

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

RAONI DA CRUZ FRAZÃO

**CORÓ DE PAU, NO CERNE DA MADEIRA:
HERANÇA AFRO NO CORAÇÃO DO BRASIL.**

Goiânia
2024

RAONI DA CRUZ FRAZÃO

**CORÓ DE PAU, NO CERNE DA MADEIRA:
HERANÇA AFRO NO CORAÇÃO DO BRASIL.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de LICENCIADO EM MÚSICA – Habilitação em Educação Musical.

Orientadora: Mirian Marques Rechetnicou

Goiânia
2024

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a algumas pessoas que me ajudaram nessa difícil jornada. Primeiramente, gostaria de agradecer ao projeto Ninho Cultural, que fortaleceu e me lembrou meu amor pela música. Em seguida, gostaria de agradecer ao Mestre Alemão e à Mestra Geovanna pelo projeto Coró de Pau e por todas as atividades culturais que eles exercem. Em um tempo em que eu estava sem esperança, as aulas e experiências do projeto foram luz e energia na minha vida, me deram coragem para me reinventar e me dedicar à música.

Depois, gostaria de agradecer à professora Vanessa Carla Bertolini, por ter me ajudado e apoiado no começo do curso e por ser uma pessoa sensível e compreensiva. Também quero agradecer imensamente à professora Thaís Lobosque pelo seu excelente trabalho na docência e por inspirar seus alunos a pesquisarem e serem pessoas melhores. Também quero agradecer a minha orientadora Mirian Marques Rechetnicou, pela orientação e dicas valiosas. Vocês todos são exemplos da docência.

Gostaria de agradecer à Isis Krisna, que foi uma colega que me ajudou muito no curso, com dicas, materiais, projetos e muito mais - não sei o que seria de mim sem a ajuda dela. Quero agradecer também a Marianna da Conceição por ter me ajudado a ter abrigo quando eu precisava, essa ajuda foi de suma importância para eu continuar estudando. Também quero agradecer aos melhores amigos que uma pessoa poderia ter nesse mundo, Carolina Simões, Tayná Rakan e Luózi Gonçalves. Amo muito vocês.

RESUMO

Esse estudo tem como objetivo analisar as aulas de percussão do projeto Coró de Pau em Goiânia, projeto de cultura popular de matriz afro-brasileira. O estudo se inicia com a exploração dos saberes da música africana e afro-brasileira, considerando as diferentes formas de conhecimento e as concepções culturais subjacentes ao termo "música". A pesquisa também examina os valores civilizatórios afro-brasileiros, destacando a importância da cultura africana na formação da identidade brasileira. O estudo é baseado em entrevistas que foram aplicadas aos mestres e alunos do projeto. Os resultados são apresentados em uma monografia que detalha os achados da pesquisa, reflexões teóricas e conclusões alcançadas. O objetivo do trabalho é contribuir para a área da música, proporcionando diretrizes e visões que podem enriquecer os conhecimentos nessa área através da análise do projeto Coró de Pau. Além disso, ressalta a importância de reconhecer e valorizar a contribuição da cultura africana e afro-brasileira para a música e sociedade e a necessidade de uma abordagem ética e sensível ao estudar essa herança cultural.

Palavras-chave: Bloco de Percussão. Cultura afro-brasileira. Coró de Pau.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. MÚSICA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA.....	8
2.1 A música da África informada por J.H. Kwabena Nketia.....	8
2.2 A música africana informada por Francis Bebey.....	11
2.3 Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros.....	14
2.4 Música como ação, uma contribuição de Christopher Small.....	17
3. O CORÓ DE PAU.....	20
3.1 Um breve resumo da história do projeto.....	20
3.2 Como as aulas ocorrem no projeto.....	22
3.3 A Teia de Relações.....	31
3.4 O Coró de Pau e os Valores Civilizatório Afro-Brasileiros.....	33
3.5 O Coró de Pau e a Música Africana.....	35
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
5. REFERÊNCIAS.....	38

1. INTRODUÇÃO

As tradições musicais afro-brasileiras marcaram a cultura brasileira, nos legando ritmos como samba, maracatu, frevo e a instrumentação percussiva que utilizamos na música popular brasileira. Em Goiânia, há um projeto de cultura popular de matriz afro-brasileira, o Coró de Pau (tema de estudo desse trabalho), do qual fui aluno. O objetivo desse trabalho é estudar o projeto Coró de Pau e levantar as seguintes questões: como o projeto funciona? Como são as preparações para as apresentações? Como são as apresentações do bloco? Qual o impacto que a herança africana tem nesse projeto? Além disso, as repostas dessas perguntas podem ampliar o leque de conhecimento sobre a música afro-brasileira em Goiânia.

Segundo Bebey (1975), o termo “música” carrega consigo diversos significados que serão interpretados de diferentes formas, a depender do contexto em que for empregado. Por exemplo, “a maioria dos músicos ocidentais descreveriam a música como: a arte de combinar sons de uma maneira agradável aos ouvidos. Seguindo essa definição, boa parte da música de conservatório contemporânea não seria considerada música” (Bebey Francis, 1975). Há aqui uma divergência de significados e até de cosmovisões sobre a música, por isso, foi preciso entender o que os autores africanos formularam sobre música, para compreender a música baseada em premissas completamente diferentes.

O texto apresenta uma análise dos valores civilizatórios afro-brasileiros, fundamentados na capoeira angola e presentes no trabalho de Candusso (2009). Ele destaca a importância desses valores na formação de uma identidade cultural afro-brasileira. Esses valores são transmitidos de forma intergeracional, através da tradição oral e de práticas culturais, contribuindo para a construção de um conhecimento que valoriza a diversidade, a coletividade e a espiritualidade.

Pela natureza de proximidade e interação do grupo, utilizei do livro de Small (1998) para buscar através dessas relações significados que brotam na performance musical do bloco. Esse autor utiliza da análise dessas relações para estudar a música, contestando o significado da palavra “música” e a hegemonia da música erudita europeia na área da musicologia.

O estudo foi baseado em entrevistas aplicadas a 12 alunos do projeto e à Mestra Geovanna e ao Mestre Alemão, A identidade dos alunos do projeto será mantida em anonimato. A partir dos resultados obtidos, colocando em diálogo o marco teórico e os entrevistados do projeto, chega-se às conclusões obtidas no final do trabalho.

2. MÚSICA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA

2.1 A música da África informada por J.H. Kwabena Nketia

Pelo seu tamanho e extensão, o continente africano não apresenta uma unidade ou hegemonia cultural. O norte do continente, onde está localizado o deserto do Saara, encontra-se praticamente inabitado, sendo que essa parte do continente sofreu grande influência da religião islâmica e da cultura e música árabe. Os habitantes da África que vieram forçadamente para o Brasil, eram originários, principalmente, da porção sul do continente, chamado de África Subsaariana, motivo pelo qual essa parte do continente será destacada. Através do trabalho de Nketia é possível ter um melhor entendimento de como os africanos estruturam, sistematizam, compreendem e ensinam a música.

(...) Encontramos sociedades africanas cujas culturas musicais não só têm suas raízes históricas no solo da África, mas também formam uma rede de tradições distintas, porém relacionadas, que se sobrepõem em certos aspectos de estilo, prática ou uso, e compartilham características comuns de padrão interno, procedimento básico e similaridades contextuais. Essas tradições musicais relacionadas constituem uma família distinta daquelas do Ocidente ou do Oriente em suas áreas de ênfase.¹ (Minha Tradução) (NKETIA, 1974, p.4)

Nketia demonstra as influências estrangeiras na música africana e as diferenças e similaridades das práticas musicais de diversas etnias. Segundo o autor, as práticas musicais tradicionalmente africanas são, geralmente, organizadas como eventos sociais destinados à celebração, entretenimento, ritos, cerimônias, festivais e outros fins. Além de ser prioritariamente uma prática comunal, feita por e para a comunidade, geralmente essas comunidades possuem um grau de coesão muito forte, porque a música aqui também tem função de organizar a sociedade.

Além da música comunal, temos a música como “atividade terminal” - *terminal activity* - que é o uso da música para preparar-se para uma atividade de caça, fazer

¹ (...) we find African societies whose musical cultures not only have their historical roots in the soil of Africa, but which also form a network of distinct yet related traditions which overlap in certain aspects of style, practice, or usage, and share common features of internal pattern, basic procedure, and contextual similarities. These related musical traditions constitute a family distinct from those of the West or the Orient in their areas of emphasis.

os animais saírem de seus esconderijos e celebração após a atividade. Por último, há a música como entretenimento destinada a dança e a celebração.

Nas sociedades tradicionais africanas, o estudo de música só é obrigatório para famílias de músicos – o que não significa que as outras pessoas não toquem ou cantem - havendo alguns grupos de músicos que se formam espontaneamente, grupos de especialistas em música, grupos musicais para realezas etc. A especialização na música acontece através da participação nesses grupos mais que por instituições formais (NKETIA, 1974).

O cultivo da vida musical nas sociedades africanas tradicionais é promovido pela participação ativa na vida do grupo, e não pela criação de instituições musicais específicas. É isso que transforma a produção musical na África em uma experiência comunitária, pois a continuidade das tradições musicais depende, em certa medida, do esforço individual e coletivo. É o indivíduo criativo que constrói o repertório ou o recria, mas aqueles que o aprendem e executam em ocasiões sociais sustentam a tradição e a tornam parte do patrimônio comum². (NKETIA, 1974, p. 50)

É esperado que um músico seja extrovertido, simpático, expressivo vocal e corporalmente e que também tenha raciocínio rápido e uma presença performática. Além disso, ele deve ser capaz de envolver o público com sua música, fazendo com que participem do fazer musical, seja cantando, dançando ou batendo palmas

Falando em ensino e aprendizados que essa tradição promove, o autor destaca que, desde o berço, a criança é musicalizada e exposta a apresentações musicais. A mãe ensina a consciência rítmica para o filho imitando o tambor com a boca, incentivando a imitação. Logo que é desenvolvida a coordenação motora, as crianças já elaboram seus jogos musicais e imitam o grupo de adultos, tocando em seus tambores de brinquedo. Não há uma instituição formal que ensine de maneira sistemática, pois eles acreditam que a doação, o esforço, assim como a habilidade pessoal, constituem o fator fundamental para o autodesenvolvimento. Em contextos religiosos, até as divindades podem ensinar. Há várias formas de um músico se tornar especialista, seja por tradição familiar, seja por associação a grupo com

² The cultivation of musical life in traditional African societies, therefore, is promoted through active participation in group life, rather than through the creation of special musical institutions. This is what forms music making in Africa into a community experience, for the continuity of musical traditions depends to some extent on both individual and collective effort. It is the creative individual who builds up the repertoire or re-creates it, but those who learn it and perform it on social occasions sustain the tradition and make it a part of the common heritage.

músicos mais experientes, seja pela religião ou para fazer parte dos músicos que servem a algum rei. Esses músicos aprendizes vivem um tempo com seus mestres até que sejam considerados aptos à prática musical.

2.2 A música africana informada por Francis Bebey.

O ocidental que deseja compreender a música autêntica da África deve estar disposto a rejeitar a noção de que é uma música "primitiva", consistindo apenas de ruídos rítmicos. Esse simples ato de rejeição "abrirá seus ouvidos" e permitirá que ele descubra gradualmente que a música africana, em muitos aspectos, se assemelha à sua própria. Aos poucos, ele poderá começar a identificar essas diferenças que, se compreendidas corretamente, podem enriquecer a cultura universal. A música africana não é exclusividade dos intelectuais; é universal o suficiente para ser apreciada por amantes da música em qualquer lugar.³ (Minha tradução) (BEBEY, 1975, p.2)

A música africana se assemelha à música ocidental porque é uma criação humana e, pela instrumentação, encontramos, em ambas, as mesmas noções de música instrumental ou vocal, grave e agudo, longo ou curto, notas sustentadas ou *staccatos*. Mas as semelhanças param por aqui, porque a música ocidental formula conceitos preconcebidos de música, ou seja, conceitos prescritivos que não nos ajudam a compreender a música baseada em premissas completamente diferentes.

Apesar dessas semelhanças, existem muitos motivos pelos quais os ocidentais acham a música africana tão desconcertante. De modo geral, a maioria dos europeus definiria música como "a arte de combinar sons de forma agradável ao ouvido". Embora seja verdade que essa concepção tenha sido questionada nos últimos anos — a maior parte da "música pop" e uma grande quantidade da chamada "música séria" contemporânea dificilmente pode ser descrita como suave — ainda existe a noção de que ruído e música são incompatíveis.⁴ (Minha tradução) (Bebey, Francis, 1975 p. 2)

Em África, a música é uma parte importante do patrimônio cultural e está intimamente ligada à vida e à identidade dos africanos. Para as sociedades tradicionais africanas, a música é uma arte coletiva que é compartilhada por todos os membros da comunidade. Ela não é uma forma de arte separada da vida, mas

³ The Westerner who wishes to understand the authentic music of Africa must be willing to reject the notion that it is "primitive" music consisting merely of rhythmic noises. This simple act of rejection will "open his ears" and allow him to discover gradually that African music in many respects resembles his own. Slowly, he can begin to pinpoint those differences which, if comprehended correctly, may enrich universal culture. African music is not the reserve of the intellectual; it is universal enough to be enjoyed by music lovers anywher.

⁴ Despite these similarities, there are many reasons why Westerners find African music so bewildering. Broadly speaking, most Europeans would define music as "the art of combining sounds in a manner pleasing to the ear." While it is true that this conception has been questioned in recent years—most "pop" music and a great deal of so-called "serious" contemporary music could hardly be described as soothing to the ear—there is still a lingering notion that noise and music are incompatible

está intimamente ligada à vida cotidiana, às crenças e às práticas culturais. Também não é uma forma de arte “pura”. Desde o momento de seu nascimento, a música é uma parte integral da vida de cada indivíduo africano. As brincadeiras musicais feitas pelas crianças são consideradas coisas sérias e importantes; elas são uma forma de treinamento musical que os prepara para participar de todas as áreas da atividade adulta - pesca, caça, agricultura, moagem de milho, participação em casamentos, funerais, danças e, por necessidade, até mesmo para fugir de animais selvagens.

Embora os jogos musicais tenham uma função educacional extremamente importante, eles representam apenas uma fração da vida adulta; uma vida que começa de verdade quando o adolescente é admitido na sociedade adulta no momento de sua iniciação. A música desempenha um papel fundamental nesta iniciação; é tão vital para as cerimônias quanto as próprias crianças. E por ter sido um fator constante ao longo da vida da criança, não há razão lógica para que a música retroceda para o segundo plano no momento da iniciação. Não é usado apenas como acompanhamento das cerimônias, mas tem seu próprio papel bem definido a desempenhar.⁵ (Minha tradução) (BEBEY, 1975 p. 10)

Os músicos africanos, muitas vezes, começam a tocar muito jovens. Eles aprendem a tocar seus instrumentos por observação, imitação e, em diversos momentos, passam seus conhecimentos musicais para seus filhos e netos. A música é uma parte importante da educação das crianças africanas, ajudando-as a desenvolver suas habilidades musicais, aprender sobre a cultura africana e expressar suas emoções através da música. A música também ajuda as crianças a desenvolver a criatividade, a coordenação motora e o senso de ritmo. Ela também auxilia as crianças a aprender a trabalhar em equipe e a se comunicar com os outros.

Nesta fase inicial da vida, é evidente que a criança é apenas uma ouvinte, mas à medida que ela começa a crescer, logo passa a desempenhar um papel ativo na música. A criança africana média revela uma aptidão natural para a música muito cedo. Ela já está fazendo seus próprios instrumentos musicais aos três ou quatro

⁵ But although musical games have an extremely important educational function, they present only a fraction of adult life; a life that begins in earnest when the adolescent is admitted into adult society at the time of his initiation. Music plays a paramount role in this initiation; it is as vital to the ceremonies as are the children themselves. And having been a constant factor throughout the child's life, there is no logical reason why music should recede into the background at the time of initiation. It is not merely used as an accompaniment to the ceremonies, but has its own well-defined role to play. (...)

anos; uma lata vazia se torna um chocalho, um antigo caixilho de janela e um pedaço de pele de animal se transformam em um tambor (que os musicólogos chamam de "tambor de aro"). Seja ou não ele tem o talento de um músico, suas habilidades como cantor logo se tornam aparentes; a música é um elemento indispensável nos jogos das crianças. Crianças de quatro ou cinco anos adoram imitar as canções e danças de seus mais velhos e, mesmo nessa idade, suas prioridades são rapidamente estabelecidas; qualquer criança que esteja mais interessada em comer do que cantar é motivo de zombaria. Também é claro que o talento não tem nada a ver com a idade, pois os ritmos que esses pequenos tocam em seus instrumentos improvisados são um presságio de suas capacidades na vida posterior.⁶ (Minha tradução) (BEBEY, 1975 p. 6)

A música africana é uma forma rica de expressão artística, que transcende as fronteiras culturais e desempenha papel importante na vida dos africanos, desde o nascimento até a idade adulta. É importante entender que a música africana se baseia em premissas autênticas e busca expressar a vida em todas as suas facetas. A musicalidade, desde a primeira infância, é parte integrante da vida na África, preparando as crianças por meio da teoria na prática, para uma variedade de atividades e rituais. Partindo dessa visão de mundo, a música não é uma arte isolada, mas está intrinsecamente ligada à vida, à dança e a outras formas de expressão artística e da vida cotidiana, refletindo a riqueza cultural e a identidade dos africanos.

⁶ At this early stage in life, it is evident that the child is merely a listener, but as he begins to grow up, he very soon takes an active role in music. The average African child reveals a natural aptitude for music at a very early age. He is already making his own musical instruments at three or four; an empty tin becomes a rattle, an old window-frame and a piece of animal hide make a drum (which musicologists call a "frame-drum"). Whether or not he has the makings of a musician, his talents as a singer soon become apparent; music is an indispensable element in children's games. Youngsters of four or five love to imitate the songs and dances of their elders and, even at this age, their priorities are quickly established; any child who is more interested in eating than singing is a subject of derision. It is also clear that talent has nothing to do with age, for the rhythms that these tiny tots hammer out on their makeshift instruments are a portent of their capabilities in later life

2.3 Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros

Os valores civilizatórios afro-brasileiros desempenham papel essencial na formação de uma sociedade inclusiva e igualitária. Esses valores figuram a riqueza cultural e histórica e a contribuição dos afrodescendentes para a construção do Brasil. Reconhecer e respeitar a diversidade étnico-racial é uma forma de promover justiça social e combater o racismo estrutural na sociedade.

“Os valores civilizatórios afro-brasileiros são, portanto, um conjunto de princípios que foram “extraídos” de práticas, discursos, atitudes, maneiras de sentir e ver o mundo típico dos grupos sociais afrodescendentes. Não são um conjunto uniforme nem consensual, pois depende da população analisada e do olhar do analista.” (CANDUSSO, 2009, p. 54-55)

Nesse contexto, para se ter uma ideia do que são esses valores, foi utilizada a obra de Flávia Candusso sobre os valores culturais afro-brasileiros na capoeira Angola, manifestação cultural afro-brasileira que incorpora vários desses valores. Eles são organizados da seguinte forma:

Circularidade: é um princípio essencial na cultura afro-brasileira. Acredita-se que tudo está interligado, não tendo começo nem fim. Os processos educacionais nessa prática são permeados por essa circularidade. A sala de aula é apenas um dos espaços em que ocorre o processo educativo, sendo a comunidade e a família, os entes responsáveis pela educação e formação das crianças. O processo educativo pode ocorrer em diversos momentos do dia e da vida, com pessoas de diferentes idades.

“Os processos educacionais são caracterizados pela circularidade. Como foi discutido anteriormente, na seção sobre ensino e aprendizagem nos contextos de tradição oral se ensina e se aprende nos vários momentos do dia e da vida, com pessoas adultas e com crianças. A sala de aula é um entre vários locais onde se efetua o processo educacional. Por este motivo, durante décadas, pensou-se que nos outros espaços não houvesse educação. Tempos depois, sua existência foi percebida, mas definida “invisível” e mais recentemente se tornou objeto de estudo.” (CANDUSSO, 2009, p.57-58)

Religiosidade: é um valor importante na cultura afro-brasileira. A música pode também desempenhar um papel ritualístico, transmitindo energia vital (axé) e possibilitando a conexão com o sagrado. (CANDUSSO, 1999)

Corporeidade: é valorizada na cultura afro-brasileira e é expressada de forma marcante. Por meio do movimento, os praticantes se relacionam com o mundo e expressam sua identidade cultural. O corpo coletivo, representando a comunidade, preserva os valores herdados das sociedades africanas e está intrinsecamente ligado à coletividade. O corpo individual também é respeitado, permitindo que cada indivíduo contribua para o crescimento da comunidade. (CANDUSSO, 1999)

“O corpo coletivo resultou ser o mantenedor dos valores herdados das sociedades africanas e está intrinsecamente ligado à coletividade, à comunidade. O corpo individual foi considerado pelos colonizadores meramente como força trabalho, meio de produção.” (CANDUSSO, 2009, p.65)

Musicalidade: é um valor intrínseco à cultura afro-brasileira e está presente em diversas manifestações dessa cultura. A música é uma forma de expressão artística que se entrelaça com outras manifestações culturais. Através da música, a ancestralidade é transmitida, os valores são reafirmados, laços são feitos, mudanças são confirmadas, a vida é atravessada pela música. (CANDUSSO, 1999)

Cooperativismo/Comunitarismo: O processo educativo desta prática é compartilhado por toda a comunidade, incluindo crianças, adultos e idosos. Famílias e comunidades compartilham responsabilidades educativas, criando uma atmosfera de solidariedade e cooperação. (CANDUSSO, 1999)

Ancestralidade: é um valor central na cultura afro-brasileira, ela é reverenciada por meio dos mestres e dos ancestrais que são tomados como exemplos de conduta. A transmissão do conhecimento ocorre oralmente, e os guardiões da memória coletiva, como os mestres, são essenciais para preservar essa ancestralidade e transmiti-la às novas gerações. (CANDUSSO, 1999)

Memória: é um valor importante na cultura afro-brasileira. Isso se reflete na forma como as pessoas preservam e valorizam a história e as tradições de seu povo. Ela tem uma forte ligação com a palavra pois, é através dela que as tradições são mantidas. Treinar a memória faz parte da formação. A música tem o papel essencial na manutenção da memória, ela é usada como ferramenta de

memorização, não apenas de músicas, em termos de repertório, mas de qualquer conhecimento importante para a sociedade, é mais fácil lembrar se for uma música. (CANDUSSO, 1999)

Ludicidade: se manifesta através de jogos, brincadeiras e outras formas de entretenimento. Essas atividades são levadas a sério e fazem parte do processo educativo, ensinando as regras do convívio social e diversas outras coisas. (CANDUSSO, 1999)

Oralidade: é um valor importante na cultura afro-brasileira, ela é utilizada para transmitir conhecimentos, histórias e tradições, de geração em geração. A oralidade é tão importante nas sociedades africanas a ponto de coincidir com o próprio indivíduo. A tradição oral é um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais. Além disso, a oralidade é muito usada para ensinar ritmos, melodias através dos “solfejos de trechos” e da repetição para a memorização.

“As sociedades de tradição oral, nas quais a memória tem uma importância fundamental, são sempre regidas por uma figura fundamental, responsável pelos processos que envolvem a memória coletiva: a figura do mestre. Este indivíduo tem um papel de fundamental importância no seio de uma cultura, na qual a transmissão do saber passa pela via da oralidade, e por isso depende desses guardiões da memória coletiva para que esta seja preservada e oferecida às novas gerações” (ABIB, 2005 apud CANDUSSO, 2009, p. 62).

Energia Vital (Axé): é um valor importante na cultura afro-brasileira. Isso se manifesta na crença de que todas as coisas possuem uma energia vital que pode ser canalizada e utilizada para alcançar objetivos. O Axé é transmitido através da música e da ritualidade, proporcionando uma experiência de conexão com o sagrado e com a comunidade. (CANDUSSO, 1999)

Os valores civilizatórios afro-brasileiros constituem uma expressão cultural que combina diferentes aspectos da cultura e da história dos afrodescendentes. A circularidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade, cooperativismo, ancestralidade, memória, ludicidade, energia vital (axé) e oralidade são valores essenciais que se entrelaçam nas práticas culturais afro-brasileiras, contribuindo para a formação identitária e social dos brasileiros, especialmente dos afrodescendentes.

2.4 Música como ação, uma contribuição de Christopher Small.

Em seu livro *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (1998), Small pergunta: o que é música? Encontra-se várias repostas. Para a tradição da música erudita ocidental, a resposta pode ser encontrada na análise das obras musicais. Small aponta que os estudiosos ocidentais da música podem discordar de muitas coisas, porém, há um ponto em que todos parecem concordar: a essência e o sentido da música são encontrados nas obras musicais.

Assim, embora os estudiosos da música possam discordar de uma série de questões, há um assunto sobre o qual há um acordo virtualmente unânime, ainda mais poderoso por ser, em sua maior parte, não discutido e não expresso. É que a essência da música e de quaisquer significados que ela contenha é encontrada naquelas coisas chamadas obras musicais - obras, isto é, da música clássica ocidental. A formulação moderna mais sucinta da ideia vem, talvez, do doyen dos musicólogos alemães contemporâneos, Carl Dalhaus (1983), que nos diz, sem rodeios, que “o assunto da música é constituído, principalmente, de obras musicais significativas que sobreviveram à cultura de sua época” e que “o conceito de ‘obra’ e não de ‘evento’ é a pedra angular da história da música”. Qualquer história da música confirma a afirmação de Dalhaus. Elas são principalmente histórias daquelas coisas que são obras musicais e das pessoas que as criaram, e nos contam sobre as circunstâncias de sua criação, sobre os fatores que influenciaram sua natureza e sobre a influência que elas tiveram em obras subsequentes.⁷ (Minha tradução) (SMALL, 1998, p. 4)

De acordo com pesquisas estatísticas realizadas pelo autor, a música erudita ocidental representa aproximadamente 3% da música feita pela humanidade.

Esse privilégio da música clássica ocidental sobre todas as outras músicas é um fenômeno estranho e contraditório. Por um lado, ela é considerada uma conquista intelectual e espiritual única nas culturas musicais do mundo (...) por outro lado, ela atrai apenas uma minoria muito pequena de pessoas, mesmo dentro das

⁷ So it is that while scholars of music may disagree of any number of matters, there is one matter on which there is virtually unanimous agreement, all the more powerful for being for the most part undiscussed and unspoken. It is that the essence of music and of whatever meanings it contains is to be found in those things called musical works —works, that is, of Western classical music. The most succinct modern formulation of the idea comes perhaps from the doyen of contemporary German musicologists, Carl Dalhaus (1983), who tells us, flatly, that “the subject matter of music is made up, primarily, of significant works of music that have outlived the culture of their age” and that “the concept ‘work’ and not ‘event’ is the cornerstone of music history.” Any history of music will bear out Dalhaus’s contention. They are primarily histories of those things which are works of music and of the people who made them, and they tell us about the circumstances of their creation, about the factors that influenced their nature, and about the influence they have had on subsequent works.

sociedades industrializadas ocidentais; os discos de música clássica representam apenas cerca de 3% de todas as vendas.⁸ (Minha tradução) (SMALL, 1998, p. 3)

Então o objeto de estudo da musicologia ser focado em obras musicais (partituras escritas) é algo falho, pois exclui todas as outras músicas. Deste modo, propõe outro método que pode englobar toda a música feita pela humanidade.

A natureza fundamental e o significado da música não residem em objetos, nem em obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem. É somente entendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos esperar entender sua natureza e a função que ela cumpre na vida humana. Qualquer que seja essa função, estou certo, primeiro, que participar de um ato musical é de importância central para nossa própria humanidade, tão importante quanto participar do ato da fala, que ele se assemelha tanto (mas do qual também difere de maneiras importantes), e segundo, que todos, todos os seres humanos normalmente nascem com o dom da música assim como o dom da fala. (Minha tradução) (SMALL, 1998, p. 8)

O autor propõe que, como a música é uma ação, ela deveria ser um verbo, o verbo “musicar”⁹ e, ao tomar parte numa performance musical, as pessoas estão “musicando”¹⁰. É neste local e momento em que estão “musicando” que a música se faz presente e pode ser observada e analisada.

Musicar é participar, com qualquer habilidade, de uma performance musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para performance (o que se chama de composição), ou dançando.¹¹ (Minha tradução) (SMALL, 1998, p. 9).

Essa noção, amplia o conceito de música e reconhece a sua essência enquanto atividade humana em constante interação e comunicação. Ao colocar o

⁸ This privileging of Western classical music above all other musics is a strange and contradictory phenomenon. On the one hand, it is claimed to be an intellectual and spiritual achievement that is unique in the world's musical cultures (for me the claim is summed up by the reported remark of a famous scientist who, when asked what message should be included in a missile to be fired off in search of other intelligent life in the universe, replied, "We could send them Bach, but that would be boasting"); on the other hand, it appeals to only a very tiny minority of people, even within Western industrialized societies; classical music records account for only around 3 percent of all record sales.

⁹ “To Music”

¹⁰ “Musicking”

¹¹ To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.

foco na performance musical, o autor não nega a importância das obras musicais escritas, mas ressalta que o verdadeiro significado e sentido da música revelam-se plenamente quando a performance ocorre. Dessa forma, surge a indagação: "O que significa quando esta performance ocorre neste momento, neste lugar, com estas pessoas participando?". Essa perspectiva enriquece a compreensão da música como um fenômeno multifacetado e em constante evolução, mergulhando nas relações e experiências proporcionadas pelo ato de 'musicar'.

Ele destina-se a descrever todas as ações e interações que ocorrem durante uma performance musical, sem hierarquias ou distinções de valor entre as diferentes funções exercidas. O 'musicar' acontece em um contexto físico e social, e é justamente a compreensão desses ambientes que nos permite buscar os significados e sentidos que emergem durante a performance. Nesse sentido, o autor propõe um arcabouço teórico para entender a complexidade das manifestações musicais enquanto atividade humana.

(...) o ato de musicar cria uma complexa teia de relações durante a performance. No centro dessa teia estão as relações que os *performers* criam entre os sons. Radiando a partir delas e alimentando-as, estão as relações entre os *performers*, entre os *performers* e os ouvintes, (se houver algum além dos *performers*), e com o compositor, (se houver um além do *performer*), e com qualquer outra pessoa que possa estar presente.¹² (Minha tradução) (SMALL, 1999, p. 16)

O método do autor para estudar música é baseado no antropólogo Geertz e consiste em buscar na teia de relações que emergem do fazer musical, o significado da música e da performance. Pela natureza interativa entre os integrantes do Coró de Pau e por suas aulas serem preparadas para alguma performance. Esse mostra-se um interessante autor a ser usado na tentativa de desvendar a prática musical do bloco.

¹² (...) the act of musicking will bring into existence a complex web of relationships for the duration of the performance. At the centre of that web are the relationships that the performers create between the sounds. Radiating out from these, and feeding back to them, are the relationships among the performers, between the performers and the listeners should there be any apart from the performers, and with the composer, should there be one apart from the performer, and with anyone else who may be present.

3. O CORÓ DE PAU

3.1 Um breve resumo da história do projeto

Em 1985, Claudinei Santos do Amaral, mais conhecido como mestre Alemão, iniciou no universo da música afro-brasileira através de uma oficina de confecção de instrumentos rituais, com o mestre Lumumba, do projeto Caju, localizado no bairro de Itaquera em São Paulo. Depois da oficina, ele aprendeu a tocar os instrumentos tendo como professores o Lumumba e Toninho Crespo.

“(...)Mais tarde eu fui me encontrei com o Babá Chicória de Ogum que era o ogã¹³, alabe. (ele) O Lumumba reuniu um grupo pra fazer um LP chamado Virilidade e Consciência em 1986. E a gente fez esses ensaios na casa dele durante quase seis meses assim ensaiando juntos. E o chicória me passava as levadas de candomblé e tal os ritmos de candomblé de ketu né, e de angola também. Aprendi muito com ele e saí tocando com ele nos candomblés lá de São Paulo e de umbanda também, viajando pro interior tocando nos candomblés e tal.”¹⁴ (Mestre Alemão, 2024)

Em 1990, ele monta seu primeiro bloco de rua.

“(...) formei o meu primeiro bloco de rua em 1990 lá mesmo em São Paulo né na zona sul no bairro do Campo Limpo chamado Orí Amadê, em Itaquera onde eu moro eu montei outro bloco chamado chamado Omó Ylu, fui morar em Ubatuba e lá montei outro bloco chamado Trópico das Artes e de lá de Ubatuba eu vim para Goiânia em 2002. (...). (Mestre Alemão, 2024)

Nesse ano, ele é convidado a expor seus instrumentos num evento de música da cidade. No evento, ele percebeu que havia muitas pessoas interessadas em aprender a tocar aqueles instrumentos, porém, em Goiânia, não havia bloco de rua ou coisa parecida.

“Eu vim pra ficar com a minha companheira na época que era Roseane Coelho Braga que escreveu formatou aos poucos o projeto que viria a ser o Coró de Pau né. A partir das oficinas de percussão que eu realizei aqui a partir do ano de 2002 e a demanda foi só crescendo. Esse grupo eu acabei levando ao palco né formando uma

¹³ Uma curiosidade sobre as religiões de matriz africana no Brasil é que o nome do guardião dos segredos musicais da religião chama-se Ogã.

¹⁴ Entrevista de pesquisa concedida em 03 de Novembro de 2024, na cidade de Goiânia.

banda que mais tarde viria ser a base do bloco de rua Coró de Pau. A ideia do nome surgiu quando a minha companheira Aninha sugeriu procurando “saber” encontrar o nome e disse coró de madeira né(...). Mas aí eu falei então, vamos chamar coró de pau que fica mais caboclo, né?. E foi assim que começou o projeto.” (Mestre Alemão, 2024)

O nome “Coró de Pau” faz também uma alegoria de que os integrantes do projeto gostam tanto dos instrumentos de madeira que são como os ‘corózinhas’ que ficam o dia inteiro no cerne da madeira.

O projeto também formou mais uma mestra em cultura popular: a Mestra Geovanna, que atua desde 2005 no projeto. Durante a sua história, o projeto teve algumas mudanças de sede e, atualmente, está localizado no Palácio da Cultura, na Praça Universitária em Goiânia.

A aulas são divididas em aulas gratuitas dos blocos Coró de Pau e Coró Mulher, assim como as aulas pagas de percussão afro. A instrumentação do bloco consiste em:

“(...) Surdos e Alfas de tamanhos variados destacando cada um pela afinação um timbre específico que unidos se harmonizam, caixa de guerra e taróis, xequerês ou agbês, ganzás, chocalhos de platinela, tamborim, repenique. Já nas aulas de Percussão Afro Brasileira mesclamos djembês, tumbadoras, ilus, atabaques, agogôs, ganzás de metal. (...)”¹⁵ (Mestre Geovanna, 2024)

A Associação Coró de Pau, desde sua fundação, tem promovido diversas iniciativas culturais e comunitárias. Dentre elas, destaca-se o projeto Coró Mulher, um bloco que valoriza e amplia a presença das mulheres na música e na cultura afro-brasileira. O Coró Mulher, sob a liderança da Mestra Geovanna, reflete a (r)evolução e o empoderamento das mulheres dentro da associação, promovendo tanto a continuidade das tradições quanto a inovação artística.

Para falar sobre o projeto, foram utilizados os dados de entrevistas aplicada aos alunos e mestres do projeto. Os nomes dos alunos do projeto serão mantidos em anonimato.

¹⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 10 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

3.2 Como as aulas ocorrem no projeto

A experiência de um aprendiz novo no bloco começa com a música na prática. A pessoa chega e já está em um ensaio aberto do bloco, passando o repertório das próximas apresentações. Segundo os mestres do projeto, há um nível progressivo de dificuldade no bloco.

“O conteúdo sempre é pensado a partir do conteúdo a ser iniciado. Seja nos Blocos ou nas aulas de percussão afro. Nos Blocos iniciamos os conteúdos pelos mais graves que são os surdos e alfaias, logo passamos para os médios, que seriam as caixas e taróis, depois para os mais agudos, que são a “cozinha” da percussão, que seriam chocalhos em geral, tamborim e etc. (...) (Mestre Geovanna, 2024)

O nível mais difícil segundo o mestre Alemão são as aulas de percussão afro.

“(...)Essa turma ela é bem específica também, porque essa modalidade, ela requer muito estudo, então, muito treino também, então, é mais intenso, mais intensivo né o trabalho com essa turma. Com o bloco não, o bloco é uma coisa mais espontânea, mais lúdica, mais livre. (...)” (Mestre Alemão, 2024)

Esses níveis são passados de acordo com o interesse do aluno e o aprendizado dessa tradição demora muitos anos.

Percebe-se que há uma relação muito forte com a música como ação, assim como com a ancestralidade. Essa mesma relação também é notada na música africana, pois, segundo Nzewi:

“A teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas indígenas. Mas a África reivindica a teoria-na-prática, que estipula que o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa de qualquer cogitação intelectual. (...)” (Nzewi, 2020, p.118)

Nessa forte relação com a prática podemos encontrar a oralidade (Candusso).

“Olha, o método utilizado nas aulas vem desses anos todos que eu dou aula, há quase quarenta anos, né?. Então, eu criei uma linguagem em que o aluno passa a entender o que é uma frase, cantar a frase, entender o que significa, cada movimento, cada golpe. A gente descreve, por exemplo, uma dificuldade que a pessoa tem,

descreve uma facilidade que a pessoa tem, procura disciplinar para a pessoa fazer a partir do básico. E, para tocar com excelência, o básico primeiro, para depois querer alçar grandes voos, né?. De fazer solo, essas coisas assim. Essa abordagem, quer dizer, o método começa a partir da abordagem da primeira vinda com abraço, uma boa recepção, saber do histórico musical, se tem algum. E deixar o ambiente agradável para a pessoa, para ela perceber que não é um bicho de sete cabeças tocar percussão, né. E tem sempre o instrumento com o qual você vai dar conta de fazer. Desmistificar isso faz parte do processo também. A atenção individualizada acontece de uma forma sutil, sabe? Sem constranger, sem forçar a pessoa a acertar, digamos assim, né?. O lema do ensaio, das aulas, é que aquele espaço, aquele momento, é o momento de arriscar, o momento de errar e o momento de acertar também. Não existe espaço para o medo, para a desconfiança, para o "eu não consigo" ou "não dou conta", sabe? Então, essa é a forma de elevar a estima do aluno, a autoestima do aluno. Esse é mais ou menos o método que a gente utiliza. Não utilizamos a escrita. Já trabalhei um tempo com escrita, né?, com teoria, mas preferi não fazer isso e trabalhar, principalmente, com o método tradicional milenar, que é o oral, né?. Através de desenvolver com o aluno um diálogo com códigos né?, que vão ajudar ele a entender melhor, de uma forma não tão acadêmica assim.” (Mestre Alemão, 2024)

Nas palavras da mestra Geovanna;

“O método que utilizamos é de sensibilização rítmica onde trabalhamos a concentração, e a repetição unidas ao trabalho coletivo buscando o volume, a intensidade e o trabalho corpóreo.” (Mestre Geovanna, 2024)

Através da corporeidade, da memória e da repetição, o repertório é internalizado pelos alunos.

“Me mostravam, davam dicas e repetindo até conseguir.”¹⁶ (Entrevistado 7).

“O método de ensino do Mestre Alemão é bem simples, dá para qualquer pessoa aprender. Então isso já ajudou muito. Eles me ajudaram com orientação, estudos de naipes e muita repetição da prática instrumental.”¹⁷ (Entrevistado 8)

Além dos mestres do projeto que ensinam, há também os alunos mais experientes no projeto que ajudam os novatos. Podemos perceber essa relação pelo relato de alguns alunos.

¹⁶ Entrevista de pesquisa concedida em 18 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

¹⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 18 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

“Ao ver os colegas tocarem e, com as dicas passadas pelos mestres, logo o desafio sobre coordenação motora foi ficando mais fácil.”¹⁸ (Entrevistado 1)

“Tanto os professores quanto os colegas foram sempre muito acolhedores, dispostos a ajudar e abertos a tirar dúvidas.”¹⁹ (Entrevistado 6)

“Após um tempo nas aulas conheci pessoas que, sempre que possível, me cediam carona e me deixavam lá.”²⁰ (Entrevistado 12)

É bem forte no projeto essa ligação entre os alunos, que provoca neles um senso de pertencimento e comunidade.

“(...) As turmas são divididas assim, tem os ensaios as aulas abertas do ensaio aberto do bloco de rua, que é grupo que acaba se entrosando entre si e inclusive transborda os ensaios né. Depois saem pra pra alguma algum evento juntos, vira aquela turminha né?, pra fazer os os passeios juntos e tal. (...)” (Mestre Alemão, 2024)

Não faltam relatos de como esse vínculo e comunidade impactou a vida dos integrantes do projeto e seu amor pela música. Nota-se aqui que, durante as aulas do projeto, os estudantes vão criando vínculos que criam identidade e senso de pertencimento, colaborando para a construção de uma comunidade.

“O Coró me trouxe várias amizades que carrego comigo até hoje. Além disso, o coró despertou uma curiosidade sobre outros instrumentos percussivos, ritmos e isso impactou tanto no meu gosto musical quanto no meu amor pela música e vontade de aprender.” (Entrevistado 1)

“Participar do Coró de Pau e do Coró Mulher, me fez entrar em contato com um ciclo de amizade incrível. Me fez conhecer mais sobre a cultura popular e me ajudou em várias questões pessoais que eu estava passando na época.”²¹ (Entrevistado 5)

“Conheci músicos talentosos e pessoas incríveis, além de outros projetos populares através do Coró de Pau. Isso expandiu meus horizontes, tanto no âmbito pessoal quanto acadêmico, e me fez valorizar ainda mais a cultura popular e a música brasileira.” (Entrevistado 6)

¹⁸ Entrevista de pesquisa concedida em 10 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

¹⁹ Entrevista de pesquisa concedida em 18 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

²⁰ Entrevista de pesquisa concedida em 26 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia

²¹ Entrevista de pesquisa concedida em 18 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

“Eu acredito que o impacto na minha vida pessoal e acadêmica pelo Coró de Pau foram indizíveis em alguma medida, porque eu cheguei lá no fim da minha faculdade e emendei com a experiência de fazer residência multiprofissional no Hospital das Clínicas, então foi um período que eu trabalhava 60 horas semanais em uma UTI. Ir para o Coró de Pau significava esse momento que eu iria usar meu corpo, praticar música, estar entre pares, socializar... enfim... é até difícil dizer em palavras como foi importante estar em um grupo como o Coró Pau em 2016, 2017, 2018 e 2019.” (Entrevistado 7)

“Participar do Coró de Pau contribuiu pra que eu me entendesse enquanto artista e encontrasse minha comunidade em Goiânia.” (Entrevistado 8)

“O Coró de Pau foi responsável pela minha introdução na vida artística que hoje é minha profissão, além disso na universidade foi o tema de minha monografia.” (Entrevistado 12)

Sobre as relações entre mestres e alunos, nos questionários nota-se respostas muito positivas que ressaltam uma relação de respeito e cumplicidade.

“Os mestres passam muita segurança e tranquilidade, sempre reforçando a responsabilidade de quem está tocando com a cultura popular de Goiânia. Há uma dedicação dos professores em entregar o melhor e eles nos incentivam a fazer o mesmo.” (Entrevistado 8)

“Amistosa, os mestres são ótimos, a didática pela oralidade e repetição facilita o aprendizado. Nas apresentações somos incentivados a nos concentrarmos no que ensaiamos mas também para nos divertirmos.”²² (Entrevistado 11)

Os alunos do projeto não só repetem ritmos, eles também são incentivados a explorar a criatividade:

“A percussão brasileira, ela tem os vários ritmos. Cada um deles serve para fazer acompanhamento e fazer base rítmica para qualquer composição, qualquer música, né. E isso é ensinado no bloco, né. E a gente passa para eles sinais, gestos, que todo mundo vai entender e obedecer aquela ocasião, aquela mudança. Se é para tocar mais alto, se é para tocar mais baixo, que ritmo é, ensaiar as mudanças e tal. E isso, depois fica por conta de cada um utilizar esses ritmos em qualquer processo de criação musical, de composição.” (Mestre Alemão, 2024)

²² Entrevista de pesquisa concedida em 26 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

O repertório trabalhado no Coró de Pau conta com músicas de composição dos mestres do projeto, de mestres renomados da cultura popular brasileira e também as músicas das religiões de matriz africana, como umbanda e candomblé. A religiosidade africana é muito importante nesses projetos, pois a musicalidade afro-brasileira resistiu dentro dos terreiros dessas religiões num ato de desobediência, conseguindo transmitir sua cultura oralmente, mesmo com a perseguição e criminalização da cultura e de religiões africanas no Brasil.

“(...) A outra questão também foram as tocas que eu fiz nos candomblés, nas umbandas, que serviram tanto como uma escola para mim, como para aperfeiçoar os meus métodos e conhecer métodos diferentes de outros mestres, de outras pessoas e tal. (...)”
(Mestre Alemão, 2024)

“(...) Os conteúdos são os ritmos afro-brasileiro de Angola principalmente, são os ritmos bantu, né?. Que é nome genérico pra pra se dizer de utilização das técnicas de toque que é com a mão né?. E a as técnicas de ketu que é tocado com as varinhas, então, essas geralmente são as mais utilizadas nas aulas.(...)” (Mestre Alemão, 2024)

Perguntei aos mestres como eram feitas as avaliações, levando em consideração que o bloco se apresenta publicamente e deve entregar um resultado satisfatório com o público. Sobre esse tema, o mestre Alemão diz:

“Olha, pra você ver, a gente não tem método de avaliação específico para alunos. A gente é uma escola, é um coletivo de artistas que promove a inclusão musical na vida das pessoas, artística, né?. Tem gente que entra para aprender, mas não quer ser músico, né?. Ela quer fazer parte daquele grupo, aprender, ficar mais perto desse ambiente musical e tal. E tem sempre conversas em particular que a gente acaba exaltando a evolução do aluno. Mas é uma coisa passageira, assim, sabe? A autoavaliação acontece por si só. Por exemplo, em cima do palco, nas apresentações e tal, quem está ali vestindo a camisa e se submetendo a entreter o público é porque está credenciado para isso. E isso é meio que já uma forma de avaliar. Quem está apto para fazer as apresentações é porque já concluiu grande parte dos objetivos do aluno para fazer parte do processo.” (Mestre Alemão, 2024)

A mestre Geovanna complementa dizendo:

“A avaliação é feita a cada encontro. A evolução não é medida apenas no aprender a tocar, mas há um conjunto de fatores que levam a isto, e acreditamos que o principal deles é o

acolhimento. Receber com leveza todo aquele que quer aprender a tocar, e participar do nosso projeto, o que facilita a avaliação deste progresso. Entendendo é claro que, muitas vezes o aluno chega com uma ideia de tocar um determinado instrumento, mas sempre orientamos de iniciar pelos graves para percebermos o grau de coordenação, concentração, e daí por diante.” (Mestre Geovanna, 2024)

Nas respostas dos alunos, nota-se que, mesmo não havendo avaliação formal, eles esforçam-se muito para tocar perfeitamente nas apresentações públicas.

“Pra mim, acho que, as apresentações públicas são o momento de maior aprendizado, quando precisamos nos lembrar de tudo que aprendemos, sem pausas, e ter um melhor desempenho.”²³ (Entrevistado, 2)

“As apresentações públicas são a hora do “vamo ver”, né? É quando a gente mais quer tocar em harmonia, o mais próximo da perfeição. E quando sai bonito, quando todo mundo acerta o breque, é uma sensação maravilhosa de muita gratidão por poder fazer parte daquilo tudo.” (Entrevistado 8)

“As apresentações públicas representam o resultado do processo de aprendizagem, culminância que influencia totalmente na qualidade de execução e incentiva a continuar estudando para realizar performances cada vez melhores.”²⁴ (Entrevistado 10)

Percebe-se que são avaliações diárias, nas quais os mestres avaliam sem a percepção de o grupo estar sendo avaliado. Essa percepção ocorre por parte dos alunos às vésperas das apresentações públicas e nas próprias apresentações, eventos dos quais os alunos do projeto buscam entregar o melhor de si, para mostrar o melhor resultado possível para o público. Sobre as apresentações.

“Elas dão mais coragem e confiança. Quando entrei no coró, fiquei receosa de me apresentar por não achar q estava preparada, ter vergonha. Mas quando tomei coragem de apresentar pela primeira vez, vi a magia que é. Reforçou muito meu aprendizado e eu gostava muito de me apresentar.” (Entrevistado 1)

“Pra mim, acho que as apresentações públicas são o momento de maior aprendizado, quando precisamos nos lembrar de tudo que aprendemos sem pausas e ter um melhor desempenho.” (Entrevistado 2)

²³ Entrevista de pesquisa concedida em 11 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

²⁴ Entrevista de pesquisa concedida em 21 de Outubro de 2024, na cidade de Goiânia.

A apresentação pública é um processo que incentiva os estudantes a aperfeiçoarem suas habilidades assim como ter consciência do bloco por inteiro, para tocar harmonicamente juntos.

“As apresentações em público fizeram com que eu pudesse desenvolver um sentimento de comunidade e parceria com as pessoas com quem eu estava tocando. Todo instrumento ali no bloco tem a sua importância e o alinhamento desses instrumentos, em seus respectivos tempos e compassos, me fez refletir muito sobre a importância que cada pessoa tem ali, enquanto músicos de bloco.”
(Entrevistado 5)

Entre as apresentações públicas, o carnaval é o mais esperado, que gera grande expectativa. É nesse momento que tornam-se nítidas as relações do repertório, músicos e mestres com o público. Quando o bloco se apresenta, ele leva alegria, movimento, energia para o público. A alegria do público é também a alegria dos músicos do bloco.

“As experiências com o Coró na época do carnaval são emocionantes, tocar para multidões na rua é uma experiência e energia únicas. Com certeza minha vida acadêmica e profissional mudou para melhor, consegui alguns trabalhos para tocar através do Coró, também pude conhecer pessoas maravilhosas que são amigos e parceiros até hoje.” (Entrevistado 11)

“O carnaval de 2020 com certeza foi uma das experiências mais incríveis que o Coró me proporcionou. Fomos tocar em Goiás por dois dias, debaixo de chuva, de sol. E por mais que o cansaço das tocadass anteriores estivesse presente, o bloco não desanimou em momento nenhum. Era muita energia que não sei de onde vinha. Ao final das tocadass estávamos exaustos, porém muito felizes e animados.” (Entrevistado 1)

Nota-se uma relação de admiração do público com bloco, assim como uma “energia”, que poderia ser chamada de axé, que liga o público ao bloco. É uma energia que se retroalimenta, que anima os expectadores que trazem regozijo ao bloco. Os expectadores da apresentação não participam sentado, eles dançam, riem e se divertem. Claro que, às vezes, pode-se ter uma relação complicada aqui.

“A galera se diverte, aproveita bastante o som e dança, acena, vibra. Fica todo mundo conectado pelo batuque, em êxtase. Alguns públicos, os mais elitizados, principalmente durante o

carnaval, são meio sem-noção: chegam perto demais, querem tocar nossos instrumentos ou não dão o devido valor ao que está acontecendo ali... fora isso, é bem legal.” (Entrevistado 8)

“Acredito que tocar para um público respeitoso e que entende a natureza do bloco é sempre mais fácil e me motivava a tocar com mais vontade, já que virava uma experiência de partilhar. Não me lembro de alguma vez que tive uma experiência complicada com o público, salvo durante os cortejos de carnaval, que as pessoas perdiam a noção do limite – isso me deixava mais intimidada (sic) e receosa.” (Entrevistado 7)

Sobre toda a energia que flui no bloco, pode-se chamá-la de “Axé”. Todas as coisas que existem possuem Axé, ou seja, uma energia vital. O axé, na visão do candomblé é a força que permite a existência. Mas, como força, ele não se manifesta de forma automática: precisa ser transmitida. No contexto do candomblé, a música é um caminho para o Axé. Se você leu atentamente ao que foi escrito acima, deve ter notado várias respostas falando de uma energia que os participantes não sabem de onde vem. Esse é o axé, uma vitalidade que contagia seu corpo e espírito, dando vitalidade ao corpo e a mente.

“Há uma diferença de quando a pessoa chega no Projeto, e de quando ela deixa o Projeto. Este formato sócio artístico é um sucesso pela quantidade de tempo de existência ininterrupta do Coró de Pau. 22 anos é para poucos, neste nosso formato. Todos que passaram pelo nosso Projeto nos dão este testemunho. Existe um antes e depois sobre vários aspectos. Nosso trabalho impacta de forma positiva, a vida das pessoas. Se entendemos que a maioria vem em busca de qualidade de vida, de bem estar, de saúde mental, de conhecer pessoas, de acolhimento, de contato com as apresentações artísticas através deste olhar contrário de quem leva alegria para as pessoas, proporciona o crescimento e movimento da cultura popular local ou de alguma outra cidade por onde passamos. Além de colaborar com o próprio projeto, os saberes orais, e o respeito pelas Mestres e Mestras.” (Mestre Geovanna, 2024)

Através dos depoimentos, percebe-se uma grande relação e semelhança entre as práticas do projeto e a música de África e principalmente com os valores civilizatórios afro-brasileiros. A prática no projeto é uma prática comunitária que permeia a vida dos participantes e criam laços de comunidade e identidade. Nas entrevistas, pode-se observar quase todas as palavras presentes nos valores civilizatórios afro-brasileiros, são elas: circularidade, religiosidade, corporeidade,

musicalidade, comunitarismo, ancestralidade, memória, ludicidade, oralidade e axé (Candusso, 2009). Esses elementos estão presentes no cotidiano do Coró de Pau.

3.3 A Teia de Relações

As relações presentes no projeto Coró de Pau são tecidas por um complexo sistema de interações entre música, alunos, mestres e público. Essas relações, que envolvem tanto aspectos pedagógicos quanto performáticos, refletem a integração entre prática musical, valores culturais afro-brasileiros e o papel central da música na construção de identidades coletivas e individuais.

Para os alunos, a música vai além de um aprendizado técnico: ela é um meio de expressão pessoal e coletiva, que promove o autoconhecimento, o desenvolvimento artístico e uma forte sensação de pertencimento. As aulas de percussão no Coró de Pau são baseadas na oralidade, repetição, sensibilização rítmica e prática coletiva. Os mestres do projeto conseguem inspirar a confiança dos alunos, criando um ambiente de aprendizado confortável, promovendo um espaço no qual o aluno pode aprender sem medo de falhar. Isso gera uma relação de cumplicidade e respeito entre mestres e alunos.

A relação entre a música e o público é forte e viva. Durante as apresentações, o público não é mero espectador; ele participa ativamente, dançando e interagindo com o bloco. Essa interação reflete a capacidade da música de criar uma ponte emocional entre os músicos e os ouvintes. O público se torna parte da apresentação, alimentando de energia os músicos e potencializando a performance.

O repertório do Coró de Pau é uma combinação de composições dos mestres de cultura popular e de músicas tradicionais das religiões afro-brasileiras. Essa escolha reforça a conexão com a ancestralidade. Os mestres, que trazem essas tradições para o repertório do bloco, funcionam como guardiões da memória cultural. Eles preservam e adaptam esses saberes para que possam ser transmitidos às novas gerações de músicos.

As apresentações públicas, especialmente durante o carnaval, desempenham um papel importante no Coró de Pau. Para os alunos, esses eventos são um momento do ápice do aprendizado, no qual todo o trabalho realizado nos ensaios é colocado à prova. As apresentações funcionam como uma espécie de avaliação implícita, na qual o sucesso coletivo do bloco depende da habilidade de cada músico de tocar corretamente e em harmonia com os demais, gerando um forte senso de responsabilidade coletiva.

O carnaval, como momento de maior visibilidade e energia, revela a interação entre músicos e público de forma mais intensa. A “energia” gerada pelo bloco, é um reflexo da troca simbólica entre os músicos e o público. O público se envolve emocional e fisicamente com a música, dançando e respondendo aos ritmos, o que retroalimenta a performance dos músicos. Essa troca é um dos aspectos mais significativos das apresentações, destacando o papel central da música como força vital (Axé).

Em suma, as relações no Coró de Pau são complexas e profundas, envolvendo trocas entre alunos, mestres e público que transcendem o simples ato de fazer música. A música, nesse contexto, é um catalisador para a criação de laços sociais, culturais e espirituais, reforçando a importância da coletividade, da ancestralidade e da preservação das tradições afro-brasileiras.

3.4 O Coró de Pau e os Valores Civilizatório Afro-Brasileiros

Nota-se, no projeto Coró de Pau, uma convergência com os valores civilizatórios afro-brasileiros. Esses valores, como circularidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade, cooperativismo, ancestralidade, memória, ludicidade, oralidade e energia vital (Axé) (Candusso, 2009), estão presentes de forma intrínseca nas dinâmicas do projeto.

A circularidade, manifesta-se na didática do Coró de Pau. O aprendizado musical no bloco acontece de maneira contínua, envolvendo múltiplos espaços de convivência e interação. No Coró de Pau a transmissão de conhecimento é compartilhada entre mestres, alunos e a própria comunidade. Essa circularidade é vista tanto nas aulas quanto nos ensaios, onde o aprendizado é progressivo e baseado na cooperação.

A religiosidade é presente no Coró de Pau, especialmente no uso de ritmos e práticas musicais ligadas ao candomblé e à umbanda. No contexto afro-brasileiro, a música carrega uma dimensão espiritual. No projeto, essa religiosidade é vivenciada nas apresentações e no repertório, nas quais os ritmos afro-brasileiros não são apenas executados apenas tecnicamente, mas carregam consigo a ancestralidade e a espiritualidade dessas tradições.

A corporeidade reflete-se na prática musical do Coró de Pau. O corpo é o principal instrumento de expressão e conexão com o mundo. A música no bloco é vivida de maneira corporal, onde o movimento e a performance são essenciais. Através da percussão, o corpo coletivo do bloco reafirma sua identidade cultural, enquanto o corpo individual de cada participante ajuda no fortalecimento da comunidade.

O cooperativismo e o comunitarismo são princípios centrais no Coró de Pau. Assim como nas sociedades africanas, onde o aprendizado da cultura musical é uma responsabilidade compartilhada por toda a comunidade, no projeto essa cooperação é evidente no modo como os alunos mais experientes ajudam os iniciantes e como os mestres promovem um ambiente de acolhimento e incentivo. Todos colaboram para o sucesso coletivo, reforçando o sentimento de pertencimento e comunidade.

A ancestralidade é presente no Coró de Pau, seja através dos mestres, que atuam como guardiões da memória coletiva, seja no próprio repertório, que inclui

ritmos e canções tradicionais das religiões afro-brasileiras. Esse valor conecta os participantes com suas raízes, permitindo que as tradições sejam preservadas e transmitidas às novas gerações. A música torna-se, assim, um meio de preservação da memória ancestral.

A oralidade é outro aspecto central na didática do Coró de Pau, tal como nas culturas de tradição oral africanas. A repetição, a imitação e o aprendizado pela escuta são métodos predominantes. A oralidade é fundamental para a compreensão dos conteúdos.

A memória é igualmente importante no Projeto. Os alunos utilizam-se da memória para guardar o repertório do bloco. O repertório do bloco é composto por músicas tradicionais e composições dos próprios mestres. A música ajuda a fixar os valores e histórias da comunidade, reforçando os laços com o passado e projetando a cultura afrodescendente para o futuro.

Por fim, a energia vital ou Axé é um elemento transversal em todas as práticas do Coró de Pau. A música, carregada de energia e vitalidade, conecta os participantes entre si e com o público, criando uma atmosfera festiva e de união.

O Coró de Pau é uma expressão viva dos valores civilizatórios afro-brasileiros. A música conecta os participantes com suas raízes, promove a cooperação e reforça o senso de comunidade. Através da circularidade, da corporeidade, da ancestralidade e da oralidade, o projeto preserva e revitaliza as tradições afrodescendentes, contribuindo para a construção de uma identidade cultural que valoriza a diversidade e o patrimônio imaterial dos afro-brasileiros.

3.5 O Coró de Pau e a Música Africana

Ao comparar a música africana, conforme descrita por Nketia e Bebey, com o projeto Coró de Pau, fica evidente que a relação entre música e comunidade se mantém como um aspecto central em ambas as tradições. A música africana, de acordo com os autores, é uma prática comunitária e social ligada à vida cotidiana, uma atividade coletiva que organiza e fortalece as relações sociais. No Coró de Pau, isso se manifesta no modo como os ensaios e as apresentações são conduzidas, com uma forte participação e interação entre alunos, mestres e o público.

Assim como nas sociedades africanas descritas por Nketia, nas quais aprendizado musical ocorre de forma orgânica dentro da comunidade, no Coró de Pau, o aprendizado acontece de maneira prática e colaborativa, dando ênfase na oralidade, na repetição e na experimentação.

No projeto, há uma valorização da participação ativa dos alunos, independentemente de sua experiência anterior. A prática musical no projeto envolve a construção de uma identidade coletiva. Os participantes são incentivados a explorar sua criatividade e expressividade.

A relação entre a ancestralidade e a música, tão presente nas sociedades africanas, também é encontrada no Coró de Pau. O projeto faz uso de ritmos e melodias das tradições religiosas afro-brasileiras, especialmente do candomblé e da umbanda. No candomblé, a música é um caminho para o Axé, e essa vitalidade se reflete no Coró de Pau, onde a energia gerada pelas performances coletivas cria um laço profundo entre músicos e público.

O estudo do Coró de Pau mostra uma forte continuidade das tradições musicais africanas, tanto em termos de método pedagógico, quanto no papel social e espiritual da música. Através da música, o projeto perpetua saberes ancestrais e cria um espaço de inclusão, aprendizado e celebração, refletindo os valores centrais da musicalidade africana e afro-brasileira.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o trabalho foi possível estabelecer uma rica ligação entre os saberes afro-brasileiros e africanos e o projeto Coró de Pau. Tal fato pode mostrar que foi mais proveitoso analisar essa prática com os saberes que lhe deram origem. Trabalhos de autores como Nketia e Bebey, deixam claro que as práticas musicais de herança africana permeiam o projeto, demonstrando uma convergência entre as tradições africanas e as manifestações afro-brasileiras.

A música, tanto nas tradições africanas quanto no Coró de Pau, não é tratada como uma forma de arte isolada, mas como um fenômeno social que transcende o simples ato de tocar instrumentos, envolvendo comunicação, interação e aprendizagem coletiva. Como foi mostrado por Nketia e Bebey, a música africana é uma prática social intrinsecamente ligada à vida cotidiana, carregada de funções incluindo rituais, festividades e organização comunitária. Tudo isso está em consonância com as práticas observadas no Coró de Pau. Projeto no qual a música se manifesta como uma ação coletiva, envolvendo os participantes não apenas em aprendizados de técnica instrumental, mas também na construção de laços comunitários e na continuação de valores culturais e ancestrais.

Um dos pontos centrais destacados é a importância da oralidade e da prática como formas de ensino. A repetição é utilizada como método para a internalização dos ritmos e melodias. Essa metodologia é evidenciada pelos relatos dos mestres e alunos do projeto, que mostram o aprendizado pela prática, pelo erro e acerto, e pela observação de músicos mais experientes, o que reflete diretamente a abordagem tradicional africana de ensino musical.

Sobre os valores civilizatórios afro-brasileiros, como a circularidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade, comunitarismo, ancestralidade, memória, ludicidade, oralidade e axé, é evidente como eles permeiam todas as relações do grupo. A música no Coró de Pau integra as dimensões coletiva e individual, respeitando o nível musical dos participantes e promovendo a cooperação e o aprendizado mútuo. O projeto envolve toda a comunidade, desde os mestres até os alunos mais novos, criando uma atmosfera de comunidade e cooperação. Essa atmosfera gera um processo mais humano e leve de aprendizado musical.

Ao comparar os saberes afro-brasileiros e africanos com o projeto, fica evidente que o Coró de Pau não apenas preserva tradições musicais africanas e

afro-brasileiras, mas também as adapta e reinventa no contexto contemporâneo, promovendo uma educação inclusiva e comunitária. O projeto se destaca como um exemplo vivo da resiliência e relevância da música afrodescendente no Brasil, ao mesmo tempo em que contribui para a perpetuação e valorização de uma herança cultural que é fundamental para a sociedade brasileira, assim como para a sociedade goianiense que há uns anos atrás carecia de projetos como esse, pois, não havia blocos de rua na cidade. O projeto também foi importante pois gerou alguns outros projetos educativos e artísticos nessa mesma tradição, ligado a ex-alunos do projeto.

Portanto, o Coró de Pau é mais do que um simples projeto de percussão afro-brasileira; ele é um espaço de preservação cultural, um veículo de transmissão de saberes ancestrais e uma plataforma de empoderamento comunitário, que, através da música, promove a coesão social, o respeito à diversidade e a valorização das tradições afro-brasileiras.

5. REFERÊNCIAS

BEBEY, F. African music: people's art. Chicago: Lawrence Hill Books, 1975. (Tradução de Josephine Bennett).

CANDUSSO, F. M. C. Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

NZEWI, M. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana-brasileira. Entrevista de Kamai Freire e Nina Graeff. In: GRAEFF, N.; SANTOS, E. S. (Org.). Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. Revista Claves, v. 9, n. 14, 2020.

SMALL, C. Musicking: the meanings of performing and listening. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1998.

SMALL, C. Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture. Music Education Research, v. 1, n. 1, p. 9-22, 1999. DOI: 10.1080/1461380990010102.

NKETIA, J. H. K. The music of Africa. Nova York, 1974.