



Ugo Pate Medeiros

**CONTEXTOS MUSICAIS PARA O ENSINO DA GEOGRAFIA:
As Paisagens Culturais no Brasil e nos Estados Unidos da América
através do Samba e do *Blues***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Geografia pelo Programa de Pós-graduação em Geografia, do
Departamento de Geografia da PUC-Rio

Orientador: Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Rio de janeiro
agosto de 2022



Ugo Pate Medeiros

**CONTEXTOS MUSICAIS PARA O ENSINO DA GEOGRAFIA:
As Paisagens Culturais no Brasil e nos Estados Unidos da América
através do Samba e do *Blues***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Geografia pelo Programa de Pós-graduação em Geografia.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Augusto César Pinheiro Da Silva

Orientador

Departamento de Geografia – PUC-Rio

Prof. Leonardo Freire Marino

Departamento de Geografia - UERJ

Prof. Eric Hora Fontes Pereira

UFBA

Prof. André Lima de Alvarenga

UFF

Rio de janeiro, 01 de agosto de 2022

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ugo Pate Medeiros

Graduado em Geografia pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2008. Professor de geografia do ensino básico na rede privada. Pesquisador musical e editor do site Coluna Blues Rock.

Ficha Catalográfica

Medeiros, Ugo Pate

Contextos musicais para o ensino da Geografia : as paisagens culturais no Brasil e nos Estados Unidos da América através do samba e do blues / Ugo Pate Medeiros ; orientador: Augusto César Pinheiro da Silva. – 2022.

98 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, 2022.

Inclui bibliografia

1. Geografia e Meio Ambiente – Teses.
 2. Samba.
 3. Blues.
 4. Paisagem musical.
 5. Paisagem sonora.
 6. Geografia cultural.
- I. Silva, Augusto César Pinheiro da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Geografia e Meio Ambiente. III. Título.

CDD: 910

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011986/CA

Por: Christo

Para: Fiorella

Agradecimentos

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

A Deus-pai todo poderoso criador do Céu e da Terra.

Ao Arcanjo Miguel pela proteção.

Ao Arcanjo Rafael pela cura.

Aos meus curandeiros xamânicos.

Ao meu querido orientador, professor e amigo Augusto César Pinheiro da Silva, por quem tenho imensa admiração.

Aos queridos professores que participaram da comissão examinadora.

Ao amor da minha vida, minha filha Fiorella.

À minha família que sempre acreditou em mim, sobretudo minha mãe, minha madrinha (Profa. Carlinda Nuñez), minha avó (Profa. Margarida Pereira Nunes) e meu avô (Alfino Pate).

Resumo

Pate Medeiros, Ugo Gomes; Da Silva, Augusto César Pinheiro. Contextos musicais para o ensino da geografia: As Paisagens Culturais no Brasil e nos Estados Unidos da América através do Samba e do Blues, Rio de Janeiro, 2022. Dissertação de Mestrado – Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

A geografia é importante na formação do cidadão e por isso é uma disciplina presente no ensino básico, onde são trabalhados conceitos-chave como paisagem, espaço, lugar e território. Apesar de a análise geográfica ainda se restringir, em grande parte, aos elementos da percepção visual, há diversas outras possibilidades e ganhos didáticos ao serem utilizadas outras manifestações sensitivas, como as sonoras. Nesse contexto, o samba e o *blues* aparecem como fontes educativas para abastecer e problematizar diversos temas relevantes à prática geográfica escolar. Dessa forma, didatizar os processos de formação de ambos os estilos em recortes temporais semelhantes (virada do século XIX para o XX), porém em recortes espaciais distintos (Rio de Janeiro e sul dos Estados Unidos), chamando a atenção do aluno aos fatores socioespaciais determinantes na formação de cada um. A partir de uma abordagem complexa da geografia cultural e tendo a interdisciplinaridade como horizonte pedagógico, as respectivas paisagens cariocas e sulistas são apresentadas através das influências dos registros sonoros e musicais, assim propondo-se outros métodos didáticos para o ensino da geografia na educação básica.

Palavras-chave:

Samba; Blues; Paisagem musical; Paisagem sonora; Geografia cultural.

Abstract

Pate Medeiros, Ugo Gomes; Da Silva, Augusto César Pinheiro. Samba and blues as cultural landscapes tools in Brazil and the United States: musical contexts for teaching geography. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de Mestrado – Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Geography is important in the formation of citizens and that's why it is a subject present in basic education, where key concepts such as landscape, space, place and territory are worked on. Although the geographic analysis is still largely restricted to the elements of visual perception, there are several other possibilities and didactic gains when using other sensitive manifestations, such as sound. In this context, samba and blues appear as educational sources to supply and problematize various themes relevant to school geographical practice. In this way, teaching the formation processes of both styles in similar time frames (turn from the 19th to the 20th century), but in different spatial frames (Rio de Janeiro and southern United States), keeping the student's attention to sociospatial factors determinants in the formation of each one. From a complex approach to cultural geography and having interdisciplinarity as a pedagogical horizon, the respective Rio de Janeiro and southern landscapes are presented through the influences of sound and musical records, thus proposing other didactic methods for the teaching of geography in basic education.

Keywords:

Samba; Blues; Musical Landscape; Soundscape; Cultural geography.

Sumário

1. Introdução	10
2. Em busca da Geografia escondida entre as paisagens musicais e sonoras: origens, definições e possibilidades	13
2.1 Paisagens sonoras	17
2.2 Paisagens musicais	23
3. Sucessões e reconstruções do espaço através da comparação entre o samba e o <i>blues</i>	34
3.1 “Samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”	36
3.1.1 O samba carioca: paisagens urbanas	45
3.2 <i>Back to the roots</i> : os movimentos do <i>blues</i>	58
3.2.1 “It’s the same old blues”	69
4. Desenvolvendo o raciocínio de uma educação geográfica musicalizada	77
4.1 Música e raciocínio geográfico	80
4.2 Letras, biografias e outras ferramentas musicais	84
Conclusão	92
Referências bibliográficas	95

Lista de figuras

Imagem 1 – 105 de Zacharias Wagener	41
Imagem 2 – O polígono do samba	55
Imagem 3 – As quatro grandes referências do blues no início do século XX	72
Imagem 4 – O circuito do blues nos anos 1910 e 1920	75
Imagem 5 – Fluxo e intensidade da Grande Migração	89
Imagem 6 – Mapa das linhas férreas regionais e nacional	89

Capítulo 1 - Introdução

Este trabalho, desenvolvido ao longo de quase três anos, representa de forma fidedigna, a maturidade de um pesquisador em constante processo de ressignificação. Ao adentrar no Programa de Pós-graduação em Geografia (PGE) da PUC-Rio, considerava a música o pilar central deste trabalho. Ledo engano, afinal a música é mais uma ferramenta educativa, mas uma ótima coadjuvante no processo ensino-aprendizagem.

A paisagem é um conceito-chave da Geografia. Apesar da sua polissemia complexa e não-linear, carrega consigo uma parcela do que é a essência da Geografia, e seu estudo é um campo fértil para trabalhar as diversas temáticas em um contexto escolar. No caso desta dissertação, apontar de forma didática como o *blues* e o samba influenciaram diretamente nas construções de suas respectivas realidades no sul dos Estados Unidos e no Rio de Janeiro.

A pesquisa tem uma abordagem da geografia cultural sobre dois estilos musicais que carregam em si uma geograficidade aplicável ao ensino básico, com a possível identificação de processos socioespaciais característicos à formação das sociedades onde foram criados. O samba e o *blues* são inscritos nas paisagens musicais de diferentes espaços e podem ser catalisadores no desenvolvimento do raciocínio geográfico, a partir de metodologias educativas que sejam capazes de melhorar a capacidade de compreensão do mundo através da música e de seus ritmos.

O objetivo geral aqui é propor outras abordagens para estudos geográficos no ensino básico tendo como referência a música e seu processo de formação, representação e transformação. Para tal, a pesquisa é dividida em três capítulos que possuem objetivos específicos e questionamentos independentes, mas que estão ligados e dialogam constantemente entre si.

O segundo capítulo é o responsável por dar um centro geográfico, uma orientação ao debate. São apresentados os conceitos, sob a perspectiva da geografia cultural, de paisagem sonora e paisagem musical. Recorre-se à produção de nomes como Schafer (1997) e Feld (2018), seminais nos estudos sobre a paisagem sonora, e Carney (2003) e Kong (2009), referências nos estudos sobre Geografia e música. Além de Panitz (2012), Castro (2009), Malanski (2015)

Pate Medeiros (2022). Após este entendimento, inicia-se o diálogo interdisciplinar entre a geografia cultural, a etnomusicologia e a história musical, a fim de geografizar questões até então distantes ou pouco exploradas.

O terceiro capítulo é destinado a investigar as semelhanças e diferenças espaciais, históricas e socioculturais entre os dois estilos musicais nos recortes espaciais definidos e conta com discussões protagonizadas por jornalistas, etnomusicólogos, músicos e historiadores.

Efegê (1974), que faz um longo histórico do maxixe, ritmo tipicamente carioca criado entre 1870 e 1880, considerado o avô do samba, e Neto (2016) fazem uma importante investigação sobre as origens do samba carioca. Matos (1982), Jost (2015) e Trotta (2019) também colaboram no entendimento do contexto primordial do gênero. Em comum, revelam a linha tênue que separava a reprovação àquele estilo musical por uma elite ainda com fortes referências culturais europeias, ao mesmo tempo em que havia o crescente consumo da classe média por uma música que incendiava os clubes e agremiações carnavalescas.

As sucessivas fusões musicais ocorridas no sul dos EUA, na virada do século XIX para o XX, que resultaram no *blues* primordial e rural serão explicadas, sobretudo, por Palmer (1982), Oakley (1997) e Muggiati (1995). O terceiro e último autor, diga-se, é relevante por ter sido o primeiro brasileiro a dedicar um livro inteiramente ao gênero em um mundo anterior às comunicações digitais, ou seja, de difícil acesso ao conhecimento estrangeiro. Hobsbawm (2009) também faz uma bela contribuição a respeito de outros estilos tipicamente norte-americanos.

O quarto e derradeiro capítulo encerra com uma discussão a respeito da educação geográfica. O objetivo desta parte final é discutir e desenvolver o conceito de raciocínio geográfico (CAVALCANTI, 2019; PEREIRA e SERPA, 2021), defender sua relevância social e aplicar em um ensino de natureza interdisciplinar (MORIN, 2000). A pesquisa também traz autores que já aplicam a música em um contexto escolar, casos de Castro (2009) e Delmiro *et al.* (2020), que discorrem sobre os ganhos em sala de aula e nos conteúdos. Muniz (2012) e Fuini (2013) expõem como determinadas letras, exemplo de “*Asa branca*” (Luiz

Gonzaga) potencializam na elucidação de diversas questões peculiares à Geografia.

Em resumo, o segundo capítulo delimita a extensão conceitual de paisagens musical e sonora, mostrando que, apesar da polissemia do termo, é possível trabalhar com paisagem sem se afogar em um oceano de subjetividades. Já o terceiro capítulo demonstra como extrair a Geografia dos contextos – das paisagens - musicais escolhidos, na virada do século XIX para o XX, nos Estados Unidos e no Brasil. E o quarto, após colher produtos tipicamente geográficos, ressalta a importância do desenvolvimento do raciocínio geográfico, em um contexto interdisciplinar, tendo na música uma importante ferramenta didática para o ensino básico.

Capítulo 2 – Em busca da Geografia escondida entre as paisagens musicais e sonoras: origens, definições e possibilidades

“Não é este o momento de lembrar que a paisagem é criada pelo observador e que ela depende do ponto de vista que ele escolheu e do enquadramento que ele lhe dá? A liberdade que tem o geógrafo de se deslocar para multiplicar os ângulos não elimina essa dimensão subjetiva” (CLAVAL, 2004, apud TORRES e KOZEL, 2010, p. 124)

Apesar de não ser exclusiva à Geografia, a paisagem é um dos seus conceitos primordiais. Ao longo da história incontáveis definições de diferentes escolas e abordagens a trabalharam, talvez por isso sua extensão e profundidade podem dificultar o entendimento. Name (2010) ressalta que *“A paisagem possui elasticidade e ambiguidade, necessariamente sendo impossível se apreendê-la de forma totalizante e encarcerá-la em uma definição única”* (p. 180). Há, por certo, apenas uma certeza, sua natureza polissêmica.

Autores renomados como Claval (2004) e Besse (2014) dedicaram obras importantes a respeito da origem do termo no mundo ocidental, especificamente na Europa renascentista. Ambos pontuam que a paisagem nasceu a partir da perspectiva, técnica que proporcionava aos pintores italianos uma janela, um ponto de vista¹. Marandola e Oliveira (2018) afirmam que

Quando surgiu no Renascimento, a paisagem se restringia a uma perspectiva, àquilo que pode ser abarcado com o olhar. (...) O plano de fundo de suas obras de cunho religioso era recheado de elementos naturais que posteriormente foram desenvolvidos como pinturas de paisagem, e teve ampla difusão pelo continente europeu. (p. 140)

Assim, em um primeiro momento, atrelada a preceitos matemáticos, a técnica garantiria detalhes não contemplados pela escrita. Também representou o domínio do homem sobre a natureza, a guinada ao conhecimento científico, a possibilidade de inventariar e reivindicar o mundo à sua volta (MARANDOLA e OLIVEIRA, 2018)². Segundo Holzer (2004), *“A perspectiva é a forma simbólica*

¹ Muito embora esta pesquisa não seja de pensamento geográfico ou tenha a paisagem como tema central e absoluto, cabe o registro do francês Yves Lacoste em que afirma *“(...) que não era a paisagem ‘retil’ (sic.) que figura nos telas dos pintores do período – para o autor, só com o surgimento da fotografia, em fins do século XIX, que o interesse pela paisagem ‘retil’ se configurou”* (NAME, 2010, p. 174).

² Segundo Marandola e Oliveira (2018), *“Pir Berque, diferente do Chinês, as pinturas na Europa representavam o ambiente enquanto objeto substancial, sua forma exterior e*

da emergência do sujeito moderno, correlativa à emergência do mundo moderno, objetivado pelo olhar do sujeito”(p. 61). Entretanto, o uso da paisagem para captar apenas as percepções visuais objetivas, aos poucos, foi questionado e o seu entendimento ampliado, sobretudo pela geografia cultural.

O norte-americano Carl Sauer, profundo conhecedor da obra de Ratzel (PANITZ, 2012), já na segunda década do século XX, enxergava a paisagem como objeto único da Geografia e compreendia a cultura como os traços da ação humana. Responsável, também, pela divisão entre paisagem natural (aquela intocada ou pouco afetada pelo homem) e paisagem cultural (toda aquela com registros das intervenções humanas ao longo da história), presente até hoje no ensino básico. Seu pioneirismo foi decisivo na aproximação da Geografia com a cultura e foi peça fundamental na formação do que viria a ser, anos mais tarde, a geografia cultural. De acordo com Name (2010), para Sauer

A cultura é vista então como o conjunto de artefatos e instrumentos somados à associação de plantas e animais que as sociedades aprendem a utilizar e ao saber em relação ao ambiente. Nesse sentido, pode-se dizer que Sauer então define uma forma estritamente geográfica de se pensar a cultura, a partir do estudo das marcas da ação do homem sobre as paisagens. (p. 170)

Todavia, é um equívoco associá-lo a uma análise puramente objetiva das marcas do mundo sólido. Não, o geógrafo norte-americano “(...) *ao mesmo tempo admite que há um conteúdo subjetivo da paisagem, que vai além da ciência e que se define por qualidades estéticas; defende a descrição geral, mas aponta que a organização sistemática da paisagem se inicia com a recusa a priori de teorias a seu respeito* (...)” (NAME, 2010, p. 170).

Tal subjetividade saueriana, ainda que em estado embrionário e bem tímida, permitiu novas abordagens no estudo da paisagem, uma expansão do seu horizonte epistemológico. Influenciou diretamente a geografia humanista e as geografias pós-modernas. A primeira em um contexto de guerra fria, em plenos anos 1960, apareceu com “(...) *um apelo extremo à subjetividade e à sensibilidade na geografia*” (NAME, 2010, p. 171) e “(...) *por uma geografia que abarcasse os vários modos de observação, o consciente e o inconsciente, o objetivo e o*

completa, e não em relação com o sujeito. Havia um academicismo presente nos quadros, uma atitude científica de observação imparcial, que resultava em cenas rigidamente simétricas. Por meio da pintura de paisagens, o homem passa a dominar e” (p. 145).

subjetivo, o fortuito e o deliberado” (NAME, 2010, p. 172). Teve em Yi-fu Tuan, geógrafo sino-americano, um dos seus expoentes, este, diga-se, muito citado por George Carney, o grande responsável por formatar um método coerente para se relacionar geografia e música, assunto que será retomado mais adiante. Name (2010) sintetiza esta corrente ao afirmar que

A paisagem cultural, nesses estudos, perde um pouco de seu caráter estritamente material (cultura como marcas do ser humano no espaço) e vai pouco a pouco sendo analisada como valor simbólico, artístico ou moral (cultura como expressão da mente humana, de um pequeno grupo ou de um único indivíduo). (p. 173)

Já as geografias pós-modernas ganharam maior visibilidade em um período de questionamento à própria prática científica, em que diferentes abordagens e métodos transcenderam a mútua exclusão *a priori*, abriu-se um diálogo dialético entre as diversas partes em busca do todo (MORIN, 2000). Duas grandes referências em subcorrentes de abordagens distintas são Dennis Cosgrove e Augustin Berque.

A “Nova Geografia Cultural”, que teve em Cosgrove seu grande representante, fundamentou-se, a princípio, em críticas a Carl Sauer e a sua “Geografia Cultural Tradicional”. Segundo Ribeiro (2007), *“Os autores dessa nova perspectiva foram os responsáveis pela introdução da análise de símbolos e de aspectos subjetivos dentro da geografia cultural de língua inglesa e, por conseguinte, dentro das abordagens da paisagem na geografia anglo-saxônica”* (p. 16).

O inglês Cosgrove versou sobre os espaços simbólicos e imateriais. O autor acreditava que o estudo da paisagem subentenderia *“(...) uma ideia, uma maneira européia/ocidental de ver o mundo e onde o sujeito (coletivo, cada grupo ou sociedade) interpreta a si e os outros”* (NAME, 2010, p. 176) e, a reboque, a noção de ideologia. Esta seria a responsável pela forma de interpretar as paisagens, ao mesmo tempo que representaria uma forma de dominação. Name (2010) explica que Cosgrove,

Principal nome da chamada *New Cultural Geography*, a riqueza de sua abordagem está, por um lado, no fato de a paisagem ser revelada como a resultante de um processo, permanentemente inacabado; e, por outro lado, por ser assumidamente considerada como uma abstração—ela não existe *per se* pois, como parte da “realidade”, é uma maneira de se produzir, manipular e contemplar o espaço. Além disso, Cosgrove também deixa claro que a paisagem, como conceito dentro de um campo acadêmico, é uma ferramenta

analítica do pesquisador: a análise da paisagem é um método para se entender o mundo e as sociedades que, aliás, produzem, mantêm e compartilham as diversas paisagens e suas devidas valorações. (p. 177)

Assim, de forma quase simultânea a Cosgrove, Augustin Berque – que se autodefine como um “orientalista”- agregou à sua concepção paisagística muito do que aprendeu no Japão e suas leituras sobre os primórdios da paisagem à chinesa (MARANDOLA e OLIVEIRA, 2018). Berque (2004) tem como grande mérito compreender a geografia cultural como a relação do espaço e da cultura, tendo na paisagem sua concretização.

O francês defende que a paisagem “(...) não é somente um ‘dado’ que será a forma objetiva do meio. Ela não é somente uma projeção que será a visão subjetiva do observador. A paisagem é um aspecto do produto fundamental que institui o sujeito enquanto tal, em seu meio enquanto tal”(Berque, 1985 apud HOLZER, 2004, p. 58). Ele é decisivo para romper de vez o monopólio visual e trazer todos os outros sentidos ao exercício paisagístico. Berque (2004) afirma que

De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não somente a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera, isto é, ela situa os indivíduos no seio de uma cultura, dando com isso um sentido à sua relação com o mundo (sentido que, naturalmente, nunca é exatamente o mesmo para cada indivíduo). (p. 87)

Portanto, essas geografias pós-modernas foram essenciais para resgatar e, de certa forma, atualizar todo o pensamento saueriano que tinha na cultura um importante registro e um fator espacial indispensável, fosse no mundo simbólico ou na concretude palpável. Os desdobramentos e os legados de Cosgrove e Berque – logo, Carl Sauer - são nítidos em Kozel e Torres (2010), que apresentam um valioso trabalho sobre paisagens sonoras a partir da abordagem culturalista. Eles partem do princípio polissêmico e explicam que

O conceito de paisagem à Geografia é aplicado para representar uma unidade do espaço, um lugar, e remete às percepções que se tem sobre ele. Cada paisagem é produto e produtora da cultura, e é possuidora de formas, cores, cheiros, sons e movimentos que podem ser experienciados por cada pessoa que se integra a ela, ou abstraído por aquele que a lê através de relatos e/ou imagens” (TORRES e KOZEL, 2010, p. 124).

Toda essa apresentação – e, novamente, não é um trabalho de pensamento geográfico– sobre paisagem e algumas abordagens ao longo da história foi necessária para mostrar como delimitar este conceito pode ser um tanto quanto difícil, muito embora reserve uma gama de opções metodológicas válidas. Após

um rápido panorama são permitidos dois questionamentos estruturantes: 1) o que são as paisagens sonoras?, 2) quais as relações com as paisagens musicais e como aplicar este conceito na Geografia?

2.1 – Paisagens sonoras

“Nos sons da folha de capim há mais do que sonoridades”
(Pierre Schaeffer)

“Você olha, mas não vê. Você toca, mas não sente. Você ouve, mas não escuta. Sem ver ou tocar [...] pode-se aprender muito. Mas você deve aprender a escutar, ou você aprenderá muito pouco sobre nossos costumes” (Feiticeiro Songhay)

A discussão introdutória buscou uma breve contextualização geográfica sobre o conceito de paisagem. Após algumas páginas, concluiu-se que é uma mediadora entre o homem e o espaço e, simultaneamente, nela registram-se os produtos desta relação dialética das esferas social, cultural e natural (MALANSKI, 2015). É uma fonte profícua na investigação espacial – logo, histórica - e oferece pistas do devir.

Sua compreensão passa por um exercício subjetivo, aberto a todos os sentidos e universos simbólicos, interpretá-la de forma satisfatória é capcioso – partindo-se do pressuposto de que uma definição definitiva é inalcançável! Ou seja, o investigador não se encontra imobilizado em um método ortodoxo, uma abordagem padrão. Torres e Kozel (2010) lembram que

Para Tuan o mundo é percebido pelo ser humano simultaneamente através de todos os sentidos, sendo imensa a informação potencialmente disponível. No entanto, no dia a dia do homem, é utilizada somente uma pequena porção do seu poder inato para experienciar (TUAN, 1980, p. 12). (p. 126).

Apesar dos olhos identificarem e apreenderem grande parte das informações que constituem a realidade sólida, não devem possuir um tipo de predileção ou monopólio sensitivo uma vez que audição, olfato, tato e paladar são complementares. Kong (2009) pontua que *“Os sentidos do olfato, tato, gosto e audição foram negligenciados como consequência da ênfase nos “modos de ver”* (Jackson, 1989, p. 171). Como Valentine (1993) assinala, *modos de ouvir e modos de cheirar, por exemplo, estruturam o espaço de maneira diferente da visão*” (p. 131). Cheiros, sabores e texturas ajudam na compreensão espacial,

contudo os sons – produção, reprodução, recepção e interpretação – são o objeto de estudo nesta primeira parte³.

As paisagens sonoras não se restringem à análise de um estilo musical, vão além, e perpassam pelos diferentes sons do cotidiano, inclusive aqueles confundidos muitas das vezes com ruídos, vibrações indesejadas que perturbam o ouvinte ou algo relacionado ao canto dos pássaros ou o som do vento nas árvores (KONG, 2009). Dissertar sobre este tema implica, necessariamente, em buscar amparo no canadense Murray Schafer e em sua obra seminal *A Afinação do Mundo* (1997).

Originalmente publicada em 1977, o autor “(...) *apresentou pela primeira vez a hipótese geral de que as pessoas fariam, de alguma maneira, ecos de suas paisagens sonoras na linguagem e na música*” (FELD, 2018, p. 233). Seu grande mérito, apesar de não ter comprometido epistemológico com a questão espacial característica à Geografia, foi mostrar que nessas paisagens sonoras não há uma ordem imóvel, mas um constante movimento, há velocidade nos entre elementos que as constituem. Assim, Santos (2006) explica que

O termo *soundscape* foi criado por Schafer em analogia a *landscape* e refere-se a “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc” (SCHAFFER, 1977, p. 274-275). (p. 13)

Portanto, há um jogo de relações mutáveis incessante, um fluxo sonoro permanente que revela mais do que o mero reconhecimento dos emissores. Além do descritivismo, ouvir tais paisagens garantem ao sujeito a percepção extraordinária de camadas (*layers*) socioespaciais até então bloqueadas (MALANSKI, 2015). Essas novas assimilações garantem um reposicionamento simbólico, novas “sinapses” socioespaciais que expandem a compreensão da

³ Castro (2009), ao expor os argumentos de Kong (2009), diz que “Indo desta ideia, Smith (1997) argumenta que a geografia humana está envolvida com uma política cultural que, quer explorando o legado do iluminismo (ver é acreditar) ou os presságios do pós-modernismo (imagem é tudo), permaneceu mergulhada na ideologia visual. Os sentidos de olfato, tato, paladar e audição têm sido negligenciados como uma consequência da ênfase na visão. De fato, ainda hoje muitos geógrafos definem paisagem, por exemplo, como “porção visível da superfície”, ou “tudo aquilo que se vê”, como se na paisagem também não existissem sons, cheiros ou sabores. O olfato e o paladar, por exemplo, podem evocar um sentido de lugar radicalmente distinto da visão” (p. 13)

As paisagens sonoras, tanto quanto as paisagens visuais, não são simplesmente exteriores físicos que rodeiam espacialmente a atividade humana, mas sim percebidas e interpretadas por atores humanos que nelas focam a atenção em busca de consolidar seu lugar no mundo e por meio dele. Paisagens sonoras são revestidas de significados por aqueles cujos corpos e vidas ressoam no tempo e no espaço social. Assim como as paisagens visuais, elas são fenômenos tanto psíquicos quanto físicos, construções tanto culturais quanto materiais (CASEY, 1996, p.235)

As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem. (p. 125)

⁴ Schafer lembra que “N Ocidente, uvid cedeu lugar o lh, cnsiderdum d's mais importantes fontes de informação desde a Renascença, com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva. Um dos mais evidentes testemunhos dessa mudança é o modo pelo qual imaginamos Deus. Não foi senão na Renascença que esse Deus tornou-se retratável. Anteriormente ele era concebido como som ou vibração”. (p. 27).

deste povo com os sons e significados próprios da floresta tropical” (p. 234)⁵. Ele ressalta que

Com isso em mente, durante minha primeira pesquisa com os bosavi nos anos setenta, elaborei a ideia de uma etnografia do som, ou estudo do som, enquanto um sistema simbólico, um sistema cultural, com o objetivo de relacionar a importância da ecologia acústica, particularmente a paisagem sonora da floresta tropical, com a musicalidade e a poética dos lamentos e cantos bosavi. (p. 234)

Seu objetivo foi defender, dentro daquele universo simbólico, o som enquanto um sistema cultural coerente e bem definido, como um provedor das características construídas pela experiência histórica desde os tempos primordiais, afinal Feld (2018) afirma que *“O caráter sonoro da audição e da voz forma um senso corporificado de presença e memória”*(p. 235). A relação emissão e recepção/percepção, na verdade, é uma constante troca na qual

O som tanto emana dos corpos quanto os penetra; esta reciprocidade da reflexão e da absorção constitui um criativo mecanismo de orientação que sintoniza os corpos com os lugares e os momentos mediante seu potencial sonoro. Ouvir e produzir sons, portanto, fariam parte de competências incorporadas que situam aos atores e sua agência em mundos históricos específicos. (p. 235)

É interessante notar, dessa forma, como a paisagem sonora daquele povo está em uma sinergia com a respiração da floresta. Mais do que isso, o pesquisador norte-americano aponta uma dualidade mística: de um lado a imensidão visível da floresta e seus segredos ocultos, do outro sons que não se escondem, que formam uma textura densa no ar. Feld (2018) explica que *“Essa tenção sensorial entre o visto e o ouvido, entre o oculto e o que se revela, é poetizada em duas metáforas sinestésicas usadas pelos kaluli para relacionar a localização dentro da floresta com sua evocação estética”* (p. 236).

Apesar de não propor um conceito formal, Feld (2018) salienta a importância de localizar os sons dentro dessas paisagens. Há de se diferenciar a emissão de um pássaro no solo e de outro da mesma espécie que esteja na copa de uma árvore a alguns metros acima. Desta forma, o receptor percebe os sons da floresta como um grande sistema vivo formado pelo movimento de uma infinidade de pequenos seres vibracionais, uma *“(...) ecofonia na qual um som*

⁵ Segundo Cosgrove (2000), *“Os símbolos poéticos revelam um nível mais criativo, resgatando os significados gerados nos símbolos cósmicos e oníricos, mas descobrindo e criando novos sentidos, talvez inesperados, através do poder metafórico da linguagem. Eles constituem a forma de imaginação mais estritamente cultural, forma essa que penetra no mundo intersubjetivo do discurso através das imagens e metáforas de representação”* (p. 42)

pode se sobressair momentaneamente, para depois desvanecer-se na distância, sobreposto ou ecoado pelo surgimento de outro som, novo ou repetido, no mosaico auditivo”(p. 237). Essa noção de localização e deslocamento sonoros torna-se um traço da personalidade dos kaluli, moldando a forma lúdica de interagir e sentir-se abraçado pela floresta. O autor destaca que

Esta localização do som é simultaneamente uma sonorização do lugar. Sabemos a hora do dia, a estação do ano e a localização em um espaço físico relativo por meio do envolvimento sensorial do som na floresta. Essa forma de escutar e sentir o mundo reflete-se na produção de canções kaluli, em que as vozes se sobrepõem e ressoam com os sons circundantes da floresta, com instrumentos ou com outras vozes, para criar um modo de expressão denso, multifacetado, alternado e interligado. (p. 237)

Ou seja, a forma de entoar cantos está diretamente ligada à produção e à movimentação sonoras da floresta: o fluir permanente de um corpo hídrico, a sensação de um som “de fora” (ponto mais alto) ou de um emissor não captado pela visão. Tudo isso mediando o homem e a natureza e, concomitantemente, sendo um condicionante nesta relação e fator decisivo na experiência cotidiana e na construção das memórias.

Memórias essas eternizadas em uma cartografia poética em que os lugares sagrados ou ordinários são cantados e referidos corporalmente, algo como uma sensualidade musical. Feld (2018) diz que “*Observamos aqui a maneira como uma imagem da floresta é poetizada, trazendo o senso de localidade junto à sensualidade das performances vocais e das danças*” (p. 241) e que “*As vozes locais conhecem tais lugares; eles se ouviram e se sentiram ressoando por meio de seus corpos e de sua terra*” (p. 243).

Toda essa riqueza sonora e interpretação de uma natureza idealizada e sobrenatural expõem um povo que realmente está aberto e perceptível à sua paisagem sonora. E isso obriga a um retorno a Schafer (1997) que, desde a década de 1970, já alertava para o perigo da mudança de uma sociedade *hi-fi* (*high fidelity*), em que é possível identificar os diversos sons, para uma *lo-fi* (*low fidelity*), com sobreposição e congestionamento sonoros.

Ele comprova que a superprodução de sons, quando o ruído se tornou uma presença inconveniente no meio urbano, foi fruto da Revolução Industrial. E, novamente, é correto associar a paisagem sonora industrial (técnica) e consequentes alterações no comportamento social (trabalho), “(...) o que realça o

aspecto dinâmico e relacional desta categoria de análise (MALANSKI, 2011) ”
(MALANSKI, 2015, p. 16129). Schafer (1997) registra que

Antes da Revolução Industrial, o trabalho costumava estar associado à canção, pois os ritmos das tarefas eram sincronizados com o ciclo da respiração humana ou surgiam dos hábitos relacionados com as mãos e os pés. Mais adiante, discutiremos como o canto cessou quando os ritmos dos homens e das máquinas saíram de sincronia, mas não é prematuro chamar a atenção para a tragédia. Antes disso, os cantos dos marinheiros, as canções campestres e das oficinas davam o ritmo, que os vendedores de rua e as floristas imitavam ou cantavam em contraponto, numa vasta sinfonia coral (p. 99)

A introdução de novos sons no cotidiano urbano gerou uma troca sucessiva para uma paisagem sonora artificial *“na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, enquanto seus substitutos feitos a máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna”* (SCHAFFER, 1997, p. 135). É curioso notar que a indústria pesada, cada vez mais, foge das regiões centrais (descentralização industrial), tornam-se menos visíveis à massa como outrora, entretanto seus ruídos (do maquinário, dos transportes, dos grandes eventos, da conurbação) permanecem presentes.

A comparação entre os kaluli da longínqua Papua-Nova e o mundo global cosmopolita foi intencional. É interessante pontuar que os primeiros vivem em um contexto de alta fidelidade e toda a existência é condicionada àquela paisagem sonora da floresta tropical, desde a criação à cartografia poética dos lugares.

Portanto, cabe aqui questionar o que esperar de um mundo urbanizado e de sons artificiais, uma vez que o próprio Schafer (1997) alertou que

Hoje, o mundo sofre de uma superpopulação de sons. Há tanta informação acústica que pouco dela pode emergir com clareza. Na atual paisagem sonora *lo-fi*, a razão sinal/ruído é de um por um, e já não é possível saber o que deve ser ouvido. (p. 107).

Não seria uma nova era contemporânea de ruptura sonora? Quais as consequências deste fenômeno radical? O canadense demonstra preocupação, pois

Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento (p. 26)

Murray Schafer não foi o pioneiro nas pesquisas musicais, tampouco dedicou-se ao ensino básico, mas seu esforço acadêmico expandiu os horizontes didáticos ao relacionar as transformações paisagísticas concretas e subjetivas

através do som ao longo da história social. Ele atentou que sons banais também são, sim, agentes e condicionantes espaciais e por isso foi necessário, em um primeiro momento, entender o que são as paisagens sonoras.

Como já registrado, o objeto de estudo do presente trabalho é a busca por outras práticas didáticas a partir da comparação das paisagens culturais do blues norte-americano e do samba carioca. Porém para a sua realização é imprescindível, antes de abordar as respectivas formações e sucessões musicais, aprofundar a audição paisagística iniciada pelas paisagens sonoras.

Buscar-se-á agora a sua relação com as paisagens musicais, além de apontar caminhos metodológicos para a sua aplicação nos estudos geográficos que tenham a música como tema.

2.2 – Paisagens musicais

“É notável a penetração da música na sociedade. Em todas as sociedades conhecidas, a música tem presença”(KONG, 2009, p. 132)

“Uma vez que o som é 'imaterial', sua perspectiva de mimese mais proeminente sempre foi a representação de sentimentos, estados de espírito, climas e sensações, que compartilham deste estado de 'imaterialidade'” (SALLES, 2002, online).

A música, pela natureza interdisciplinar (CORREIA, 2010; FERREIRA, 2002), é um fenômeno presente em diversas culturas e tema de análises e estudos. É inerente ao ser humano e está presente nas mais diversas culturas: possibilita experiências, sensações, imaginações, memórias, forja identidades, quebra a barreira temporal⁶. Kong (2009) lembra que *“De fato, como afirma Reich (1970, p. 247), a música nos oferece uma “compreensão do mundo e dos sentimentos de outras pessoas incrivelmente maior do que outros meios têm sido capazes de expressar”* (p. 133).

Ferreira (2002) afirma que *“A música como arte de combinação dos sons é praticamente tão antiga quanto o ser humano, posto que o próprio ato comunicativo verbal é uma sequência de combinações sonoras e, portanto, em certa medida, poderia também ser considerado música”*(p. 24). Os pais cantam

⁶ Vale ressaltar que seu entendimento pode variar bastante, e inclusive existe uma infinidade de povos que têm a música como um elemento inserido em seus rituais sem necessariamente entendê-la como música sob uma definição ocidentalizada.

para o bebê ainda em gestação, rituais e sacramentos são realizados com o seu auxílio, a morte é sacramentada pela marcha fúnebre de Frédéric Chopin⁷. Afinal, nas palavras do *bluesman* norte-americano Corey Harris, “*Música é humano e o ser-humano é música*” (PATE MEDEIROS, 2017a).

Na seção anterior registrou-se como a visão sempre teve papel preponderante nas análises paisagísticas em detrimento aos outros sentidos. Após a discussão sobre a importância do som na investigação espacial através das paisagens sonoras, é chegado o momento de também incluir a música⁸. Neste sentido, Yi-Fu Tuan (1990), atenta para a maior capacidade do ser humano em apreender e decodificar signos através da música:

Os olhos detalham informação sobre o meio ambiente e são bem mais precisos do que os ouvidos, mas geralmente somos mais tocados pelo que ouvimos do que vemos. O som da chuva batendo nas folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento nas gramíneas altas, e o choro angustiado que nos excita a um grau que a imagem visual raramente consegue. Música é para a maioria das pessoas uma experiência emocional mais forte do que olhar para figuras ou cenário⁹. (*apud* CARNEY, 2003, p. 1)

A música está no cotidiano preenchendo texturas, para alguns de forma mais intensa, para outros quase despercebida. Encontrada no exercício banal, no lazer ou no ofício, em permanente movimento e redefinição simbólica. Simplesmente é condição e meio desde os tempos imemoriais, na (re)produção humana, seja individual ou social. Fato confirmado por Kong (2009), “*Como Hirschkop (1989, p. 284) sugere, apoiando-se em Bakhtin, os textos musicais devem ser entendidos como diálogos sociais em andamento, os quais ocorrem em determinadas situações sociais e históricas e refletem esses cenários*”(p. 141-142).

⁷ Terceiro movimento da Sonata para piano Nº 2 em si bemol menor, Op. 35.

⁸ Kozel e Torres (2010) ressaltam que a música está inserida nas paisagens musicais: “A música retrata a cultura e a memória do povo. É uma coleção de sons concebidos e produzidos por sucessivas operações de pessoas que ouvem bem (SCHAFER, 1991, p. 187), que quando executada, integra-se à paisagem sonora tornando-se um de seus elementos. (...) Compreende-se, portanto, que a música é um elemento cultural, assim como é um elemento integrante da paisagem sonora, e é por ela transformada. Os sons presentes na paisagem sonora, sejam eles de origem natural ou produzidos pelos seres humanos são mais visíveis e firmes, estão inteiramente ligados à memória e à cultura”(p. 128)

⁹ Tradução livre do original em inglês: “The eyes gain far more precise and detailed information about the environment than the ears but we are usually more touched by what we hear than by what we see. The sound of rain pelting against leaves, the roll of thunder, the whistling of wind in tall grass, and the anguished cry excite us to a degree that visual imagery can seldom match. Music is for most people a stronger emotional experience than looking at pictures or scenery.

Idioma do sagrado e do profano, comunicação direta com o mundo espiritual. Esse poder da música, quase como uma entidade sobrenatural onipresente, também é confirmado por Perris (1985):

Somos incansavelmente atingidos pela música, embora frequentemente não nos demos conta de sua presença. A música nos alcança a partir do aparelho estéreo de nossa casa e em nossos carros, é tocada nos bancos, edifícios comerciais e supermercados, e acompanha a ação de filmes e programas de televisão, jogando sutilmente com nossas emoções e desejos. Usamos a música para trabalhar, para caminhar, para acalmar o bebê, para exercício aeróbico, para cerimônias e para religião... (*apud* KONG, 2009, p. 132)

Seeger (1987) é mais um autor ciente deste poder milagroso da música e ressalta a sua complexidade que transcende a simples emissão de sons. É, na verdade, uma ordenação e sobreposição matemática dos sons socialmente aceitos como música. O etnomusicólogo norte-americano a celebra com emoção:

Música é muito mais que apenas sons capturados em um gravador. Música é uma intenção de fazer algo chamado música (ou estruturado como o que nós chamamos de música) em oposição a outros tipos de sons. É uma habilidade de formular séries de sons aceitos pelos membros de uma dada sociedade como música (ou qualquer que seja a denominação que dão a isso). Música é a construção e uso de instrumentos que produzam sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma execução. Música é também, é claro, os próprios sons depois de serem produzidos. É ainda intenção, tanto quanto realização; é emoção e valor, tanto quanto estrutura e forma. (*apud* HIKIJI, 2006, p. 61)

Portanto, é impossível não ser contagiado por tudo o que a música representa. Suas vibrações atingem o plano metafísico, é a comunicação com o superior e a ligação do passado distante com o presente e o vislumbre de um futuro musicalmente coerente. É notório a sua capacidade interdisciplinar e a natureza atemporal, dessa forma servindo como importante decodificador do comportamento humano ao longo da história. Neste sentido, Torres e Kozel (2010) frisam o quanto a geografia pode se beneficiar ao agregá-la e afirmam que

A música de um lugar pode oferecer ao estudo geográfico elementos para a leitura do compartilhamento e da construção da memória e dos símbolos nele existentes, visto que ela, segundo Carney (2007, p. 145), tanto reflete quanto influencia as imagens que as pessoas possuem de lugares e a forma como essas imagens mudaram significativamente as atitudes das pessoas para com esses lugares (p. 128).

Dois nomes foram essenciais na sua afirmação como um subcampo da geografia, George Carney e Lily Kong. Apesar dos dois autores estarem cronologicamente separados, ambos oferecem leituras determinantes e complementares para compreender a temática. Segundo Castro (2009),

Atualmente, pode-se considerar George O. Carney e Lily Kong como os dois autores mais importantes na área de Geografia e Música. Ambos publicaram não apenas trabalhos empíricos que abordam a atividade musical dos Estados Unidos e Cingapura, respectivamente, sobre a ótica espacial, mas também desenvolveram análises sobre este subcampo de estudo, cada qual apresentando diferentes linhas de pesquisa já exploradas pelos geógrafos e, além disso, oferecendo propostas de agendas de pesquisa para os novos geógrafos que se interessam pelo tema. (p. 10)

É interessante notar que o norte-americano George Carney, referência seminal nessa abordagem musical da geografia, foi amplamente inspirado por Carl Sauer e este por Friedrich Ratzel. Portanto, realizar um rápido caminho retroativo dessa investigação revela os seus primórdios e enriquece o debate.

Ratzel, geógrafo alemão do século XIX, marcou o início desta relação mesmo sem abordá-la diretamente. Na verdade, *“Atento aos indícios materiais da cultura, Ratzel observou similaridades entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia, suas características morfológicas, bem como a forma das flechas usadas junto com o arco”* (PANITZ, 2012, p. 1). E isto permitiu uma abertura metodológica por Leo Frobenius, justamente um de seus discípulos, e pelo francês Georges de Gironcourt. Esses dois são de fato – ainda que relegados ao esquecimento! - os pioneiros nesta discussão.

O primeiro inspirou-se no antigo mestre *“Estabelecendo áreas culturais a partir de uma espacialidade dos instrumentos musicais na África, Leo Frobenius pode ser considerado o primeiro sistematizador do estudo entre espaço geográfico e música, que irá influenciar toda uma geração de etnólogos e musicologistas”*(PANITZ, 2012, p. 1-2). Já o segundo teve como grande mérito a noção de que *“(...) é possível recompor a mobilidade de populações e suas origens através das formas musicais, pois estas formas permanecem no tempo e no espaço ao longo da história humana ou se modificam levando algumas características pretéritas para outros lugares (...)”*(PANITZ, 2012, p. 2). Ou seja, o que os diferenciava era a questão da materialidade em suas respectivas pesquisas, pois Frobenius abordava, por exemplo, a partir dos instrumentos, enquanto Gironcourt enxergava outras possibilidades imateriais como os ritmos ou os cantos (PANITZ, 2012).

Apesar de todo esse enraizamento histórico de uma suposta geografia musical, apenas a partir dos anos 1980 ganhou maior notoriedade e um caráter mais formal. Carney, um ávido estudioso das ideias de Carl Sauer, adotou uma

abordagem musical, ao menos no princípio, mais voltada às manifestações materiais e quantitativas da cultura¹⁰. Ele dá uma pista ao recorrer a Spencer (1978), “*A natureza e distribuição dos sistemas de linguagem, religião, arte, música, arquitetura... há muito são reconhecidos como um dos principais diferenciais que distinguem os sistemas de cultura humana e suas respectivas paisagens*” (apud CARNEY, 2003, p. xviii)¹¹.

Sua biografia, em grande parte, é dedicada à distribuição espacial dos diferentes estilos musicais e os seus respectivos impactos na cultura¹². Segundo Nettl (1964), “*Estudar a distribuição geográfica dos fenômenos musicais e as maneiras pelas quais a música muda e participa da mudança cultural é importante para entender o papel da música na mudança cultural*” (apud CARNEY, 2003, p. xvi)¹³. Este pensamento também é compartilhado, de certa forma, por Kong (2009), a autora afirma que

Os músicos compõem canções como uma consequência de suas experiências. Assim, pode-se dizer que a música possui uma dualidade de estrutura: como o meio e como o resultado da experiência, ela pode produzir e reproduzir sistemas sociais. (p. 133-134).

É importante compreender como George Carney enxerga o vínculo entre música e geografia, na verdade as *possibilidades* criadas a partir desta relação. Na realidade, ele enxerga nove categorias gerais dentro dos fenômenos musicais nos quais os geógrafos dedicaram-se ao longo das últimas décadas: “(...) (1)

¹⁰ Panitz (2012) registra que “*Influenciados pela Geografia cultural da Escola de Berkeley, os geógrafos anglófonos (sobretudo estadunidenses e canadenses) focaram-se boa parte do tempo em descrição das representações espaciais nas canções, nas análises locacionais e de difusão de ritmos, instrumentos e práticas musicais, e na regionalização destes*” (p. 3).

¹¹ Tradução livre do original em inglês: “*The nature and distribution of systems of language, religion, art, music, architecture... have long been recognized as among the important differentials distinguishing human culture systems and their respective landscapes*”.

¹² Castro (2009) ressalta que “Além disso, a maioria dos trabalhos empíricos, seus e de outros autores, organizados na sua coletânea *The Sound of People and Places* (2003) dedicam-se ao estudo de localização e difusão musical, evitam generalizações, preferindo uma linha idiográfica ou particularista, procurando delinear “áreas culturais” e preocupando-se com a história local, ao invés de tentar traçar uma história mais ampla. Estas características são típicas do pensamento difusionista, que foi levado para os Estados Unidos por Franz Boas e muito influenciou a Universidade da Califórnia em Berkeley a partir de Kroeber, Lowie e Sauer (Hoefle, 1998)” p. 16-17).

¹³ Tradução livre do original em inglês: “*Studying the geographic distribution of music phenomena and the ways in which music changes, and participates in culture change, is important to our understanding of the role of music in culture change*”.

estilos/gêneros, (2) estrutura, (3) letras, (4) instrumentação, (5) intérpretes e compositores, ou pessoas da música, (6) centros e eventos, (7) mídia, (8) música étnica e (9) indústria” (CARNEY, 2003, p. 3)¹⁴. E a partir destas nove categorias, os geógrafos partiram para uma diversidade de abordagens e temas, na verdade, dez pontos:

1. A delimitação de regiões musicais e a interpretação da música regional, como os sub-estilos do *country* no Sul dos Estados Unidos, o *Reggae* na Jamaica e a música *Cajun* do sul da Louisiana.
2. A evolução de um estilo musical com o lugar, ou a música de um lugar específico, por exemplo: Viena e o clássico, Nashville e o *country*, Detroit e *Motown*, Seattle e o *Grunge*, a 52nd Street de Nova York e o *bebop jazz*.
3. A origem e a difusão do fenômeno musical, como na trajetória da difusão do *country blues*, da sua origem, no delta do Mississippi, para Chicago com os músicos do *blues* atuando como agentes de difusão.
4. A relação entre a distribuição espacial da música e as migrações humanas, rotas de transporte e redes de comunicação (...).
5. Os elementos psicológicos e simbólicos da música moldando o caráter de um lugar: a imagem do lugar, o sentido de lugar e a percepção do lugar (...).
6. Os efeitos da música na paisagem cultural: salas de concertos, festivais de rock e megashows.
7. A organização espacial da indústria fonográfica e outros fenômenos musicais.
8. A relação da música com o ambiente natural (...).
9. A função da música “nacionalista” e “antinacionalista” (...).
10. As interrelações da música com outros traços culturais em um sentido espacial, por exemplo, a religião, as gírias, a política, a culinária e os esporte (CASTRO, 2009, p. 10-11).

Dessa forma, o objetivo de Carney (2003) foi combinar aquelas nove categorias gerais com estas dez interpretações musicais da geografia, abrindo um mar de possibilidades metodológicas de diferentes escolas. Segundo Castro (2009), “(...) *elas flertam com teorias e métodos que vão desde a análise quantitativa e o difusionismo, que se aproximam da escola saueriana, até conceitos utilizados pela “nova” geografia cultural, como o espaço vivido e a paisagem simbólica, por exemplo*” (p. 11).

Esta abertura conceitual é presente inclusive no próprio Carney (2003), de formação saueriana como já explicado anteriormente, a partir do momento em que ele argumenta que o lugar – e aqui pode-se também aplicar tranquilamente as *paisagens* – oferece as estruturas básicas da vida cotidiana. Afirma que o sentido existencial e comportamental dos seres humanos estão nas experiências vividas e incrustadas no lugar e nas paisagens. E, claro, refere-se à música e aos sons deste jogo simbólico:

¹⁴ Tradução livre do original em inglês: “(...) (1) *styles/genres*, (2) *structure*, (3) *lyrics*, (4) *instrumentation*, (5) *performers and composers*, (6) *“music people”*, (7) *centers and events*, (8) *ethnic*, (9) *industry*”.

Lugares passados e distantes são mantidos vivos e reais por nossa memória, e muitos deles são retidos por meio de uma melodia, letra ou som relacionado àquele lugar. A referência a um lugar no título ou na letra de uma música acende uma memória de lugar, mas com o tempo os próprios sons musicais podem evocar uma sensação de lugar de uma maneira que é correspondida, talvez em um nível pessoal, apenas pelos aromas particulares na cozinha ou a visão da casa da avó. Assim, a música ajuda a criar um apego motivador humano a um determinado lugar, seja de casa, bairro, cidade, estado, região ou nação¹⁵. (p. 214)

Esta concepção da música como um meio de “(...) transmitir “imagens” de um lugar, podendo servir como fonte primária para entender o caráter e a identidade dos lugares”(CASTRO, 2009, p. 13) também está em Lily Kong. De fato, ela reconhece George Carney como o marco fundamental na relação entre a geografia e a música e presta as devidas reverências. Apesar de também lembrar o quanto os geógrafos enxergavam a música popular com boa dose de preconceito, “Kong (1995) aponta, ainda, cinco tendências principais para as pesquisas geográficas já realizadas com música. As três primeiras refletem a tradição da geografia cultural de Berkeley, enquanto as duas últimas estariam mais identificadas com a “nova” geografia cultural” (CASTRO, 2009, p. 13-14) ¹⁶.

Segundo Castro (2009), as três abordagens “antigas”- à la Berkeley, portanto evocando os trabalhos de George Carney - focam basicamente na distribuição espacial de agentes que atuam na música, no porquê de diferentes estilos estarem em determinados locais ou em movimentos (difusão ou contágio) e na busca por “(...) delimitar áreas que partilham certos traços musicais, sendo

¹⁵ Tradução livre do original em inglês: “Past and distant places are kept alive and real by our memory, and many of these are retained through a melody, lyric, or sound related to that place. Reference to a place in a song title or lyrics ignites a memory of place, but over time musical sounds themselves can evoke a sense of place in a way that is matched, perhaps on a personal level, Only by the particular aromas in the kitchen or the sight of grandmother’s home. Thus, music helps create humane attachment to a particular place whether of home, neighborhood, city, state, region, or nation”.

¹⁶ Segundo a autora, “(...) por longo tempo, foram “prudentemente elitistas” em seus interesses. A cultura popular foi encorajada com desdém com “mer entretenimento” trivial e efêmero” (KONG, 2009, p. 130). Neste sentido, assemelha-se em parte a Carney(2003): “O conhecimento geográfico da música étnica é praticamente nulo apesar de antropólogos, folcloristas e etnomusicólogos terem estudado durante anos variações tanto em contextos rurais quanto urbanos. No entanto, quase nada foi publicado sobre a música de asiáticos, africanos, hispânicos, irlandeses, alemães, escandinavos e judeus americanos, bem como nativos americanos”(CARNEY, 2003, p. 5). Tradução livre do original em inglês: “The geographic knowledge of ethnic music is practically nil despite the fact that anthropologists, folklorists, and ethnomusicologists have for years studied variations in both rural and urban contexts. Yet almost nothing has been published on the music of Asian, African, Hispanic, Irish, German, Scandinavian and Jewish American, as well as American Indians”.

que essa delimitação ocorre em várias escalas, tais como a global e a regional” (p. 14). Já as outras duas abordagens que fugiam aos parâmetros berkeleyanos investigam os lugares e a construção das suas respectivas identidades através das letras de canções e “(...) *da melodia, instrumentação, letras (eventualmente) e as sensações ou impactos sensoriais transmitidos pela música*” (p. 14).

É interessante registrar que esse desejo de transcender certas amarras da escola de Berkeley também foram tema na conferência *The Place of Music* de 1993 e a produção a partir deste encontro foi decisiva na construção do que Lily Kong viria produzir poucos anos depois¹⁷. Por isso, a grande contribuição da geógrafa de Cingapura, bastante inspirada no pós-modernismo, foi pegar o trabalho da escola difusionista de Berkeley e, conseqüentemente, de George Carney e propor uma expansão (CASTRO, 2009). Assim, defendendo uma nova geografia cultural na qual

(...) foi enfatizada a importância de se desvelar significados e valores simbólicos, em oposição à preocupação anterior com a forma material. Também se chamou a atenção para as maneiras como os significados são produzidos, comunicados e consumidos; para a política cultural e as relações de poder; e para a teoria da construção social, associada de perto, mas não exclusivamente, ao pensamento pós-moderno (KONG, 2009, p. 139)

A sua interpretação da música “(...) *como um “espaço multidimensional”, aberto, fragmentário, inacabado e incoerente, receptivo a múltiplas interpretações concorrentes, reconhecendo a ideia de polivocalidade ou polissemia (Brosseau, 2007)”* (CASTRO, 2009, p. 17), oxigenou os conceitos da geografia cultural. Permitiu uma combinação de abordagens geográficas e não-geográficas, ortodoxas e heterodoxas, e influenciou autores como Pate Medeiros (2022), que investigou a origem das paisagens musicais enquanto conceito.

O autor parte da ideia de que as paisagens musicais transcendem a mera análise das letras de canções, há de se recorrer também à subjetividade simbólica

¹⁷ “O trabalho geográfico sobre música teve até pouco recentemente uma tendência de restringir-se ao mapeamento de difusão de estilos musicais, ou analisar o imagético geográfico nas letras de canções, trabalhando com um restrito deliberado senso de geografia, oferecendo o ângulo de um geógrafo fincado ao chão, ao invés de se perguntar o quanto uma abordagem geográfica pode reconfigurar o próprio chão que pisa. (...) *The Place of Music* apresenta espaço e lugar não como simples locais onde a música é fabricada, ou de onde ele é difundida/ ao invés disso, diferentes espacialidades são sugeridas como formadoras do som. [...] Considerar o lugar da música não é reduzi-la a sua localização, estabelecer um ponto exato no espaço, mas permitir uma abordagem rica em estéticas, culturas, economias e geografias políticas da linguagem music□l (LEYSHON et□l 1998, p.4)” (PANITZ, 2012, p. 3).

presente na construção da obra musical em si e outros recursos sensitivos, como os visuais e os imaginativos¹⁸. Para tal empreitada o autor faz uma incursão ao século XVIII e analisa a maravilhosa *As Quatro Estações* (1723), obra-prima barroca de Antonio Vivaldi, e posteriormente o papel do romantismo alemão na segunda metade do século XIX.

A obra de Vivaldi rompe os paradigmas musicais daquela época, afinal a música barroca era extremamente intelectualizada, de difícil assimilação e distante do público leigo. Pate Medeiros (2022) explica que o compositor italiano institui uma música programática que instiga o ouvinte a evocar ideias e imagens extra-musicais, “*Dessa forma, a música de Vivaldi tenta imitar a natureza e apreender os sons que compõem as suas paisagens*” (p. 6) e

(...) cumpre seu objetivo de fecundar imagens e sentimentos afetivos e sensoriais na imaginação do ouvinte. Schafer (1997, p. 152), ao se referir a essa comunhão entre música e natureza, representada por compositores do século XVIII como Vivaldi, Haendel e Haydn, diz que “*Suas paisagens são bem populosas, habitadas por pássaros, animais e pessoas do campo – pastores, camponeses, caçadores. Suas descrições são coloridas, exatas e benignas*”. Ou seja, são obras em que a natureza aparece como grande provedora de um povo campesino de coração sincero, sempre com finais felizes. (p. 6-7)

O ato de semear imagens na mente do ouvinte pode ser entendido como a expressão popular “dar asas à imaginação”¹⁹. E assim como no início do capítulo recorreu-se à janela dos pintores renascentistas como uma forma do artista interpretar a realidade, é correto afirmar que este fenômeno também acontece em *As Quatro Estações*. Cosgrove (2000), ao destrinchar a natureza da imaginação, destaca uma geograficidade inerente neste jogo simbólico:

¹⁸ Kong (2009) lembra que “*Que análise das letras é pensada em parte da análise textual que se faz necessária para se compreender a produção de significados é ainda mais evidente quando consideramos a outra ordem de material intertextual que deve ser incluída na análise, tais como visuais (como vídeos musicais, pôsteres e até camisetas), uma vez que também eles comunicam significados e falam de identidades que as pessoas desejam desenvolver e apresentar. Se assim procedemos, estamos tentando considerar a música como um Gestalt (Denis Iff e Levine, 1971, p. 917)”*(p. 158).

¹⁹ Segundo Salles (2002), “*Porém a música, imagem aí funcionaria como trampolim de uma ideia qualquer, sendo colocada na linguagem da música sem que a linguagem do outro suporte prevaleça. Isso significa que não é intenção do compositor, quando busca inspiração numa imagem pictórica, tornar a música 'estática' tal qual o quadro, muito menos, ao inspirar-se numa obra literária, sugerir sons próximos às palavras através de onomatopéias musicais. São gêneros que trabalham especificamente com a representação musical através da materialização de argumentos fora do suporte musical”*”. (2002, Online)

A imaginação não pertence apenas aos sentidos, que nos alinham à natureza, nem só ao intelecto, que nos separa dela. O trabalho da imaginação não é totalmente *reprodutivo* (isto é, determinado pelos dados sensoriais extraídos do mundo exterior, do qual ela depende), tampouco puramente produtivo (isto é, uma negação das imagens produzidas nesse mesmo mundo). A imaginação, ao contrário, desempenha um papel simbólico, capturando dados sensoriais sem reproduzi-los como imagens miméticas e “metamorfosando-os” através de sua capacidade metafórica de gerar novos significados. (2000, p. 36).

Todavia essa troca inédita entre imaginação, inspirações da natureza e música programática instituída por Vivaldi foi alterada durante o romantismo alemão (ROSEN, 2000). Os conceitos de um mundo urbanizado e industrializado, rico em ruídos desagradáveis (início das sociedades *lo-fi*), induzem os músicos ao confinamento, às salas de concerto fechadas e à música absoluta, esta sem compromisso com o mundo exterior²⁰. Seria o fim daquelas paisagens musicais outrora lúdicas, inocentes e gentis para a substituição de sentimentos aflitos e de descrença dos compositores (PATE MEDEIROS, 2022). Segundo Schafer (1997),

Somente nas paisagens da era romântica é que os compositores introduzem na cor da natureza sua própria personalidade ou estados de espírito. Os eventos naturais são, então, criados para sincronizar ou para competir ironicamente com os estados de espírito do artista. (p. 153).

Pate Medeiros (2002) sublinha que o romantismo foi marcado pela convergência sem precedentes entre a pintura, a música e a literatura, o que reforçou a solidificação das paisagens musicais como ferramentas musicais conscientes. Ou seja, o romantismo, alemão por natureza, foi um período de alta estima à geografia e deve ser mais explorado pela geografia cultural, seja pelo enfoque musical, literário ou das artes plásticas. Salles argumenta que

Toda a geração romântica posterior a Beethoven, contemporânea de Berlioz, encontrou na música descritiva um fascinante e promissor estilo, que combinava inspiração de diversas fontes, como a literatura, poesia e pintura, com a imaterialidade sonora, abrindo novas possibilidades de expressão segundo padrões românticos. Grande parte dos compositores românticos tinha sólida formação artística e frequentemente dialogavam com outras artes. Berlioz mesmo tinha um grande talento literário, assim como Wagner e Schumann.

²⁰ Schafer (1997) diferencia música programática e música absoluta: “*Não música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Na verdade, elas parecem ganhar importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa. A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível. Isso equivale a dizer que o quarteto de cordas e o pandemônio urbano são historicamente contemporâneos*” (p.151).

Mendelssohn e Schoenberg, por sua vez, também pintavam. Schoenberg, inclusive, tinha uma opinião muito particular sobre a relação música/imagem (é bem conhecida sua relação de amizade com o pintor russo Wassily Kandinsky), partindo do princípio que a "música expressa a natureza inconsciente deste e de outros mundos" (Barford, 1983:26). (2002, Online).

Ou seja, este ligeiro passeio pelo romantismo e pelas diferentes escolas da geografia cultural serviu para compreender como a geografia e a música dialogaram ao longo do tempo e ainda mantêm este canal ativo. O objetivo foi demonstrar a capacidade da música em diagnosticar o espaço e a sociedade, pois ela é um idioma entranhado na própria noção da existência humana. E Cosgrove (2000) pontua que *"A comunicação é o alicerce da intersubjetividade, ou seja, os valores e crenças compartilhados constituem a imaginação coletiva e definem a cultura não-material"* (p. 39).

Depois deste difícil trabalho de delimitação da geografia cultural, é possível identificar e colher os frutos geográficos das respectivas paisagens sonora e musical dos contextos do samba e do *blues*. Não há melhor forma de encerrar este primeiro senão com Castro (2009),

"Seria possível uma abordagem que busque interpretar a geograficidade da música através da sua estrutura melódica, harmônica ou rítmica, por exemplo? Que conceitos seriam mais adequados para se lidar com uma linguagem sonora? Quais os limites que esta linguagem impõe ao intérprete? Qual metodologia seria mais apropriada? Estas, entre outras, são perguntas ainda carentes, não de respostas prontas, pois diversas respostas, muitas vezes conflitantes, surgem no interior de um debate científico, mas principalmente de atenção por parte dos geógrafos." (CASTRO, 2009, p. 18)

Capítulo 3 - Sucessões e reconstruções do espaço através da comparação entre o samba e o *blues*

“Qualquer música do mundo que você escutar, você verá que tem um pedacinho semelhante” (Hermeto Pascoal em entrevista a Pate Medeiros, 2018c)

“O homem voltado para o exterior apela para o olho; o homem interiorizado, para o ouvido” (Wagner ²¹)

O capítulo anterior apresentou uma rápida trajetória da geografia cultural e alguns dos principais autores que ajudaram direta e indiretamente no diálogo da geografia com a música. Mostrou como autores da antropologia, como Schafer (1997) e Feld (2019), ajudaram no desenvolvimento das paisagens sonoras e como as paisagens musicais foram e continuam sendo objeto de estudo na geografia. Compreendeu-se o papel estruturalista de George Carney na sistematização de uma geografia da música e o caráter inovador, desbravador, de Lily Kong.

Uma vez que se estabeleceu os requisitos básicos para trabalhar a geografia em uma perspectiva musical, agora é possível abordar as características e impactos do samba e do blues inscritos em suas respectivas paisagens, no Rio de Janeiro e no sul dos EUA. Ne verdade, o desafio é identificar potenciais elementos nos processos socioespaciais em suas formações e geografizá-los, afinal esta dissertação comprova que é possível criar outros métodos pedagógicos a partir de temas inusitados ou pouco explorados.

Ou seja, o segundo capítulo foi responsável pela forma em que um grande campo sonoro e musical foi semeado através da geografia cultural, já neste terceiro capítulo os frutos de paisagens com recortes espaciais diferentes serão colhidos. Para aí, sim, no derradeiro capítulo serem aplicados como catalisadores no desenvolvimento do raciocínio geográfico (CAVALCANTI, 2019; PEREIRA e SERPA, 2021), no ensino-aprendizagem da geografia.

Para cumprir o objetivo específico desta seção, identificar processos socioespaciais e históricos característicos à formação do samba e do *blues* inscritos nas paisagens musicais de diferentes espaços que compartilham certas raízes semelhantes e guardam a heterogeneidade que os distinguem, recorrer-se-á

²¹ SCHAFFER, 1997, p. 29.

a autores da geografia, da etnomusicologia e da história musical. Afinal, a construção de conceitos geográficos, tais como *paisagem*, a partir da contextualização musical na passagem do século XIX para o XX, no Brasil e nos EUA, é um caminho que se subdivide em diversas rotas secundárias. Rotas que não se excluem, pelo contrário, cruzam-se em incontáveis momentos. Efegê (1974), apesar de não ser geógrafo, indica as diversas abordagens socioespaciais quando questiona que

Ora, do mesmo modo por que a alimentação, os folguedos populares, o tipo de roupa, o tipo de casa, também a dança vale muito para a caracterização de uma sociedade e de um povo. O *tango* não lembra a Argentina? A *morna* não indica a Ilha da Madeira? O *vira* não nos fala Portugal? O *samba*, da atualidade não é um indicativo do Brasil? (p. 13)

Em comum, o samba e o *blues* possuem uma forte ancestralidade africana e foram embriões de um mundo colonial autoritário. Ambos conservavam vestígios de sociedades escravistas e, simultaneamente, eram produtos culturais pós-abolição. Os dois estilos, cada um fiel à sua realidade sociocultural, influenciaram e foram influenciados, por vezes em ações imperativas racistas, pela música e pelas concepções europeias.

Afastam-se, primeiramente, pela questão da distância física. Fatores como as peculiaridades das colonizações portuguesa e inglesa e a (in)tolerância às manifestações culturais africanas remanescentes também integram a lista de dessemelhanças. É válido registrar que, mais à frente, discorrer-se-á sobre as urbanidades do samba e as ruralidades do *blues*. Esse jogo descritivo de comparações e de distinções é fundamental na formação educacional, afinal Schafer (1997) diz que

O estudo de estilos musicais contrastantes poderia ajudar a indicar como, em diferentes períodos ou diferentes culturas musicais, as pessoas realmente ouviam de modo diferente. Pois a experiência da música nos mostra que diferentes procedimentos ou parâmetros parecem caracterizar cada época ou escola; assim, a música se árabe sobressai pelo ritmo e melodia, enquanto a da Europa ocidental – pelo menos nos últimos 350 anos – tem enfatizado a harmonia e a dinâmica (p. 218-219).

Assim, a forma de uma sociedade expressar-se musicalmente a remete ao passado e ajuda a compreender o porquê das características do presente, ajuda na compreensão de diferentes arquétipos, individuais ou coletivos. Piedade (2005) indica que a musicalidade em si é mais do que um simples produto, é, também, um distinto fator social em um grande jogo simbólico. O autor explica que

“(...) entendi musicalidade como uma espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham. Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”(p. 199).

Através do samba é possível pontuar e clarificar a expansão urbana do Rio de Janeiro, sobretudo durante as três primeiras décadas do século XX. Já o *blues* revela um sul rural destruído pela Guerra de Secessão (1861-1865) e afundado na segregação racial. Partindo do pressuposto de que a música permite uma leitura sutil sobre uma sociedade, cabem ainda algumas questões a serem respondidas ao longo do capítulo. Por que comparar o samba ao *blues* e não ao *jazz*? A natureza do samba a remete necessariamente às reformas urbanas do início do século XX e aos morros? O *blues* era hegemônico em todo o sul? Pode-se afirmar que o *blues* é africano ou tipicamente americano? O autor não garante soluções definitivas e satisfatórias, mas compromete-se pelo árduo empenho na tentativa de respondê-las.

3.1 – “Samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”

“O samba agoniza, mas não morre”(NETO, 2017, p. 25)

A abolição chegou tarde ao Brasil, apenas com a Lei Áurea em 1888. Bem antes, a Lei de Terras (1850) estabelecia o acesso à propriedade apenas mediante a compra, não mais por indicação da coroa. Antigos escravos ganhavam uma meia-liberdade, sem nenhum tipo compensação pelos quase quatro séculos de escravidão, que ainda os submetia ao *status quo*.

O samba tal qual conhecemos, percussivo, sim, mas bastante melódico e com variados instrumentos de cordas e às vezes com uma roupagem mais comercial, nasceu em um Rio de Janeiro urbano e capital da República. O Centro da cidade passava por diversas intervenções urbanas. O prefeito Pereira Passos (1902-1906) foi o grande marco daquela guinada modernista, e a população pobre, na medida em que era expulsa daquela região, começava a ocupar as encostas dos morros circundantes, junto com ex-soldados que serviram na Guerra de Canudos.

É bem verdade que na transição do século XIX para o XX já havia moradores em encostas, mas o deslocamento em massa ocorreu, de fato, com o

firme posicionamento das autoridades em relação à questão urbano-sanitária. Com o apoio da imprensa e sob aplausos da elite carioca, em 26 de janeiro de 1893, o prefeito Barata Ribeiro (1893-1894) ordenou a remoção (com o uso da força e das armas) do Cabeça de Porco, um amontoado de casebres e cortiços bem no coração da Pequena África. O emaranhado de moradas, separadas por vielas estreitas, impedia a circulação do ar e propagava a temida tuberculose, além de atrair malandros e outras figuras indesejadas. Neto (2017) recorda que

A imprensa foi unânime em glorificar a “medida civilizatória” imposta à paisagem da cidade pelo primeiro prefeito da história do Rio de Janeiro, Cândido Barata Ribeiro (...). (...) Com o fim do Cabeça de Porco, a maioria dos 2 mil moradores não viu alternativa senão resgatar tábuas e pedaços de madeira entre os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência. (...) Além da Providência, os morros de Santo Antônio, São Carlos, Borel, Formiga, Macaco, Mangueira e Salgueiro viveriam o mesmo processo de ocupação desordenada, com a implantação de casebres sem arruamento definido, sem água, sem esgoto e sem luz. “No Rio de Janeiro, os que descem na escala da vida vão morar para o alto, instalando-se na livre assomada das montanhas, pelos chãos elevados e distantes, de difícil acesso”, ilustrou o cronista Luís Edmundo (p. 36)

É neste contexto de caos social e de crise habitacional, de embate entre o antigo e o moderno, de trocas entre músicas africana e europeia, que surgiu o samba, termo que ao final do século XIX conotava *feita e música de roda*. Ou seja, compreender este estilo musical é um exercício minucioso, pois exige do pesquisador uma imersão histórica anterior à abolição e uma experiência espacial capaz de apreender sons, gostos, sentimentos, memórias e coerência daquelas paisagens.

Novamente a música aparece como fator diferenciado na compreensão de um lugar e suas diversas paisagens. Seria possível uma abordagem isolada a partir das tradições culinárias africanas - e que primeiramente passaram pela Bahia antes de chegar ao Rio de Janeiro - comuns àquelas comunidades, em que paladar e olfato guiariam a investigação. Neto (2017), historiador, é mais um que visualiza aquele espaço-tempo a partir do entrelaçamento dos variados elementos que se apresentam:

Os batuques promovidos por João Alabá nos fundos do número 174 da rua Barão de São Félix intercambiavam os signos da religião e da festa, alternando cânticos sagrados e danças profanas. Tudo irrigado a generosas garrafas de pinga e cerveja, secundado pelos aromas e sabores apimentados da culinária afro-brasileira, em que não poderiam faltar as moquecas com dendê, o xinxim de galinha, o acarajé, o sarapatel, o vatapá e o caruru” (p. 28-29)

É interessante constatar que batuques e sacramentos afro-brasileiros são indissociáveis. Neste sentido, é fundamental recorrer a Tinhorão (2012), o etnomusicólogo traça o percurso das expressões culturais e dos batuques africanos no Brasil²². O autor argumenta que já no século XVII os escravos e suas primeiras gerações mestiças e crioulas adentravam no jogo cultural do Brasil “(...) *ao som ruidoso e potente dos seus batuques, calundus e autos de embaixadas e coroações de reis do Congo*” (p. 27).

A observação anterior é assertiva e vai de encontro a Pate Medeiros (2020), o qual retrata as manifestações populares (musicais) africanas como tradições coletivas, corporais e rítmicas²³. Schafer (1997) vai além e parte deste preceito para diferenciar as percepções africana (rurais) e europeias (urbanas), a primeira baseada na audição e nos sons, a segunda no mundo visual concreto.

No mesmo sentido Pinto (2001) ratifica o perfil auditivo e rítmico na África meridional. O pesquisador sustenta que tal variedade de ritmos tornou música e danças inseparáveis, registrando o sentimento de repulsa dos colonizadores portugueses aos movimentos lascivos dos escravos, além dos corpos desnudos. Ao escrever sobre as batucadas, em um caráter mais abrangente, fala sobre a experiência vibracional e corporal gerada pelos tambores do candombe uruguaio,

Nesta música percussiva, produzida por dezenas de tambores, ocorre uma interação da energia própria do músico com a pressão do som coletivo e das vibrações do solo sobre o seu corpo. (...) A partir de certo grau de intensidade – seja de volume ou seja por causa de uma excessiva duração temporal – a vibração rítmica tem tal impacto sobre o corpo, que pode levar a alteração de seu estado de consciência (Rouget, 1983). (...) Produz-se assim, neste tipo de evento musical, uma constante reciprocidade de estímulos energéticos entre a corporalidade coletiva do todo (conjunto e audiência) e o corpo individual de cada músico em ação (PINTO, 2001, p. 235)

²² Pinto, ao explicar estrutura musical africana, deixa claro o poder da música como tradutora da historial cultural afro-brasileira: “*Os time-line-pattern são responsáveis por uma variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como orientação para as demais partes da música na sua linha temporal. Além disso manifestam relações históricas, confirmando, por exemplo, a origem bantu do samba de roda, ou a origem iorubá e/ou fon do candomblé gege-nagô (Kubik, 1979). Assim, e de forma similar à etnolinguística, o estudo aprofundado da música, como realizado nas pesquisas de Kubik, também serve de suporte científico à reconstrução da história das culturas africanas no Brasil*” (PINTO, 2001, p. 240-241).

²³ “*Vale a pena ressaltar, de maneira insuspeita, que nenhum desses elementos musicais precisa necessariamente estar ligado à raça, no sentido biológico doterm. Não existe prova de que o sentido rítmico do negro seja “intuitivo”: é adquirido, como tudo o mais*” (HOBSBAWM, 2009, p. 60)

É fundamental fazer um rápido histórico sobre estes batuques inseridos na realidade colonial brasileira²⁴. Afinal, a relativa tolerância aos instrumentos percussivos é um dos fatores determinantes no desenvolvimento das características que, justamente, separam o samba e o *blues*, mas que aproxima o estilo brasileiro ao *jazz*!

Hobsbawm (2009) explica que a colonização francesa (católica) em Nova Orleans, Estado da Louisiana, era mais flexível em relação às percussões e à manutenção das tradições africanas. Inclusive, na capital, havia a *Congo Square*, uma praça onde era tolerada a livre manifestação, permitindo aos negros o exercício da cultura afro remanescente. Por isso o *blues* apareceu como expressão artística individual nas colônias inglesas (protestantes) e o *jazz* sempre com grupos de sopro e percussão (influência das bandas militares), com uma música alta e pesada, mais dançante e alegre (com raízes nas marchas e nas quadrilhas francesa). O renomado historiador esclarece que

Pouca coisa da organização social dos negros da África Ocidental sobreviveu à sociedade escravocrata, a não ser por alguns cultos religiosos, notadamente no vodu no Haiti e na Louisiana, com sua música ritual, e essa, como bem nota Marshall Stearns, sobreviveu melhor sob os donos de escravos católicos do que sob os protestantes, pois os católicos, não estando muito preocupados com a salvação das almas de seus escravos, toleravam um certo paganismo com toques de cristianismo. Assim, o africanismo nos Estados Unidos sobreviveu de maneira mais pura na zona de domínio francês. Nas áreas protestantes os cultos africanos tiveram de permanecer *underground* ou se transmutaram em música *revival* (*shouting revival music*) com influências europeias muito maiores (p. 59-60)

Posteriormente, na parte reservada ao *blues*, discorrer-se-á sobre a proibição das percussões aos escravos até o fim da Guerra de Secessão (PALMER, 1982, MUGGIATI, 1995, OAKLEY, 1997). Por hora essas informações serão suficientes para responder a primeira questão: por que não relacionar o samba ao *jazz*?

Esta seria uma opção legítima e viável sob o ponto de vista musical, entretanto a escolha pelo *blues* deu-se pelo entendimento que ambos os estilos

²⁴ Tinhorão (2012) afirma que “Tão já se viu, m lgr d t d r d sistem d cativoiro, sempre foi dada aos trabalhadores escravos de lavoura e dos engenhos a oportunidade de cantar e dançar, até por esperteza do colonizador. Como ponderava em inícios do século XVIII o sensato André João Antonil em sua *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*, “neg r-lhes totalmente os seus folgedos, que são o único alívio do seu cativoiro, é querê-los desconsolados, e melancólicos, de pouca vida, e s úde” (p. 127)

foram expressões culturais que afloraram naturalmente em sociedades pós-escravidão. Tornaram-se, *a posteriori*, primordiais na constante sucessão social e musical. Sem o *blues* não existiria o *jazz*, sem o samba haveria um vazio existencial ainda maior em relação a uma suposta identidade brasileira²⁵. É elucidativo encerrar essa indagação com Oakley (1997), visto que o escritor registra que

Na virada do século um processo de cruzamento de diversos tipos de música estava tomando lugar em Nova Orleans. Marchas, quadrilhas francesas, ritmos espanhóis, música de dança negra e claro *ragtime* estavam sendo tocados por bandas brancas, crioulas e negras. Em algum ponto, ninguém pode dizer precisamente quando, o *jazz* surgiu desta amálgama. O que fez esta música distintamente diferente foi a fusão de seus dois ingredientes principais: o ar mais leve do *ragtime* e o tipo mais pesado e emocional do *blues* (p. 33)²⁶.

Retornando aos *batuques*, é intrigante constatar que as músicas e suas danças iam além de mera representação artística ou de entretenimento, tratavam-se, na verdade, de manifestações religiosas. Assim, é correto relacionar as paisagens musicais às paisagens religiosas. Aos domingos e dias santos, tambores e apitos estrondavam pelo mato. Era o chamado às entidades sobrenaturais, por toda a madrugada em movimentos bruscos, saltos, contorções, “(...) numa dança ininterrupta em que se sujam tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros”(TINHORÃO, 2012, p. 35).

Esses eventos²⁷ sagrados datam do início da colonização portuguesa e há, inclusive, registros picturais dessas práticas. O alemão Zacharias Wagener (1614-

²⁵ Kong (2009) recorda que “C[on]m[un]i[ca]m[os] de c[on]m[un]i[ca]ç[ão] c[ul]tur[al], m[us]ic[al] é, portanto, um meio pelo qual identidades são (des)construídas, e uma análise do papel da música na (des)construção de identidades é muito útil para sublinhar a ideia de que muitas das c[on]te[n]t[os] que c[on]sider[em] s[er] i[n]t[er]i[or]i[za]d[os] e i[m]utáveis s[ão] de f[un]c[ion]a[m]e[n]to de processos que est[ão] i[n]crust[os] d[os] s[er]v[ic]os e es[tr]u[tur]as h[um]a[n]as” (J[os]é Carlos Pen[ha]se, 1993, p. 2)” (p. 154).

²⁶ Tradução livre do original em inglês: “At the turn of the century a process of cross-pollination of many kinds of music was taking place in New Orleans. Marches, French quadrilles, Spanish rhythms, black dance music and of course ragtime were all being played by white, creole and black bands. At some point, no-one can say precisely when, jazz emerged out of the amalgam. What made this music distinctively different was the fusion of its two main ingredients: the light airy music of ragtime and the heavier, more emotional strains of the blues”.

²⁷ O conceito já é bastante trabalhado pela antropologia, não será necessário aprofundar neste trabalho. Registrar-se-á apenas uma definição introdutória ao termo de Faveretto (2000): “Eventos são intervenções, registros ou experiências, que num lugar preciso permitem a interseção de falas, tempos e ações. Simultâneos e descontínuos, esses elementos desdobram e reiteram gestos e atitudes que exploram o instante da presença” (apud PINTO, 2001, p. 231).

1668) foi um dos que retratou, ainda que não consciente do valor espiritual àquele povo, as já mencionadas performances coletivas. A imagem 1 abaixo, intitulada apenas 105, capta “(...)um momento do ritual de terreiro da religião de origem africana em Pernambuco ao tempo da ocupação holandesa” (TINHORÃO, 2012, p. 34).

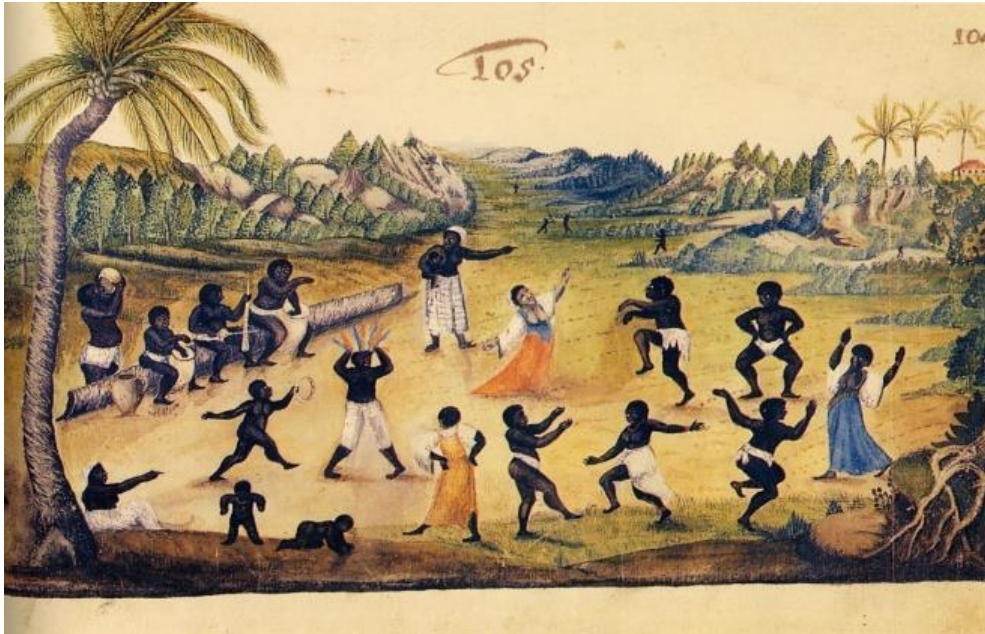


Imagem 1 – 105 de Zacharias Wagener

Fonte: <http://ahistoriapresente.blogspot.com/2014/06/os-holandeses-no-nordeste-brasileiro.html> (Acesso em 20/08/21)

A bem da verdade, batuques ou batucadas eram alcunhas vulgares criadas pelos portugueses. Essas práticas religiosas eram conhecidas como *calundu* ou *calundus* e, mais tarde, *lundus*. Todavia, Tinhorão (2012) esclarece que não se deve confundir com o estilo *lundu* (no singular) pois

Apesar da sinonímia, a resposta certa é negativa, porque os *lundus-calundus* – com toda a ideia de sons de batuque e de dança que a eles se tenha agregado – têm sempre em comum a origem religiosa, enquanto o futuro *lundu* (conhecido também como *lundum*, *landum*, *londum*, *londu* e *landu*) refere-se invariavelmente a uma dança profana, mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros, e que estava destinada a transformar-se, ainda no século XVIII, em número de teatro e canção humorística (p. 42-43)

Fato é que ao longo do século XVIII há uma contínua separação do sagrado e o profano, respectivamente, *docalundue* das danças de natureza secular. E isso, igualmente, reorganizou a geografia da cultura colonial. As

práticas religiosas mais arraigadas à tradição original se davam no meio da mata, isoladas no espaço rural, enquanto as danças, ainda que oriundas dos batuques, eram sucessivamente miscigenadas e toleradas como *diversão* nos centros urbanos. Tinhorão (2012) afirma que “(...) *começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia*” (p. 56).

Essas *adaptações* tiveram dois sólidos pilares: as *umbigadas* e a viola portuguesa, conhecida no Brasil como viola caipira. A começar pelo instrumento de dez cordas, cabe salientar seu uso pelos jesuítas na evangelização dos povos indígenas e em tantos outros desdobramentos musicais, como o lundu (ao menos em variações do estilo), o cateretê e o cururu, e religiosos, nas Folias de Reis e Dança de São Gonçalo. Muitos consideram a moda de viola, típica dos sertões brasileiros, o primeiro estilo musical aqui criado. Sua influência foi enorme e convergiu ainda, em pleno século XX, no surgimento das duplas sertanejas²⁸.

Por sua vez, as *umbigadas* eram, indubitavelmente, um produto *made in* África. Diversas outras danças cruzaram o Atlântico e desembarcaram nas Américas, mas a prática das *umbigadas* foi essencial no surgimento da fofa, do lundu, do fado, do jongo, do caxambu, do maxixe, do samba etc. Originalmente do sul de Angola, igualmente conhecida como semba, sua coreografia consistia no encontro (“barrigada”) dos umbigos masculino e feminino, ato sexualizado e reprovável aos valores europeus²⁹. Tinhorão (2012) resgata um relato do final do

²⁸ Em entrevista a Pate Medeiros (2017b), Henrique Bonna, músico e maestro de música caipira, explica que “Os índios assistiram aos músicos jesuítas e tentavam, assim, repeti-los com no mínimo duas vozes para dar o sentido de um pequeno coral. Daí surgem as duplas caipiras. Cantando sempre em terças (distâncias entre as notas) acompanhados pela viola, misturando a sua cultura e dando forma à moda de viola, considerada o primeiro estilo da música brasileira, contando histórias fantásticas do cotidiano, aventuras, coisas e acontecimentos. Serviam como narradores dos sertões” (<https://www.colunabluesrock.com/single-post/2017/12/27/henrique-bonna-e-a-viola-caipira>).

²⁹ Tinhorão (2012) traz relatos do século XIX que dão a entender o antigo reino do Congo como origem compartilhada. Nos casamentos entre negros, *lembamento* ou *lemba*, era tradição *oquizomba*, um rito de passagem, com cantigas sórdidas e danças imorais, que preparava a noiva para o matrimônio: “Ademais consiste em formar uma roda, dentro a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares invocados e posições indecorosas, em que a voluptuosidade discute com a insolência as honras da primazia. Os que entram na roda cantam em coro a que os dois pares

século XIX o qual dizia que “(...) o batuque consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo”(p. 59).

Alguns estilos musicais foram citados no parágrafo anterior, é claro que uns são bem pontuais e outros pouco conhecidos e já não mais em voga na sociedade atual. Decorar e descrevê-los em sua totalidade seria uma missão (quase) impossível e, certamente, não caberia à geografia. O grande mérito é perceber que esses cruzamentos de danças e ritmos representaram uma diluição das tradições africanas já em gradativa extinção. Assim como a influência colonizadora no continente africano que impunha alterações culturais inevitáveis, “Os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e cantos, logo tornados musicais” (TINHORÃO, 2012, p. 60).

A trajetória do samba até a sua consolidação como uma expressão urbana inserida no calendário das festividades da cidade, aceita pelo mercado fonográfico (desde o início dos anos 1920) e reconhecida pela rádio (a partir de 1932), é uma sucessão de assimilações e afastamentos³⁰. Como citado anteriormente, já na segunda metade do século XVIII iniciou um processo de embranquecimento dos batuques nos espaços urbanos, pois brancos das camadas mais pobres e mulatos moldavam elementos e ritmos aos seus gostos. Neste sentido, destacavam-se a fofa (há registros de 1730) e o lundu (desde 1780), dois gêneros que se assemelhavam na raiz africana e, em menor intensidade, na influência do fandango espanhol, o “(...) castanholar dos dedos dos bailarinos com os braços levantados para o alto, arqueados sobre a cabeça” (TINHORÃO, 2012, p. 61).

respondem em canções alusivas a todos os feitos conhecidos da vida privada dos presentes”(p. 58). De fato, Portugal mantinha forte relação com o Congo e festividades como a coroação do rei de Congo chegarão ao século XX.

³⁰ Matos (1982) explica que “As emissões regulares de rádio instalaram-se aqui desde 1923. Mas, até o início dos anos 30, a programação estava voltada para a música erudita, com uma preocupação declaradamente educativa. É a partir do decreto-lei 21.111 de 1º de março de 1932, autorizando a veiculação de propaganda pelo rádio, que a música popular começa a ocupar um espaço cada vez maior nas emissoras radiofônicas. Com a introdução de anunciantes e a necessidade de conquistar e manter um grande público, o rádio tende naturalmente a tornar-se mais um órgão de lazer e diversão do que propriamente uma instituição “educativa” (cf. *Notas do Século*, n. 16, p. 61-61)” (18-19).

A fofa, exportada para Portugal com enorme sucesso, trazia uma dança mais insinuante característica do Congo. Já o lundu mantinha-se fiel às umbigadas angolanas, porém, ao mesmo tempo, era uma forma canção. Tinhorão (2012) explica que

A partir da segunda metade do século XVIII, porém, ao mesmo tempo que se firma como dança popular em Portugal, a fofa – que talvez nunca tivesse chegado a expandir-se no Brasil – começa a perder terreno para o lundu que, além do atrativo coreográfico da umbigada, acrescentava a peculiaridade de manter viva a característica herdada dos batuques africanos: os cantos de improviso em resposta aos estribilhos fixos (p. 65)

O lundu também chegou a Portugal, mas apenas como uma dança que tão logo fora esquecida. Entretanto, um outro estilo de DNA brasileiro dominou e tornou-se um marco nacional, o fado. Tida como uma variação do lundu, acrescentando a guitarra portuguesa de doze cordas, representou a música lisboeta branca e urbana da segunda metade do século XIX.

É curioso notar que o lundu, considerado o avô do samba, paulatinamente, foi dividido a partir de critérios visivelmente geográficos, novamente pela dicotomia cultural do rural e do urbano. Nas zonas rurais era mais agressivo, contava com os tradicionais tambores e cantos e gritos descompromissados com a estrutura europeia-branca formal e rígida. Nessas regiões, as danças de roda com batuques mais africanizados eram conhecidas como samba³¹. Neto (2017) explica que *“Do jongo do Sudeste à embolada nordestina, do tambor de crioula maranhense às chulas do Recôncavo Baiano, do bambelô potiguar ao coco de praia cearense, todos parecem ter bebido da mesma fonte original”* (p. 39)

Nos centros urbanos o lundu era considerado uma “tarantela mestiça” que ganhava aceitação enquanto lazer nas salas destinada às classes média e alta. Tinhorão (2012) sintetiza essa questão com maestria,

Essa transformação dos batuques caóticos dos primeiros tempos da colonização em rodas de danças com alguma ordem coreográfica, sob o nome de sambas, deve ter acontecido de fato na área rural, pois em meados de 1859 o botânico fluminense Freire Alemão, em expedição científica pelo interior do Ceará, ia surpreender-se com a notícia da existência, em Pacatuba, de “um fado, que eles [sic] chamam de samba onde se dançam várias danças (p. 89).

³¹ Tinhorão (2012) conta que *“N a área rural do Nordeste já há vi m i r c l b r a n ç a b r a n c o - m e s t i ç a , a t r a v é s d o u s o d a v i o l a n o s s a m b a s d e t e r r e i r o , e m q u e s e d a n ç a v a p r e d o m i n a n t e m e n t e o b a i a n o o u b a i ã o – q u e d e B e h i p r o s u l e r l u n d u ”* (p. 93)

3.1.1 – O samba carioca: paisagens urbanas

“O Chefe da Folia, Pelo telefone manda me avisar, Que com alegria, Não se questione para se brincar”(trecho de *“Pelo telefone”*, 1917)

O Rio de Janeiro na iminência do século XX conservava o prestígio dos tempos da monarquia, mas, sob a égide da República, a capital deveria seguir os sopros do modernismo. Já foi citado anteriormente que o Prefeito Cândido Barata Ribeiro inaugurou um período de intensas transformações urbanas, sobretudo na região central, porém, Pereira Passos seria o responsável por dar continuidade ao processo, sem concessões! Passos cursara engenharia em Paris e inspirou-se nas reformas do francês George-Eugène Haussman (1809-1891), *“(...) o idealizador de uma cidade moderna e geométrica, cortada por bulevares construídos sobre os escombros de vielas medievais”* (NETO, 2017, p. 48). A meta era elevar a cidade a outro patamar, próximo às grandes capitais europeias, afinal o centro do Rio de Janeiro era uma mistura de cortiços e de antigos palacetes, clubes e associações da elite carioca e pântanos e mangues fétidos.

Neto (2017) registra que *“Influenciado pelo modelo francês, Pereira Passos tomou para si o papel – e o furor – de um Haussmann dos trópicos”*(p. 48). O então prefeito iniciou o seu projeto urbano e de embelezamento que incluía

(...) obras de saneamento básico, aterramento de pântanos, canalização de cursos de água, arborização de praças, construção de prédios monumentais (como o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional), modernização do Porto, abertura de grandes avenidas, além do calçamento, prolongamento e alargamento de ruas. Tudo precedido pela inevitável derrubada de casas, cortiços, prédios – e mesmo quarteirões inteiros – da área central. O torvelinho modernizador do chamado “Bota-abaixo” arrasou cerca de 1300 edificações, a maioria delas do período colonial, deixando mais de 14 mil pessoas sem moradia. (Neto, 2017, p. 49)

Todavia, é importante atentar-se ao fato de que essa alavanca modernista ia além das intervenções físicas, sua grande motivação é detalhada por Abreu (1998) ao explicar que

(...) o projeto modernizador do século XIX, tão bem analisado por Machado (1995), fundamentou-se na esperança de um futuro melhor e na rejeição do passado, na abolição dos seus vestígios, na sua superação. (...) Viabilizadoras desse futuro, essas reformas tiveram grande acolhida entre as elites modernizadoras do país, que jamais hesitaram em enfrentar qualquer apego a antigos valores, a antigas “usanças” urbanas, taxando sempre esse comportamento como um indicador de conservadorismo, de atraso, de subdesenvolvimento (p. 80-81)

O projeto, custe o que custasse, não consideraria laços afetivos e mnemônicos, seguiria firme. As forças republicanas logo passariam, sem grande dificuldade, pela Pequena África, que englobava “*Além da Saúde, toda a região compreendida entre o cais do porto e os bairros do Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova abrigava uma população caracterizada pela presença maciça de ex-cativos e descendentes de escravos (...)*” (NETO, 2017, p. 27)³²³³.

De forma síncrona, mestiços e ex-escravos migravam das plantações de café no Vale do Paraíba para a cidade. Desprovidos de qualquer tipo de reparação ou de ajuda, construíam casebres sem água, sem esgoto e sem luz nos “sertões cariocas” e nos subúrbios ao longo da linha férrea. Segundo Neto (2017)

Antigas freguesias rurais, como Irajá e Inhaúma – antes pontilhadas por prósperos currais de gado, chácaras, olarias, alambiques, plantações de cana-de-açúcar, lavouras de milho, mandioca, frutas e hortaliças -, iam sendo ocupadas e retalhadas em sucessivos loteamentos. A fazenda do Campinho, arrendada pelo boiadeiro Lourenço Madureira, e o engenho Portela, propriedade do produtor português de cachaça e rapadura Miguel Gonçalves Portela, foram algumas dessas propriedades que, após a abolição da escravatura, entraram em declínio e terminaram loteadas. “Aquelas freguesias, de Éden que eram até então, passaram a covil de jogadores, ladrões e assassinos”, alarmou-se o jornal *O Carbonário* (p. 37)³⁴.

³² Neto (2017), ao escrever sobre a chegada de Hilário Jovino ao Rio de Janeiro em 1892, relata que “*Instalou-se em um barro no beco João Inácio, a poucos metros da histórica Pedra do Sal – a formação rochosa vizinha ao Valongo, local onde um dia funcionara o infame mercado de escravos e que, após a abolição, se tornara ponto de encontro para a comunidade negra, invariavelmente pobre. (...) Antes os futuros aterros alterarem por completo a paisagem litorânea carioca, a Pedra do Sal ficava quase rente ao mar. A partir dela, os moradores do bairro saudavam os navios abarrotados de familiares, agregados e conhecidos que chegavam da Bahia para tentar a sorte no Rio. Uma bandeira branca agitada no convés, sinal de Oxalá, o criador do universo na cosmogonia dos orixás – entidades míticas ancestrais do povo nagô -, era o aviso de haver gente amiga e irmã a bordo*” (p. 28)

³³ Sobre a origem da Cidade Nova, Neto (2017) conta que “*Os tijolos decedente casarão, assim como os das demais moradias da Cidade Nova, estavam impregnados de história. Apesar do nome, o bairro era bem antigo. A denominação remontava ao reinado de D. João VI, quando a zona urbana do Rio de Janeiro não ia muito além das trilhas de terra alagada situadas após o Campo de Santana. Com a transferência da família real portuguesa para o Brasil em 1808, aterrara-se o vasto manguezal ali existente para se dar melhor acesso às luxuosas carruagens com destino à Quinta da Boa Vista, próxima ao atual Palácio Nacional da Cidadela. A antiga “cidade dos Aterros” (futuro Senador Eusébio), incentivou-se a construção dos grandes sobrados. No período de apogeu, eles abrigaram as linhagens mais fidalgas da cidade, atraídas pela valorização decorrente da proximidade com os símbolos do poder. Em consequência, a “cidade dos velhos”, surgiu a Cidade Nova*” (p. 105)

³⁴ O mesmo Neto (2017) descreve que “*O subúrbio de Oswaldo Cruz, na grande Madureira, era nessa época um fim de mundo, vasta planície com ares de roça e cidadezinha do interior, onde não existia calçamento, energia elétrica ou água encanada. O cavalo e o carro de boi constituíam os meios de transporte adequados para se percorrer os arruamentos assimétricos do antigo Engenho da Portela. A população do*

Nesse quadro de intenso fluxo migratório e de remodelamento do tecido urbano, diferentes culturas convergiam e dialogavam: tradições africanas residuais representantes da ruralidade (sobretudo do Nordeste), práticas mestiças urbanas relativamente recentes e a cultura europeia socialmente aceita. Sincretismos religiosos, instrumentos europeus e danças de origem diversas eram reinterpretadas por aqueles indesejados da Pequena África. Neto (2017) registra que “*Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas*” (p. 38).

Sob o olhar preconceituoso, desenvolviam-se novos aromas, sabores e danças. A música ali criada não seguia aquele padrão europeu rico em melodias e em harmonia, como a polca e a clássica, mas mais percussiva, de matriz africana, com temperos nordestinos e toques europeus. Aquela produção musical não passaria despercebida, era cativante e convidativa à dança, apesar da reprovação quanto à natureza lasciva. Naquela amálgama cultural, danças rurais nordestinas inspiravam-se no senso rítmico africano, palmas acompanhavam a técnica de *chamado e resposta* (PALMER 1982; OAKLEY 1997; HOBSBAWM, 2009), danças de salão, como o sapateado³⁵.

Nesse *mise-en-scène*, o *samba* surgiria nas cercanias da Pequena África como produto direto do choque entre o “atraso” agroexportador (passado) e o espírito urbano modernizador e industrial (futuro). Em um contexto de transição, a paisagem carioca sofreria transformações morfológicas e simbólicas, desmontes de morros e tentativas de “varrer” culturas indesejadas – que mais tarde seriam alvo de um ufanismo construído. A definição de Trotta (2019) esclarece agentes e processos socioespaciais envolvidos na formação do samba:

lugar compunha-se, por um lado, de descendentes de escravos oriundos das velhas fazendas do vale do Paraíba e do interior de Minas Gerais. Por outro, a exemplo da família de Paulo, de operários tangidos da área central da cidade pelas reformas urbanísticas de Pereira Passos” (p. 200-201).

³⁵ Em entrevista a Pate Medeiros (2018a), o músico Carlos Malta diz que “O *samba* também veio da África. Há vídeos de tribos com crianças que são espetaculares, fazem todo o movimento dos pés que depois estaria no sapateado. O Sapateado não é uma arte de dança americana. Ele tem origem na África e foi aperfeiçoada nos EUA, desenvolvida pela coisa do Fred Astaire. Quando falamos em berço da cultura musical é a África, fôto” (<https://www.colunabluesrock.com/single-post/2018/01/24/Entrevista-Carlos-Malta>).

O samba consolida-se como gênero musical nas três primeiras décadas do século XX, num contexto periférico urbano, protagonizado por uma população marginalizada de baixa renda majoritariamente negra, formada por descendentes de escravos e migrantes de várias etnias. Neste ambiente, o convívio cotidiano entre parentes, amigos, compadres e vizinhos estabelece relações de solidariedade comunitária, que se manifestam intensamente nas organizações de cerimônias religiosas e nas festas (VIANNA, 1995; SANDRONI, 2001). (p. 3)

Já se discutiu sobre o lundu e sua raiz religiosa africana e as diversas miscigenações culturais que resultaram em uma música mais aceitável pelas elites. É fundamental ter em mente que a música não é uma equação matemática, racional, com diversos fragmentos emparelhados pré-definidos. Como criação, expressão e representação simbólicas, a música é uma forma cultural em constante transformação.

Diversos pesquisadores têm o ano de 1916, lançamento de *Pelo telefone*, como data de um possível nascimento simbólico do *samba*. O debate é saudável, por certo, mas inconclusivo e improdutivo, pois restringir-se à eleição de uma data (uma certidão de nascimento), quase como um ato criador divino, é frustrante. Antes de eleger *quando*, é essencial entender *como*, e, para isso, é necessário reservar alguns parágrafos para a cena musical carioca, sobretudo ao maxixe e ao choro. Mesmo porque Matos (1982) pontua que

Considera-se em geral que o primeiro samba a ser gravado foi o “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida, lançado em 1917 na voz de Baiano. Na realidade, tratava-se de uma mistura de samba e maxixe, conforme reconheceria o próprio Donga em depoimento que prestou em 1969 para o Museu da Imagem e do Som: “fiz o samba, não procurando me afastar muito do maxixe, música que estava bastante em voga”. Efetivamente, no início do século, o maxixe já conquistara um lugar nos hábitos culturais da classe média, chegando a motivar, nos anos 20, exibições de dança em palcos europeus (p. 39).

A produção musical do Rio de Janeiro do século XIX, apresentações pagas e os primeiros bailes de Carnaval, refratava somente estruturas e gostos europeus, e contava com apresentações diárias na área próxima à atual Cinelândia. Efegê (1976) diz que “*Dançava-se ao ritmo de um repertório europeu com valsas, polcas, mazurcas, lanceiros, varsovianas, quase todas com partituras importadas e algumas poucas de autoria de compositores nossos, mas assemelhando-se aos modelos que nos remetiam*” (p. 25-26).

O maxixe, surgido entre 1870 e 1880, é mais um estilo que bebeu na fonte do lundu mestiço, ou seja, trazia uma dança com bastante contato físico. Diversas

escolas o influenciaram, como as danças rurais e as emboladas nordestinas e o que era importado, como a *habanera*, a polca e o tango argentino. É importante ressaltar que o maxixe foi o primeiro gênero tipicamente brasileiro a integrar os tradicionais clubes carnavalescos e a partir dele diversos híbridos eram compostos pelos artistas, como explica Efegê (1976):

“A música denominada maxixe, embora a dança, a execução coreográfica pudesse ser feita, a princípio, condicionada à antiquíssima polca, à *habanera*, à polca-lundu e, posteriormente, ao tango brasileiro (também chamado tanguinho) – que teve em Ernesto Nazareth o seu mais expressivo representante – só se firmou como tal bem depois da dança se haver caracterizado plenamente. Formou-se assimilando os elementos rítmicos e melódicos que já vinham proporcionando aos dançarinos condições capazes de conduzi-los nos volteios, requebros e algo de acrobacia compreendidos na desabusada dança” (p. 41)

Em um primeiro momento o maxixe fora proibido aos clubes mais finos e recebera fama de “dança excomungada”, mas aos poucos os foliões cariocas trocavam o lundu pelo maxixe. Efegê (1976) recorre a uma passagem de Mário de Andrade, o escritor fala que “(...) *dançando-o porém, com uma liberdade muito maior de movimentos, a fim de que os pares, inteiramente unidos, pudessem dar maior expansão ao seu sensualismo*” (p. 19-20). Já no século XX ganhou fama em Paris, mas o literato garante que daquele maxixe original foi tirado a sensualidade e o jeito “(...) *em detrimento das outras danças brasileiras mais originais e mais antigas como o miudinho, o samba-miúdo, o cateretê, etc., das quais se aproxima o ritmo do fox-trot, sendo todas elas como são, de origem comum africana...*” (p. 19-20).

Se o maxixe era descendente direto das provocantes umbigadas do lundu, o mesmo não pode ser dito sobre o choro, estilo musical ainda do século XIX. Sua execução exigia maior preparo instrumental e não pedia as palmas dos expectadores. Tido como o primo mais velho do samba, era considerado “(...) *um novo modo abasileirado de tocas polcas, mazurcas e valsas, dando origem a um gênero musical sofisticado, sentimentalista e essencialmente nacional* (...)” (NETO, 2017, p. 59). Apesar dos músicos serem, em maioria, negros e mestiços, gozava da aceitação da classe média branca.

Um depoimento interessante é dado por Pixinguinha, “*O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados*” (MATOS, 1982, p. 27). Ou

seja, no caldeirão cultural que deu origem ao *samba* como estilo musical, nem todos os componentes eram malvistas e malditos. Nessas sucessivas fusões e permanente variação, horas mais lundu, por vezes mais choro ou pouco maxixe, mais sapateado ou menor ascendência nas danças de roda, nasceu o samba carioca. Dessa forma, é chegado o momento da segunda questão desta parte destinada ao samba: a natureza do samba a remete necessariamente às reformas urbanas do início do século XX e aos morros?

Não, e com certa tranquilidade. O samba, de fato, não foi uma consequência direta das *novas* urbanidades, tampouco deve ser associado aos morros. O esforço até aqui foi em demonstrar que o domínio da tal geograficidade inerente ao samba não se dá a partir de um recorte específico, simplesmente um *frame* daquela linha temporal. Para extrair, compreender e didatizar a geografia é necessário ir aos seus primórdios e analisar os processos socioespaciais ao longo do tempo até ao período desejado. É perfeitamente legítimo uma abordagem pelo pagode dos anos 1990 (TROTТА, 2019), desde que inserida na complexidade do samba, não como um fato isolado descontextualizado.

Verdade é que não se deve interpretar o samba com o romantismo em prosa da *intelligentsia* dos anos 1960 e, depois, pelos meios de comunicação como a grande expressão da identidade brasileira. Optar por essa leitura é cair na armadilha dos *samba-identidade*, que carrega diversos pontos minimamente questionáveis. Este, segundo Jost (2015) tornou-se “(...) *ponto pacífico em nossa sociedade como um dos agentes culturais que melhor representa o “ethos” brasileiro*” (p. 113).

O samba já rondava pela capital da República, ainda que sem uma estrutura formal ou músicos de dedicação exclusiva e associado à festa ou algo que remetesse à longínqua cultura rural nordestina³⁶. Segundo Matoss (1982), “No início do século XX, antes de ganhar versos, o samba surge como ritmo, dança e folguedo coletivos – palmas, batuque, estribilhos cantados, aos quais posteriormente se acrescentariam estâncias mais longas” (p. 25).

³⁶ Fato comprovado por Jost (2015), ele escreve que “Um dos pontos interessantes deste é o de João da Bahiana, que hoje é um nome de importância para a cultura popular brasileira, mas que em 1921 deixou de ir para Paris com o grupo de Pixinguinha e Donga. Ele temia perder seu emprego de fiscal no porto do Rio – o que dava uma clara demonstração dessa postura que referendava uma ideia de que trabalho era seu cargo não prioritário, não o prático de fazer sambas” (p. 119).

Ainda que em estado embrionário, era presente nos festejos populares, sobretudo baianos, como o rancho de Reis, que simulava a ida dos reis magos ao nascimento do Cristo³⁷. Em 1893 esses ranchos ganhavam um formato com violão, cavaquinho, flauta, castanholas e percussão, além de personagens do espetáculo, como o porta-estandarte e baliza (precursor do mestre-sala). É interessante perceber que essa existência espiritual *a priori* do samba gerou uma energia capaz de criar “(...) nas décadas finais do século XIX, o diálogo entre o ritmo binário da polca europeia e certos instrumentos considerados de uso restrito a malandros e capadócios: o violão e o cavaquinho” (NETO, 2017, p. 59). As festividades a Nossa Senhora da Penha também foram apropriadas e transformadas em um ponto de encontro cultural do europeu e do popular negro e mestiço, como explica Neto (2017) “*Nas barraquinhas armadas em torno da igreja da Penha (...), as iguarias lusitanas foram cedendo aos molhos e quitutes de sabor afro-brasileiro. Nesse cenário, emergiam novas sonoridades coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer*” (p. 38).

A questão religiosa, uma vez mais, mostra seu papel de condição no processo de assentamento do samba enquanto forma-gênero. Além do sincretismo acima descrito, é fundamental entender o papel das tias da praça Onze e adjacências. Em grande parte, oriundas da Bahia, conseguiam resguardar suas tradições e práticas e, dessa forma, transmitir aos familiares e às novas gerações nascidas ou criadas no Rio de Janeiro. Jost (2015) cita um trecho de *Samba, o Dono do Corpo*, de Muniz Sodré, no qual o comunicólogo explica que “(...) naquela região, famosos chefes de culto (ialorixás, babalorixás, babalaôs) conhecidos como tios e tias, promoviam encontros de dança (samba), à parte dos rituais religiosos (candomblés)” (p. 26).

Os terreiros de candomblés foram para o samba o que a garagem foi para o rock, o ponto de encontro para tocar alto, o máximo possível. Esses eventos começavam à sexta-feira à noite e terminavam segunda-feira ao amanhecer e

³⁷ “Legado medieval I ibérico, traços presentes na tradição Brasileira: os ranchos de Reis eram associações festivas integrantes de um rico conjunto de representações pastorais, sincretismo devocional com múltiplas variantes e denominações, conservadas e reunidas sob designação comum de “reis d’s”. A cada noite, na véspera de 6 janeiro – o Dia de Reis no calendário cristão –, os ranchos peregrinavam pelas ruas cantando e dançando ao som de violões, cavaquinhos, flautas e castanholas, parando à porta de amigos para pedir ofertas, fazer louvações e saudar os donos da casa com risos e música” (Neto, 2017, p. 29)

reuniam, na medida do possível, não apenas os moradores da Pequena África ou do mangue. Figuras públicas como o futuro presidente Hermes da Fonseca (1855-1923) e o senador Pinheiro Machado (1851-1915) frequentavam os terreiros, sobre este último Neto (2017) comenta que

(...) Pinheiro Machado, confirmando a ideia de que havia diversos pontos de contato entre as diferentes camadas sociais cariocas, era frequentador assíduo da casa das tias baianas. Jamais descuidava de conferir a sorte nos búzios ou de pedir a bênção a João Alabá, o pai de santo cujo terreiro Hilário Jovino era Ogã.³⁸ (p. 53-54)

Existiam diversos terreiros pela cidade e muitas tias, como Perciliana (mãe de João da Baiana), embora a mais conhecida fosse “(...) *a doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida, negra de quarenta anos de idade, dona de um tabuleiro de quitutes armado na rua da Carioca e mais conhecida como Assiata de Oxum – ou, como passaria à história, Tia Ciata*”(NETO, 2017, p. 40). Em entrevista a Pate Medeiros (2018a), o músico Carlos Malta, profundo conhecedor de história da música, descreve o que eram os eventos no terreiro da icônica baiana:

Imagine uma panela, o samba é essa panela com ingredientes que vieram desde essa coisa da Bahia. E essa Bahia que veio para o Rio Janeiro tinha, digamos, um ponto de encontro em uma comunidade no centro da cidade. Essa Bahia se concentrava na casa de uma tia baiana, Tia Ciata. Provavelmente uma dessas baianas que cozinhava uma comida bem saborosa, com aquele tempero da Bahia. E como na Bahia todos são artistas, ela devia ser a artista do encontro. Na casa dela encontravam gente de todo tipo, figuras que transitavam na música. O que lá rolava de som batizaram de samba. Mas o samba era mais como um evento, era a comida, a dança, a pegação, uma possibilidade de arrumar um emprego para a segunda-feira, uma nova vida, conhecer novas pessoas. Gente que chegava na capital e ia lá na Tia Ciata para encontrar pares do meio. Pixinguinha e Donga, frequentavam a casa. Devia ser um "buraco quente", como eram os lugares de blues. (<https://www.columbluesrock.com/single-post/2018/01/24/Entrevista-Carlos-Malta>)

É um fato, o samba nasceu em um recorte espacial e com um grupo social bem definido, “*Neste ambiente, o convívio cotidiano entre parentes, amigos, compadres e vizinhos estabelece relações de solidariedade comunitária, que se manifestam intensamente nas organizações de cerimônias religiosas e nas festas* (VIANNA, 1995; SANDRONI, 2001)” (JOST, 2015, p. 3). Entretanto, apesar de habitar o Olimpo dos deuses do samba, Jost (2015) faz um justo questionamento

³⁸ O que nunca aconteceria em um sul marcado pela violenta segregação, como dissertar-se-á mais à frente na seção destinada ao *blues*.

sobre o papel do histórico terreiro que recebia músicos como Pixinguinha, Donga e João da Baiana. O pesquisador sublinha que, apesar da experiência comunitária, houve também muito da individualidade de muitos músicos. Bom exemplo é o depoimento de Donga no qual relata que em 1914 a ideia era “(...) *apertar o cerco em torno da Odeon* (...)” (JOST, 2015, p. 118). O autor supracitado, ainda sobre a questão, diz que “*Isso é uma demonstração do quanto já havia se estabelecido por aqui um regime, no mínimo, semiprofissional de trabalho com música, e do quanto havia uma inteligência popular estratégica e bem formulada entre estes sambistas*” (p. 117-118).

Essa linha de pensamento força um retorno à construção do *samba-identidade*, na narrativa em que um grupo de intelectuais *encontrou* aquelas manifestações e as validou enquanto cultura. Aos poucos esse grupo de destaque social converteria aquela música, até então sob desconfiança, em um produto consumível, até chegar à década de 1960 e outro grupo de intelectuais elegê-la como identidade brasileira³⁹. Após o breve esclarecimento sobre a relação *samba-identidade*, resta ainda uma última indagação: é correto associar o estilo musical aos morros?

Efetivamente, o morro visto nos anos 1930 como lar de capoeiras, malandros e ladrões ganhou *status* uma vez que foi eleito como berço idealizado do samba pela *intelligentsia*, ao mesmo tempo em que as “(...) *Escolas vão pouco a pouco se profissionalizando e a atividade do desfile torna-se mais lucrativa para as agremiações, para a Prefeitura do Rio de Janeiro, para a economia carioca e, a partir da década de 1960, para a iniciante televisão*” (TROTТА, 2019, p.5). Porém, o samba não nasceu nos morros! E Jost (2015) se encarrega de encerrar este senso comum,

(...) O que aconteceu, e que nos faz associar o morro ou a favela à origem do samba, foi uma série de eventos relacionados muito mais à criminalização e perseguição policial aos negros sambistas e, também, ao precário desenvolvimento da cidade, que excluía cada vez mais a população pobre do

³⁹ A forja de identidades não deve ser um processo imposto, forçado. Sobre isso, Kong (2009) registra que “*P r su vez, Grimsh w (1993) sugere, em seu text s bre músic mbira, que esta desempenhou importante papel no desenvolvimento do moderno Zimbábue, pois acompanhou e orientou a identidade nacional em tempos incertos. Isto sublinha o significado político da construção de identidade pela música e sugere que textos musicais, como outros fenômenos culturais, dever ser examinados e desvelados p r que s identid des nã sej m ceit s c m c teg rí s “n tũr is” e “in çentes”*” (p. 156-157)

tecido urbano, do que a uma territorialidade específica a qual pudesse fixar uma localização geográfica e cultural para o samba. O samba nasceu em bairros da cidade e não nas favelas, num trânsito que colocava distintos atores e instituições em diálogo, como alguns que já foram citados, e como outros presentes em trabalhos que analisam a conjuntura social e cultural na praça Onze, e depois no Estácio, com maior riqueza de detalhes. Porém, quanto mais marginalizado o trabalhador negro, o morro, por ser um lugar com um sistema de poder e de gestão próprios, pode abrigá-lo, tanto em sua expressão cultural – ainda vista como “violenta” aos olhos da lei –, quanto em sua inviabilidade econômica de permanecer nos bairros do chamado “asfalto” (p. 122-123).

Como registrado em páginas anteriores, o processo de ocupação dos morros do Centro iniciara ao final do século XIX, mas o samba veio do asfalto, nas palavras de Donga, *“O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não havia essas favelas todas. Existiam a Favela do Meus Amores, e o Morro de São Carlos, mais conhecido como Chácara do Céu”*. O sambista continua, *“Nós sambávamos nestes dois morros. [...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr. Querubim não queriam o samba”* (MATOS, 1982, p. 28). É válido lembrar que a antiga praça Onze não era um morro, era conhecida como a “zona do mangue”.

A imagem 2 faz um recorte na região da primeira fase do samba, desde o Santo Cristo (número 1), morro da Providência (número 2), Gamboa (número 3), Visconde de Itaúna, próximo à Igreja da Candelária (número 4), Largo de São Domingos (número 5), Campo de Santana (número 6), praça Onze (número 7), Estácio (número 8) e a Cinelândia, local das grandes casas de espetáculo da elite carioca, desejo de todo músico (número 9)⁴⁰. A própria Tia Ciata mudou-se algumas vezes dentro dessa região, passou pela Rua da Alfândega (entre a Igreja da Candelária e o Campo de Santana), praça Onze e Visconde de Itaúna. Outra passagem de Neto (2017) faz boa síntese sobre essa área de influência de Tia Ciata,

⁴⁰ Em um segundo momento, quase simultâneo, outras duas comunidades pobres ganharam relevância no samba, Neto (2017) conta que *“Cintudo, lá no íntimo, eles talvez fossem obrigados a reconhecer que no morro da Mangueira e no subúrbio de Oswaldo Cruz, por exemplo, também já existia um pessoal disposto a botar banca – e a fazer disso um negócio”* (p. 192). Em outro trecho bem, o autor elucida que *“O então distante Oswaldo Cruz era, portanto, uma das tantas pequenas Áfricas espalhadas pela geografia carioca. Como tal, não podiam faltar ali os tradicionais espaços comunitários de reunião, de fé e de legião, religião e festa”* (p. 201).

A praça Onze, coração da Cidade Nova, transformou-se em ponto de encontro de batuqueiros, músicos, filhos de santo, capoeiristas, bambas e maiores de toda ordem. Com a morte de Tia Bebiana, desde 1913 a antiga “Lapinha” do Largo de São Domingos mudara de endereço. Durante o Carnaval, enquanto a luxuosa avenida Rio Branco se estabeleceu como passarela para as grandes sociedades, a praça Onze acolhia os ensaios e desfiles dos ranchos populares, que começaram a fazer parada obrigatória diante da casa de Ciata para pedir-lhe a bênção e render-lhe as devidas homenagens (p. 106-107).



Imagem 2 – O polígono do samba. (retirado do Google Maps e editado por Pate Medeiros. Acesso em 20/8/21)

Um último destaque necessário é uma rápida contextualização sobre o jovem mercado fonográfico, chegado ao Brasil em 1900 com Frederico Figner (vindo da atual República Tcheca). A primeira gravadora do país, a Casa Edison, começou com venda e importação de cilindros fonográficos, pouco depois vieram os discos. A primeira gravação brasileira foi *Isto é bom* (1902), um lundu na voz de Eduardo das Neves. O palhaço e ator Dudu das Neves, conhecido como “rouxinol brasileiro”, é outra fonte fidedigna para o entendimento da produção cultural do Rio de Janeiro. Neto (2017) fala que

O repertório de Dudu das Neves era ilustrativo do tipo de canção popular urbana e de entretenimento tocada nos palcos e assobiada pelas esquinas do Rio de Janeiro antes da Consolidação do samba. De um lado, as dolentes modinhas, cantigas dedicadas a loucar os encantos e chorar os queixumes do amor romântico, executadas ao violão. (...) De outro, o lundu-canção, gênero sincopado, de rítmica negra e mais afeito às letras maliciosas, às sátiras e, em se tratando de amor, aos jogos picantes da sedução (p. 64).

Já havia uma indústria bem consolidada na cidade e músicos negros e mestiços conseguiam trabalho no cinema mudo e nos teatros de revista, mas a consolidação de um mercado fonográfico lucrativo apontava um caminho irreversível. Sambistas do partido alto (gênero em que diferentes cantores entravam na roda de samba para improvisar de súbito) abandonavam a ideia de divulgar suas canções sob o risco de plágio e o antigo “boca-a-boca”. Sinhô, músico e compositor primordial do samba nascido na rua Riachuelo, envolveu-se em diversas polêmicas envolvendo direitos autorais, as mais famosas com Heitor dos Prazeres, China, seu irmão Pixinguinha e Donga. O polêmico músico, semianalfabeto e sem formação em música, foi um gigante do samba, compôs mais de mil canções e foi peça-chave no mercado musical em ascensão. Neto (2017) registra que

A chegada dele ao cenário artístico marcou o fim gradativo da produção artesanal de canções populares e, por consequência, o início de uma lógica do mercado de composições em escala quase industrial. Em 1920, como resultado da produção em série, nada menos que três músicas suas ficaram entre as mais cantadas no Carnaval, ajudando a abasileirar um território sonoro antes apinhado de canções estrangeiras” (p. 109)

Esse tema envolvendo o mercado de discos obriga um breve regresso à canção *Pelo telefone* (1916), diga-se, Sinhô esteve igualmente metido em confusão sobre a suposta coautoria. Um argumento plausível aos que a elegem como o primeiro do gênero é o fato do disco trazer impresso “*samba*”, mas antes outros discos já tinham a mesma classificação⁴¹. A canção, na verdade, representa, uma vez mais, a dicotomia do rural baiano e do urbano carioca. Sinhô, carioca de nascença, tinha uma rixa pública com os músicos de famílias baianas, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Hilário Jovino, e dizia que sua música era urbana, em oposição àquela rural. Esse embate reafirma o que “*Para DaMatta, há um confronto entre o Brasil interior, rural, patriarcal, holístico, e o Brasil da costa, urbano, individualista. Esta duplicidade DaMatta chamou de dilema brasileiro (1979)*” (PIEDADE, 2005, p. 201).

⁴¹ Segundo Neto (2017), “Um grampo nas cerviças de I. Nogueira mentes de então rudimentar mercado fonográfico brasileiro indica que, desde 1902, quando teve início a prensagem das bolachinhas de cera no país, pelo menos cerca de outras vinte músicas – algumas sem informações de autoria, sem crédito para os respectivos intérpretes e, em especial, sem a data exata da gravação – foram classificadas com tal pelos seus grãvãos” (p. 90)

Desentendimentos à parte, ficou claro que os batuques dos terreiros foram “amansados” para adequação ao mercado. *Pelo telefone* e outras gravações eram lundus ou tanguinho-brasileiro ou samba amaxiado. Isso porque, fossem lundus os pré-sambas, eram ambos representações urbanas, mas não apenas pelo caráter metropolitano do Rio de Janeiro e as intervenções de Pereira Passos. Jost (2015) explica que, sim, os escravos africanos em um primeiro momento vinham de áreas bem arcaicas e tiveram sua cultura dizimada pela vida colonial no Brasil. De fato, “o sul da África era uma região com pouco desenvolvimento de um sistema econômico e quase nenhuma experiência de vida urbana, mesmo como a entendemos para o período” (p. 121), entretanto crer que toda herança afro seja de povos “atrasados”, rurais, configuraria um “nagô-centrismo” e, em instância última, racismo! Há um segundo momento da escravidão, e o panorama muda consideravelmente

quando os escravos chegados ao Brasil são em sua maioria os sudaneses e outros oriundos de países do norte da África, o quadro muda radicalmente. Primeiro porque estes escravos não tiveram seus laços familiares rompidos como ocorria aqui desde o início da escravidão e, segundo, porque vinham de cidades relativamente organizadas dentro dos padrões modernos de urbanidade e muitas vezes mais desenvolvidas que as cidades existentes em nosso país, o que lhes conferia uma compreensão mais elaborada e complexa de certos valores comunitários. Dessa forma, conseguiram manter minimamente organizadas heranças e práticas sociais desenvolvidas em suas sociedades de origem. Isso é fundamental para compreendermos a força com que a cultura iorubana conseguiu se manter no Brasil e influenciar nossas práticas religiosas e culturais. Não há como entender, por exemplo, a revolta dos malês na Cidade da Bahia, assim como uma série de outros eventos e referências da nossa cultura, sem fixarmos esse dado histórico da formação do Brasil. (JOST, 2015, p. 121-122)

O samba carioca, de linhagem urbana, de embrião passava a uma bela criança com brilhos nos olhos e um futuro brilhante pela frente. A partir dos anos 1920 ganharia maior ênfase percussiva com os músicos do Estácio, como Ismael Silva, e certo respeito das elites da cidade com os Oito Batutas, banda de Pixinguinha e Donga. O grupo, que se trajava com indumentária nordestina (na busca por uma identidade *tipicamente* popular brasileira), fazia sessões bem ecléticas com releituras e já frequentava as casas mais refinadas, ainda que causassem certo desconforto, Neto (2017) relata que

A plateia do Palais era composta por senhores engravatados *edemoiselles* de chapelões com plumas. Não é de se admirar ter havido reações negativas à notícia de que uma casa tão chique estava contratando uma orquestra na qual metade dos integrantes era composta por negros: Pixinguinha, China, Donga e

Nelson Alves. Além do mais, o repertório anunciado parecia impróprio aos ouvidos de quem se dizia acostumado a sonoridades tidas como mais nobres. O crítico e maestro Júlio Reis, colunista de música erudita de A Rua, chegou a se dizer envergonhado com aquele “escândalo”.⁴² (p. 119)

A banda ainda teria certa fama internacional, quando, apadrinhados por Eduardo Guinle, em 1922, excursionou por seis meses pela França com sucesso absoluto. Durante a turnê, tiveram contato essencial com uma banda de *jazz* de Nova Orleans (Bernard Kay’s Jazz Trio), justamente quando Pixinguinha conheceu o saxofone e a banda incorporou a bateria. Era o samba carioca urbano e brasileiro ganhando formas imprevisíveis, há, inclusive uma foto histórica de quando retornaram em que aparece uma bateria com os dizeres “*jazz band*”. Infelizmente o mesmo não aconteceu com a turnê pela Argentina, e virou até assunto diplomático!

Até este ponto, o trabalho traçou o perfil multiétnico do samba na tentativa de ressaltar uma geograficidade palpável ao ensino básico. Agora iniciar-se-á os estudos sobre o *blues* norte-americano, do mesmo período que o samba, e as respectivas semelhanças e diferenças em paisagens de lugares bem distintos, mas com certas raízes históricas comuns.

3.2 – *Back to the roots: os movimentos do blues*

“Mas a base do blues está ao andar atrás de uma mula no tempo da escravidão” (Bukka White)⁴³

Na mitologia grega, as moiras eram três deusas irmãs que teciam, com o uso da roda fortuna, o destino dos mortais e dos imortais. Eram respeitadas, nem os deuses mais fortes ousavam enfrentá-las. O samba está todo entrelaçado com a história do Brasil, anteriormente o objetivo foi desatar os nós de um grande emaranhado e esticar essa linha. Entretanto, ao contrário da mitologia, abordou-se o samba como uma linha ainda viva (inclusive no passado!) e toda ramificada. O

⁴² Neto (2017) explica que “Era um épico na qual havia, por parte de pessoas expressivas da intelectualidade nacional, a preocupação em determinar o que significa o conceito de “tipicamente brasileiro”. Enquanto alguns saudavam a velocidade das mudanças sociais e urbanísticas trazidas pela modernidade, outros buscavam se refugiar na nostalgia de uma vida rural idealizada, com seus lares dos sertões e cabanas de Coxim” (p. 143).

⁴³ Tradução livre do original em inglês: “But the foundation of the blues is walking behind a mule way back in slavery time” (OAKLEY, 1997, p. 10).

mesmo é *obblues* com os Estados Unidos, aliás suas respectivas ramificações se encontram em diversos momentos.

O estilo norte-americano também tem sua gênese ao final do século XIX e ganhou uma forma mais palpável nos anos 1910 e 1920, o primeiro *bluesman* que se tem registro foi Alex Lee, provavelmente nascido em 1870 (PALMER, 1982). Tal qual o samba, não existe um ano certo, apenas pequenas manifestações de elementos que resultariam na genética do *blues*, e justamente por isso é imprescindível fazer o caminho regresso a fim de investigar suas origens. Carney (2003) sintetiza que

O *blues* é um gênero musical criado em resposta às dificuldades sofridas por gerações de afro-americanos. O lar cultural foi o delta do Mississippi rural região, onde originou-se em algum momento ao final do século XIX. Descendente das antigas *work songs*, o *blues* é primeiramente um estilo de narração vocal que apresenta uma voz solo acompanhada por um instrumento (p. 242)⁴⁴.

Indiscutivelmente, submergir às águas sagradas do *blues* faz-se necessário um nado pelo Atlântico, mais especificamente pela costa oeste africana. Berlin (2010) defende que a história dos afro-americanos é marcada pelo constante movimento e dividida em quatro momentos ou grandes migrações. Da Silva e Pate Medeiros (2022) trabalham a terceira passagem, a Grande Migração, uma massa de negros sulistas em direção ao norte industrializado e, em menor quantidade, à costa oeste. Afinal, todos desejavam uma vida urbana longe da violência da segregação e, na medida do possível, maior inclusão social. Entre 1915-1960, a música, sempre ela, transformou-se em cores, formas, sotaques, cantos, em constante processo de *creolização* (como a mestiçagem do samba)⁴⁵. Buscando a complexidade (MORIN, 2000) das diferentes relações socioespaciais, com o auxílio do *blues* e das suas origens, os autores abordam a migração afro-americana nos EUA e, indiretamente, a dicotomia rural e urbano. Propõem uma

⁴⁴ Tradução livre do original em inglês: “The blues is a musical genre created in response to the hardships endured by generations of African American people. Its culture hearth was the rural Mississippi Delta region where it originated sometime in the late nineteenth century. Descended from earlier work songs, blues is primarily a vocal narrative style featuring solo voice with instrument accompaniment”

⁴⁵ Este termo foi citado pelo etnomusicólogo e jornalista especializado em blues Peter B. Lawry em uma entrevista perdida e não publicada a Pate Medeiros em 2012. Infelizmente o norte-americano faleceu em junho de 2022 sem que pudesse realizar nova entrevista.

abordagem diferente no ensino-aprendizagem da geografia no ensino fundamental.

Pate Medeiros (2020) apresenta, de certa forma, as duas primeiras passagens, a passagem atlântica (entre o século XVII e XIX) e a transferência ao sul (início do século XIX) ⁴⁶. De certa forma, pois o foco da discussão não é discorrer sobre as migrações em si, mas ater-se aos respectivos impactos na música norte-americana, especificamente naquela massa bruta que se metamorfoseou em *blues*. O autor ainda relaciona com Palmer (1982), referência na história do estilo, o qual apresenta, respectivamente, quatro origens e momentos da escravidão: Senegâmbia; costa da escravidão; Congo e Angola; e Madagascar. Desses, apenas o quarto fluxo, de Madagascar, não abordado no trabalho por não ter encontrado registros históricos.

Palmer (1982), jornalista norte-americano, explica que “*A maioria das primeiras chegadas veio de um trecho da costa da África Ocidental que os traficantes de escravos chamavam de Senegâmbia. Estendia-se do atual Senegal e da Gâmbia, uma área que era florestada em direção ao sul, mas cujas extremidades ao norte desembocavam no Saara*” (p. 26) ⁴⁷. Os escravos dessa região eram, quase sempre, prisioneiros das guerras entre as tribos e, também, da expansão islâmica. Esta presença maometana acrescentou um tipo de canto característico de suas rezas, notas bem esticadas, persistente no *blues* (ainda que sutil). Da Senegâmbia outros elementos foram importantes, como os instrumentos de corda (dentre eles o *halam*, um parente distante do banjo, instrumento originalmente africano) e os *griots* (guardiões da história de um povo através de ritos de tradição oral) ⁴⁸. Palmer (1982), no entanto, comete o pequeno equívoco,

⁴⁶ A quarta e última é a passagem global, negros do mundo subdesenvolvido entrando nos EUA desde os anos 1980 até os dias atuais (BERLIN, 2010), não se encaixa no trabalho.

⁴⁷ Tradução livre do original em inglês: “*Most of the earliest arrivals were from a stretch of the West African coast the slave traders called Senegambia. It extended from present-day Senegal and the Gambia, an area which was forested toward the south but whose northern extremities edged into the Sahara*”.

⁴⁸ Palmer recorre à Geografia e explica as características construídas e adquiridas, “*Não há grandes florestas na Senegâmbia relativamente seca, então não há tantos grandes tambores de madeira quanto nas áreas mais ao sul. Mas encontramos uma grande variedade de instrumentos de cordas, desde os mais humildes violinos de cabaça de uma corda até alaúdes semelhantes a guitarras com duas, três ou quatro cordas para elaborar harpa-laúdes com mais de vinte cordas. Por causa dos muitos séculos de*

seguido por Pate Medeiros (2020), de creditar a paternidade da técnica de *chamado e resposta* aos povos dessa área. O depoimento de Dr. David Evans concedido a Pate Medeiros (2019) confirma este erro, o etnomusicólogo especializado em *blues* afirma que

“Chamado e resposta” pode ser encontrado nas músicas de muitas áreas do mundo⁴⁹. É especialmente comum na África Subsaariana (e não apenas na Senegâmbia). Nas tradições africanas geralmente há alguma sobreposição [N.E. overlap] nas duas partes, e a parte da resposta é geralmente uma frase simples que é repetida todas as vezes. (<https://www.colunabluesrock.com/single-post/2019/09/30/Entrevista-Dr-David-Evans>).

Em um segundo momento, o domínio europeu marchou ao sul e a abundância de escravos os levou a batizar a região como costa da escravidão: atuais Serra Leoa, Libéria, Costa do Marfim, Gana, Togo, Benin, Nigéria e Camarões. Muito rica percussivamente, esses povos desenvolviam batidas e instrumentos improvisados, dentre eles um que lembrava a bateria. Palmer (1981) explica que “(...) *frequentemente aldeias montavam orquestras de baterias, chocalhos, sinos, e outros instrumentos percussivos que tocam música polirrítmica de complexidade deslumbrante*” (p. 27)⁵⁰.

O terceiro momento deu-se a partir da proibição do tráfico negreiro pelos EUA e pela Inglaterra em 1807, entre esta data e a Guerra de Secessão o tráfico negreiro continuaria clandestinamente. Assim, Palmer (1982) revela que “*A região Congo-Angola tornou-se cada vez mais importante porque os muitos*

contato da Senegâmbia com as culturas berbere e árabe ao norte do deserto, a música vocal tende a refletir a predileção do Oriente Médio por linhas melódicas longas e tortuosas. E há uma predileção pelo canto solo formal, o que é relativamente incomum na maioria das músicas africanas”(p. 27). Tradução livre do original em inglês: “There are no great forests in the relatively dry Senegambia, so there aren’t as many large wooden drums as in the more southerly areas. But one encounters a wealth of stringed instruments, from the humblest one-stringed gourd fiddles to guitarlike lutes with two, three, or four strings to elaborate harp-lutes with more than twenty strings. Because of Senegambia’s many centuries of contact with the Berber and Arab cultures north of the desert, the vocal music tends to reflect the Middle East’s predilection for melodic lines. And there’s a fondness for formal solo singing, which is relatively unusual in most African music”. É válido pontuar, também, que Segundo Muggiati (1995), seriam “(...) uma espécie de mistura do menestrel medieval e do cantor de sinagoga, um músico que através da voz exercia uma função social e até religiosa nas tribos da costa da África, de onde vieram os escravos para a América” (p. 11).

⁴⁹ Presença compartilhada no samba (citada anteriormente), em canções de trabalho e em tribos indígenas espalhadas por todo o Brasil.

⁵⁰ Tradução livre do original em inglês: “(...) *Often villages mount orchestras of drums, rattles, bells, and other percussion instruments that play polyrhythmic music of dazzling complexity*”.

canais e pequenas ilhas na ampla foz do rio Congo tornavam mais fácil para os escravistas se esconderem dos navios de guerra ingleses e americanos que patrulhavam”(p. 26) ⁵¹. Apesar de também possuir tradição percussiva, a parte do canto coletivo era bastante desenvolvido. Pate Medeiros (2020) conta que “*Havia também o “chamado e resposta”, mas não apenas: overlap (sobreposições de vozes), polifonia, solos, duetos, trios e, até mesmo, um duelo de dois corais inteiros*” (p. 48) ⁵².

Portanto, construir algo tendo o *blues* como pedra fundamental implica, necessariamente, investigar as duas primeiras passagens durante a escravidão e a terceira, já no século XX, a Grande Migração. Igualmente, situar espacialmente as três regiões de origem dos escravos e os respectivos momentos. E, justamente, pelo seu prolongado percurso e por tantos elementos e fatores, é uma excelente ferramenta na interpretação do *palimpsesto* social. Schafer (1997) confirma a capacidade da música em sintetizar a sucessão socioespacial, diz que

Resta pouca dúvida, portanto, de que a música é um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos. Desde algum tempo, eu também acredito que o ambiente acústico geral de uma sociedade poder ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade (p. 23)

Logo, é bem coerente que a questão dos batuques, característica ao *samba*, também tenha refletido, em menor grau, nos EUA. Tradições percussivas, de fato, cruzaram o oceano e desembarcaram em solo norte-americano, mas o *Negro Act* de 1740 da Carolina do Sul, resposta a uma sanguinária rebelião de escravos, tratou de exterminá-las. A resolução, depois espalhada pelas outras colônias ou servindo de modelo, proibia todo tipo de instrumento de percussão e de sopro pelos escravos, assim como cassava de vez qualquer tipo de direitos humanos que

⁵¹ Tradução livre do original em inglês: “*The Congo-Angola region became more and more important because the many channels and small islands at the Congo River’s broad mouth made it easier for slavers to skulk out of sight of patrolling English and American warships*”.

⁵² Tradução livre do original em espanhol: “*También está el “llamado y responder”, pero no solo: overlap (superposiciones de voz), polifonía, solos, duetos, tríos e incluso un duelo entre dos coros completos*”.

ainda restavam, como cultivar alimentos, ganhar dinheiro, liberdade de ir e vir etc⁵³.

Em entrevista a Pate Medeiros (2018c), o músico norte-americano Earl Thomas explica que a proibição dos instrumentos percussivos se deu pelo medo dos escravos usarem as batidas como uma espécie de código, idioma, em uma eventual tentativa de insurreição⁵⁴. Este fato é confirmado por Dr. David Evans, *“Foi proibido porque era barulhento e, portanto, irritante, e porque os tambores estavam associados à atividade militar dos brancos. Por exemplo, havia medo de rebelião provocada pela bateria”* (PATE MEDEIROS, 2019). Assim, concomitantemente à proibição, houve uma transplantação da energia e dos padrões rítmicos das percussões para os instrumentos europeus aceitos, como o violão, a gaita, o *fiddle* (espécie de rabeca ou rebeca, assemelha-se a um violino, bastante comum no Nordeste brasileiro) e o piano. Carlos Malta explica que

O batuque se traduz na melodia através de notas médias, graves e agudas. O que houve com o choro, o ragtime, o jazz e outros estilos foi uma tradução, na verdade, uma tentativa de traduzir o batuque. Nessas culturas que têm o batuque como o centro da sua musicalidade, ele é o responsável por levar o sujeito ao transe, receber a divindade. A força desse batuque se espalhou para os outros instrumentos (PATE MEDEIROS, 2018a)

É curioso notar que o período sob regime da vil escravidão nos EUA carregava uma semelhança primordial em relação à raiz do samba. Cantos e danças vindos da África também eram malvistas pelo colonizador inglês, o que é comprovado em um depoimento de 1816. Ao observar as manifestações de

⁵³ Oakley (1997) registra que *“Os Códigos Negros do Mississippi, por exemplo, puseram fim ao rufar dos tambores por medo de que os escravos pudessem se comunicar e organizar uma revolta. Foram apenas os elementos da vida africana que atenderam aos interesses do Mestre que foram autorizados a permanecer, como os cantos rítmicos de trabalho em grupo que eram uma parte tradicional da agricultura na África”* (p. 15).

Tradução livre do original em inglês: *“The Black Codes of Mississippi for example put an end to the beating of drums out of fear that the slaves could communicate and concert a revolt. It was Only those elements of African life which suited the interests of the Master which were allowed to remain, like the rhythmic group work chants which had been a tradition of farming in Africa”* (p. 15). Muitos desses *black codes* eram anteriores à Guerra de Secessão e sobreviveram mesmo após a Abolição em 1865 pela 13ª Emenda.

⁵⁴ Schafer (1997) diz que as trompas nos Alpes foram o primeiro telefone da Europa, eram uma forma de comunicação avançada e rústica, *“Mas em termos de sofisticação a trompa dos Alpes foi ultrapassada pelos tambores telegráficos da África. Para isso, são utilizados dois tambores (alto e grave) e, embora algumas vezes se empreguem diferentes tipos de batida, o código mais frequente é estritamente binário. Poder-se-ia supor que essa limitação tornaria impossível enviar mensagens complexas, mas não é o que acontece. Embora a ambiguidade possa existir, a redundância é introduzida para clarificar a mensagem”* (p. 233).

escravos sobreviventes à aterrorizante passagem transatlântica, George Pinckard relata que

Eles se divertem muito reunindo-se em grupos e cantando suas canções africanas favoritas; a energia de sua ação é mais notável do que a harmonia de sua música. (...) Nós os vimos dançar, e os escutamos cantar. Na dança eles mal moviam os pés, mas se jogavam nos seus braços, e giravam e contorciam seus corpos em uma infinidade de atitudes nojentas e indecentes. A canção deles era um grito selvagem desprovido de toda suavidade e harmonia, e em voz alta cantavam em harmonia áspera (OAKLEY, 1997, p. 14-15) ⁵⁵.

Em um primeiro momento, de caça aos batuques e danças, restaram aos escravos apenas os sons produzidos pelo corpo. A percussão corporal e o som dos pés ao bater no chão marcando o tempo, este último muito presente no *blues* até hoje, foram soluções naturais. Todavia, a proibição desenvolveu os cantos, coletivos ou individuais, ainda sem a noção europeia de harmonia. Hobsbawm (2009) cita as *work songs* e os *field hollers* e os insere na genealogia do blues, o primeiro diz respeito à canção de trabalho de forma mais geral, como os cantos coletivos nas prisões, e o segundo associado especificamente às monoculturas do

⁵⁵ Tradução livre do original em inglês: “They have great amusement in collecting together in groups and singing their favorite African songs; the energy of their action is more remarkable than the harmony of their music. (...) We saw them dance, and heard them sing. In dancing they scarcely moved their feet, but threw about their arms, and twisted and writhed their bodies into a multitude of disgusting and indecent attitudes. Their song was a wild yell devoid of all softness and Harmony, and loudly chanted in harsh manner”. Oakley (1997) traz outro depoimento, provavelmente de um cristão inglês, que descreve os movimentos e os sons produzidos pelos escravos e, claro, em o tom de reprovação: “Not only do the pretence, the people of the same color se reunem e cantam por horas juntos pequenos fragmentos de afirmações, promessas ou orações desconexas, alongadas com longos refrões de repetição. Estes são todos cantados no alegre coro do campo de colheita do sul, ou método de descasque, dos negros escravos; e também gosto muito das danças indianas. Com cada palavra assim cantada, Eles fundam uma ou outra perna do corpo alternadamente; produzindo um som audível a cada passo, e tão manifesto quanto os passos da dança negra real na Virgínia, etc. Se alguns, entretanto, se sentam, eles batem os sons alternadamente em cada coxa. O que, em nome da religião, pode tolerar ou tolerar tais perversões grosseiras da verdadeira religião! mas se pensa seriamente e não pode” (p. 19). Tradução livre do original em inglês: “In the blacks’ quarter, the colored people get together and sing for hours together short scraps of disjointed affirmations, pledges, or prayers, lengthened out with long repetition choruses. These are all sung on the merry chorus-manner of the Southern harvest field, or husking-frolic method, of the slave blacks; and also very greatly like the Indian dances. With every word so sung, They have a sinking one or other leg of the body alternately; producing an audible sound of the feet at every step, and as manifest as the steps of actual negro dancing in Virginia, etc. If some in the meantime sit, They strike the sounds alternately on each thigh. What in the name of religion, can countenance or tolerate such gross perversions of true religion! but the evil is only too common”.

sul⁵⁶. Muggiati (1995) cita Son House, um dos gigantes do *delta blues* rural, sobre esses cantos nas plantações, ele diz que “*As pessoas insistem em me perguntar onde os blues começaram e tudo o que posso dizer é que, quando eu era garoto, a gente estava sempre cantando nos campos. Não chegava a ser canto, era mais gritaria (...)*”(p. 10). Uma boa explicação é dada por Dr. David Evans a Pate Medeiros (2019), segundo o etnomusicólogo

As *work songs* são comuns nas sociedades africanas tradicionais, e a tradição foi adaptada no 'Novo Mundo'. Algumas são expressões solo, geralmente canções melismáticas estridentes, como pastorear gado ou uma pessoa que trabalha sozinha em um campo. As *work songs* em grupo geralmente são em coro de líder (chamado e resposta). É claro que nos Estados Unidos elas são cantadas em linguagens europeias e o assunto não é mais africano (<https://www.columabluesrock.com/single-post/2019/09/30/Entrevista-Dr-David-Evans>).

Earl Thomas conta que “*Durante a escravidão as raízes do blues foram plantadas, os escravos cantavam field hollers ou work songs para escapar da dura realidade física dos seus cotidianos*”(PATE MEDEIROS, 2018b). Esses cantos, ainda calcados em diversas tradições de países como Senegal, Ghana, Camarões e outras áreas dilaceradas pela escravidão, serviram de base para o início de uma hibridização da música norte-americana⁵⁷. Palmer (1982) esclarece que

⁵⁶ Em entrevista a Pate Medeiros (2018b), Earl Thomas relata que “*Field hollers são as work songs que os escravos cantavam para suportar suas longas jornadas. Work songs também se referem às canções que os condenados cantavam nas prisões ao longo dos dias*” (<https://www.columabluesrock.com/single-post/2018/02/04/Entrevista-Earl-Thomas>).

⁵⁷ Palmer (1982) explica que “*Este é o núcleo expressivo dos hollers, canções de trabalho, espirituais que não foram substancialmente influenciadas pela música da igreja branca e, posteriormente, pelo blues, especialmente pelo Delta blues. Você pode ouvi-lo, ou sugestões dele, na música vocal africana da Senegâmbia ao Congo, e tem um significado especial entre o povo de Gana de língua Akan, que sofreu as depredações de escravos ingleses e americanos durante a maior parte do período do tráfico de escravos*” (p. 34). Tradução livre do original em inglês: “*This is the expressive core of the hollers, work songs, spiritual that have not been substantially influenced by white church music, and later the blues, especially Delta blues. You can hear it, or suggestions of it, in African vocal music from Senegambia to the Congo, and it has special significance among the Akan-speaking people of Ghana, who suffered the depredations of English and American slaves through most of the period of the slave trade*”. O autor também investiga sobre a técnica vocal whooping, segundo o autor, “*O whooping, um espécie de yodeling que é tradicional entre os pigmeus e seus vizinhos da região do Congo-Angola, é um exemplo de uma técnica vocal africana específica que sobreviveu no sul rural até o século XX, especialmente em field hollers e blues. Originalmente, hollers e blues eram quase exclusivamente a província de trabalhadores de campo; os criados da casa não precisavam gritar. O blues, como quando se quer mississipi não lhe dirá, vai “da plantação de algodão” e se escreve e se canta quando se invoca velmente para se trabalhar*” (p. 34). Tradução livre do original em inglês:

A música negra americana, tal como era cantada e tocada no sul rural, era tanto uma continuação de tradições africanas profundas e tenazes quanto uma resposta criativa a uma situação brutal e desesperadora. Mas enquanto alguns dos primeiros músicos escravos estavam fazendo música puramente africana, outros estavam aprendendo música de dança europeia em uma tentativa de melhorar suas posições na hierarquia escrava, e alguns se tornaram músicos adeptos da música clássica europeia. (...) Muito antes da Guerra Civil, músicos profissionais negros do Norte tocavam música clássica e de dança para brancos e, provavelmente, algumas formas iniciais de música de dança sincopada também⁵⁸. (p. 39-40)

Realmente, durante o século XIX inicia-se um processo de *creolização* da música norte-americana, africanos e descendentes, escravos e libertos, começaram a absorver novas linguagens musicais europeias. O contato com as baladas escocesas e com o *folk* irlandês acrescentou outros elementos à música dos negros, inclusive Muggiati (1995) conta que “*A origem da estrofe do blues pode estar nas antigas baladas anglo-saxônicas – as ballits que os negros aprenderam na América. Misturando o seu grito primal com as canções de trabalho e com as canções de ninar, com a harmonia dos hinos religiosos e com a estrutura das baladas, o negro americano chegou ao blues, sua principal forma de expressão*” (p. 14). Entretanto, outro fator decisivo à música produzida pelos negros foi a evangelização em massa.

“When you find the kind of singing that’s traditional among the pygmies and their neighbors in the Congo-Angola region, is an example of a specific African vocal technique that survived in the rural South well into the twentieth century, especially in field hollers and blues. Originally, hollers and blues were almost exclusively the province of field workers; house servants had no need to holler. Blues, as almost any Mississippian will tell you, came “from the cotton patch” and Bantu slaves were almost invariably put to work in the field and not in the house”. De fato, as canções de trabalho eram um fenômeno comum na África ocidental, mas não criações tipicamente africanas, estão presentes em diversas culturas ao redor do mundo! Schafer cita uma passagem de Ana Kerinna (1877) de Tolstói e mostra que as canções de trabalho não são um privilégio africano: “*Atrás das casas seguiam as mulheres com os ancinhos ao ombro, radiantes nos seus vestidos garridos, falando alto e alegremente. Uma das mulheres, de voz tosca e bravia, entoou uma canção que cinquenta outras vezes, graves e agudas, acompanhavam na altura do coro... As medas, os carros, os prados, os campos distantes, tudo se lhe afigurou embalado ao ritmo dessa canção louca, acompanhada de assobios e de gritos estridentes*” (SCHAFFER, 1997, p. 79).

⁵⁸ Tradução livre do original em inglês: “Black American music is it was sung and played in the rural South was both a continuation of deep and tenacious African traditions and a creative response to a brutal, desperate situation. But while some of the earliest slave musicians were making purely African music, others were learning European dance music in an attempt to better their positions in the slave hierarchy, and some became adept performers of European classical music. (...) Long before the Civil War, black professional musicians in the North were playing white classical and dance music and, probably, some early forms of syncopated dance music as well”

Como demonstrado, as tradições culturais e religiosas africanas foram proibidas e perseguidas. Ao longo do século XIX os negros passaram a frequentar as igrejas e, sobretudo, o Antigo Testamento, as mensagens de libertação do povo em relação aos egípcios, tornaram-se fonte de inspiração⁵⁹. No princípio a participação era segregada, sempre relegados aos lugares mais afastados do altar, nas galerias superiores, mas em pouco tempo novas igrejas eram fundadas exclusivamente para os negros, as *African Christian Church*.

Berlin (2010), corretamente, fala que os sucessivos movimentos e lugares afro-americanos só são compreendidos com uma atenta audição aos sons que os acompanhavam. Porém o cristianismo tornou-se um fator e uma condição inseparáveis, a partir daquele ponto toda manifestação cultural teria algum traço, por menor que fosse. Na verdade, sedimentou-se como pilar, força organizacional, nas comunidades negras. O autor comenta que

Outro sobrevivente da transferência transcontinental de pessoas de ascendência africana - e um intimamente ligado ao abraço do cristianismo - foi a música dos escravos. Assim como a família escrava e a economia, a música do bairro também foi transformada pela segunda grande migração, dando origem a um som cuja profunda religiosidade lhe valeu o nome de “*spiritual*” quando as referências a ela apareceram pela primeira vez. Embora fossem um descendente reconhecível dos *shouts* dos anos anteriores, os *spirituals* tinham assumido uma nova forma, que alguns observadores brancos caracterizaram como “cantos extravagantes e sem sentido... e canções de aleluia”. Eles ainda continham muito da mesma estrutura rítmica, antifonia, formas atonais e várias interjeições guturais e eram acompanhados por batidas de palmas e pés. Eles quase sempre foram executados em uma formação circular com o cantor movendo-se no sentido anti-horário. Mas, cada vez mais, as imagens cristãs e o próprio Jesus tornavam-se centrais para a nova música⁶⁰. (p. 128-129)

⁵⁹ Bom exemplo é a canção *Mary don't you weep*, um spiritual de antes da Guerra de Secessão e sem autoria definida. Foi regravaada por diversos músicos em diferentes estilos, tornou-se referência na marcha pelos direitos civis nos anos 1960. Trazia mensagens de resistência e fé e “(...) *ô ntô história bíblica de Mari de Betani e seus apelos desesperados a Jesus para ressuscitar seu irmão Lázaro dos mortos. Outras narrativas se relacionam com o Êxodo e a Passagem do Mar Vermelho, com o coro proclamando que o exército do Faraó se afogou! E com a aliança de arco-íris de Deus com Noé pós Grande Dilúvio*” (https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Don%27t_You_Weep).

⁶⁰ Tradução livre do original em inglês: “Another Survivor of the transcontinental transfer of people of African descent – and one intimately connected to their embrace of Christianity – was the slaves’ music. Like the slave family and economy, the music of the quarter was also transformed by the second great migration, giving rise to a sound whose deep religiosity gained it the name “spiritual” when references to it first appeared in print. Although a recognizable descendant of the shouts of earlier Years, spirituals had taken a new form, which some white observers characterized as “extravagant and nonsensical chants... and hallelujahs”. They still contained much of the same rhythmic structure, antiphony, atonal forms, and various guttural interjections and were accompanied by hand

É importante pontuar que os *spirituals*, ou “hinos religiosos”, foram o primeiro estilo musical tipicamente norte-americano ao lado das *minstrel songs* ou *nigger minstrels* (PALMER, 1982; HOBBSAWN, 2009). O gênero originalmente foi criado por negros cegos pedintes, entre 1830 e 1840, que vagavam de cidade a cidade tocando banjo e canções tradicionais nas ruas. Permaneceu na cena musical até o início do século XX e representou a inserção da música afro-americana, mesmo que indiretamente, no mercado de entretenimento, que cresceria vertiginosamente após a Guerra Civil (1861-1865). Hobsbawm fala que

Enquanto isso, ocorria uma segunda fase da fusão da música africana com a europeia. Dessa vez – e daí em diante – não foi para mais a música religiosa, mas o entretenimento popular comercial que provocou a fusão. Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte porque faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submissos, e também porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela algumas de suas tradições. Por sua vez, os compositores brancos como Stephen Foster introduziram alguns matizes de negros do Sul nas canções brancas, e no norte do país prosperou a indústria de imitadores de entretenimento negro, com tocadores de banjo com o rosto pintado de preto⁶². (p. 67)

Apesar dessa música surgir como um número de humor e gozação, lembrando o contexto escravista, aos poucos tornou-se extremamente maldosa e racista. Inclusive, as *minstrel songs* estão ligadas às leis *Jim Crow*, conjuntos de leis pós-Emancipação que reafirmavam o pensamento de superioridade racial. Essa expressão se deu, justamente, por uma canção deste gênero, *Jump Jim Crow* (em torno de 1828), uma estória inspirada em um negro portador de deficiência física, composta por Tom ‘Daddy’ Rice⁶³. Por isso que convencionou-se batizar essas leis inconstitucionais de *Jim Crow*.

clapping and foot stomping. They were almost Always performed in a circular formation with the singer moving in a counterclockwise direction. But increasingly, Christian imagery and Jesus himself became the center of the new music”.

⁶¹ Oakley (1997) afirma que “*Não breve esteira de sentimento pró-negro após a Guerra Civil, o espiritual tornou-se para muitos o símbolo de um povo nobre recém-libertado*” (p.21). Tradução livre do original em inglês: “*In the brief wake of the Negro sentiment after the Civil War, the spiritual became the symbol of the noble people just freed*”.

⁶² Sugestão de leitura, *Stephen Foster and His Musical Geography of the South* de Arthur Krim. In: CARNEY, George. *The Sounds of People and Places*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2003.

⁶³ Um trecho no inglês informal (e intraduzível, infelizmente) do início do século XIX: “*Now my Brother Niggers/I don’t think it right/Daddy you should I though it dem/What happen*

É muito importante registrar que o banjo é africano, portanto, os afro-americanos já possuíam maior intimidade com o instrumento, a ponto dos *hillbillies*, os brancos dos montes Apalaches, os copiarem (haja vista que se popularizou entre os brancos de toda a região, sendo bastante presente na *country music*, no *bluegrass* e no *folk*). Palmer (1982) acrescenta que

Um grande número de brancos das montanhas relataram ter aprendido a tocar o banjo a partir dos negros que viviam por lá ou visitavam a região, e o instrumento e o *frailing style* foram disseminados pelos *minstrel shows* itinerantes nos quais os artistas, brancos com *blackface*, copiavam a música dos escravos que ouviam nas plantação do *Deep South*⁶⁴ (p. 32)

Em um mundo pré-gravação, as *minstrel songs* foram o primeiro estilo sucesso em todo o território nacional, inclusive na costa oeste, ainda na corrida pelo ouro e em paisagens clássicas de filmes de *cowboys*. Stephen Foster (1826-1864), que começou com música clássica e depois passou para a polca (outro estilo presente no Brasil), foi a personalidade primordial da música norte-americana. Sucesso nas vendas de partituras, suas letras falavam de um mundo rural idealizado e feliz em oposição às cidades urbanizadas e acinzentadas do norte (evidente, tal alegria não era a realidade sulista, em que negros ainda eram “disciplinados” pelo chicote)⁶⁶. Suas composições, dentre elas *Oh! Susanna* e *Old black Joe*, levavam as urbanidades culturais para o sul e o espírito rural para o norte.

O objetivo deste primeiro bloco destinado ao *blues* foi apresentar as diferentes sonoridades e histórias que o antecederam, desde a saída forçada da África, passando pela Proibição, pela cristandade e pelas *minstrel songs*. Ao final do século XIX os EUA eram ricos em música de diferentes origens e escolas, mas *quando* e em *quais* circunstâncias o *blues* iria a público? Palmer (1982) dá pistas quando relata que

to be White/ I'm so glad dat I'm a Nigger/ An' don't you wish you was, too/ For den you'd g... in p... pul... rity/ By jumping Jim Cr... w".

⁶⁴ Técnica para tocar as cordas do instrumento com a mão direita, no caso de um músico destro..

⁶⁵ Tradução livre do original em inglês: “A number of White mountaineers have reported learning to play the banjo from blacks who lived in or visited their localities, and the instrument and the *frailing style* were also spread by traveling minstrel shows whose performers, White in *blackface*, copied slave musicians they'd heard in Deep South plantations”.

⁶⁶ Seus biógrafos relatam que após uma viagem ao Sul, tomou ciência da real situação do mundo rural escravista e, a partir dali, abandonou o menestrelismo.

Havia uma cena musical rica e surpreendentemente variada - *hollers, work songs, spirituals, country string bands, fife and drum e brass bands*, percussão caseira, baladas acompanhadas de guitarra e jump-up songs, e bandas de dança ascendentes como Handy's. Mas, com a possível exceção de algumas canções como "*Poor Boy Long Ways from Home*" no repertório de alguns cantores-guitarristas, não havia blues, não antes do início dos anos 1900. Os primeiros blues do Delta parecem ter se originado um pouco mais ao sul, nas proximidades da plantação de Will Dockery - cinco mil acres de terras baixas no rio Sunflower a meio caminho entre Tutwiler e a junção onde o sul cruza o Cão⁶⁷. (p. 47)

3.2.1 – “It’s the same old blues”

“Maldição, com certeza, eu tenho o blues” (Buddy Guy)⁶⁸

O blues é uma matriz linguística formada por diversos idiomas mais antigos. É como um grande rio, com diversos afluentes em que cada um deles é um estilo musical. É possível citar os batuques africanos (deram senso rítmico e força), *field hollers* (melodias do trabalho rural cotidiano), *songster ballads* (desenvolveram a coisa do *storyteller* e certos padrões no violão), músicas de igreja (influência no canto de muitos artistas) (PALMER, 1982).

Não há um tipo único, existem, sim, variações dentro do blues. Cada estado agraciado por essa convergência cultural criou um subestilo, sempre acrescentando algo peculiar à sua identidade. Apesar do conhecimento dos componentes originais daquela mistura, não é possível precisar uma data de quando aquela forma musical se tornou blues. Segundo Palmer (1982), “Uma vez que o blues estava tão firmemente enraizado na música folk negra anterior é difícil dizer com certeza em que ponto ele se tornou blues, esperaria-se que os músicos negros profissionais da época o achassem um tanto familiar” (p. 44)⁶⁹.

⁶⁷ Tradução livre do original em inglês: “There was rich and astonishingly varied music scene – hollers, work songs, spirituals, country string bands, fife and drum and brass bands, homemade percussion, guitar-accompanied ballads and jump-up songs, and upwardly mobile dance bands like Handy’s. But with the possible exception of a few songs like “Poor Boy Long Ways from Home” in the repertoires of few singer-guitarists, there wasn’t blues, not before the early 1900s. The earliest Delta blues seems to have originated a little farther South, in the vicinity of the Will Dockery plantation – five Thousand acres of bottomland on the Sunflower River about halfway between Tutwiler and the junction Where the Southern crosses the Dog”.

⁶⁸ Tradução livre do original em inglês: “Damn right, I’ve got the blues”.

⁶⁹ Tradução livre do original em inglês: “Since blues was so firmly rooted in earlier black folk music that it’s difficult to say with any certainty that when it became blues, one would expect the professional black musicians of the period to have found it somewhat familiar”.

Embora, seja factível delimitar sua região histórica e os sujeitos envolvidos na sua gênese.

O blues surgiu por todo o sul dos EUA, em um mesmo momento, talvez como uma linguagem universal aos afro-americanos que carregavam o peso da escravidão (passado) e as feridas do *Jim Crow* (presente) à beira do século XX. É fundamental, primeiramente, traçar o perfil dos sujeitos envolvidos naquele processo criativo com implicações socioespaciais. Palmer (1982) expõe que

Vale a pena considerar as probabilidades. Blues no Delta, que pode ou não ter sido o primeiro blues em qualquer lugar, mas certamente é o primeiro blues sobre o qual sabemos muito, foi criado não apenas por negros, mas pelos negros mais pobres e marginais. A maioria dos homens e mulheres que cantavam e tocavam não sabia ler nem escrever. Eles não possuíam quase nada e viviam em servidão virtual⁷⁰. (p. 17)

Embora o *blues* tenha nascido por todo o sul, é correto afirmar que o Estado do Mississippi é o berço simbólico, justifica-se pelo fato dos grandes nomes da primeira geração serem de lá. Outro fator é de cunho etnológico, Muggiati explica que “*Ainda neste século, foi no Mississippi que etnólogos encontraram vestígios de música africana no repertório de bandas de pífanos e tambores*” (p. 20). Ele também contribui ao espacializar a zona mais ativa do blues,

Se o blues teve um berço, é o Delta. Ao ouvir falar no Delta, a maioria pensa no Delta do Mississippi, nas vizinhanças de Nova Orleans. Errado: este foi o berço do jazz. O Delta a que os bluesmen se referem, como uma espécie de país mítico, é o delta lamacento do rio Yazoo, que junta suas águas às do Mississippi nas proximidades de Vicksburg, região de inundações bíblicas onde camadas de lama vão se depositando a cada primavera. (p. 19)

Outro marco histórico decisivo na aclamação do Estado como lar simbólico está na Dockery Farms, uma antiga fazenda de algodão na qual passaram meeiros (*sharecroppers*) e lendas como Henry Sloan, Charley Patton,

⁷⁰ Tradução livre do original em inglês: “*The odds are worth considering. Blues in the Delta, which may or may not have been the first blues in anywhere but is certainly the first blues we know much about, was created not just by black people but by the poorest, most marginal black people. Most of the men and women who sang and played it could neither read nor write. They owned almost nothing and lived in virtual servitude*”

⁷¹ Carlos Malta também reconstrói aquela realidade: “O blues er um negócio de guet, foi perseguido, foi proibido. Os precursores do blues eram como cronistas da desigualdade social, do preconceito social, da pobreza. Eles cantavam no blues o que não era permitido falar no cotidiano. E é mais ou menos o que acontecia no samba, os caras tiravam sarro com a situação de ser negro. O sujeito que tem apenas uma função: servir (PATE MEDEIROS, 2018a). <https://www.colunabluesrock.com/single-post/2018/01/24/Entrevista-Carlos-Malta>

Tommy Johnson, Son House, Willie Brown, Bukka White e Howlin' Wolf ⁷². A imagem 3 abaixo representa as quatro referências do blues no início do século XX: Vicksburg (1), Memphis (2), Dockery Farms (3) e Atlanta (4).

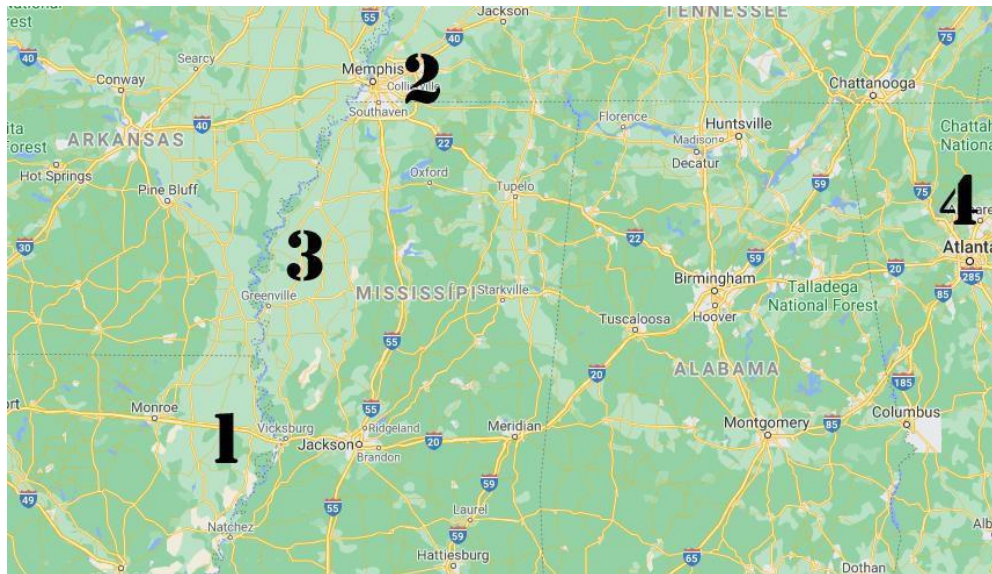


Imagem 3 – As quatro grandes referências do blues no início do século XX. (retirado do Google Maps e editado por Pate Medeiros. Acesso em 20/8/21)

O sistema de *sharecroppers* (meeiros) era a relação mais comum entre trabalhadores e fazendeiros, no qual a colheita era dividida entre os dois. Entretanto, era um esquema injusto, Palmer (1982) chama de feudalismo moderno, outros de semisservidão. Os agricultores afundavam-se em dívidas impagáveis, uma vez que se descontava a moradia, os meios de produção, alimentação, roupas etc. A escravidão fora abolida, mas o *status quo* era inabalável. Já a Dockery Farms e seu proprietário Will, tinham a fama de tratar bem seus meeiros, talvez por isso tantos músicos tenham passado por lá.

⁷² O Thelonious Monk Institute of Jazz conta a história da lendária fazenda: “Will Dockery, the son of a Confederate general that died at the battle of Bull Run, founded the plantation. Young Will Dockery had graduated from the University of Mississippi and in 1885, with a gift of \$1,000 from his grandmother, purchased forest and swamp land in the Mississippi Delta near the Yazoo and Sunflower Rivers. Recognizing the richness of the soil, he cleared the woods and drained the swamps opening the land for cotton. Word went out for workers and before long African-American families began to flock to Dockery Farms in search of work in the fields and, as tenant farmers (*sharecroppers*), they cultivated cotton the rich land” (<https://www.jazzinamerica.org/pdf/1/Dockery%20Farms.pdf>).

Bem próximo, a menos de 50 quilômetros, estava a pequena cidade Tutwiler, que entraria para a eternidade justamente pelo *blues*. Em 1903, durante a madrugada, o músico e sagaz produtor W. C. Handy (1873-1958) aguardava um trem. Foi quando escutou pela primeira vez uma música diferente de tudo que já escutara, um negro mal-vestido deslizando uma faca nas cordas do violão e cantando repetidas vezes “*going where the southern cross' the dog*”. Mais tarde gravaria *Memphis Blues* e *St. Louis Blues* que, tal qual os primeiros sambas estavam para maxixe, canções que não eram, de fato, *blues*. Depois de uma rápida contextualização é oportuno responder as duas questões restantes: 1) O *blues* é africano ou americano? 2) O *blues* era hegemônico no sul?

À primeira pergunta, o presente trabalho argumenta a favor da segunda opção, é americano. Todavia, registre-se, é consciente da natureza efêmera da ciência, em que conceitos são modificados constantemente. Muggiati (1995) traz um interessante ponto que contrapõe a escolha de uma possível nacionalidade norte-americana,

Alfons M. Dauer, presidente do Departamento Afro-Americano do Instituto para Pesquisas do Jazz (sim, existe! em Graz, na Áustria), defende a tese de que o blues norte-americano não se desenvolveu no Sul dos Estados Unidos, mas surgiu numa data muito anterior nas savanas da África Ocidental. Ele destaca elementos textuais e melódicos na música sudanesa muito similares ao blues norte-americano e únicos na África (p. 11)

Realmente, os vocais potentes, técnicas mais pesadas para simular os batuques, a *blue note* (essencial ao *blues*) e alguns instrumentos vieram da África, assim como, segundo Dr. David Evans, “*As canções de blues são muito seculares em suas letras e contexto social, portanto são o "oposto" da expressão religiosa*” (PATE MEDEIROS, 2019). Mas é importante observar que o colonizador inglês era cristão, assim como a jovem nação EUA, ou seja, houve uma força de coesão, uma atração, exercida pelo cristianismo. Foi a religião que proporcionou aquelas possibilidades de cruzamento musical, assim como serviu de força organizacional das comunidades afro-americanas mesmo antes da Guerra Civil. Apesar das igrejas cristãs e seus pastores (quase sempre negros) pregarem contra o estilo (não queriam perder a força de representatividade nas comunidades), muitos músicos desenvolveram seus vocais em corais de *spirituals*. Em última instância, ainda que em conflito, foi em um contexto cristão que se gerou a energia necessária à

criação o blues no sul dos EUA. Sem ele, a conhecida sucessão socioespacial anteriormente apresentada seria diferente⁷³⁷⁴.

Sobre uma suposta hegemonia sulista do *blues*, apesar de Dr. Davis Evans afirmar que “*No início do século XX, vários gêneros surgiram da música negra: blues, jazz, ragtime, gospel. O blues influenciou os outros, mas acho que não poderia ser chamado de "hegemônico"*”, há um entendimento que sim, o blues era um fenômeno hegemônico. O termo é empregado neste trabalho mais no sentido de o gênero ser um fenômeno cultural, identitário e de resistência por todo o *deep South*. A partir da sua aparição por toda a região, seria presença primordial, um grande pilar sólido e de grande representatividade na genealogia da música norte-americana. Claro que havia outras coisas na cena musical, mas o *blues* se tornaria uma raiz robusta e intransponível.

Entre os anos 1910 e 1920 o *blues* dominaria, sem necessariamente excluir outros ritmos, a cena musical rural do sul dos EUA. Muitos músicos, como Robert Johnson, usavam a Dockery Farms como base, pois a fazenda possuía um ponto ferroviário. Dali se deslocavam pelas cidades vizinhas, como Greenville e Clarksdale (Mississippi), West-Helena (Arkansas) e Memphis (Tennessee). A imagem 4 revela o circuito itinerante dos músicos entre o Mississippi e Tennessee.

⁷³ Mesmo porque, Kong (2009) afirma que “Muitas vezes, não processo de produção, negociação e resistência, identidades são (des)construídas, tanto internamente, pelo próprio grupo social, quanto externamente, pelo outro grupo social” (p. 153).

⁷⁴ Em entrevista a Pate Medeiros (2018b), Earl Thomas fala que “A batida e o ritmo das *field hollers* foram transferidas das percussões africanas para os instrumentos europeus que os fazendeiros, donos de escravos, permitiam. Após a Emancipação (1862) essa batida se desenvolveu até o *delta blues*. O blues nos EUA é o resultado de duzentos anos de mistura cultural: africanos, franceses, espanhóis, holandeses, britânicos, escandinavos, asiáticos e indígenas (nativos americanos). As pessoas se misturaram nos Estados Unidos e o blues evoluiu à medida que o país evoluiu. Durante a escravidão as raízes do blues foram plantadas, os escravos cantavam *field hollers* ou *work songs* para escapar da dureza física de seus trabalhos” (<https://www.columabluesrock.com/single-post/2018/02/04/Entrevista-Earl-Thomas>).

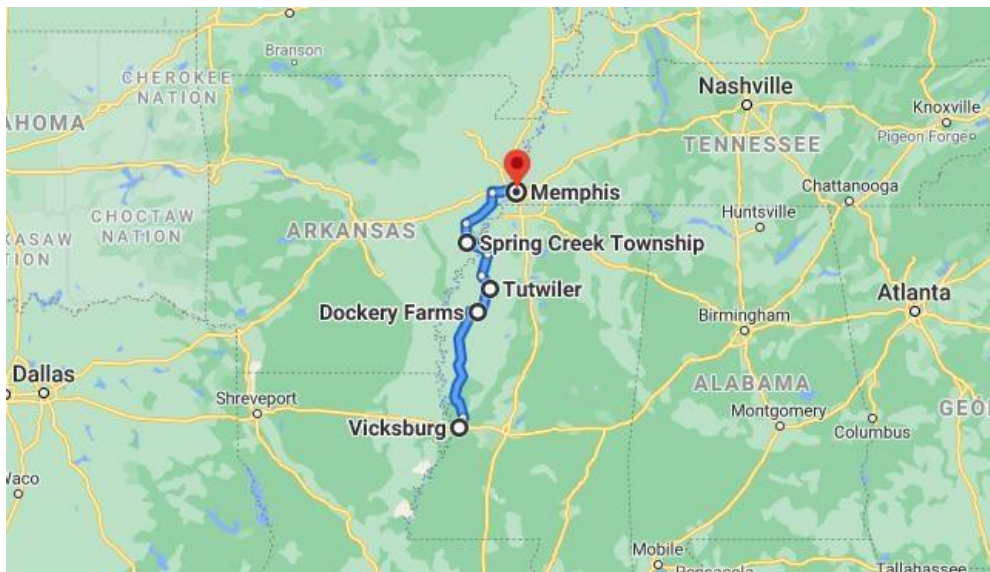


Imagem 4 – O circuito do blues nos anos 1910 e 1920. (retirado do Google Maps e editado por Pate Medeiros. Acesso em 20/8/21)

A ruralidade do *blues*, a partir das técnicas de gravação, começa a rumar aos espaços urbanos, como Atlanta (Georgia), Memphis (Tennessee), Houston (Texas), Chicago (Illinois) e Nova Iorque (Nova Iorque)⁷⁵. É interessante pontuar que em cada uma dessas cidades (e estados) desenvolvia-se algo diferente, como o *blues* com mais instrumentos de sopro de Memphis ou o *blues* mais pesado do Texas. Atlanta também merece atenção, pois o convívio social na região era um pouco menos brutal, resultando em um blues mais delicado e com menos força, o *Piedmont blues*. E foi justamente este subestilo que alcançou Nova Iorque e dialogou com a cena *folk* da cidade, servindo de inspiração a músicos como Pete Seeger e Bob Dylan.

⁷⁵ Carney (2003) exemplifica as migrações dos *bluesmen* do delta do Mississippi para o norte dos EUA para explicar a relação entre o lugar e a música: “Outra consideração no significado do lugar é o movimento de gêneros e subgêneros musicais de um lugar para outro nos Estados Unidos. O movimento físico de músicos de blues importantes como Muddy Waters, Elmore James e Howlin’ Wolf, do Delta do Mississippi a Chicago no final dos anos 1940 e 1950, ajudou a estabelecer os sons do country blues no norte. Assim, a migração do blues de sul para norte e de um lugar rural para um lugar urbano ilustra o processo de movimento de música” (pág. 212). Tradução livre do original em inglês: “Another consideration in the significance of place is the movement of musical genres and subgenres from one place in the United States to another. The physical movement of such pivotal blues musicians as Muddy Waters, Elmore James, and Howlin’ Wolf from the Mississippi Delta to Chicago in the late 1940s and 1950s helped establish the country blues sounds in the north. Thus, the migration of the blues from south to north and from a rural place to an urban place illustrates the movement process of music”.

Finalizando e sintetizando este primeiro capítulo, Oakley (1997) afirma que “*Escravos não apenas criaram a riqueza do Sul, mas também a paisagem. O trabalho deles foi usado para construir casas, docas, pontes, estradas, e depois ferrovias*”(p. 14). Sim, os escravos foram a mão-de-obra da ocupação do sul, mas o suor, as lágrimas, o sangue, a agonia, a dor, a perda estão em registradas nessas paisagens. A cada vez que um coral entoia um antigo *spiritual* ou uma pessoa toca três acordes em um *blues*, essas paisagens são evocadas. Por ora, uma última citação de Oakley (1997),

Nessa instabilidade, nesse movimento e andanças constantes, a única coisa que não podia ser suprimida e que pode até ter ajudado a dar a eles uma sensação de Unidade era a música. Da escravidão, eles trouxeram sua capacidade de fazer música com qualquer instrumento, improvisado ou não, de expressar seus sentimentos e contar suas histórias em música, de se reconhecer e entreter uns aos outros, seja em casa na plantação, nas partes de trás dos restaurantes, ou no palco do menestrel⁷⁶ (p. 28-29).

Este terceiro capítulo mostrou que neste jogo de identificação de semelhanças e diferenças nos universos do samba e do blues há um grande potencial para enriquecer o debate geográfico. O quarto e último capítulo será destinado a aplicar e didatizar estes elementos das paisagens musicais e sonoras no ensino básico. Ou seja, criar uma ponte entre estes dois estilos musicais, do Brasil e dos EUA, a geografia cultural e a educação geográfica.

⁷⁶ Tradução do original em inglês: “*In this instability, this constant movement and rambling, the one thing which could not be suppressed, and may even have helped give them a sense of Unity was their music. Out of slavery they had brought their ability to make music with any instrument, improvised or otherwise, to express their feelings and tell their stories in song, to recognise and entertain one another whether at home on the plantation, in the back street dives, or on the minstrel stage*”

Capítulo 4 - Desenvolvendo o raciocínio de uma educação geográfica musicalizada

“Ao escutar o ambiente para além da significação, a criança pode experienciar outras escutas, atualizando ideias de música e questionando a própria noção de música” (SANTOS, 2006, p. 6)

“A Geografia existe desde sempre e nós a fazemos diariamente” (KAERCHER, 2003 apud MUNIZ, 2012)

“Nunca devemos esquecer que a música é, além da arte de combinar os sons, uma maneira de exprimir-se e interagir com o outro, e assim devemos compreendê-la” (FERREIRA, 2002, p. 17)

Nos dois capítulos anteriores construiu-se uma base teórica sobre as paisagens musical e sonora a partir de uma perspectiva da geografia cultural e identificou-se uma geograficidade inserida nas realidades históricas do samba e do *blues*. Nesta última parte do trabalho o objetivo será colher os produtos sonoros e

musicais daquelas paisagens do Rio de Janeiro (samba) e do sul dos EUA (*blues*) a fim de desenvolver o raciocínio geográfico (CAVALCANTI, 2019; PEREIRA e SERPA, 2021) e a sua relevância social. Dessa forma, os objetivos específicos deste último capítulo dialogam naturalmente com os dos dois anteriores e juntos confluem ao objetivo geral desta dissertação: propor outros métodos pedagógicos nos estudos geográficos no ensino básico tendo os dois gêneros musicais como fontes de inspiração criativa e didática e de problematização dos conteúdos.

Como já abordado anteriormente, o fato de a música acompanhar a história social, a coloca como importante fonte no diagnóstico do ser-humano (individual ou social) e, logo, na busca pelo conhecimento. Pereira e Serpa (2021) são precisas ao afirmar que Segundo Wisnik (2009, p. 30), *a música é uma longa conversa entre o som enquanto recorrência periódica, produção de constância, e, o ruído, ou seja, a combinação harmoniosa que revela os sons do mundo*” (p. 2).

É um produto cultural capaz de romper os limites do espaço-tempo. Apesar de Santos (2004) não se referir especificamente sobre a música em si, ele diz que *“Tudo o que existe articula o presente o passado, pelo fato de sua própria existência. Por essa mesma razão, articula igualmente o presente e o futuro. Desse modo, um enfoque espacial isolado ou um enfoque temporal ambos isolados são insuficientes”* (p. 253).

Sua presença no ambiente escolar – e, registre-se, em qualquer lugar – é de grande valia na formação de fundamentos essenciais do indivíduo. Como instrumento didático-pedagógico diferenciado (CORREIA, 2010) ajuda na quebra de padrões uniformizantes a partir do lúdico, criando um ambiente extremamente positivo no ambiente escolar e dando maior controle emocional e confiança à criança⁷⁷. Afinal, Delmiro et al. (2020) lembram que

(...) a música está presente em nossas vidas, marcando fatos e eventos que nos trazem recordações e fazem parte da nossa construção pessoal, social e cultural. Segundo PLATÃO (437 a.C.) “a música é um instrumento educacional mais potente do que qualquer outro”, pois treina o cérebro e desenvolve o raciocínio, além de despertar emoções, provocar reflexões, traçar novos caminhos e possibilidades, para criar conexões e fomentar a aprendizagem. (p. 487)

⁷⁷ Segundo Correia (2010), *“Devido à intensa ligação entre música e as emoções, a musicalização no ambiente escolar pode criar situações positivas para a aprendizagem. Assim poderá proporcionar ou intensificar as emoções como suspense, a cólera, o drama e/ou o contentamento, assim como pode ser usada para provocar o humor, o cuidado e a concentração”* (p. 137).

Dessa forma, Correia (2010) defende que novas experiências podem e devem ser aplicadas na prática cotidiana escolar, “(...) *como é o caso da linguagem musical no processo ensino-aprendizagem, pois esta resgata outras facetas do processo educacional, como a emoção e a criatividade, as quais estão envolvidas pelo conteúdo interdisciplinar, subjetivo e estético dessa linguagem artística*” (p. 126)⁷⁸. Ele também destaca que

A linguagem musical no processo de ensino apresenta-se como instrumental metodológico e pedagógico de significativa relevância, pois além de todas as vantagens já colocadas, traz inerente a sua natureza e caráter, a interdisciplinaridade com a qual se dinamiza todo o processo de ensino-aprendizagem. Sem levar em conta que ela não busca com insistência a aplicação de maneiras, prescritivas e pré-estruturadas, na disseminação dos conteúdos a serem trabalhados. (p. 138-139)

Portanto, é necessário trabalhar novas possibilidades didático-pedagógicas interdisciplinares e que busquem a complexidade (MORIN, 2000), uma vez que o conhecimento é instável e está em constante ressignificação⁷⁹. É necessário encarar a prática pedagógica não como um fenômeno isolado, mas como um fator de coesão que busque o diálogo entre as diferentes partes. Como pontua Santos (1996) a “(...) *disciplina é uma parcela autônoma, mas não independente, do saber geral. É assim que se transcendem as realidades truncadas, as verdades parciais, mesmo sem a ambição de filosofar ou de teorizar*” (apud CAVALCANTI, 2019, p.75). Marino (2018) defende que

É preciso a construção de novas abordagens, de práticas formativas que sejam centradas no movimento, na multiescalaridade, que reconheça as diferentes territorialidades e que sejam capazes de encarar os jovens em sua natural complexidade. Para tanto, é preciso que os currículos escolares sejam renovados, que novas abordagens dos conteúdos e temas sejam estabelecidas e que o novo, com suas diversas possibilidades, que ainda não nasceu, seja estimulado e incentivado a se desenvolver. (p. 24)

De fato, devem-se vislumbrar práticas pedagógicas mais dinâmicas, que mantenham comunicação permanente com as diferentes áreas do saber e que

⁷⁸ Segundo Levintin (2006), “[...] *estud. d. músic. tem um imp. rtanci. centr. l p. r. ciênc. cognitiva porque a música está entre as atividades humanas mais complexas, envolvendo percepção, memória, tempo, agrupamento de objetos, atenção e (no caso da performance) pericli e um c. rden. çã. c. mplex. d. tivid. de m. t. r.*” (apud Kozel e Torres, 2010, p. 131).

⁷⁹ Morin (2000) explica que “*C. mplexus signific. que f. i. tecid. junt.; de f. t., há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu context., s. p. rtes e. t. d. t. d. e. s. p. rtes, s. p. rtes entre si*” (p. 38).

tenham a interdisciplinaridade como maior motivação. Correia (2010) afirma que *“Portanto formas criativas e inovadoras devem passar pela educação, subsidiando educadores e educandos, renovando, dinamizando e disseminando o processo ensino-aprendizagem”* (p. 132), entretanto alerta que *“Para que isso aconteça, se faz necessário a revisão dos métodos, da fundamentação, das bases que orientam as várias atitudes didático-pedagógicas dos conteúdos disciplinares”* (p. 138).

Não é proposto aqui uma mera justaposição de conteúdos desconexos das diferentes disciplinas escolares, o objetivo não é vender uma imagem de uma educação futurista apenas com inovações tecnológicas (MARINO, 2018)⁸⁰.

Mesmo porque, como bem registram Pereira e Serpa (2021), *“Ainda que os recursos sejam escassos na grande maioria das escolas brasileiras, é fato que podemos realizar aulas mais comprometidas com metodologias que envolvam os estudantes e promovam processos mais eficazes de ensino e aprendizagem”* (p. 2). Correia e Kozel (2009) também alertam para a urgência de práticas diferentes, pois os próprios alunos já não enxergam a disciplina como útil,

Segundo Pereira (1996, p.48), alguns alunos do ensino básico veem a disciplina de geografia como uma disciplina decorativa e inútil, isto ocorre porque os professores não conseguiram e não conseguem construir, de forma mais independente, os preceitos consagrados pela geografia acadêmica em relação aos padrões descritivos dos fenômenos físicos e paisagísticos. (p. 79)

Tampouco a missão é criar receitas rígidas em nome do novo, o que seria simplesmente permanecer no mesmo erro. Malanski (2015) defende que *“A geografia escolar está aberta a uma variedade de recursos para apoiar, diversificar e facilitar a prática pedagógica e os processos de ensino e aprendizagem, buscando despertar o interesse dos estudantes e aproximá-los de diferentes formas de compreensão do espaço geográfico”* (p. 16125).

A utilização da música para fins pedagógicos já é algo comum, mas sua presença nas aulas de geografia ainda pode causar algum espanto. Pereira e Serpa (2021) explicam que *“A música pode ser uma linguagem para facilitar a*

⁸⁰ Cavalcanti (2019) lembra que *“A literatura, música, internet, softwares, filmes, o teatro, jogos, produção de vídeos e blogs estão cada vez mais presentes nas investigações sobre o ensino de Geografia, explicitando o entendimento de que potencializam a aprendizagem dos alunos. Há um pressuposto que orienta esse tipo de trabalho que traduz possibilidades de se mobilizarem os processos cognitivos dos alunos. Defende-se, assim, a potencialidade das associações entre objetividade e subjetividade, racionalidade e imaginção, ciência e arte”* (p. 53).

compreensão dos conceitos de paisagem e lugar. Mas para que isso seja inteligível é preciso pensar em metodologias que deem conta desse processo” (p. 5). Portanto, cabe ao docente compreender não apenas a utilidade da música no ensino, mas, também, as diferentes formas de trabalhá-la em uma interpretação geográfica. Carney (2003) aponta para este caminho,

Aos etnomusicólogos, folcloristas, historiadores da música e antropólogos, deve-se notar que os geógrafos culturais, especializados em música, oferecem uma perspectiva diferente à música e que têm uma contribuição única a dar na compreensão da música como elemento da cultura. Por fim, os métodos de ensino e as estratégias de aprendizagem que utilizam a música como recurso instrucional na sala de aula de geografia devem ser avançados⁸¹. (p. 7).

4.1 – Música e raciocínio geográfico

“Através dos sons e da musicalidade das canções, é possível pensar sobre lugares que evocam momentos, percepções por meio dos sentidos e o domínio do visível e invisível”(Pereira e Serpa, 2021, p. 4)

Como ciência que analisa as marcas do homem no mundo, a geografia tem um papel único na formação da consciência espacial. Por isso, Cavalcanti (2019) defende a sua relevância social ao dizer que *“Nesses desafios, persisto com a convicção cada vez maior de que o que a Geografia produz é importante para a vida cotidiana, devendo compor o conjunto de conhecimentos necessários à educação básica dos cidadãos”*(p.58). Rua *et al.* (1993) partem do mesmo princípio e argumentam que

A Geografia tem atuação privilegiada dentro do elenco de disciplinas na escola, pois favorece uma maior integração entre o ambiente mais restrito do aluno e o mundo do qual faz parte, fornecendo-lhe uma visão mais completa do complexo social – o espaço construído pelo trabalho humano, ao longo de um processo histórico. Essa integração deve ser interpretada como a capacidade de refletir criticamente sobre a sociedade em que vive e sobre o espaço que ocupa e, muitas vezes, ajuda a construir (p. 3)

Apesar do atual momento de questionamento e de ressignificação como disciplina escolar, a geografia por si só já carrega conteúdos interessantes capazes de motivar o estudante. Segundo Castellar (2017), *“Ensinar a ler o mundo com*

⁸¹ Tradução livre do original em inglês: “The ethnomusicologists, folklorists, music historians, and anthropologists, notice should be given that cultural geographers, who specialize in music, offer a different perspective to music and that They have a unique contribution to make in understanding music as an element of culture. Finally, teaching methods and learning strategies using music as an instructional resource in the geography classroom should be advanced”.

um olhar geográfico é um processo que se inicia desde os primeiros anos de vida quando se reconhecem os lugares, identificam-se os objetos e vivenciam-se os percursos e se reconhecem as distâncias, atribuindo sentido ao que está sendo observado e representado” (apud Pereira e Serpa, 2021, p. 4). Cavalcanti (2019) vai além e pontua que

Eu costumo dizer que a Geografia serve na escola e na formação das pessoas para pensar – essa é sua utilidade maior. (...) E pensar não é pouca coisa, porque, ao se estudar Geografia, os conhecimentos produzidos por essa ciência, desenvolve-se um modo peculiar de pensamento. Pensar está diretamente ligado aos modos de ser de quem pensa e, por sua vez, aos modos de atuar do sujeito que se orienta por seu pensamento. Assim, ressalta-se o pensar, mas em sua necessária inter-relação entre pensar, ser e atuar, o que atribui relevância social ao estudo da Geografia. (p. 10-11).

O grande desafio do professor é conseguir trabalhar no ambiente escolar todos aqueles conceitos clássicos da geografia tão bem fundamentados na academia. Esta “transposição” (CORREIA e KOZEL, 2009) do conhecimento do ensino superior para o básico requer certo tato justamente para que os conteúdos consigam chegar até o aluno e o motive na construção do raciocínio geográfico⁸². Pereira e Serpa (2021) afirmam que

Para fazer a leitura do mundo em que vivem, com base nas aprendizagens em Geografia, os alunos precisam ser estimulados a pensar espacialmente, desenvolvendo o raciocínio geográfico (BRASIL, 2017). A BNCC aborda que o raciocínio geográfico é uma maneira de exercitar o pensamento espacial, na qual se aplica determinados princípios para compreender aspectos fundamentais da realidade. (Pereira e Serpa, 2021, p. 1)

Por sua vez, Cavalcanti (2019), ao se referir a Gomes (2012), diz que

O autor afirma que o raciocínio geográfico, que eu chamaria aqui de pensamento geográfico, é “aquele construído pela interrogação sobre as razões que explicam a disposição das coisas no espaço e, em seguida, sobre as significações e consequências de tal ordem espacial”. Na sua concepção, as interrogações são importantes na construção de um pensamento geográfico, pois implicam no anseio pelo entendimento sobre como as coisas estão distribuídas no espaço geográfico, envolvendo, portanto, suas localizações, significações e, principalmente, as consequências dessa distribuição espacial. Nessa mesma

⁸² Cavalcanti (2019) também acrescenta sobre essa diferenciação entre a geografia acadêmica e a geografia escolar: “Ness a implic d c nstruçã s ci l, há um element importante que une as duas modalidades: o pensamento geográfico como referência. Para a Geografia Acadêmica, o foco é a produção, por especialistas, de conhecimentos sistemáticos, metódicos, conscientemente vinculados a um ramo particular do saber. Para a Geografia Escolar, a meta é a produção, por pessoas comuns, sobretudo crianças e jovens, de conhecimentos significativos para a vida cotidiana, para a participação na vida social com qualidade, consciência e responsabilidade cidadãs. Em ambas as modalidades, reconhece-se que um modo de pensar peculiar está na base dess pr duçã de c nheciment s”(p. 87).

direção, ele chama a atenção para o fato de que o raciocínio geográfico (ou pensamento geográfico) está voltado para algo mais que a localização de cada objeto em específico, pois aos geógrafos interessa a maneira pela qual as formas se organizam e a lógica que orienta essa organização. (p. 69)

Portanto, agregar a música – ou em última instância os sons – à educação geográfica não significa necessariamente romper com abordagens mais tradicionalistas, ela não pode ser usada como álibi para censurar e eliminar⁸³. Tão somente representa uma forma cultural de levar o aluno como um agente importante na construção dos espaços cotidianos. Segundo Pereira e Serpa (2021),

Pensar em como levar a música para as atividades em sala de aula torna-se uma possibilidade para deixar as aulas mais próximas do cotidiano dos alunos. Fazer com que os alunos percebam que a partir de um elemento presente do seu cotidiano, que é a música, pode-se refletir sobre os diferentes espaços (OLIVEIRA; HOLGADO, 2012, p. 199). (p. 1-2)

Cavalcanti (2002), afirma que para aqueles que apresentam facilidade, afinidade ou simples curiosidade no âmbito musical, a investida neste campo se torna interessante, porque visa o despertar, explicar e até mesmo provocar a classe com músicas, contextos musicais, exemplos no mundo da música, ajudando assim, na construção do cidadão. (p. 3)

Assim, a música ajudará na busca pela complexidade, será responsável por criar problematizações dos variados conteúdos geográficos. Kozel e Torres (2010) defendem que “*O estudo geográfico através da música deve compreender sua localização, a cultura, as influências da paisagem sonora local, sonoro-musicais do passado local, e as influências sonoro-musicais externas*”(p. 130). Muniz (2012) também fala sobre essas problematizações através da música,

Esta ênfase se justifica pela necessidade dos conteúdos ministrados serem problematizados, contextualizados e relacionados à vivência dos alunos, valorizando seus conhecimentos prévios, pois se partirmos do pressuposto de que a melhor forma de motivação está presente no cotidiano de nossos alunos, a utilização da música como instrumento de ensino e aprendizagem é um exemplo disto. (p. 81)

Criar pontes didáticas entre melodias e músicas e os seus respectivos lugares de criação estimulará demais em um ambiente mais leve e lúdico,

⁸³ Segundo Vilela (2016), “*Criar música se em minha experiência, não se percebe que não iniciamos a prática desde muito cedo, mas sim a partir de uma tradição da Geografia, considerando pouco produtivas as memorizações, descrições etc. Ao longo do tempo, percebi que, desde que inseridos em uma lógica mais complexa, tais recursos didáticos, considerados por muitos como alienantes e ultrapassados, podem ser muito produtivos no sentido de se chegar a percepções críticas do mundo*”(p. 38-39)

diminuindo aquela sensação de aridez e de que o livro didático é insubstituível no cotidiano⁸⁴. Fuini (2013) explica que

Além disso, pode-se estabelecer relações entre melodias, músicas e regiões. Temos, por exemplo: o samba carioca e paulista; a música raiz dos interiores mineiro e paulista; o maracatu de Pernambuco; a axé e o olodum baianos; o vanera e o vanerão gaúchos; o carimbó paraense; entre outros tantos ritmos e estilos musicais com forte conotação espacial⁸⁵. (p. 96)

O diálogo entre a música e os conceitos geográficos garantem outras práticas pedagógicas mais atuais e próximas dos universos simbólicos e das realidades dos alunos (KOZEL e TORRES, 2010). Dessa forma, Correia e Kozel (2009) apontam os ganhos de trazer a experiência da vivência cotidiana dos alunos,

O trabalho pedagógico geográfico fica mais significativo, pois “ao trabalhar com pesquisas e análises das representações construídas pelas sociedades, considerando que o próprio aluno é agente de representações e conhecimentos necessários para o entendimento das relações estabelecidas na organização espacial” (Kozel, 2006, p.145). (p. 78)

Portanto, o objetivo de adotar a música como fonte para os debates acerca dos conteúdos diferentes sempre estarão juntos com a ideia de desenvolver o raciocínio geográfico e o senso espacial do aluno. Isso tudo é confirmado por Pereira e Serpa (2021) quando afirmam que “*Pereira (2016, p. 164) aborda sobre isso, quando diz que a música “é uma expressão carregada de referências espaciais, temporais e sentimentais na medida em que marca lugares e relações sociais a partir da troca do sujeito com o mundo”*” (p. 2). Já Kong (2009), sempre puxando a discussão a uma nova geografia cultural, defende que

Ao apresentar possíveis agendas para geógrafos que pesquisam música, faço um convite para que a música seja firmemente recolocada em seu contexto sociopolítico, em vez de ser abordada como a “região do puro conhecimento, idealmente intocada por meras vicissitudes de tempo e lugar” (Norris, 1989, p. 9). (...) Assim, é imperativo, como West (1993, p. 204) defende em um contexto

⁸⁴ Fuini (2013) afirma que “*Oliveira ; Silva, et al (2005) firmam que música, como meio de comunicação, pode ser considerada um apoio pedagógico e instrumento facilitador na superação de algumas barreiras do processo de ensino-aprendizagem, criando situações em que o aluno se sinta atraído pelas propostas do professor e o mesmo segurança para as situações de aprendizagem sobre determinados conteúdos*” (p. 95).

⁸⁵ Pereira e Serpa (2021) ressaltam que “*Em suma, refletir sobre os elementos que compõem uma paisagem permite relacionar com os princípios do raciocínio geográfico, como a localização, pois é pela paisagem vista em suas diversas dimensões e sentidos que vivenciamos a identificação com o lugar, mas também permite perceber conexões, diferenças, distribuições de elementos que compõem a paisagem*” (p. 4).

mais amplo, “historicizar, contextualizar e pluralizar, evidenciando o contingente, o provisório, o variável, a tentativa, desviando e mudando”. Só então chegaremos a uma compreensão mais ampla do lugar da música nas complexas matrizes de nossas vidas cotidianas. (p. 164)

4.2 – Letras, biografias e outras ferramentas musicais

“Ao utilizar letras de músicas a prática pedagógica possibilita a análise e a reflexão dos conteúdos vistos em sala de aula por meio da dinâmica da nossa sociedade” (MUNIZ, 2012, p. 81)

A análise geográfica para além do visualmente perceptível é um exercício necessário e uma possibilidade real no ensino básico. Trazer a questão dos cheiros, por exemplo, é uma grande valia no ensino-aprendizagem. Compreendeu-se até aqui, para não fugir do tema deste trabalho, que os estudos sonoros e musicais são ótimos complementos didáticos. E sobre essa aplicabilidade, Pereira e Serpa (2021) dizem que

A música inserida na educação geográfica é uma possibilidade de se pensar ensino-aprendizagem voltado ao estímulo de ações, facilitando à ampliação do vocabulário científico e cultural, a leitura, a compreensão, a interpretação e também mobilizam o aluno à construção do seu conhecimento, fazendo relações entre conceitos geográficos (paisagem, lugar, território e região), princípios do raciocínio geográfico (analogia, conexão, distribuição, extensão, etc.) e os temas tratados nas canções. (p. 4)

Muito embora, na maioria das vezes o trabalho com a música se limite ao uso de alguma canção, como em Fuini (2013) e Muniz (2012), a ideia desta dissertação foi a de propor outros tipos de abordagens musicais⁸⁶. No segundo capítulo mostrou-se como os processos de transformação de dois gêneros musicais, o samba e o *blues*, carregavam semelhanças e diferenças em meio a uma geograficidade. Alguns mapas também foram utilizados e algumas figuras de cada respectiva cena foram apresentados.

Mais adiante outras sugestões serão oferecidas a fim de enriquecer as práticas geográficas para as diferentes questões, no entanto é válido registrar que o uso de letras de canções populares não deve ser excluído pelo professor. Pelo

⁸⁶ Malanski (2011) diz que “Assim, de um modo geral, pode-se afirmar que o uso de paisagens sonoras como recursos para o estudo da paisagem pela geografia escolar despertou o interesse dos estudantes, estimulando suas imaginações, valorizando suas experiências vividas, indicando, revelando e destacando aspectos da realidade local” (p. 16135).

contrário, devem ser incentivadas! Fuini (2013) explica que *“A música, com suas letras e ritmos, aparece como uma das possíveis linguagens que podem ser utilizadas para propiciar a aprendizagem significativa e crítica de conceitos geográficos, mobilizando as dimensões lúdicas e reflexivas do processo educativo”* (p. 95) e também que

Assim, a música - com suas letras - se coloca como instrumento importante e favorável à discussão e reflexão coletiva em sala de aula sobre conceitos da Geografia, estimulando a estruturação de conceitos científicos em conceitos escolares através da observância de dois elementos: cotidiano/vivência do aluno e a relação dialógica aluno-professor-aluno. As letras musicais, por seu conteúdo rico, popularidade e atualidade, estimulam o aprendizado de conteúdos geográficos, pois, instigam os alunos ao interesse pela descoberta do novo e do ao professor outros meios para realizar seu papel de intervenção na aprendizagem, problematizando e reconstruindo os conteúdos aprendidos na escola. (p. 94)

Pereira e Serpa também atentam para os ganhos com as letras, *“Desta forma a música possibilita pensar um ensino de Geografia em que o aluno crie condições para compreender os fenômenos geográficos em sua volta. Fuini (2014) aponta que as letras musicais podem ser utilizadas no ensino de conceitos geográficos”*(p. 1). E Delmiro et al. (2020) seguem pela mesma linha,

Separou-se para este momento duas canções, “A favela vai abaixo” e “*Jim Crow Blues*”. Após audição e leitura das canções, a primeira um samba-canção escrita por Sinhô em 1928 e a outra um blues gravado por Cow Cow Davenport em 1927, é possível compará-las.

“A favela vai abaixo” (1928)

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quanta saudade tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira
que nos enche de carinho o coração

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
que fizemos constantemente na capela
Pra que Deus nunca deixe de olhar
por nós da malandragem e pelo morro da Favela
Vê agora a ingratidão da humanidade
O poder da flor sumítica, amarela
quem sem brilho vive pela cidade
impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangú

Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
 Eu só te esqueço no buraco do Caju
 Isto deve ser despeito dessa gente
 porque o samba não se passa para ela
 Porque lá o luar é diferente
 Não é como o luar que se vê desta Favela
 No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
 meu mulato não te espero na janela
 Vou morar na Cidade Nova
 pra voltar meu coração para o morro da Favela
 (retirada do site <https://www.letras.mus.br/sinho/389472/>)

“Jim Crow blues” (1927)

Estou cansado deste racismo, vou deixar esta cidade
 Aos diabos minha negra alma, estou a caminho da doce Chicago
 Sim, estou indo embora desta antiga cidade racista
 Estou indo para o Norte onde dizem que dinheiro cresce em árvores
 Eu não dou a mínima se a minha alma negra é livre

Estou indo para onde eu não preciso de você
 Eu tenho um chapéu, um sobretudo, não preciso nada de você⁸⁷.

(retirada do site <https://lyrics.az/cow-cow-davenport/complete-recorded-works-in-chronological-order-volume-1-1-october-1925-to-1-may-1929/jim-crow-blues.html>)

Algumas atividades podem ser realizadas, tais como: a) identificar se as canções se passam em paisagens culturais ou naturais; b) analisar a questão do racismo; c) a expansão urbana no Rio de Janeiro; d) as ruralidades do sul dos EUA e as migrações para o norte industrializado; e) pesquisar as semelhanças históricas de seus ritmos; f) fazer desenhos das respectivas paisagens a partir das letras. E essas são apenas algumas sugestões. Ou seja, arrematando o uso das letras, Muniz (2012) afirma que

As letras de música apresentam noções e conceitos básicos de Geografia. Também é uma das artes que mais influencia na subjetividade, nos desejos e nos comportamentos humanos. Por ter a capacidade de mexer com as nossas emoções, por que não usá-la nas aulas de Geografia? Por que não fugir da

⁸⁷ Tradução livre do original em inglês: “I’m tired of being Jim Crowed, gonna Leave this Jim Crow town/ Daggone my black soul, I’m sweet Chicago bound/ Yes I’m leaving herefrom this old Jim Crow town/ I’m going up North where they say money grows on trees/ I don’t give a daggone if my black soul is free/ I’m going where I don’t need no baby/ I got aht, gitt me aht, I don’t need no thing but yu”.

“rotina geográfica” em que o livro didático e a aula expositiva predominam e tornam os educandos seus recipientes? Segundo Ferreira (2007, p. 9), “muitas vezes, é mais eficaz perpetuar um pensamento transmitindo-o verbalmente pelo canto que pela escrita no papel...”. (p. 81)

Além das letras das canções, é interessante também a exposição de biografias de músicos influentes do samba e do *blues*⁸⁸. Da Silva e Pate Medeiros (2022) relatam a trajetória de Muddy Waters, um meeiro do Estado do Mississippi que nas horas vagas se apresentava em armazéns e lojas de bebidas aos sábados. Foi mais um negro a fugir do sul racista e rural para tentar a vida em Chicago, onde tornou-se referência do blues eletrificado. Eles contam que

Nascido no interior do Mississippi em 1915 sob o batismo de McKinley Morganfield, era mais um meeiro invisível, mas em 1941 seus dotes musicais aflorariam. O etnomusicólogo Alan Lomax, a serviço da Biblioteca do Congresso, rodava o interior do país a fim de registrar a cultura folclórica com uma aparelhagem portátil. Assim, gravou no quintal daquele agricultor que tocava nas *juke joints* da região para tirar um trocado. Ainda houve uma segunda sessão no ano seguinte, o que serviu como incentivo para abandonar aquele pedaço de terra condenado. *“Waters migrou em 1943 para Chicago, onde trabalhou em uma fábrica de papel durante o dia e fazia festas particulares à noite. Ele logo construiu uma reputação como o “jovem cantor de blues do Mississippi” e conseguiu seu primeiro clube por volta de 1945”* (CARNEY, 2003, p. 250). (p. 23).

As questões raciais e a Grande Migração dos negros sulistas para o norte industrializado e mais tolerante também podem ser abordadas ao acrescentar um trecho de Berlin (2010). O pesquisador dá números a esse movimento dos negros e se encaixam perfeitamente com o deslocamento musical de Muddy Waters, como já visto acima, e tantos outros. Ele explica que

A população negra de Chicago cresceu de 44.000 em 1910 para 234.000 em 1930. Trinta anos depois, era de quase meio milhão. Black Detroit teve um crescimento ainda mais explosivo, com o número de residentes negros aumentando de cerca de 6.000 em 1910 para 120.000 vinte anos depois. Em 1950, estava em mais de 300.000. Um padrão semelhante poderia ser

⁸⁸ Kozel e Torres (2010) acrescentam que “N. estud. d. músic. c. m. um mei., devem ser levados em consideração o mensageiro e o mecanismo desse meio, isto é, os compositores, arranjadores, músicos, instrumentos, engenheiros de som, equipamento de gravação e estúdios de gravação. Por exemplo, os antecedentes culturais do compositor, suas percepções e conhecimento do lugar, bem como suas intenções (propósito, fundamentação lógica, objetivos, inclusão ou exclusão de determinados aspectos do lugar e o público ouvinte), podem influenciar a natureza do lugar representado. (CARNEY, 2007, p.144). (p. 128).

⁸⁹ Tradução livre do original em inglês: “W. ters migr ted in 1943 t Chic g , where he worked in a paper factory in the daytime and played private parties at night. He soon built reput ti n s the “Y ung Blues Singer fr m Mississippi nd l nded his first club d te r r und 1945”

encontrado em Boston, Nova York, Filadélfia, Pittsburgh, e uma série de cidades menores de Hartford a Oakland⁹⁰. (p. 156).

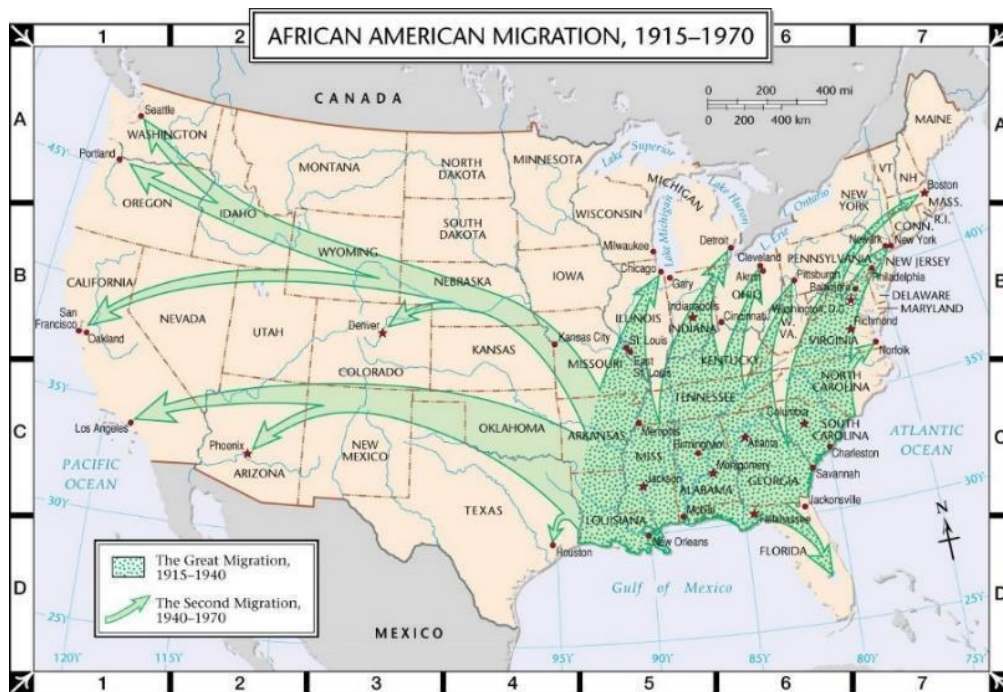


Imagem 5- Fluxo e intensidade da Grande Migração.

Fonte: Atlas Map: African American Migration, 1915-1970 (ablongman.com) (Acesso em 20/8/21)

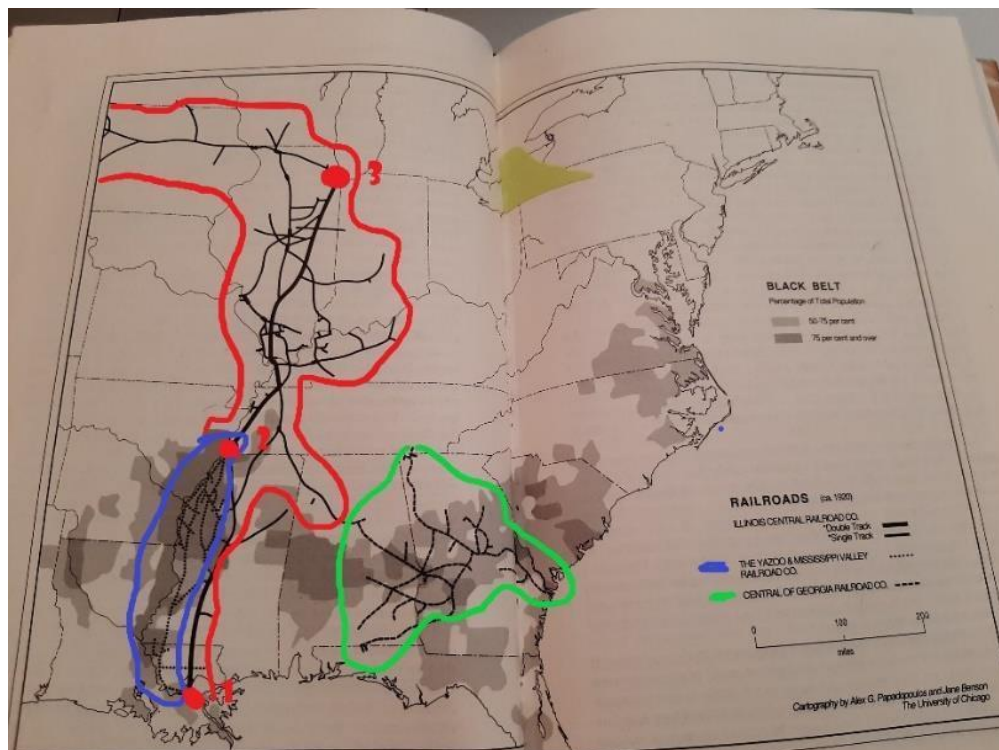


Imagem 6 - Mapa das linhas férreas regionais e nacional.

Fonte: GROSSMAN, 1989, p. 100-101, com modificações de Pate Medeiros (2020).

Todas essas ferramentas ajudam no desenvolvimento do raciocínio geográfico, assim como os dois mapas acima (imagem 5 e 6) também auxilia em todas essas questões, no caso o blues e da Grande Migração. O primeiro mapa mostra os deslocamentos dos negros sulistas, sobretudo do Mississippi para Chicago e Detroit (duas cidades de um *blues* urbano e elétrico), da Georgia para Nova Iorque (um *blues* acústico mais leve e delicado) e também do Texas para a ensolarada costa oeste (blues mais dançante com influências do jazz e a vida noturna de Hollywood). Já o segundo mapa, mostra a malha ferroviária e as linhas férreas mais importantes dos negros em direção ao norte. Segundo Da Silva e Pate Medeiros (2022),

A imagem 2 mostra as duas linhas férreas regionais, The Yazoo & mississippi Valeey Railroad Co. (em azul) e a Central of Georgia Railroad Co. (em verde), e a linha nacional, Illinois Railroad (em vermelho). Desde a partida em Nova Orleans (ponto 1), passando por Memphis (ponto 2) e até chegar na altura da cidade de Cairo (cidade na extremidade sul de Illinois) o trem era segregado e os vagões esfumaçados, sujos e depredados eram destinados aos negros. Uma vez ultrapassado o rio Ohio o trem tornava-se igualitário até Chicago (ponto 3), o sonho da liberdade e da vida sem humilhações mostrava-se possível (GROSSMAN, 1989)! (p. 19)

Pereira e Serpa (2021), apesar de se referirem a outra canção e de um contexto diferente, afirmam que é possível um bom trabalho sobre migrações. Dessa forma,

O desenvolvimento da aula norteada pela habilidade e comprometida com o desenvolvimento do raciocínio geográfico pode buscar em atividades e reflexões com os estudantes, reconhecendo quais os principais fatores que promovem as áreas de expulsão e atração, quais as causas e quais os contextos que favorecem os processos migratórios internos. (p. 13)

A história de vida de Pixinguinha também é um prato cheio para a compreensão do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Suas andanças pelo centro da ex-capital da jovem República, seus encontros com Donga, suas brigas com Sinhô, as apresentações nas casas da elite na Cinelândia, as turnês internacionais pela França e pela Argentina. Há sempre elementos prontos para serem geografizados e aplicados em sala de aula, sobretudo no ensino básico.

Portanto, a utilização da música na atividade cotidiana como uma ferramenta didática nas aulas de geografias podem se fazer de letras de canções populares, mapas e biografias, assim como os números de vendas daquele recém criado mercado fonográfico. O grande objetivo deste trabalho foi mostrar como a geografia é rica e passível de dialogar com diferentes práticas culturais, no caso com as expressões sonoras e musicais. É possível, sim, outros métodos pedagógicos que tenham a música e a percepção auditiva no centro da construção do raciocínio geográfico.

Conclusão

O presente trabalho apontou como o *blues* e o samba, dois gêneros musicais da virada do século XIX para o XX, carregam uma geograficidade aplicável no ensino básico. O confronto destes dois estilos, de recortes espaciais diferentes, possibilita um levantamento de diferenças e semelhanças socioespaciais a partir dos respectivos processos de formação e de suas marcas nas paisagens, tornando-se um grande catalisador no desenvolvimento do raciocínio geográfico.

Deve-se incentivar a aproximação entre a educação geográfica e a geografia cultural, o resultado do maior diálogo entre estes dois subcampos da geografia será de ganhos e bastante enriquecedor. Um dos frutos desta relação, ainda pouco explorada pela geografia escolar, é o rompimento natural das análises restritas às percepções visuais. Abrir-se ao mundo simbólico e imaterial, às análises subjetivas e expandir a consciência espacial através dos sons, dos cheiros, das sensações, das recordações etc., assim, gerando novas interpretações, emancipando novos atores sociais e construindo novas relações.

No caso desta dissertação, a abordagem culturalista da geografia escolar tendo a música como ferramenta é um alento a todos os envolvidos no processo. Além dos ganhos emocionais e cognitivos, permite-se uma quebra naquela rotina maçante ainda guiada por livros didáticos engessados e métodos que validam-se em si mesmo. Alguns, de certa forma, anacrônicos, pois são incapazes de dialogar com o mundo contemporâneo à revolução das informações e ao conhecimento interdisciplinar.

A utilização das paisagens sonoras e musicais ilumina e oxigena o ensino-aprendizagem da geografia, pois ajuda na construção de novas pontes com a história, com a antropologia, com a música, com a etnomusicologia e a história da música. Superando, assim, o equívoco de encarar a educação e as suas diferentes disciplinas do currículo presas em um sistema fechado, como recortes isolados.

O samba e o *blues* atuam como forças criativas que transcendem a simples função do entretenimento auditivo, a imersão pela história destes dois gêneros musicais proporciona novos elementos didáticos no ensino da geografia. Resgatam realidades pouco exploradas em sala de aula, gerando uma curiosidade

natural nos alunos e um clima de desafio no qual o docente mostra ser possível geografizar um conteúdo pouco usual para fins didáticos. É uma tarefa que exige dedicação, constância e uma certa dose de imprevisibilidade – o que pode gerar ansiedade, pois o professor perde o total controle sobre o andamento da aula -, mas é extremamente revigorante.

É fundamental resgatar a confiança dos alunos – e da sociedade em geral – no porquê de a geografia ainda ser disciplina obrigatória na educação básica. Ela é a responsável pela forma que o indivíduo lida com o seu entorno para, a partir disso, posicionar-se diante do mundo e das suas questões como um protagonista ativo. E qual o melhor caminho senão através do jogo simbólico inerente à cultura? A música é atemporal, interdisciplinar e ponto comum entre partes discordantes.

Este trabalho não pretende invalidar procedimentos pedagógicos tradicionais, afinal seus testemunhos ao longo do tempo são válidos e trazem consigo experiências enriquecedoras. Aqui é proposto pavimentar novos caminhos que inspirem uma constante renovação no ensino-aprendizagem da geografia escolar. Na verdade, esta pesquisa é apenas uma porta de entrada, um convite para um ensino de geografia sem maiores preocupações com as suas fronteiras ou estruturas formais. O grande mérito aqui não foi o de *identificar* uma geografia nos respectivos contextos do samba e do blues, mas em como *geografizar* os diversos elementos inseridos naquelas realidades.

Não é esperado que o leitor, após quase cem páginas, se torne um especialista nos dois estilos pesquisados, mas que o encoraje a abrir novas rotas didáticas e geográficas. Por exemplo, um estudo sobre o *hip-hop* e as urbanidades das grandes cidades em direção ao interior. Ou sobre a indústria da música sertaneja do novo rural brasileiro cada vez mais identificado com o *modus vivendi* urbano. E, que tal, uma comparação direta entre o carnaval carioca, sua festa, seus ritmos, o apelo popular e suas paisagens acidentadas pelos morros e o *mardi grass* de Nova Orleans com a sua fusão cultural de tradições francesas e caribenhas, sua música pesada assentada em bandas de instrumentos de sopro, sua sexualidade aflorada em uma festa religiosa tomada pelo espírito pagão e as paisagens pantanosas?

O autor também vislumbra novas aventuras musicais pela educação geográfica, uma, em especial, é a regionalização dos EUA a partir das regiões musicais. Neste sentido, já começou a reunir algum material sobre o *bluegrass*, a fim de relacionar com a identidade apalacheana e o estilo de vida simples, e sobre a história da música na Louisiana, o caldeirão musical norte-americano mais bem temperado por constantes migrações, sobretudo africanas, francesas e caribenhas.

O objetivo central da dissertação foi cumprido: construir uma relação tripartite entre a geografia cultural (paisagens sonoras e musicais), música (história da música) e educação geográfica. Sempre tendo em vista o desenvolvimento do raciocínio geográfico do aluno. Seja pela utilização isolada de uma letra de canção, ou pela investigação a fundo de um determinado estilo musical, ressaltou-se o quanto a geografia e seus temas são ainda mais cativantes quando criados canais pedagógicos. É satisfatório, após dois anos e meio no Programa de Pós-graduação em Geografia (PGE), ver o crescimento deste pesquisador e o amadurecimento do tema proposto.

Referências bibliográficas:

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. Rio de Janeiro: Revista Território, ano III, n. 4, jan/jun, 1998: 77-97.

BERLIN, Ira. The Making of African America. Nova Iorque: Penguin Books, 2010, p. 128, 129.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). Paisagem, tempo e cultura. Trad. Ednês M. Vasconcelos Ferreira e Anne-Marie Milon Oliveira. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004, p. 84-91.

BESSE, Marc. O gosto do mundo - exercícios de paisagem. Trad. Annie Cambe. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

CARNEY, George. The Sounds of People and Places. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 4ª edição, 2003.

CASTRO, Daniel. Geografia e música: a dupla face de uma relação. Espaço e Cultura, UERJ, Rio de Janeiro, n. 26, jul./Dez. 2009, p. 7-18.

CAVALCANTI, Lana de Souza. Pensar pela Geografia – ensino e relevância social. Goiânia: C&A Alfa Comunicação, 2019.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). Paisagens, Texto e Identidades. Trad. Márcia Trigueiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004, p. 13-71.

CORREIA, Marcos Antonio. A função didático-pedagógica da linguagem musical: uma possibilidade na educação. Educar, Curitiba, n. 36, Editora UFPR, 2010, p. 127-145.

CORREIA, Marcos Antonio; **KOZEL**, Salete. Representação e ensino: ressignificação de conteúdos geográfico por meio da música. CUMINARIA, n. 10, 2009, p. 77-83.

COSGROVE, Denis. Geografia cultural e imaginação. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). **Geografia Cultural**: um século (2). Trad. Tania Shepherd. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000, p. 33-60.

DA SILVA, Augusto Cesar Pinheiro; **PATE MEDEIROS**, Ugo. A Grande Migração e os reflexos musicais a partir de uma perspectiva geográfica e complexa. 2022, p. 1-26. [NO PRELO]

DELMIRO, Klévya Lima; **SILVA**, Claudionor de Oliveira; **GONZAGA**, Soraya Oliveira. Geografia e educação: a música como metodologia no ensino da Geografia. Diversitas Journal, Santana do Ipanema (AL), vol. 5, n. 1, jan./mar, 2020: pp.487-499.

EFEGÊ, Jota. Maxixe – a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 13, 19, 20, 25, 26, 41,

FELD, Steven. Uma acustemologia da floresta tropical. Ilha – Revista de Antropologia (UFSC), V. 20 N. 1, 2018, pp. 229-252.

FERREIRA, Martins. Como usar a música na sala de aula. São Paulo: Editora Contexto, 2ª edição, 2002, p. 24

FUINI, Lucas Labigalini. O ensino da Geografia e de seus conceitos através da Música. Geografia, Rio Claro, v. 38, n. 1, jan./abr. 2013, p. 93-106.

GROSSMAN, James R. Land of hope – Chicago, black southerners and the Great Migration. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

HOBBSAWM, Eric. História Social do Jazz. São Paulo: Paz e Terra, 6ª edição, 2009, p. 59, 60,

HOLZER, Werther. Augustin Berque: um trajeto pela paisagem. Espaço e Cultura, UERJ, Rio de Janeiro, n. 17-18, jan/dez 2004, p. 55-63.

JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. Revista do Instituto de Estudo Brasileiros, n. 62, dez. 2015, p. 112-125.

KONG, Lilly. Música popular nas análises geográficas. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). Cinema, Música e Espaço. Trad. Márcia Trigueiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009, p. 129-175.

KOZEL, Salete; **TORRES**, Marcos Alberto. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em Geografia. Revista RA'EGA, Curitiba, Editora UFPR, n. 20, 2010, p. 123-132.

MALANSKI, Lawrence Mayer. Paisagens sonoras como recursos para a Geografia. Anais do XII Congresso Nacional de Educação, Curitiba, 2015, p. 16125-16137.

MARANDOLA, Hugo Leonardo; **OLIVEIRA**, Livia de. Origens da paisagem em Augustin Berque: pensamento paisageiro e pensamento da paisagem. Geograficidade, Niterói, v.8, n. 2, 2018, p. 139-148.

MARINO, Leonardo Freire. A falência do modelo escolar tradicional e a necessária construção de uma educação integral e comunitária. Giramundo, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, jul/dez, 2018, p. 19-30.

MATOS, Claudia. Acertei no milhar – malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982, p. 25, 27, 39

MUGGIATI, Roberto. Blues – Da lama à Fama. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 10, 11

MUNIZ, Alexsandra. A música nas aulas de Geografia. Revista de Ensino de Geografia, Uberlândia, v. 3, n. 4, jan./jun. 2012, p. 80-94.

MORIN, Edgar. Os setes saberes necessários à Educação do futuro. São Paulo: Cortez; Brasília (DF): Unesco, 2ª edição, 2000.

NAME, Leo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. GeoTextos, Salvador, vol. 6, n. 2, dez. 2010, p. 163-186.

NETO, Lira. Uma história do Samba: As Origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 27, 28, 29, 36, 37, 39, 40, 48, 49, 53, 54, 59, 64, 90, 105, 106, 107, 109, 121, 119, 192, 200, 201,

OAKLEY, Giles. The devil's music: a history of the blues. Boston: Da Capo Press, 1997, p. 14, 15, 33,

PALMER, Robert. Deep Blues. Nova Iorque: Penguin Books, 1982, p. 26, 27, 39, 40, 48

PANITZ, Lucas Manassi. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. Para Onde!?, Porto Alegre, volume 6, número 2, jul./dez. 2012, p. 1-10.

PATE MEDEIROS, Ugo. Entrevista Corey Harris. Publicado pelo site Coluna Blues Rock, 11/05/2017a, <https://www.colunabluesrock.com/single-post/2017/05/11/Entrevista-Corey-Harris>.

PATE MEDEIROS, Ugo. Henrique Bonna e a viola caipira. Publicado pelo site Coluna Blues Rock, 27/12/2017b, <https://www.colunabluesrock.com/single-post/2017/12/27/Henrique-Bonna-e-a-viola-caipira>.

PATE MEDEIROS, Ugo. Entrevista Carlos Malta. Publicado pelo site Coluna Blues Rock, 24/1/2018a, <https://www.colunabluesrock.com/single-post/2018/01/24/Entrevista-Carlos-Malta>.

PATE MEDEIROS, Ugo. Entrevista Earl Thomas. Publicado pelo site Coluna Blues Rock, 4/2/2018b, <https://www.colunabluesrock.com/single-post/2018/02/04/Entrevista-Earl-Thomas>.

PATE MEDEIROS, Ugo. Entrevista Hermeto Pascoal. Publicado pelo site Coluna Blues Rock, 27/2/2018c, <https://www.colunabluesrock.com/single-post/2018/02/27/Entrevista-Hermeto-Pascoal>.

PATE MEDEIROS, Ugo. Entrevista Dr. David Evans. Publicado pelo site Coluna Blues Rock, 30/9/2019, <https://www.colunabluesrock.com/single-post/2019/09/30/Entrevista-Dr-David-Evans>.

PATE MEDEIROS, Ugo. Contextos musicales para la enseñanza de la Geografía: Samba y Blues como herramienta de construcción de paisajes culturales en Brasil y Estados Unidos. Revista Didácticas Específicas, Madrid, v. 23, edição 1, 2020, p. 44-56.

PATE MEDEIROS, Ugo. A origem das paisagens musicais: paisagens sonoras, As Quatro Estações de Vivaldi e o romantismo. Geografia, Rio Claro, v. 47, n. 1, 2022, p. 1-17.

PEREIRA, Carolina Machado R. B.; **SERPA**, Ana Andreza Araújo. A música como prática educativa no exercício do raciocínio geográfico. Educação Geográfica em Foco, Ano 5, n. 9, abril de 2021, p. 1-18.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de realidades. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, Campinas, ano 11, n. 11, 2005, p. 197-207.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001, p. 221-286.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem cultural e patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007, p. 16.

RUA, João; WASZKIAVICUS, Fernando Antonio; TANNURI, Maria Regina P.; NETO, Helion Póvoa. Para ensinar Geografia. Rio de Janeiro: ACCESS Editora, 1993: pp. 3, 176, 183.

ROSEN, Charles. A geração romântica. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 188, 189, 193, 197, 198.

SALLES, Filipe. Imagens musicais ou música visual - Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme 'Fantasia' (1940) de Walt Disney. Dissertação de mestrado, 2002. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/filipe/tesemestrado/index.htm>. Acesso em: 1 jun. 2020.

SANTOS, Milton. A noção de tempo nos estudos geográficos. In: Por uma Geografia Nova. São Paulo: Edusp, 2004, 249-260.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. A paisagem sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da ideia de música. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

SCHAFER, R. Muray. A Afinação do Mundo. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 23, 29, 218, 219, 233

TINHORÃO, José Ramos. Os Sons dos Negros no Brasil – Cantos, Danças, Folguedos: Origens. São Paulo: Editora 34, 3ª edição, 2012, p. 34, 35, 42, 43, 56, 58, 59, 60, 61, 65, 89.

TROTТА, Felipe Costa. Qual é o lugar do pagode no centenário do samba. Niterói: E-Compós (*Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*), v. 22, jan/dez, 2019, p. 1–19.

VILELA, Carolina Lima. A abordagem regional como tradição do currículo da Geografia escolar. *Giramundo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, jan/jun 2016, p. 31-41.