

# Arraial do Pavulagem: transmissão musical nas oficinas de canto e percussão

*Arraial do Pavulagem:  
music transmission  
in singing and percussion workshops*

**Tainá Maria Magalhães Façanha**

Universidade do Estado do Pará  
taina.facanha@uepa.br

**Sonia Maria Moraes Chada**

Universidade Federal do Pará  
sonchada@gmail.com

## Como citar este texto:

FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães; CHADA, Sonia Maria Moraes. Arraial do Pavulagem: transmissão musical nas oficinas de canto e percussão. **Diálogos Sonoros**, v. 1, n. 2, p. 1-26, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/dialogossonoros/article/view/30609>.

Submetido em: 12/10/2022.

Aceito em: 13/12/2022.

## RESUMO

Este texto teve como principal objetivo descrever a transmissão musical nas oficinas de percussão e canto no Instituto Arraial do Pavulagem durante os Arrastões Juninos. O Instituto Arraial do Pavulagem – IAPav é um contexto cultural paraense no qual são desenvolvidas oficinas de música. Essa transmissão musical acontece de maneira singular, por seus modos de transmitir saberes particulares, e similar por seus aspectos semelhantes e entrelaçados com as culturas de tradição oral. Além disso, tem demarcado um lugar de formação de memórias e novas relações com as culturas musicais paraenses em um contexto urbano. A pesquisa foi desenvolvida a partir da observação participativa (INGOLD, 2016), em 13 dias de oficinas e 10 de ensaios, totalizando aproximadamente 70 horas de pesquisa de campo durante o ano de 2019. Este texto é fundamentado a partir da compreensão da relação entre a etnomusicologia e a educação musical e da perspectiva da transmissão musical (QUEIROZ, 2004, 2005, 2010, 2017; QUEIROZ; MARINHO, 2017; STEIN, 1998, ARROYO, 1999). A característica de ressignificação cultural atribui às oficinas do IAPav um delineamento formal de transmissão que o difere de muitos contextos de cultura oral, por outro lado as categorias mais marcantes nessas oficinas são ligadas essenciais às categorias de experimentação e imitação que o faz se assemelhar, simultaneamente, a muitos desses contextos.

**Palavras-chave:** Arraial do Pavulagem. Transmissão Musical. Oficinas. Belém-PA.

## ABSTRACT

This paper aims to musical transmission describe in percussion and singing workshops in a cultural context of the Instituto Arraial do Pavulagem in Belém-Pará/Brazil during the Arrastões Juninos. This musical transmission happens in a unique way due forms of transmitting particular knowledge, and comparables a outhers cultural manifestations due to similar aspects and intertwined with cultures of oral tradition The musical transmission has marcated a place for the formation and new relationships with the musical cultures of Pará in an urban context. The research was developed based on participatory observation (INGOLD, 2016), over 13 days of workshops and 10 days of rehearsals, totaling approximately 70 hours of field research during the year 2019. This text is based on the understanding of the relationship between ethnomusicology and music education and from the perspective of musical transmission (QUEIROZ, 2004, 2005, 2010, 2017; QUEIROZ; MARINHO, 2017; STEIN, 1998; ARROYO, 1999). The characteristic of cultural re-signification attributes to the workshops of the Instituto Arraial do Pavulagem a formal transmission design that differs from many contexts of oral culture, on the other hand the most striking categories in these

workshops are essential linked to the categories of experimentation and imitation that make it similar, simultaneously, to many of these contexts.

**Keywords:** Arraial do Pavulagem. Music Transmission. Workshops. Belém-PA.

## 1 INTRODUÇÃO

O Instituto Arraial do Pavulagem – IAPav é um contexto cultural paraense no qual são desenvolvidas oficinas de música. Essa transmissão musical é singular, por seus modos de compartilhar saberes particulares, e similar por seus aspectos semelhantes e entrelaçados com as culturas de tradição oral. Além disso, tem demarcado um lugar de formação de memórias e novas relações com as culturas musicais paraenses em um contexto urbano.

Por assim dizer, este texto se constrói a partir de um ponto de fricção entre a etnomusicologia e a educação musical, buscando evidenciar aspectos observados, ainda inicialmente, na transmissão musical das oficinas do Arraial do Pavulagem, consistindo em uma pesquisa realizada a partir da observação participante e bibliográfica.

A partir da percepção da importância de como um dado contexto de prática musical transmite os seus saberes, possibilitando perceber categorias de formação como essenciais para compreender mais profundamente como se delineia o seu fazer musical, propomos descrever a transmissão musical nas oficinas do Instituto Arraial do Pavulagem que são desenvolvidas durante o Arrastão Junino de 2019.

A pesquisa foi desenvolvida por meio da observação participante, em 13 dias de oficinas e 10 de ensaios, totalizando aproximadamente 70 horas de pesquisa de campo durante o ano de 2019. Esta observação parte da compreensão em que a própria consiste em ver o que ocorre aos arredores, mas também sentir e ouvir enquanto a participação é localizada na ação da interação por meio das quais as atividades corriqueiras da vida, nesse caso da prática musical, transcorrem (INGOLD, 2016). Para realização da pesquisa de campo, foram utilizados os meios da observação das atividades desenvolvidas no âmbito das oficinas de percussão e canto, como as pessoas interagem entre si e com os instrumentos musicais. Além disso, foram realizados registros audiovisuais e diários de bordo. Destacamos a imersão de uma das autoras, como integrante do grupo, no campo da pesquisa desde os anos 2012 – aspecto que, talvez, demarca uma forte característica da etnomusicologia no Brasil, como já destacado por Sandroni (2008) e Lühning e Tugny

(2016) – ora com atividades circenses ora como percussionista, fato esse que possibilitou um caminhar mais ameno ao iniciar a observação participante durante o período de participação por um lado. E por outro, sensível por conhecer e ouvir detalhadamente muitos assuntos particulares do grupo que talvez não fossem partilhados com uma pessoa externa aquele lugar.

Essa experimentação e essa participação foram substanciais para a percepção das concepções de como são transmitidos os saberes musicais ao grupo, que talvez não fossem tão facilmente percebidos apenas com observação distanciada, como destacam Queiroz (2005) ao descrever sua experiência em buscar aprender a tocar os instrumentos de percussão no Terno de Catopês e Chagas Júnior (2016) ao destacar suas raízes entrelaçadas ao contexto de sua pesquisa de doutorado.

Por fim, este texto é fundamentado a partir da compreensão da relação entre a etnomusicologia e a educação musical e da perspectiva da transmissão musical (QUEIROZ, 2004, 2005, 2010, 2017; QUEIROZ; MARINHO, 2017; STEIN, 1998, ARROYO, 1999), para descrever como acontecem as oficinas do Instituto Arraial do Pavulagem.

## **2 O INSTITUO ARRAIAL DO PAVULAGEM**

*A lenda, o sonho  
Ronaldo Silva  
Vou contar uma estória do Mangue  
Que Fala do sonho que teve Baldez  
Quando foi pro Acará sem governo  
Quebrando barreira, clarão pelo céu  
Procurando os seus versos de luz  
E receber de São João um agrado.  
Era o boizinho azulado  
Que ele ia ver crescer  
E alegrar a cidade  
(Ronaldo Silva)*

Situado na região amazônica paraense, o Arraial do Pavulagem, criado em 1987, já foi tema de pesquisas na área da etnomusicologia, na antropologia, na comunicação, na museologia, na linguística e na ambiental, compreendendo duas teses de doutorado, três dissertações, alguns TCCs e artigos submetidos a periódicos e eventos diversos. Assim,

muitas são as lentes usadas para compreender e analisar essa manifestação cultural e os objetos de estudos “extraídos” das atividades desenvolvidas no e fora desse instituto.

Dentre essas pesquisas (BARRETO, 2012; GONÇALVES *et. al.*, 2018; NEGRÃO, 2012; MORAES, 2012; MOURÃO; MORKAZEL; KLAUTAN FILHO, 2016; MOURÃO; PRESSLER, 2016; LIMA, 2012; CHAGAS JÚNIOR, 2016, 2017), seguiremos o entendimento proposto por Chagas Júnior (2016, p. 24), ao definir o instituto como um “movimento cultural surgido no final da década de 1980 [criado] por músicos locais [...]”, e o de Moraes (2012, p. 11, grifo nosso) ao compreendê-lo como “um fenômeno social e cultural, produzido e compartilhado socialmente, entendendo uma prática musical composta por indivíduos que agem, vivem comunicam e produzem em suas interações todo o tipo de conhecimento, inclusive o musical”. E, também, do conceito de Prática Musical de Sonia Chada (2007), que a considera como:

um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

Idealizado como uma brincadeira de rua para rememorar e exaltar a cultura popular, o Arrastão do Boi Pavulagem do Teu Coração foi criado por um grupo de músicos, dos quais formaram uma banda com o mesmo nome do movimento que vislumbraram inicialmente como uma ação de preservação cultural.

Nesse primeiro momento, o movimento era uma reunião de amigos que faziam um cortejo ao redor da Praça da República, localizada no centro da cidade de Belém do Pará, que finalizava com uma tocada dos músicos, inicialmente apenas toadas de boi. Além dos músicos, reuniam-se os familiares e amigos para compor o traslado do cortejo na praça. Ao final, os músicos tocavam várias toadas de boi ao lado do Teatro Waldemar Henrique, que na época estava fechado, logo, posteriormente, foi aberto para receber o show que finalizava os cortejos do Arrastão do Pavulagem (MORAES, 2012; CHAGAS JÚNIOR, 2016).

Havia um grupo de músicos percussionistas que acompanhava os Arrastões do Pavulagem, composto por brincantes do Boi Malhadinho do bairro do Guamá, Chagas Júnior (2016, p. 97-98) observa que

no final da década de 1990, o Boi-Bumbá Malhadinho do Bairro do Guamá passou a ser a base do que viria se constituir o arrastão. Vários brincantes desse grupo de boi foram convidados a colaborar na montagem do primeiro Arrastão do Pavulagem, já que não havia a possibilidade de se incrementar o cortejo com percussionistas treinados e ensaiados pelo próprio grupo promotor de evento. [...] Desta forma, em pouco tempo, vão se consolidando oficinas e ensaios que, baseados nas experiências compartilhadas com o malhadinho em cortejos anteriores, passam a subsidiar a formação de um arrastão independente e com características próprias formado por pessoas oriundas dos diversos cantos da cidade que, em geral, não possuíam ligação qualquer com as manifestações culturais que então o arrastão passa a promover e divulgar no Centro Histórico de Belém (CHAGAS JÚNIOR, 2016, p. 97-98).

O objetivo principal desse movimento era celebrar a quadra junina, reverenciando os quatro santos da quadra junina: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal; ainda agregando a representatividade da figura do Boi-bumbá, que nesse início era um boi simbólico pequeno acoplado em um cabo de madeira. Apesar do Boi-bumbá como alegoria representativa do movimento, a intenção não foi criar o grupo de boi, mas como um “brinquedo” um símbolo das culturas musicais do estado. Posteriormente, muitos outros elementos alegóricos foram introduzidos, como é o caso do peixe-boi, do barco Rainha das Águas, confeccionado de miriti no arrastão do círio, dos cabeçudos do boi de máscaras de São Caetano de Odivelas-PA, e tantos outros que atualmente fazem o colorido desse movimento.

**Fotografia 1** – Batalhão da Estrela na saída do cortejo

Fonte: Façanha (2019) – Acervo da Autora.

Com as reconfigurações dos arrastões, o número de integrantes aumentou e as oficinas passaram a ser formadoras de novos brincantes, dando origem ao Batalhão da Estrela; segundo o instituto esse nome se refere aos brincantes que participam dos cortejos nos arrastões. As oficinas acontecem em quatro modalidades: a de percussão, a de dança, a de perna de pau e a de canto (que é comum a todos os participantes).

Com o passar dos anos o movimento foi ganhando novas formas e modos de acontecer, agregando elementos das culturas afro-brasileiras e indígenas. Completando 35 anos de existência em 2022 de uma história recente, porém intensa na cena musical-cultural de Belém. Esse movimento acopla muitos elementos de culturas musicais diversas; outrora apenas com toadas de boi hoje ecoa nas ruas da cidade carimbós, quadrilhas, banguês, marujadas, sairés, xotes, dentre outros. Assim como, acontecendo em dois momentos fixos durante o ano: o Arrastão do Pavulagem-Junino e o Arrastão do Círio; alguns anos atrás ocorria também o Cordão do Peixe-Boi.

Atualmente, os arrastões acontecem da seguinte forma: o Arrastão do Pavulagem, de onde se originou o movimento cultural, começa em meados de maio, momento no qual são desenvolvidas as oficinas, os ensaios, o projeto oralidades – espécie de roda de conversa com mestre e estudiosos da cultura –, o levantamento dos mastros dos santos e

os quatro cortejos. No Arrastão do Círio acontecem apenas os ensaios e um cortejo que iniciam logo após a chegada da Imagem da Santa Nossa Senhora de Nazaré do Círio Fluvial. Outro arrastão que promovia oficinas era no Cordão do Peixe-boi, realizado com um discurso de preservação ambiental, mas há alguns anos não houve mais edições.

Essa construção expressiva se deve ao fato de uma característica distinta, mas não exclusiva, dos movimentos de cultura tradicional, a transmissão de saberes e a construção de memórias e, como sugere Candau (2016), identidades. Nessa perspectiva de construção de memórias, o espaço das oficinas se constrói como um importante marco nessa prática musical. Essa proposta de formação cultural é exposta como um dos objetivos característicos do instituto, em uma publicação em comemoração aos 20 anos de fundação se definiam como “uma entidade que busca fomentar ações pedagógicas de auto-análise/gestão acerca dos hábitos culturais” (FIGUEIREDO; SOARES, 2007, p. 5).

Atualmente, o IAPav se configura como um movimento de expressão na cidade de Belém, tendo em vista a grande aceitação e a participação do público local. Aproximadamente, segundo dados jornalísticos, 20 mil pessoas acompanham os cortejos dos Arrastões do Pavulagem, sejam nos quatro arrastões juninos ou no arrastão do círio. Além disso, e sobretudo, essa característica formadora a partir de oficinas se configura como um ponto de análise importante ao discutido inicialmente neste texto, qual seja refletir sobre transmissão e formação musical em contextos múltiplos e diversos, que muitas vezes delineiam outras formas de repassar saberes e, quiçá, novas formas de conceber educação musical.

Um ponto importante para esse movimento, foi a criação em 2003 de um instituto o qual conferiu um grau mais oficial ao movimento e, em 2009, quando virou um ponto de cultura. Isso permitiu o acesso a concessão de verbas nos editais de fomento e às políticas públicas no estado.



### 3 DIÁLOGOS ENTRE EDUCAÇÃO MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA

*I do believe that the way which a society teaches in music is a matter of enormous importance for understanding that music [...]*

*Bruno Nettl (2010)*

Os espaços e os contextos nos quais a educação musical é desenvolvida são múltiplos, em nosso cotidiano costumamos relacioná-la aos contextos formais, não-formais e informais ou/e escolares e não escolares. Nesse direcionamento, para que enriqueçamos o debate e as investigações acerca desses múltiplos contextos de ensino de música, é necessário cada vez mais que sejam desvelados outros lugares de práticas de ensino da música, muitas vezes lugares que não seguem os cânones hegemônicos do ensino institucional.

Para que possamos propor novas formas de ensino ou formas dialógicas é preciso que voltemos nossos olhares às culturas musicais em suas multiplicidades, muitas das quais, por vezes, não são contempladas no escopo de conhecimentos apresentados como “relevantes” no contexto social contemporâneo; mas que podem contribuir de maneira significativa para a formulação ou visibilidade de múltiplas pedagogias musicais.

Como destaca Lucas *et al.* (2003, p. 9), pesquisas nesses contextos promovem um deslocamento cultural e uma transformação epistemológica que propiciam “a relativização das noções de ensino e aprendizagem musical difundidas a partir de um modelo único, bem como dos parâmetros de julgamento técnico e estético universalizados pela cultura institucional”.

Pesquisas como de Stein (1998), Prass (1998), Arroyo (1999), Lucas *et al.* (2003), Queiroz (2005; 2010) e Queiroz e Marinho (2017) são alguns exemplos de autores que têm abarcado em seus campos de reflexão contextos e lugares que têm, em sua essência, forte laço com a transmissão de saberes musicais.

Por meio de seus valores e conceitos, as culturas criam e recriam formas de existência idealizando essencial e estruturalmente formas múltiplas de formação musical, seguindo regras e moldes específicos. Por assim dizer, podemos compreender que essas estruturas e conceitos são definidos e formulados a partir de cada contexto cultural, operando conforme as necessidades e as expectativas dos componentes desses grupos (QUEIROZ; MARINHO, 2017).

Particularmente, Queiroz (2005, p. 122) destaca que as culturas de tradição oral apresentam, a partir de seus saberes e modos de fazer:

caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo concebe e estabelece como essencial. O conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção natural em que o grupo e/ou a sociedade detentora do conhecimento cria formas, momentos e situações particulares para seu desenvolvimento e a sua assimilação.

Essas concepções de transmissão são fundamentais para a compreensão da música em seu contexto cultural. A etnomusicologia, por sua vez, já vem destacando esse aspecto como essencial para a compreensão das bases fundamentais de um dado sistema musical.

Queiroz (2010, p. 115) dialogando com pensamentos de Bruno Nettl observa que:

O etnomusicólogo, ao trabalhar com um determinado tipo (gênero/estilo) de música, vê-se diante da necessidade de compreender de que forma os saberes musicais relacionados ao fenômeno abordado são valorados, selecionados e transmitidos culturalmente. Tal fato está conectado com a perspectiva expressa em uma conhecida frase do etnomusicólogo Bruno Nettl, na qual afirma que “o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música” (NETTL, 1992, p.3). Por tal razão, os etnomusicólogos têm grande interesse no entendimento das formas utilizadas em uma determinada cultura para a transmissão dos conhecimentos e habilidades relacionados à música, haja vista que “uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão” (NETTL, 1997, p. 8).

Para Nettl (1997, p. 8) o que determina os caminhos de uma prática musical é a forma como ela é transmitida, assim é importante que nos questionemos acerca do que consiste, então, essa forma de transmissão. Inicialmente, podemos entender que consiste na forma na qual uma determinada cultura “ensina” aspectos fundamentais para seu sistema musical. Continuando, discute sobre o quanto a etnomusicologia ganhou como área a partir dos estudos acerca de como as culturas musicais transmitem seu conhecimento. Queiroz (2004; 2017), por sua vez, nos faz refletir o quanto seria importante a percepção da Educação Musical como Cultura, permitindo um olhar mais sensível aos contextos plurais nos quais a música se desenvolve.

Nesse sentido, um segundo ponto de entendimento é que, como localizado na cultura, cada contexto tem seu modo de ensinar e modelar aquilo que quer ensinar

(MERRIAM, 1964). Isso determina, muitas vezes, valores “extramusicais” dentro de cada sociedade e delinea o percurso histórico de cada sistema musical (NETTL, 1997).

Se pensarmos assim, poderíamos traçar maneiras interculturais de construção de novos currículos da educação musical, sejam nas instituições de nível básico sejam na ampliação e (re)delineamento do ensino especializado. O fato é que a compreensão reduzida desses aspectos continua perpetuando uma educação musical unilateral que segue os cânones hegemônicos, que não dialoga com um universo musical múltiplo e diverso.

O contexto do IAPav constitui, a partir das oficinas, espaços de diálogo entre saberes musicais de culturas orais e o ensino não-formal de música. Contudo, como há oficinairos licenciados em música, algumas vezes, para quem tem domínio do código musical, se mesclam os saberes de tradição oral e os formais de ensino, se mostrando um lugar potente para perceber esses diálogos entre educação musical e a etnomusicologia na vivência de uma prática musical.

Especialmente, esses diálogos auxiliam a compreensão de outras epistemologias sobre o saber musical, num processo de relativização desses saberes. Tais experiências ampliam o conceito de música e a percepção da diversidade cultural e musical que não se apresenta nos currículos dos cursos de música. Mas, na verdade, ideias que caracterizam a etnomusicologia têm desempenhado um papel importante na educação musical atual (NETTL, 2010) e as fronteiras são cada vez menos perceptíveis quando se trata de transmissão musical: “Dentre os tópicos de interesse mútuo entre etnomusicólogos e educadores, [...] questões de ensino e aprendizagem da música têm ganhado uma considerável atenção de estudiosos de ambos os campos” (CAMPBELL, 2003, p. 25, tradução nossa).

Essas duas áreas de estudo têm compartilhado métodos de investigação, concepções e práticas do fenômeno musical,

estabelecendo caminhos autônomos, mas relacionados; diminuindo as suas fronteiras, mas preservando suas identidades e, concretizando diálogos que têm enriquecido o campo epistemológico e as ações pois de educadores musicais, etnomusicólogos e estudiosos da música em geral. (QUEIROZ, 2010, p. 114).

O diálogo entre essas áreas tem oportunizado reflexões significativas para o entendimento das práticas musicais e a sua relação com a sociedade. Temos aprendido muito uns com os outros e ainda temos muito a aprender (NETTL, 2010).

As oficinas que o IAPav desenvolve ocorrem, principalmente, durante o Arrastão do Pavulagem para preparação dos cortejos Juninos. As oficinas são gratuitas e se iniciam em meados do mês de maio, ocorrendo diariamente de domingo a domingo, durante aproximadamente 12-15 dias. São ofertadas quatro modalidades de oficinas: a oficina de canto, oficina de danças regionais, a oficina de percussão e a oficina de perna de pau.

Aqui será realizada a análise e a descrição a partir do recorte nas oficinas de canto e percussão. Contudo não se dissocia a fundamental importância das demais oficinas para a compreensão da prática musical, principalmente pelo fato das oficinas de dança e percussão construírem a corporalidade e a espetacularidade na performance nos cortejos.

No primeiro dia, antes de iniciarem as oficinas, há uma reunião com todos os inscritos onde são apresentados os integrantes da diretoria do instituto e explicadas as principais regras para a participação nas oficinas. Dentre essas, as principais são cuidar dos instrumentos e não faltar mais que três dias de oficinas, caso contrário não poderá mais participar no cortejo dos arrastões do ano.

#### **4.1 OFICINA DE CANTO**

*Tenho canções de alianças  
Canções de rios e arraiais  
Ronaldo Silva e Junior Soares<sup>1</sup>*

A oficina de canto é direcionada a todos os integrantes inscritos nas oficinas de percussão, de dança e de perna de pau; a participação comum é obrigatória a todos. Ela acontecia diariamente, antes de iniciarem as outras. Nos anos anteriores era diariamente, mas no ano de 2019, passou para a ser realizada nos dias de terça-feira, quinta-feira e sábado.

Essa oficina é ministrada por um oficineiro que saiba tocar violão para fazer a base harmônica das músicas e que tenha uma aptidão para cantar e preparar minimamente as vozes. O repertório musical é escolhido conforme a proposta do cortejo, geralmente há inclusão de composições novas do repertório da banda e música dos mestres da cultura local.

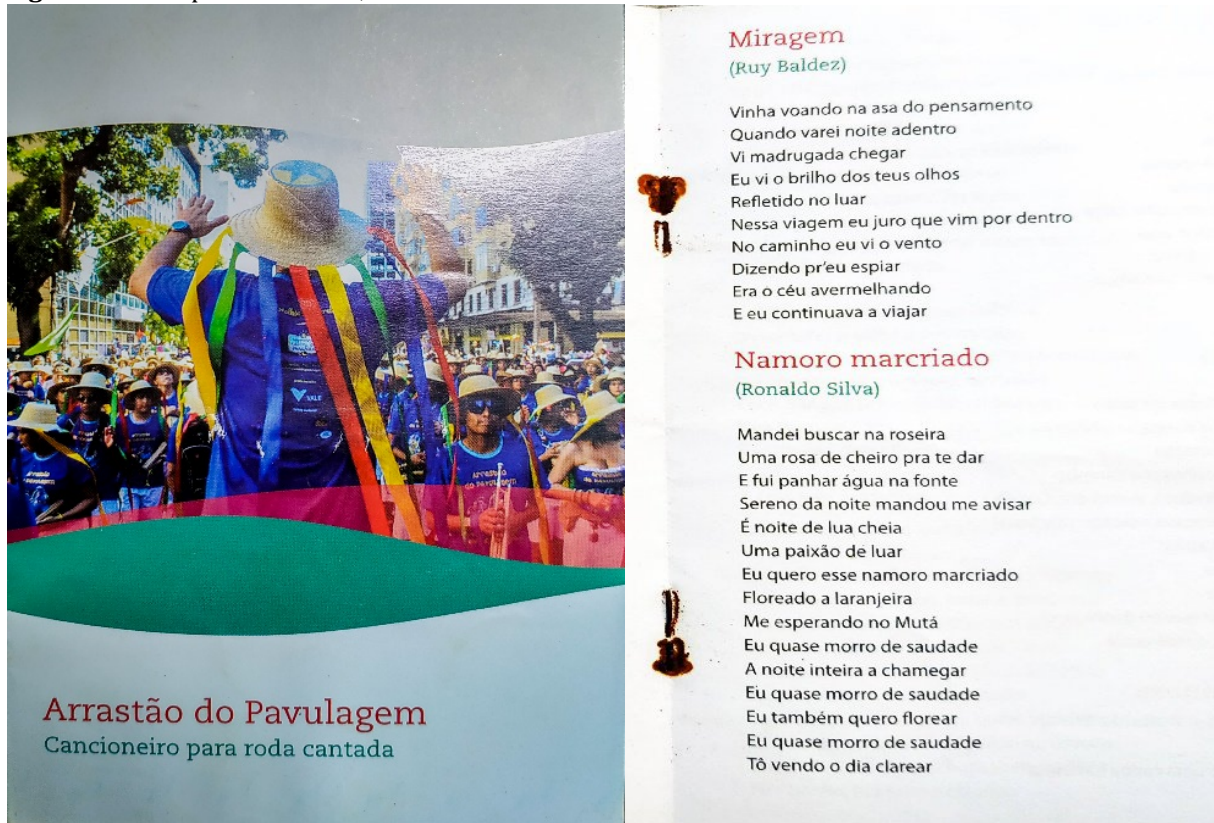
Quando a oficina se inicia, é entregue aos inscritos as letras impressas que serve de guia para ensinar as letras e as melodias das músicas. Em anos anteriores, dependendo da verba disponível, eram confeccionados e entregues livretos com as letras ou com as

---

<sup>1</sup> <https://www.letras.mus.br/arraial-do-pavulagem/915626/>

letras e as partituras das músicas, mas já faz alguns anos que esses materiais não são mais distribuídos.

Figura 2 - Exemplo de Livretos, cancioneiros e cartilhas



Fonte: Acervo pessoal das autoras (2022).

Figura 3 - Exemplo de livretos, com cifras e a letras.



Fonte: Acervo pessoal das autoras (2022).



Esses livretos eram uma das poucas referências de tradição escrita vinculada ao processo de transmissão musical, por mais que a grande maioria dos brincantes não lessem a partitura e tampouco fosse essa a leitura ensinada. Cabe ressaltar, contudo, que no Batalhão da Estrela há brincantes com formação e/ou atuação musical, assim esse tipo de material talvez pudesse auxiliar de alguma maneira o processo de aprendizagem. Além disso, esses materiais eram interessantes como suporte de registro e referências dessa prática musical, servindo, quem sabe, para a difusão do ideal e das culturas musicais que ali estavam presentes.

Figura 4 - Exemplo de libreto com letra e partitura.

Fonte: Acervo pessoal das autoras (2022).

Esse momento é dirigido a partir do jogo de imitação, aonde o oficinairo responsável canta as músicas uma vez para que todos a ouçam e, em seguida, canta parte por parte solicitando que o grupo repita. Essa forma se repete até que todos aprendam a letra.

As músicas são geralmente cantadas em uníssono. Há tentativa de divisão de vozes entre graves e agudas, mas são pouquíssimas as músicas em que isso ocorre, como no planejado. Pudemos observar que nesse arrastão junino houve a inclusão de uma música nova, que para vozes femininas ficava muito alta e para vozes masculinas muito baixa. Após adequações no tom da música, as mulheres não conseguiam manter a referência da

parte mais aguda da música e acabavam por cantar no tom masculino, extremamente baixo, fato que provocou “desafinação” na melodia ensinada.

Um aspecto interessante de ser notado é que todos os oficinairos, tanto do canto quanto da percussão, sempre foram homens, o que no caso da oficina de canto talvez tenha podido criar uma referência vocal que acabava dificultando o canto de algumas músicas para as vozes femininas.

Fato interessante de ser mencionado, diz respeito a criação de um grupo musical, composto por integrantes do Batalhão da Estrela, chamado de Roda Cantada que teve como objetivo inicial acompanhar esse processo de ensino dos cantos. Esse grupo é composto, na maioria das vezes, por membros mais antigos do batalhão e que já dominam, com certa desenvoltura, o toque dos instrumentos musicais. Assim, esse grupo musical sempre está presente nas oficinas de canto, o que ajuda o grupo que está aprendendo a criar certa referência dos ritmos tocados (toadas de boi, carimbó e quadrilhas).

Ressaltamos que a maioria dos inscritos nas oficinas são pessoas de diversas origens, formação, profissão, credo e classe social (CHAGAS JÚNIOR, 2016). Muitas vezes são pessoas que não tiveram contato com essas músicas ou com os contextos dessas práticas musicais anteriormente, o que traz a relevo a importância da referência sonora desde a aprendizagem dos cantos.

Um ponto de contraste notado é que essas músicas ensinadas não são as mesmas músicas que compõem o repertório musical do cortejo. São músicas escolhidas para serem cantadas durante a concentração, antes da saída dos cortejos, aos domingos.

Por um lado, é interessante, pois ajuda quem está iniciando a distinguir o repertório musical de cada momento, por outro, entretanto, dificulta o aprendizado das músicas do repertório musical do cortejo, que são ensinadas durante a oficina de percussão. Podemos perceber a partir da oficina de canto um dos primeiros aspectos do processo de transmissão musical, o participar coletivamente e o jogo imitativo, como destaca Queiroz:

A participação coletiva no canto, também é uma competência musical exigida constantemente durante os momentos de execução. É válido ressaltar que não há uma cobrança de exatidão melódica, de perfeição tonal, de estética vocal e de reprodução exata da letra. A participação é cobrada exaustivamente, mas suas “qualidades” estéticas e sonoras são flexibilizadas dentro de um padrão de liberdade na execução (QUEIROZ, 2005, p. 133).

Apesar de ser muito importante dentro do instituto, nas oficinas de percussão não há um momento específico para isso, as pessoas cantam ao mesmo tempo em que estão tentando aprender a tocar um instrumento de percussão, o que faz com que as mesmas priorizem o aprendizado do instrumento e não das letras das músicas, gerando muitas instruções de "cantem as músicas" ou "cantem mais alto", durante as oficinas e ensaios.

## **4.2 OFICINA DE PERCUSSÃO**

*Bate tambor batalhão  
Rufa na caixa e no tempo<sup>2</sup>  
(Ronaldo Silva e Alan Carvalho)*

A oficina de percussão é ministrada por doisicineiros principais – dois músicos percussionistas profissionais – e dois ajudantes, dos quais um é membro antigo do Batalhão da Estrela e outro é percussionista profissional. Em um primeiro momento esse número de instrutores pode parecer suficiente, entretanto, o número de pessoas que participam das oficinas é alto, cerca de 100 pessoas ou mais, como no caso do ano de 2019, que mais de 120 pessoas se inscreveram apenas para a oficina de percussão. Ao longo do processo muitos desistem, mas, logo nos ensaios, os veteranos chegam e esse número fica expressivo. Chagas Júnior (2016, p. 222) destaca que “A oficina de percussão foi a primeira a ser pensada desde os primórdios do movimento na Praça da República, é mais procurada pelos participantes que anualmente se inscrevem nas oficinas do IAPAV.”

Na oficina de percussão, são ensinados os toques dos instrumentos de percussão que compõem a orquestra sonora dos cortejos dos arrastões, subdivididos em agudos, médios e graves. Esses instrumentos e essa "orquestra de percussão" foram criados a partir de uma adaptação dos instrumentos musicais para tocar os ritmos que fazem a prática musical dos arrastões.

É interessante perceber nesse instrumental percussivo que há aspectos de criação, de composição e de adaptação sonora de músicas que são tocadas em ambientes e espaços específicos para que possam soar na rua. Um exemplo foi a adaptação do toque do carimbó, que é marcado por ser tocado no curimbó – instrumento que deu origem ao ritmo, a instrumentos dispostos no Batalhão da Estrela.

---

<sup>2</sup> [https://www.kkbox.com/sg/en/song/DXdt6jZSg\\_DL9WMWZi](https://www.kkbox.com/sg/en/song/DXdt6jZSg_DL9WMWZi)



Logo que a oficina de percussão é iniciada, o instrutor Rafael Barros – músico percussionista e professor de música, apresenta os ritmos que compõem os arrastões e conta um pouco sobre as origens e os toques de cada instrumento.

**Figura 5** - Apresentação das Músicas e instrumentos no segundo dia de oficinas



Fonte: Façanha (2019) – Acervo da Autora.

- Base rítmica das músicas que compõem os arrastões<sup>3</sup>:

**Carimbó** Tambor  $\frac{2}{4}$  O O O O S  
D E E D E

**Boi-bumbá** Barrica  $\frac{2}{4}$  O S S O S S  
D E E D E E

**Quadrilha Junina** Tambor  $\frac{2}{4}$  O S O O  
D E D E

Quando finaliza essa apresentação, os novos brincantes são convidados a pegar um instrumento de sua preferência. Os instrumentos são ensinados por naipe, todos juntos e no mesmo local. Após ensinar o toque do instrumento, todos ficam experimentando, de maneira conjunta, a melhor forma de “tirar som” do instrumento. A repetição é uma das principais estratégias, até conseguir adequar a melhor forma de tocar o instrumento.

#### 4.2.1 Os instrumentos que compõem o batalhão da estrela e os toques de cada um deles nos ritmos do carimbó, boi e quadrilha

Quadro 1 – Toque dos Instrumentos do Batalhão da Estrela

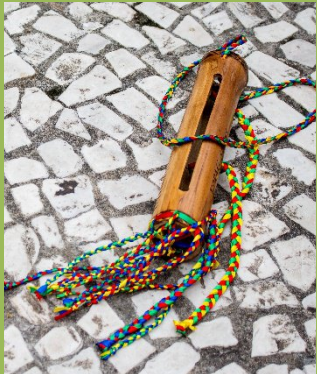














(Continua)

INSTRUMENTOS	CARIMBÓ	BOI-BUMBÁ	QUADRILHA
<b>MATRACA</b> 			

<sup>3</sup> As letras O e S, significam a sonoridade que deve ser emitida no toque do instrumento, *open* e *slap* e as letras S e D correspondem a mão que deve tocar, *direta* e *esquerda*.

**Quadro 1** – Toque dos Instrumentos do Batalhão da Estrela

(Continuação)

INSTRUMENTOS	CARIMBÓ	BOI-BUMBÁ	QUADRILHA
<p><b>RECO-RECO</b></p> 			
<p><b>MARACÁ</b></p> 			
<p><b>TAMBOR ONÇA</b></p> 			
<p><b>BARRICA</b></p> 			

Quadro 1 – Toque dos Instrumentos do Batalhão da Estrela

(Continuação)

INSTRUMENTOS	CARIMBÓ	BOI-BUMBÁ	QUADRILHA
<p><b>CAIXA DE MARABAIXO</b></p> 	<p>1 </p> <p>2 </p> <p>3 </p> <p>4 </p>	<p>1 </p> <p>2 </p>	<p></p>
<p><b>ALFAIA</b></p> 	<p></p>	<p>1 </p> <p>2 </p>	<p></p>

Fonte: Elaborado pelas autoras (2022).

Esse aspecto da experimentação e repetição demarca uma das principais características desse processo de transmissão, “a percepção tátil, associada à auditiva e à visual, exerce papel de intrínseco valor para a descoberta e assimilação de características sonoras e técnicas da execução musical [...]” (QUEIROZ, 2005, p.131).

Geralmente, nesse primeiro momento, os novos brincantes não podem tocar as alfaias e marabaixos, pois são instrumentos que constroem a base das músicas e apresentam um pouco mais de dificuldade para serem tocados por novos integrantes, tanto por seu peso quanto para “segurarem” o ritmo de maneira constante. Assim, os instrumentos que são ensinados nas oficinas são as barricas, que logo chamam atenção de todos, os maracás, as matracas e os reco-recos.

Como não há novos integrantes que toquem a base rítmica, muitos veteranos vão de maneira voluntária para tocar e ajudar nesse momento. Conseguimos perceber um



aspecto muito interessante nesse processo de transmissão de saberes para os novos integrantes, pois muitas vezes esses brincantes mais antigos viram certa referência para o grupo, e como são muitas pessoas, costumam ajudar durante esse processo, instruindo como tocar, quando surgem dúvidas, ou mesmo corrigindo a forma de tocar, quando há alguém tocando errado.

Esse aspecto é destacado por Queiroz (2005), quando observa esse mesmo comportamento de correções e ensinamentos dentro do Terno de Catopês, os mais velhos instruindo os meninos mais novos que ainda estão iniciando a prática nos instrumentos. Mas, no Instituto, podemos observar que esse pode ser feito tanto pelo instrutor quanto pelos integrantes mais antigos do grupo.

É um requisito que todos os integrantes tentem aprender o toque de todos os instrumentos nesse momento da experimentação, então a cada dia de oficina os instrutores recomendam que os novos integrantes troquem de instrumentos. Já na metade das oficinas, por volta do décimo dia, cada um escolhe o que mais gostou e melhor conseguiu tocar. É comum que algumas pessoas não fiquem nos seus instrumentos de preferência, pois apresentam dificuldade para tocar “certo”, ou que não haja número suficiente de instrumentos para todos.

As pessoas que permanecem nos ensaios são instruídas a comprarem os instrumentos, pois apesar do Instituto ter um número expressivo de instrumentos, alguns nem sempre podem ir para a manutenção por falta de verba, ou não são suficientes para o número de brincantes. Nos últimos anos, anteriores a 2018, não houve patrocínios, o que dificultou muito a realização dos arrastões.

Finalizadas as oficinas, se iniciam os ensaios. Apesar de não ser objetivo neste texto, é importante ressaltar que nesse momento os aprendizados das oficinas são desenvolvidos de maneira mais complexa e mais contextualizada à performance dos arrastões.

Com a chegada dos membros mais antigos do grupo, criam-se referências de tocar os instrumentos, assim como o desenvolvimento dos aspectos cênicos com as coreografias e danças criadas para abrilhantar os cortejos. É comum nesse momento que muitas pessoas comecem a enfeitar seus instrumentos com fitas coloridas e com as cores das fitas dos chapéus, símbolo característico do Batalhão da Estrela, é como começar de fato a fazer parte daquele movimento.

**Figura 6** - Foto do chapéu do Batalhão da Estrela



Fonte: Façanha (2019) – Acervo da Autora.

Assim, mesmo que inicialmente, podemos perceber que os principais saberes difundidos e transmitidos a partir nas oficinas de música são essencialmente rítmicos, dos quais desenvolvem principalmente a percepção dos timbres de cada instrumento. Durante a metade das oficinas a referência sonora é esse aspecto timbrístico, tendo em vista que as melodias das músicas do repertório do cortejo são tocadas por um grupo de metais (trombone, trompete e saxofone).

Nesse momento quando o grupo de metais começa a participar das oficinas, as referências que antes eram essencialmente rítmicas são vinculadas à referência melódica, o que amplia mais a concentração e os ânimos na aprendizagem. Tendo em vista que nesse momento se fortalece a relação do aprendizado do repertório das músicas; percebe-se que nesse momento os brincantes iniciantes começam a tocar mais adequado aos toques e as músicas e começam, também, a desenvolver um jogo cênico ao tocar os instrumentos.

Por fim, a partir desse momento os elementos figurativos e simbólicos começam a integrar algo mais completo da performance dos arrastões, o que nos permite afirmar que o boi, os cabeçudos, os mastros dos santos e as devoções a eles, assim como outros

elementos simbólicos passam a agregar uma transmissão musical extremamente articulada ao proposto por Chada (2007), quando afirma que muitos elementos “extramusicais” configuram em si a prática musical; assim é nesse momento que os novos integrantes começam de fato a integrar-se a esse movimento cultural.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A característica de ressignificação cultural atribuí às oficinas do IAPav um delineamento formal de transmissão que o difere de muitos contextos de cultura oral, por outro lado as categorias mais marcantes nessas oficinas são ligadas essenciais às categorias de experimentação e imitação que o faz se assemelhar, simultaneamente, a muitos desses contextos.

Assim como evidenciado Arroyo (1999), a transmissão musical no contexto do arraial assume diferentes processos, esses se distinguem entre o tempo de vivência dentro do instituto, o naípe do instrumento e acontecem em situações de um aprendizado coletivo, tanto na oficina de canto como nas de percussão, e por mais que não sejam as oficinas cênicas, essas situações envolvem processos visuais, táteis e auditivos.

Apesar das percepções e reflexões iniciais, circunstância na qual se encontra o andamento da pesquisa, percebemos que essa integração nas oficinas – o processo de ensinar o que outrora foi proposto como um simples arrastão – é o que configura a principal forma de permanência desse movimento, assim como um alicerce de público da banda Arraial do Pavulagem dos músicos fundadores. Contudo, é essencial que a próxima etapa da pesquisa, entrevistas com as pessoas que participaram das oficinas em 2019, seja somada as essas observações iniciais; pois assim conseguiremos apreender como as pessoas se relacionam com esses saberes.

## REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. 406 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/15025>. Acesso em: 28 dez. 2022.

BARRETTO, Joana Celia Coutinho. **Cultura e meio ambiente**: as ações socioeducativas do Instituto Arraial do Pavulagem. 2012. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Meio Ambiente, Programa de Pós-Graduação em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia, Belém, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9714>. Acesso em: 03 abr. 2019.

CAMPBELL, Patricia S. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture. **Research Studies in Music Education**, n. 21, p. 16-30, 2003. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1321103X030210010201>. Acesso em: 28 dez 2022.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo. Editora Contexto, 2016.

CHADA, Sonia. A Prática no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. *In*: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

CHAGAS JÚNIOR, Edgar Monteiro. Do “Risco da Perda” ao patrimônio cultural: o arrastão em processo. **ACENO**, v. 4, n. 7, p. 123-140. jan/ jul. 2017. DOI: 10.48074/aceno.v4i7.5177. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/5177>. Acesso em: 28 dez 2022.

CHAGAS JÚNIOR, Edgar Monteiro. **Pelas ruas de Belém**: produção de sentido e dinâmica cultural nos Arrastões do Pavulagem em Belém do Pará. 2016. 303 f. Tese - (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFPA, Belém, 2016.

GONÇALVES, Juliana Belmiro; SOUZA, Samara Cristina de Paiva; SOUZA, Krishna Ohanna Santos de; MORAIS, Mateus Souza; GONÇALVES, João Carlos Belmiro. O movimento cultural paraense e a reciclagem: estudo de caso do Arraial do Pavulagem em parceria com a coleta seletiva Solidária. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE GESTÃO AMBIENTAL, 9., 2018. **Anais [...]**. São Bernardo do Campo, SP: IBEAS, 2018.

FIGUEIREDO, Walter; SOARES, Júnior. **Arraial do Pavulagem**: desenvolvimento de educação cultural na Amazônia brasileira. Belém, PA: iCone Gráfica, 2007.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, set./dez. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/21690>. Acesso em: 28 dez 2022.

LIMA, Dula M. B. Cultura, patrimônio imaterial e sedução no Arraial do Pavulagem, Belém (PA). **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 9, p. 53-67, 2012. Disponível em:



[http://www.tecap.uerj.br/pdf/v92/dula\\_maria\\_bento\\_de\\_lima\\_e\\_estelio\\_gomberg.pdf](http://www.tecap.uerj.br/pdf/v92/dula_maria_bento_de_lima_e_estelio_gomberg.pdf). Acesso em: 28 dez 2022.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 167-194.

LUCAS, Maria Elizabeth *et al.* Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 3, p. 4-20, 2003.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MORAES, M. J. P. C. **Arraial do Pavulagem**: a moderna tradição de uma prática musical. 2012. 232 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, 2012.

MOURÃO, A. J. N. B.; PRESSLER, N. G. S. Publicidade, Mobilização Cultural e Plataformas Digitais: o Arraial do Pavulagem e o Crowdfunding na Amazônia. *In*: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA, 7., 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Pesquisadores em Publicidade, 2016. v. 1.

MOURÃO, Andressa Janaina, MORKAZEL, Marisa, KLAUTAN FILHO, Mariano. Arraial do Pavulagem, Cultura e Tecnologia. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER, 9., São Paulo, 2016. **Anais [...]**. São Paulo: PUC, 2016.

NEGRÃO, Keyla. "Arraial do 'arraial do pavulagem": cultura da festa, saberes populares e espetáculo na amazônia paraense *In*: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja (org.). **Coleção Cult- Estudos da Festa**. Salvador: Edufba, 2012.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the Teaching of World Music. *In*: LEES, Heath. **Music Education: Sharing Musics of the World**. Seul: ISME, 1992. p. 3-8.

NETTL, Bruno *et al.* **Excursion in world music**. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NETTL, Bruno. Music education and ethnomusicology: a (usually) harmonious relationship. **MinAd**: Israel Studies in Musicology Online, v. 8, n. 1/2, 2010. Disponível em: <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/>. Acesso em: 28 dez 2022.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma Etnografia entre os "Bambas da Orgia". 1998. 211 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/189584>. Acesso em: 28 dez. 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. **Ictus**, Salvador, v. 6, p. 122-138, 2005.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34251>. Acesso em: 28 dez 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Educação Musical e Cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 9, p. 99-107, 2004. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/367>. Acesso em: 28 dez 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. **Opus**, v. 23, p. 62-88, 2017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/477>. Acesso em: 28 dez 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. **Intermeio**, v. 23, p. 99-124, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/intm/article/view/5076>. Acesso em: 28 dez 2022.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/221>. Acesso em: 28 dez 2022.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, maio, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p66-75>. Acesso em: 08 out. 2012.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. **Oficinas de música**: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre. 1998. 265 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/143444>. Acesso em: 28 dez. 2022.