ANDERSONN HENRIQUE ARAÚJO

NATAL, 2024

A SALVAÇÃO CULTURAL NO ENSINO DE MÚSICA EM PROJETOS SOCIAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Andersonn Henrique Simões de Araújo

A SALVAÇÃO CULTURAL NO ENSINO DE MÚSICA EM PROJETOS SOCIAIS

Natal
2024

ANDERSONN HENRIQUE SIMÕES DE ARAÚJO

A SALVAÇÃO CULTURAL NO ENSINO DE MÚSICA EM PROJETOS SOCIAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais (PGCS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: complexidade, cultura, pensamento social

Orientador: Dr. Gilmar Santana

*A imagem de capa foi gerada por IA com base em uma imagem captada durante as oficinas no Projeto Ilha de Música, também foi utilizado o seguinte comando: criança de uma comunidade do Nordeste Brasileiro em contexto de Salvação Cultural.

Natal
2024

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Araujo, Andersonn Henrique Simões de.
A salvação cultural no ensino de música em projetos sociais / Andersonn Henrique Simões de Araujo. - Natal, 2024.
447 f.: il.

Tese (doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Gilmar Santana.

1. Sociologia da cultura. 2. Ensino de Música. 3. Projetos sociais. I. Santana, Gilmar. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA CDU 316.7

Elaborado por Raphael Lorenzo Lopes Ramos Fagundes - CRB-15 912

ANDERSONN HENRIQUE SIMÕES DE ARAÚJO

A SALVAÇÃO CULTURAL NO ENSINO DE MÚSICA EM PROJETOS SOCIAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Aprovada em: 21/03/2024

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gilmar Santana
UFRN - Presidente e Orientador

Prof.a Dr. Irene Alves de Paiva
UFRN - Membro Titular Interno

Prof.a Dr. Maria Lúcia Bastos Alves
UFRN - Membro Titular Interno

Prof.a Dr. Cristiane Maria Galdino de Almeida
UFPE - Membro Titular Externo

Prof.a Dr. Magali Oliveira Kleber
UEL - Membro Titular Externo

Aos meus pais que nunca deixaram de acreditar em seus filhos.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, expresso minha gratidão à transcendental providência, cuja intervenção possibilitou a concretização das condições propícias e a realização deste árduo processo. Aos meus estimados progenitores, José Silva de Araújo e Dilma Maria Simões de Araújo, manifesto meu reconhecimento pelo incansável empenho dedicado à minha formação. Para as famílias da classe trabalhadora brasileira, a ascensão de um descendente ao ensino universitário representa simultaneamente motivo de orgulho e um desafio monumental, tanto financeiro quanto intelectual. A inclusão acadêmica de um membro desta classe, frequentemente desprovida de recursos materiais, é sem dúvida uma fonte de grande satisfação, marcando o momento para colher os frutos dos esforços investidos ao longo de anos, entre empreendimentos financeiros, emocionais e educativos.

Aos meus mestres cuja dedicação abrange desde os primeiros passos no aprendizado da leitura até a orientação na decodificação e interpretação do mundo, dedico meus sinceros agradecimentos. Especialmente, expresso minha profunda gratidão ao Professor Dr. Jean Joubert, que me iniciou cientificamente durante a graduação. Se possuo hoje algum conhecimento sobre determinada temática, é inquestionavelmente resultado do comprometimento desses indivíduos em compartilhar suas valiosas erudições.

Aos amigos que estiveram ao meu lado nos momentos difíceis, nos momentos de alegria, nas adversidades e nas conquistas, expresso minha profunda gratidão. Sinto-me abençoado por estar cercado por almas que não apenas se mostraram compreensivas para ouvir, mas também convidativas para reflexões profundas, dissipando assim as preocupações da mente.

Ao amigo Dr. Newton Júnior que, em um momento de descontração, me ajudou a vislumbrar a centelha da ideia de Salvação Cultural, aplicada aos projetos sociais.

Aos grupos de pesquisa que gentilmente me acolheram, ao GPPEM e ao seu líder, o Prof. Dr. Giann Ribeiro, que influenciaram fortemente no meu pensar a Educação Musical de maneira colaborativa e coletiva. Ao GECOM e ao seu líder, o Dr. Ailton Siqueira, que me guiaram para que pudesse adquirir ferramentas para pensar sociologicamente e filosoficamente o campo da Música.

Aos novos amigos que fiz durante minha estadia em London, Ontário, agradeço calorosamente pela hospitalidade. Em particular, expresso minha gratidão a Mariana e Rayne por nossas conversas diversificadas, que abrangeram desde a complexidade harmônica na escala jazzística até as maravilhas do cachorro-quente norte-americano com molho relish.

À University of Western Ontario e, especialmente, à Professora Dra. Ruth Wright, que gentilmente assumiu a responsabilidade de orientar meu doutorado sanduíche, presto minha homenagem. Sua amabilidade, comprometimento e generosidade em compartilhar conhecimentos estão à altura da reputação que a precede como notável socióloga. Que todos os eminentes pesquisadores pudessem contar com uma visão tão humanizada quanto a dela.

Aos colegas da disciplina de Sociologia da Educação Musical na University of Western Ontario, provenientes de diversas partes do globo e unidos pelo propósito singular de aprender e transformar práticas sob uma perspectiva sociológica, manifesto meu reconhecimento.

À FAPERN e seus dedicados colaboradores, agradeço pela oportunidade de discutir meus dados em um ambiente diversificado, ao lado de profissionais tão competentes e experientes.

Ao PGCS, especialmente à secretaria e à coordenação, que sempre se mostraram prestativos diante das minhas demandas, expresso meu agradecimento pela dedicação e

simpatia que tornaram procedimentos muitas vezes técnicos permeados por interações afetuosas.

Aos docentes do PGCS, representados pela Professora Dra. Irene Paiva e o Dr. Lucas Trindade da Silva, que invariavelmente se dispuseram a me auxiliar, expresso minha gratidão. O iniciante nas Ciências Sociais facilmente se perderia em meio a tantas informações novas se não contasse com a orientação de mestres generosos, prontos para guiar e indicar as ferramentas necessárias em cada etapa desta jornada doutoral.

Ao meu orientador, Professor Gilmar Santana, dedico meu reconhecimento por sua dedicação, paciência e inestimável parceria ao longo de todo o processo de orientação e doutoramento. Seus valorosos ensinamentos foram fundamentais para que pudéssemos pensar a Música a partir da ótica das Ciências Sociais, enquanto produção, consumo e divulgação inerente ao ser social.

Ao professor Dr. Patrick Schmidt que gentilmente participou da banca de qualificação desta tese e ajudou a construir os caminhos para que o doutorado sanduíche na University of Western Ontario pudesse se concretizar.

Às professoras Dra. Magali Kleber, Dra. Cristiane Galdino, Dra. Irene Paiva, Dra. Maria Lúcia Alves que realizaram contribuições extremamente significativas durante a defesa da tese. Este trabalho ganhou uma dimensão muito significativa com o olhar dessas professoras que eu tanto admiro.

À UERN e ao Departamento de Artes, agradeço pelo suporte na licença remunerada, sem a qual a qualidade deste trabalho teria sido comprometida.

Aos amigos e amigas da Ilha de Música, com os quais desenvolvi uma excelente relação de amizade e trocas pedagógicas, expresso minha sincera gratidão.

RESUMO

Paisagens urbanas frequentemente refletem a desigualdade socioeconômica dos grandes centros, exacerbada pela presença de cartéis de drogas que exploram crianças e adolescentes. Enquanto isso, ações públicas buscam promover transformações que muitas vezes inadvertidamente intensificam os desafios sociais. Nesse cenário, destacam-se iniciativas notáveis, como as orquestras infantis e juvenis, como a do Projeto Ilha de Música na Comunidade da África, em Natal. Fundada em 2006, o Projeto surgiu como iniciativa para enfrentar através de ações educativo-musicais a cooptação de crianças pelos cartéis. A partir desse contexto, esta tese objetiva compreender a dinâmica da Salvação Cultural, S.C, presente no referido projeto. A S.C. é um instrumento de aproximação e interpretação das experiências musicais, portanto, pesquisou-se como ela fez parte da experiência formativa de um modo de vida social e manifestou-se durante o percurso de vida dos (ex)participantes do Projeto. A S.C. é um tipo ideal que herda da religião os aspectos metafísicos, ritualísticos e transformadores. Seus elementos estão presentes no ensino para pessoas das classes populares, contudo não resumidos a essas. Há um movimento direcional: dos salvos para os candidatos à salvação. Os salvos são aqueles que possuem um determinado tipo de cultura, como professores e músicos. Os candidatos à salvação são os aprendizes, em projetos sociais, e/ou sujeitos em vulnerabilidade e/ou risco social que podem viver em bairros, comunidades e vizinhanças ditas "perigosas". A tese utilizou referências nas áreas das Ciências Sociais e da Sociologia da Educação Musical. Os dados foram produzidos por meio de entrevistas, atividades de campo e pesquisa etnográfica junto a ex-alunos, professores e moradores da Comunidade da África. A investigação revelou que o surgimento da Salvação Cultural dependeu de duas condições: materiais e culturais (kultur). Em relação às condições materiais, estudou-se os processos e as repercussões da colonização nas terras norte-rio-grandenses, que marginalizaram e vulnerabilizam os descendentes de afro-ameríndios. Esse processo histórico contribuiu significativamente para o desfavorecimento socioeconômico da população que residia na Comunidade da África. Quanto à condição cultural, examinou-se a influência da herança religiosa na cultura que se manifestou em três elementos significativos na Educação Musical: O Véu Metafísico do Poder da Música que compreendeu a percepção desta como uma força transcendental, a Ordem Ritualística vinculada a uma abordagem estruturada para práticas musicais, e a Transformação, ou seja, a crença da capacidade da Música de conduzir transformações pessoais e sociais. A interpretação dos dados levou à formulação de três arquétipos que influenciaram significativamente as práticas na Ilha de Música: os encantados, os presentes e os desviados/perdidos. Esses arquétipos (também tipos ideais) serviram como pontos fundamentais para entender as dinâmicas e nuances da Educação Musical no contexto da Comunidade da África, lançando luz sobre as diversas perspectivas e experiências de ex-alunos, parentes de alunos e demais moradores.

Palavras chave: Sociologia da Música, ONG, ensino de música em projetos sociais, tipos ideais, retratos sociológicos, Sociologia da Cultura e da Arte.

ABSTRACT

Urban landscapes often reflect the socioeconomic inequality of major cities, exacerbated by the presence of drug cartels exploiting children and adolescents, further aggravating social disparities. Meanwhile, public actions seek to promote transformations that often inadvertently intensify social challenges. In this scenario, notable initiatives stand out, such as children and youth orchestras, like the Ilha de Música Project in the África Community, in Natal. Founded in 2006, the Project emerged as an initiative to confront this scenario through educational-musical actions. From this context, this thesis aims to understand the dynamics of Cultural Salvation (S.C), present in the experiences within the mentioned project. This work outlines S.C. as an ideal type that inherits from religion the metaphysical, ritualistic, and transformative aspects to attribute them to learning processes linked to culture. These elements are present in education for people from lower classes, but not limited to them. There is a directional movement: from the saved to the candidates for salvation. The saved are those who possess a certain type of culture, such as teachers and musicians. The candidates for salvation are learners in social projects, and/or subjects in vulnerability and/or social risk who may live in neighborhoods, communities, and neighborhoods labeled as "dangerous". S.C. is an instrument of approach and interpretation of musical experiences, therefore, research was conducted on how it was part of the formative experience of a social way of life and manifested itself during the life path of the (former) participants of the Project. As a theoretical field, references were used in the areas of Social Sciences and Sociology of Musical Education. Data were produced through interviews, field activities, and ethnographic research with former students, teachers, and residents of the África Community. The investigation revealed that the emergence of Cultural Salvation depended on two conditions: material and cultural (kultur). Regarding material conditions, the processes and repercussions of colonization in the lands of Rio Grande do Norte were studied, which marginalized and made vulnerable the descendants of Afro-Amerindians. This historical process significantly contributed to the socioeconomic disadvantage of the population residing in the África Community. As for the cultural condition, the influence of religious heritage on culture was examined, which manifested in three significant elements in Musical Education: The Metaphysical Veil of the Power of Music, which understood its perception as a transcendental force, the Ritualistic Order linked to a structured approach to musical practices, and Transformation, namely, the belief in the ability of Music to lead to personal and social transformations. With these defined elements, the social portraits of former students were interpreted. The interpretation of the data led to the formulation of three archetypes that significantly influenced practices on the Ilha de Música: the deviant/lost, the enchanted, and the present. These archetypes served as fundamental points for understanding the dynamics and nuances of Musical Education in the context of the África Community, shedding light on the diverse perspectives and experiences of former students, relatives of students, and other residents.

Keywords: Sociology of Music, NGO, music education in social projects, ideal types, sociological portraits; Sociology of Culture and Art.

RESUMEN

Los paisajes urbanos a menudo reflejan la desigualdad socioeconómica de las grandes ciudades, exacerbada por la presencia de carteles de drogas que explotan a niños y adolescentes, agravando aún más las disparidades sociales. Mientras tanto, las acciones públicas buscan promover transformaciones que a menudo intensifican inadvertidamente los desafíos sociales. En este escenario, destacan iniciativas notables, como las orquestas infantiles y juveniles, como el Proyecto Ilha de Música en la Comunidad de África, en Natal. Fundado en 2006, el Proyecto surgió como una iniciativa para enfrentar este escenario a través de acciones educativo-musicales. A partir de este contexto, esta tesis tiene como objetivo comprender la dinámica de la Salvación Cultural (S.C), presente en las experiencias dentro del proyecto mencionado. Este trabajo describe a S.C. como un tipo ideal que hereda de la religión los aspectos metafísicos, ritualísticos y transformadores para atribuirlos a procesos de aprendizaje vinculados a la cultura. Estos elementos están presentes en la educación para personas de clases bajas, pero no se limitan a ellas. Hay un movimiento direccional: de los salvados a los candidatos a la salvación. Los salvados son aquellos que poseen un cierto tipo de cultura, como profesores y músicos. Los candidatos a la salvación son aprendices en proyectos sociales y/o sujetos en vulnerabilidad y/o riesgo social que pueden vivir en barrios, comunidades y vecindarios etiquetados como "peligrosos". S.C. es un instrumento de aproximación e interpretación de experiencias musicales, por lo tanto, se realizó una investigación sobre cómo fue parte de la experiencia formativa de un modo de vida social y se manifestó durante el camino de vida de los (ex) participantes del Proyecto. Como campo teórico, se utilizaron referencias en las áreas de Ciencias Sociales y Sociología de la Educación Musical. Los datos se produjeron mediante entrevistas, actividades de campo e investigación etnográfica con ex alumnos, profesores y residentes de la Comunidad de África. La investigación reveló que el surgimiento de la Salvación Cultural dependió de dos condiciones: materiales y culturales (kultur). En cuanto a las condiciones materiales, se estudiaron los procesos y repercusiones de la colonización en las tierras de Rio Grande do Norte, que marginaron y vulneraron a los descendientes de afroamerindios. Este proceso histórico contribuyó significativamente al desventajoso socioeconómico de la población que reside en la Comunidad de África. En cuanto a la condición cultural, se examinó la influencia de la herencia religiosa en la cultura, que se manifestó en tres elementos significativos en la Educación Musical: el Velo Metafísico del Poder de la Música, que comprendía su percepción como una fuerza trascendental, el Orden Ritualístico vinculado a un enfoque estructurado para prácticas musicales, y la Transformación, es decir, la creencia en la capacidad de la Música para conducir a transformaciones personales y sociales. Con estos elementos definidos, se interpretaron los retratos sociales de los ex alumnos. La interpretación de los datos llevó a la formulación de tres arquetipos que influyeron significativamente en las prácticas en la Ilha de Música: los desviados/perdidos, los encantados y los presentes. Estos arquetipos sirvieron como puntos fundamentales para comprender las dinámicas y matices de la Educación Musical en el contexto de la Comunidad de África, arrojando luz sobre las diversas perspectivas y experiencias de ex alumnos, familiares de alumnos y otros residentes.

Palabras clave: Sociología de la Música, ONG, enseñanza de música en proyectos sociales, tipos ideales, retratos sociológicos; Sociología de la Cultura y el Arte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Poligrama de concepções que envolvem a aprendizagem de música no SCFV 45
Figura 2: A Redenção de Cam 171
Figura 3: Boi de Reis encantado da Tradição de Mestre Manuel Marinheiro 178
Figura 4: Mapa de Natal em 1609 192
Figura 5: Mapa da região da Foz do Rio Potengi em 1644 201
Figura 6: Igreja de São Miguel Arcanjo em 1903 e 1923 210
Figura 7: Igreja de São João Batista em Arez e pelourinho 211
Figura 8: Salinas e fazendas de camarão 214
Figura 9: Capela de Nossa Senhora dos Navegantes (1930 e 2015) 215
Figura 10: Bairro da Redinha, data provável entre os anos de 1950-1960 218
Figura 11: Casa na Rua Beberibe em ago. de 2006 224
Figura 12: Rua Beberibe em 2021 225
Figura 13: Expansão sobre as dunas em ago. de 2006 225
Figura 14: Rua Manoel Caetano em ago. de 2006 226
Figura 15: Rua Manoel Caetano em 29 de jul. de 2022 226
Figura 16: Área percorrida durante a atividade de campo 232
Figura 17: Ponte Newton Navarro, quiosques e barracas às margens do Rio Potengi 233
Figura 18: Pescadores 234
Figura 19: Pescadores dispondo rede de arrasto, ao fundo a Fortaleza dos Reis Magos 234
Figura 20: Pescadores tratando peixe às margens do Rio Potengi 235
Figura 21: Abaixo-assinado apresentado por Dona Rita 243
Figura 22: Faixa em frente a Igreja de Pedra 244
Figura 23: Fachada da Casa do Chico 250
Figura 24: Espaço de ensaio e de aulas 251
Figura 25: Bumbo doado ao Projeto Ilha de Música 259
Figura 26: Tambor doado ao Projeto Ilha de Música 259
Figura 27: Produção de fanzines 268
Figura 28: Partitura de flauta da música Na Ilha 273
Figura 29: Apresentação do naipe de violão 275
Figura 30: Apresentação do naipe de sopro 275
Figura 31: Jogando "bafo" no intervalo dos ensaios 278
Figura 32: Trombone utilizado na apresentação 281

Figura 33: Preparação do palco para a apresentação 282
Figura 34: Abertura do recital 283
Figura 35: Vista do público a partir do palco 283
Figura 36: Crianças sendo entrevistadas 285
Figura 37: Entrevista ao vivo para uma rede televisiva local 286
Figura 38: Ônibus do passeio 289
Figura 39: Subida do Monte do Cruzeiro 290
Figura 40: Pedra do Sino no Monte do Cruzeiro 291
Figura 41: Gameleira da Comunidade Indígena Mendonça 292
Figura 42: Pinturas rupestres na Comunidade do Amarelão 293
Figura 43: Apresentação das crianças da Comunidade Amarelão 295
Figura 44: Disposição dos alunos na apresentação na Comunidade do Amarelão 296
Figura 45: Gilberto Cabral no ensaio da Orquestra da Ilha de Música 304
Figura 46: Gravação de um teaser 307
Figura 47: Banner de publicação de um dos grupos musicais 308

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13
1 OS SONS ENTRE MANGUES, BECOS E DUNAS: CAMINHOS DA PESQUISA 23
1.1 PRODUÇÃO DE DADOS 24
1.2 ANDANDO POR ENTRE OS BECOS, VILAS E PRAIA 33
1.3 TRATAMENTO DE DADOS 35
2 CAMPO DE DISCUSSÃO, RESÍDUO DA RELIGIÃO E O CONCEITO DE CULTURA 37
2.1 VULNERABILIDADE E A CULTURA 43
2.2 CONCEITO DE CULTURA 49
2.2.1 CULTURA-VALOR, CULTURA-ALMA-COLETIVA E CULTURA-MERCADORIA 67
2.3 ENTRE SOM E MÚSICA: OS SIGNIFICADOS CULTURAIS 72
2.4 CULTURA E MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA FORMATIVA 77
2.5 CAPITAL CULTURAL, MÚSICA E SOCIABILIDADES 82
2.6 MÚSICA E SIGNIFICADOS DO “LUGAR DE PERIGO” 89
3 REVISÃO DA LITERATURA 100
3.1 ANAIS DE EVENTOS 102
3.1.1 Congresso da ABEM 103
3.1.2 Anais do Congresso Brasileiro de Sociologia 105
3.1.3 Anais dos encontros anuais da ANPOCS 106
3.2 REVISTAS DA ABEM E SBS 107
3.2.1 Revista da ABEM 107
3.2.2 Revista da SBS 108
3.3 TESES E DISSERTAÇÕES 110
3.4 DISCUSSÃO DOS DADOS DA REVISÃO DA LITERATURA 112
4 SALVAÇÃO CULTURAL 131
4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DA SALVAÇÃO 134
4.2 SALVAÇÃO COMO INTERVENÇÃO POLÍTICA E DE ESTADO 138
4.3 SALVAÇÃO NAS PROPOSTAS EDUCATIVAS 139
4.4 A EDUCAÇÃO ELITISTA E A POPULAR 142
4.5 SALVAÇÃO CULTURAL ENTRE A REPARAÇÃO, A TRANSFORMAÇÃO E A ASCENSÃO 149
4.6 AS CONDIÇÕES CULTURAIS DA SALVAÇÃO NO ENSINO DE MÚSICA 160
4.6.1 O véu metafísico do poder da Música 161
4.6.2 Da ordem ritualística 163
4.6.3 O processo transformador 167
4.7 OS ARQUÉTIPOS DE PRODUÇÃO DE DESEJOS DE TRANSFORMAÇÃO 177
4.6.1 Os encantados 178
4.6.2 Os presentes 180
4.6.3 Os desviados e perdidos 181
4.8 CONTRADIÇÕES NA SALVAÇÃO CULTURAL NO ENSINO DE MÚSICA 181
4.9 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO 185
5 O BAIRRO DA REDINHA E A COMUNIDADE DA ÁFRICA 188
5.1 O BAIRRO DA REDINHA SOB O FOCO DA LITERATURA 189

5.2 A OCUPAÇÃO PORTUGUESA 193
5.2.1 EMBAINHAR A ESPADA E DAR PALAVRA AO PADRE 196
5.2.2 A HERANÇA DA RELIGIÃO NA SALVAÇÃO CULTURAL DOS POTIGUARAS 202
5.3 OS VERANISTAS E OS MIGRANTES AFROAMERINDIOS 212
5.4 A INSTABILIDADE E AS PROMESSAS DE TRANSFORMAÇÃO 230
5.5 A PRECARIZAÇÃO E AGRAVAMENTO DAS SITUAÇÕES DE INSTABILIDADES 241
5.6 OS ELEMENTOS DA SALVAÇÃO CULTURAL E O COTIDIANO DE DONA RITA 244
5.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO: A SALVAÇÃO CULTURAL E A REDINHA 247
6 A ILHA DE MÚSICA 249
6.1 OS PATROCINADORES E OS SUPORTES 257
6.2 A MÍTICA FUNDACIONAL DO PROJETO ILHA DE MÚSICA 264
6.3 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS UTILIZADAS NAS AULAS 266
6.4 AS APRESENTAÇÕES MUSICAIS 276
6.4.1 APRESENTAÇÃO NO MUSEU CÂMARA CASCUDO 277
6.4.2 APRESENTAÇÃO NA COMUNIDADE INDÍGENA DO AMARELÃO DO POVO MENDONÇA POTIGUARA 287
6.4.3 A MOSTRA BRASIL JUVENTUDE TRANSFORMANDO COM ARTE, RIO DE JANEIRO/RJ 297
7 DE MORADOR DE COMUNIDADE À MAESTRO: GILBERTO CABRAL 304
7.1 A INFÂNCIA, A FAMÍLIA, O FUTEBOL E O GRAMAFONE DA RÁDIO COMUNITÁRIA 309
7.2 O AUTOFALANTE, A CASA DE TAIPA E AS PAREDES DE ALVENARIA 312
7.3 “VOCÊ VAI SER TROMBONISTA!” PRIMEIRAS APRENDIZAGENS MUSICAIS 316
7.4 O PROCESSO TRANSFORMADOR: DO MÚSICO AO MAESTRO/PROFESSOR 318
7.5 OS ENCANTADOS, OS PRESENTES E OS DESVIADOS NA VIDA DO MAESTRO GILBERTO CABRAL 331
7.6 DOS CÉUS DO MUNDO AOS CÉUS DA COMUNIDADE DA ÁFRICA 334
7.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 336
8 ANA: A PIANISTA DA COMUNIDADE 339
8.1 UMA REFERÊNCIA EM FORMAÇÃO E A FORMAÇÃO DA REFERÊNCIA: ANA DESCRITA PELA COMUNIDADE 340
8.2 ANA POR ANA 345
8.3 A METAFÍSICA E A TRANSFORMAÇÃO DE ANA 348
8.4 ASPECTOS DAS APRENDIZAGENS DE ANA NO PROJETO 339
8.5 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 358
9 O PROFESSOR DE MÚSICA DA COMUNIDADE 360
9.1 ELTON E SEUS PEDAÇOS 361
9.2 A CONSTRUÇÃO DE REFERÊNCIAS 363
9.3 AS APRENDIZAGENS MUSICAIS 366
9.4 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 376
10 O MÚSICO/BARBEIRO 378
10.1 UMA FAMÍLIA DISTINTA 379
10.2 OS IRMÃOS 381
10.3 O INGRESSO NA ILHA DE MÚSICA 385
10.4 AS APRESENTAÇÕES MUSICAIS, OS GRUPOS MUSICAIS E O ARRAIÁ 392

10.5 OS ENCANTADOS, OS DESVIADOS E OS PRESENTES NA VIDA DE SÓCRATES 398
10.6 O ARRAIÁ BOM KI SÓ 400
10.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 409
CONSIDERAÇÕES FINAIS 411
REFERÊNCIAS 417
APÊNDICES E ANEXOS I - CARTA DE ANUÊNCIA 437

INTRODUÇÃO

Os projetos sociais que se dedicam ao ensino de Música em comunidades consideradas desfavorecidas representam um ambiente significativo para a aprendizagem musical, neles a ênfase recai não nos conteúdos, mas sim na ação social voltada para a transformação. Ou seja, as interações entre professores, alunos e instituições são mediadas pela música visando a superação da vulnerabilidade social. Este aspecto ajuda a compor um ambiente menos conteudístico, desvinculado de programas fechados de aprendizagens focados em repertórios musicais sequenciais pré-concebidos, ao promover uma aprendizagem mais independente de percursos pré-estabelecidos (Araújo, 2018).

Os projetos sociais possuem nascedouro nas dinâmicas da sociedade em ambientes de emergência como a fome, o abuso sexual, a exploração do trabalho infantil, etc, e de tensionamentos sociais. Nesses contextos os conflitos, as imposições, as concessões e as insubordinações, nos mais amplos aspectos, se fizeram historicamente presentes. Em se tratando do ensino de Música no Brasil, esse intento nasceu com a ação jesuíta de catequização de indígenas, órfãos[1], crianças expostas[2], ou seja, pessoas que de alguma forma foram colocadas em situação de marginalidade. O processo educativo visava subordinar à força as populações das colônias à verdade da religião cristã e a cultura que traziam da Europa, inserindo os sujeitos nos processos sociais (por meio da força) com ações voltadas ao serviço cívico-religioso, e operacionalizou-se com o assistencialismo, a catequese, o controle da vida pública e particular, e a salvação da alma (Holler, 2010).

Esses elementos manifestaram-se no processo de colonização do Bairro da Redinha[3], cidade do Natal, onde está localizado o Projeto Social Ilha de Música. O referido projeto foi a porta de entrada e ao mesmo tempo o principal espaço de pesquisa que ajudou a entender os processos de vida marcados pela Salvação Cultural (S.C).

---

[1] Segundo Marcos Holler (2010, p.51), "em 1550 foram enviados de Lisboa sete meninos do Colégio dos Órfãos, e com eles foi fundado o primeiro colégio da Companhia nas Américas, o Colégio dos Meninos de Jesus na Bahia".

[2] Expostos eram recém-nascidos não batizados colocados nas chamadas "Rodas dos Expostos" localizados nas instituições religiosas. No caso do Rio Grande do Norte, não havia uma Roda dos Expostos, e as crianças eram deixadas nas casas de religiosos, pessoas de notoriedade na Capitania e/ou supostamente relacionadas consanguineamente aos recém-nascidos. A falta de uma instituição para tratar dos expostos durante o período colonial no Rio Grande do Norte trouxe para essas crianças uma situação extremamente difícil. Muitas faleciam com poucos dias de nascidas. Na ausência institucional, formou-se o que Thiago Paula (2009) chamou de rede de caridade na Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação, região religiosa administrativa que compreendia grande parte do litoral da Capitania do Rio Grande. Poucos expostos conseguiram ser "salvos" da alta mortalidade infantil, e há até aqueles que ascenderam socialmente e ocuparam lugares de destaque na sociedade colonial norte-rio-grandense. Para um aprofundamento sobre a situação social dos expostos no Século XVIII, consultar a dissertação de mestrado de Thiago Paula (2009).

[3] Uma das origens do nome do Bairro está na inspiração de uma vila homônima em Portugal (LIMA *et al.,* 2016). Outra origem está relacionada às redes de pesca dos nativos da região que estão presentes nos primeiros mapas de Natal no Século XVI.

Esta pesquisa detectou um tipo de manifestação social que denominamos de Salvação Cultural, que atua para orientar as ações educativas com pessoas em situação de vulnerabilidade. Com o processo de racionalização da sociedade na modernidade, a salvação deixa de pertencer ao âmbito da religião e se espraia nas diversas esferas sociais. É nesse sentido que a Cultura[4] herdou da religião as suas características salvacionistas como: o messianismo (vinculado ao *beruf)*, o véu metafísico, a ordem ritualística, o processo transformador, e os sujeitos transformados que servem de referência para os ainda não-salvos.

A Salvação Cultural é, dessa maneira, um elemento de (re)produção e de manutenção de uma ordem social que prega a transformação de pessoas em situação de vulnerabilidade através do poder da Música. Ao (re)produzir a ordem social, os projetos sociais podem atuar como elementos de transformação de sujeitos, sem, contudo, atuar para mudar as causas das condições sociais que produzem as vulnerabilidades. Em outras palavras, a integração na sociedade de pessoas das classes baixas não é sinônimo de transformação dos elementos sociais causadores de situações de vulnerabilidade.

A relação entre sujeitos e sociedade, mediada pelo ensino de Música, é um ato interativo cultural. Neste ato, que não se limita a momentos específicos em sala de aula, mas é facilitado por ela, ocorrem interações com diversos elementos culturais. Aprender gera e metaboliza novas experiências para crianças e adolescentes das classes sociais mais baixas que dificilmente seriam vivenciadas por elas sem as ações promovidas pelas ONGs. Por exemplo, tocar em teatros frequentados pelas classes médias, visitar museus, participar de *masterclasses* com artistas famosos, formar grupos musicais, trocar experiências com outras crianças de uma comunidade indígena e se apresentar como atrações principais em parques públicos situados em bairros de classe alta da cidade.

Muitas das experiências relatadas acima fazem parte do cotidiano dos alunos da Ilha de Música. Contudo, muitos dos familiares, pais, avós, tios, e primos das crianças frequentam pela primeira vez esses espaços para assistirem seus filhos como atrações principais. A S.C. carrega a contradição de ser potência criadora/transformadora, ao mesmo tempo que é reprodutora da ordem social. Há a promoção do acesso aos espaços culturais da cidade do Natal ao mesmo tempo em que o ensino de Música promove a rachadura na barreira social que impede os filhos das classes pobres de frequentar teatros, museus, parques, etc. Esses

[4] Cultura é gravada com a primeira letra em maiúscula sempre que se referir a um processo histórico, campo de discussão e teoria sociológica. O seu uso com letra minúscula é vinculada ao seu uso no cotidiano, em processos cotidianos e microssociais, além de suas sub-identificações como cultura-valor. Utilizamos, portanto, a grafia um pouco diferente de Terry Eagleton (2011) que pensa a Cultura em seu aspecto de totalidade, colonizador, e religioso que implica desafios geopolíticos e a cultura como um aspecto secularizado.

elementos parecem dicotômicos, mas acontecem através de rearranjos múltiplos e estão presentes nos retratos sociais dos entrevistados por esta pesquisa (a partir do Capítulo 6).

Os projetos sociais foram escolhidos como local de pesquisa para entender como a Salvação Cultural se processa no cotidiano das pessoas através da aprendizagem musical. Esses espaços também fazem parte da trajetória acadêmica do autor[5].

Em 1999 comecei a estudar piano com 12 anos de idade em um projeto social vinculado a uma universidade particular na cidade do Natal. Estava matriculado em um colégio público que possuía uma parceria com um projeto de extensão universitário. Foi uma oportunidade única, uma vez que Música não esteve presente em nenhum momento do meu percurso na Educação Básica como disciplina, componente ou atividade curricular.

Estudar piano em um projeto me possibilitou vivenciar diversas atividades nos espaços sociais: comecei a tocar em celebrações religiosas, a participar de recitais, viajar para me apresentar em outras cidades, receber um auxílio financeiro para tocar piano em hotéis, frequentar auditórios e teatros. Essas vivências nesses espaços eram inéditas para meus pais, que fazem parte das classes populares. A primeira vez em que eles frequentaram um teatro foi em um dos recitais promovidos pela ONG que eu estudava.

Outra oportunidade que a Música trouxe para mim e que difere da história de meus pais, foi o acesso ao ensino superior. Eu sou um dos primeiros entre a família de meu pai e o primeiro de toda a numerosa família de minha mãe a frequentar a universidade pública como aluno. Esse marco familiar aconteceu no ano de 2005.

No primeiro ano de graduação em Licenciatura em Música na UFRN, recebi uma bolsa para atuar como monitor no PETI – Programa de Erradicação do Trabalho Infantil, na cidade de Parnamirim/RN. Para ministrar oficinas nas ações socioassistenciais governamentais era necessário apenas ter concluído o Ensino Médio e possuir habilidades artísticas. A bolsa ajudou a custear a rotina universitária, que era extremamente custosa ao orçamento de meus pais, como compra de livros e partituras, pagamento diário de passagens de ônibus, fotocópias de materiais de aulas e alimentação na universidade.

Se o meu primeiro contexto de aprendizagem musical foi um projeto desenvolvido por uma faculdade, a minha inserção profissional também ocorreu em um projeto social, mas

[5] Este trabalho adota a perspectiva da primeira pessoa do plural em sua redação. Compreendemos que a prática da escrita é uma ação colaborativa que envolve diversos intervenientes: o autor/pesquisador, o orientador, as pessoas entrevistadas, os professores com os quais discutimos os dados, os avaliadores da qualificação e da tese, bem como os amigos que foram parte integrante de nossa jornada. No entanto, essa abordagem coletiva não nos exime de responsabilidades, visto que é incumbência do autor realizar a seleção de informações, produzir e interpretar os dados, e finalmente, publicá-los. Assim, a partir deste momento, solicitamos sua compreensão para compartilhar uma experiência pessoal do autor em primeira pessoa do singular, proporcionando ao leitor uma compreensão mais profunda do envolvimento e das motivações pessoais que culminaram na elaboração desta tese.

socioassistencial e governamental. Sou egresso desse ambiente e voltei a ele como trabalhador cultural, artístico, musical e social. Nesta experiência foram observadas as características, os tensionamentos e principalmente, a forma como era operacionalizada a Política Pública de Assistência Social Brasileira. Vivenciei o cotidiano do ensino de Música e também as transformações nas políticas nacionais a partir de 2005.

No ano de 2010 me tornei assessor técnico da Secretaria Municipal de Assistência Social da Prefeitura de Parnamirim, situada na região metropolitana de Natal. Desenvolvi atividades de assessoria e de gerenciamento das práticas musicais para todos os equipamentos socioassistenciais daquela municipalidade.

No ano de 2014, durante o curso de Mestrado em Música na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, ocorreu minha a primeira experiência na docência no Ensino Superior. Apesar de ter sido como estagiário, ainda assim, foram vivenciadas todas as responsabilidades do estagiário no ambiente universitário. Até então as minhas experiências docentes se resumiam às aulas em projetos sociais e em escolas da Educação Básica. O estágio docente do mestrado aconteceu no Curso de Licenciatura em Música da UFRN no componente curricular "Atividades Orientadas III", focado no ensino de música em espaços não-escolares, ministrado pela professora Dra. Valéria Carvalho. Novamente os projetos sociais se apresentaram de outra forma em minha trajetória, agora como "professor" formador de professores para atuarem em projetos não-escolares.

Essa experiência trouxe a mim três principais motivos de alegria: a) o primeiro foi trabalhar como estagiário da professora Dra. Valéria Carvalho, uma pessoa admirada pela sua capacidade de mobilização de conhecimentos, pela sua sistematização e pelo seu acolhimento; b) o segundo foi poder atuar como estagiário em uma disciplina da graduação que era voltada para formação de professores para atuarem em projetos sociais, ou seja, mesmo campo em eu que havia aprendido Música, atuado profissionalmente, e na época, estava realizando a pesquisa de mestrado; c) o terceiro foi compartilhar um pouco das ideias que estávamos desenvolvendo desde o início da graduação e que haviam sido intensificadas no mestrado.

A preocupação naquele momento era tentar construir coletivamente com os licenciandos em Música a ideia de que os projetos sociais demandam um perfil de educador atento ao trabalho social. Essa construção coletiva em muito foi inspirada na sensibilidade e no acolhimento da professora Dra. Valéria Carvalho, mas também na Política Pública Social e nas leituras disponíveis naquele momento sobre o ensino de Música em projetos sociais.

Ao questionar aquela turma sobre os espaços de atuação profissional, observei que a maior parte dos licenciandos ministrava aulas em projetos sociais. Com destaque para as

Organizações Não Governamentais inseridas nos bairros periféricos da Capital Potiguar[6], como o Conexão Felipe Camarão, o Oratório Dom Bosco e o Projeto Ilha de Música. É importante salientar que tais vivências geraram pesquisas que compuseram os trabalhos de conclusão de curso desses estudantes. Como exemplos, a monografia intitulada "Ensino de música (violão) em projetos sociais: um relato de experiência na ONG Ilha da Música" (Silva, 2019) e "Práticas de ensino de música no Projeto Conexão Felipe Camarão" (Martins, 2016).

Um desses alunos que cursou a disciplina chama-se José Fontes Júnior. Ele é um músico potiguar com alto reconhecimento das suas virtuosísticas habilidades musicais, além de ter sido um dos primeiros professores do Projeto Ilha de Música. José Fontes Júnior publicou em 2018 a dissertação de mestrado "Ilha de Música: uma perspectiva sobre Educação Musical em ONGs" (Fontes Júnior, 2018). Assim, conhecemos o Projeto Ilha de Música a partir dos seus professores que participaram da disciplina que ministramos em 2013, o acompanhando também através dos relatos dos seus professores e das publicações nos eventos da área de Música.

O ano de 2017 é outro marco temporal que ajuda a desvelar a aproximação com o projeto enquanto importante ambiente de formação musical na Capital Potiguar e ao mesmo tempo aberto à pesquisa. No referido ano, ministrei a disciplina de Estágio Supervisionado em Espaços Não-Escolares como professor substituto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, EMUFRN. E novamente o Projeto Ilha de Música se mostrou como um contexto significativo de inserção profissional dos estudantes-estagiários. Além disso, o Projeto se destacava nos encontros de orientações, nas observações de campo e nos relatórios de estágio como um significante espaço para a aprendizagem musical e estratégias de socialização, buscando superar o risco e a vulnerabilidade social. Adicionalmente, nos relatos dos alunos durante as visitas, evidenciava-se a forte conexão comunitária e a presença marcante da ONG no cenário musical potiguar.

O interesse em conhecer mais das ações da Ilha de Música foi um processo de curiosidade epistemológica: uma curiosidade que foi se tornando cada vez mais metodológica, construída no exercício crítico do aprender. A curiosidade epistemológica se opõe à curiosidade ingênua, ela não se satisfaz com a mera descrição do objeto, mas procura entender as bases, o que está por trás, o que faz com que o objeto seja desse jeito e não de outro (Freire, 2015).

---

[6] O termo "Capital Potiguar" é utilizado nesta tese como "quase" um sinônimo de Cidade do Natal. Contudo, sempre que enfatizamos a utilização do termo é para ressaltar que, historicamente, a região do entorno da foz do Rio Potengi já era ocupada por membros de diversas aldeias do Povo Potiguar que se reuniam nesse local muitos séculos antes da Colonização Portuguesa. Assim, o local onde se situa o bairro da Redinha, sede do Projeto Ilha de Música, era o lugar de reunião política e econômica do Povo Potiguar, a Capital Potiguar, muito antes de ser decretada a fundação da "Cidade do Natal" em 1599.

Algumas inquietações foram criadas quando essa curiosidade foi defrontada com as minhas experiências com projetos sociais vivenciados nos diferentes papéis (aluno, estagiário, professor, assessor técnico, docente formador de uma disciplina voltada para a formação de professores de projetos sociais, e pesquisador). Tais inquietações podem ser sintetizadas da seguinte maneira: Como a Música consegue gerar espaços de vivência social que possibilitam pessoas viverem experiências que suas próprias famílias não possuem? Ela pode reorientar trajetórias de vida de crianças e adolescentes em situações de vulnerabilidade?

O Projeto Ilha de Música, portanto, foi escolhido como porta de entrada para a Comunidade da África pelos seguintes motivos: por fazer parte de um contexto de aproximação, fomos professores de alguns dos seus participantes; atua no bairro há mais de 16 anos, o que possibilitou coletar diferentes histórias de vida em uma perspectiva mais longa; está localizado em um bairro que sofreu intenso processo de colonização dos habitantes nativos. Outra observação importante sobre o Projeto é que ele não se reduz a Salvação Cultural, pelo contrário, propõe-se a transformação social. Contudo, a partir dos retratos sociológicos dos ex-alunos, pudemos perceber como os elementos de transformação social estão presentes, ora em maior e ora em menor intensidade, com as experiências de S.C.

A Ilha é um valioso instrumento de mudanças de vidas, e nem as percepções dos (ex) participantes, e nem a utilização de um tipo ideal (Salvação Cultural) conseguiriam dar conta de toda a sua complexidade. A S.C. não possui um aspecto único de ser negativo ou positivo, bom ou mal, ou seja, ela não pode servir de pré-julgamentos e se insere nas tensões, contradições, ambiguidades da vida que não se restringe a dicotomias redutoras como “bom ou mau”. Da mesma forma que a “ética protestante”, o “espírito capitalista”, a “racionalização da música” (tipos ideais criados por Weber) e nem o “habitus” (tipo ideal criado por Bourdieu) são intrinsecamente bons ou ruins. A “ética protestante” foi importante para o desenvolvimento de um “espírito capitalista” na sociedade ocidental pois possibilitou uma elevada acumulação do capital econômico, contudo, ele trouxe também muita dor, guerras e tragédias para sociedades e pessoas afetadas pelos seus efeitos.

É preciso entender a partir das vivências da comunidade como as experiências do cotidiano das oficinas culturais afetam e são afetadas pela S.C., como aprender Música possibilita viver em sociedade marcadas por traços históricos de ocupação colonial, como o caso do bairro da Redinha. Dadas essas características e contextualizações, temos como problema de pesquisa a seguinte questão: como o ensino de Música em projetos sociais torna-se dispositivo da Salvação Cultural presente nas experiências dos participantes do Projeto Ilha de Música?

O objetivo geral da pesquisa foi compreender a dinâmica da Salvação Cultural presente nas vivências musicais no Projeto Social Ilha de Música. Os objetivos específicos foram: compreender como a cultura herda da religião aspectos da S.C. que são presentes historicamente na vida das pessoas que moram na região da foz do Rio Potengi, onde se localiza a Ilha de Música; com base na discussão sobre cultura, elaborar o conceito de "Salvação Cultural" como instrumento de aproximação e interpretação das experiências musicais de pessoas em situação de vulnerabilidade social; Pesquisar como a S.C. fez parte da experiência formativa de um modo de vida social e se manifestou na atividades vinculadas aos processos de aprendizagem musical durante o percurso de vida dos ex-participantes do Projeto Ilha de Música, sem, contudo, desprezar o movimento contrário; identificar como a Salvação Cultural influenciou na vida social dos (ex) participantes da Ilha de Música;

A cultura é uma experiência formativa comum sendo uma das maneiras pelo qual se revelam classes, grupos, os processos educativos e de desigualdades (Williams, 2015). Como recurso de raciocínio de asserção provisória, a hipótese desta tese foi pensada a partir da problematização da pesquisa, dos objetivos, e, principalmente, dos dados prévios encontrados na literatura disponível sobre cultura e ensino de Música. A partir disso, temos como hipótese: A cultura promove um tipo de salvação através da educação para pessoas em situação de vulnerabilidade que é herdeira da religião. Os sujeitos salvos são pessoas que, de uma certa forma, obtiveram a inserção social e o reconhecimento de suas habilidades musicais.

Os projetos sociais conseguem agenciar condições espirituais e materiais para que haja a Salvação Cultural, pois trabalham ao mesmo tempo com pessoas que necessitam ser "salvas" de condições de vida moralmente inferiores (como o mundo das drogas, a prostituição e a mendicância), e esses projetos agem para que as pessoas tenham certa ascensão e distinção socialtravés da cultura a.

Para discutir essas questões, dividimos essa tese em 10 capítulos.

No primeiro Capítulo são apresentados os pressupostos para a construção do objeto sociológico e são trazidas as concepções metodológicas e teóricas. Destacamos que os pressupostos não são fechados, mas antes se constituíram como uma bússola que orientou reconstruções no decorrer do desenvolvimento da investigação doutoral.

O segundo problematiza a Música inserida no campo da Cultura. Aprender Música em projetos sociais é também uma experiência sensorial, cognitiva e formativa. São expostos os conceitos de Cultura, e as ligações entre a cultura-valor e a Salvação Cultural. A aprendizagem de Música é uma experiência formativa que é vinculada às sociabilidades e aos significados que são atribuídos a essa experiência para viver em sociedade. Ensinar música se constitui também no compartilhar de culturas, de significados entre pessoas, comunidades e

instituições. No caso dos participantes de projetos sociais, viver em comunidades também é viver no “lugar de perigo”.

No terceiro capítulo é realizada uma revisão da literatura com base nas publicações científicas. A intenção desta revisão é trazer um panorama, mesmo que pontual, do tema desta tese na área das Ciências Sociais e da Educação Musical a partir das publicações nos anais de congressos, em revistas e em teses/dissertações. Dessa forma, problematizamos as publicações que fazem diálogo com a cultura, Salvação Cultural e o ensino de Música em projetos sociais.

Com base na discussão da cultura como um campo de problematização e na revisão da literatura realizada no Capítulo 3, o Capítulo 4 constrói o tipo ideal da Salvação Cultural. São levantados os aspectos históricos da proposta salvacionista enquanto intervenção política e educativa. A S.C. possui três condições: o véu metafísico, a ordem ritualística e o processo transformador. Também são tipos ideais vinculados à S.C. os arquétipos de produção de desejos que exercem influência tanto nos alunos quanto nos ex-alunos do Projeto Ilha de Música, eles podem ser divididos em três: os encantados, os presentes, e os desviados/perdidos.

No quinto Capítulo reconstruímos a trajetória do Bairro da Redinha, local onde funciona o projeto Ilha de Música, lócus de investigação empírica deste estudo. Identificamos como a Salvação Cultural esteve presente no Bairro desde o período Colonial como projeto político de poder. Salienta-se que identificamos semelhanças e distâncias entre as práticas educativas que ocorriam nos grandes centros, como Olinda/PE e Salvador/BA, e aquelas que ocorriam na Capitania do Rio Grande no período de ocupação colonial. Durante os séculos, a Redinha passou por transformações que, em alguns momentos, apresentam características de salvação por meio de políticas públicas e infraestruturas que ainda não foram plenamente concretizadas. Além disso, houve a expulsão dos nativos potiguares de suas terras. Os descendentes desses nativos, como também os descendentes de africanos, voltaram a ocupar a Comunidade da África durante o Século XX e XXI. Se os nativos Potiguaras e os africanos foram o alvo da Salvação promovida pelos jesuítas, os seus descendentes são os alvos da Salvação Cultural metabolizada pelos projetos sociais.

O sexto Capítulo trata da Salvação Cultural no Projeto Ilha de Música. É exposta a mítica fundacional como sintoma do processo histórico de vulnerabilização da população descrito no capítulo anterior. São expostas as estratégias e metodologias utilizadas pelo Projeto. São construídos três momentos de performance: dois relatos de campo e uma apresentação que ocorreu em 2012 na Cidade do Rio de Janeiro.

O sétimo Capítulo é construído com base no retrato sociológico de um dos fundadores do Projeto Ilha de Música, o maestro Gilberto Cabral. Buscamos compreender as motivações (*verstehen*), no sentido weberiano, que fizeram com que Gilberto desenvolvesse suas atividades na ONG. Outro ponto importante é a busca das motivações pessoais com base na vocação (*beruf*) e no chamado (*calling*) que são características dos "salvos" através do poder da Música.

O Capítulo oito é dedicado ao retrato sociológico de Ana, ex-aluna do Projeto, que no momento da pesquisa que resultou esta tese, tinha recebido a notícia de que foi aprovada no curso de Licenciatura em Música da UFRN. Os relatos de sua aprovação estavam tão presentes nas conversas cotidianas das pessoas da Comunidade quanto a notícia da morte de um rapaz envolvido com o tráfico de drogas em uma comunidade vizinha. Essas comparações realizadas pelos moradores objetivaram entender a Salvação Cultural como instrumento comparativo.

No penúltimo Capítulo é reconstruído o retrato sociológico de Elton, professor de violão e ex-aluno da Ilha. O retratado ingressou no Projeto no primeiro ano de funcionamento e tem exercido continuamente atividades. Durante a pesquisa, ele foi nosso principal informante. São trazidos os diversos lugares que ele convive/conviveu na Comunidade da África executando atividades musicais.

O último Capítulo é dedicado a Sócrates, um barbeiro/músico, amigo do professor Elton e que desenvolve atividades culturais no Bairro como festas e arraiás juninos. Além disso, Sócrates toca em vários grupos musicais que se apresentam no Bairro da Redinha, ora com seus irmãos e pai, ora com outros amigos que também conheceu durante o Projeto Ilha de Música. É trazido o relato de uma visita a uma atividade cultural que a família dele promove anualmente durante o mês de julho: O Arraiá Bom Ki Só. Foi através da ampliação da atuação profissional com Música que a família conseguiu reverter o quadro de dificuldades socioeconômicas que vivenciaram durante a infância de Sócrates e de seus irmãos.

Os resultados da interpretação dos retratos sociológicos sob a ótica da Salvação Cultural apontam para uma complexa interconexão entre cultura, religião, e aprendizagem musical em contextos de vulnerabilidade social. A investigação permitiu uma análise aprofundada das influências S.C., evidenciando as suas manifestações nas vidas das pessoas. Observou-se que a cultura desempenha um papel fundamental na inserção social e no reconhecimento das habilidades musicais. Assim, S.C. opera de maneira distinta em cada retrato sociológico, ela não se refere necessariamente ao acesso ao ensino superior, mas à inserção de atores em posições sociais possibilitadas por elementos que são trabalhados durante as práticas do Projeto Ilha de Música.

PARTE I

CONSTRUÇÃO DO TIPO IDEAL SALVAÇÃO CULTURAL

1 OS SONS ENTRE MANGUES, BECOS E DUNAS: CAMINHOS DA PESQUISA

Este capítulo apresenta metodologias utilizadas na pesquisa para esta tese. Os pressupostos não foram caminhos fixos, mas bússolas que guiaram e indicaram as trilhas percorridas. Diante da complexidade do fenômeno, não foi possível centrar a pesquisa em procedimentos fechados.

Por ser um fenômeno multicapilar e imbricado em teias interconectadas, foi necessário olhar a Salvação Cultural no ensino de Música por meio de constantes reconstruções, mutações, diálogos, hibridismos e reconfigurações. Concordamos com Almeida (2009) quando a pesquisadora advoga em favor de uma abordagem de pesquisa que vá além de posturas analíticas do velho paradigma do Ocidente. É preciso uma abordagem pautada no rigor científico e em constante reconstrução que articula a objetividade, a subjetividade, a criatividade, a sensibilidade e a inventividade do pesquisador (Almeida, 2009, p.9).

A produção e o tratamento de dados foram inseparáveis na prática da pesquisa, pois, quando foram produzidos dados, também eram realizadas conexões epistêmicas. A divisão entre a produção e o tratamento só faz sentido quando reconectados entre si e ao restante da pesquisa, como os objetivos, a teoria, a hipótese, etc.

A investigação exigiu um operar do pensamento epistêmico próprio, singular à arte e ao som, mas não particular e exclusivo. Foi um operar único e ao mesmo tempo situado em uma rede de interconexões auto-interativas interpretadas através de um tipo ideal weberiano. Portanto, pesquisar culturalmente o ensino de Música foi dialogar com os vários processos sociais emergentes, como colonização, salvação, cultura, distinção, hierarquias sociais, classes, etc. É nesse sentido que a execução desta pesquisa ocorreu através de um encontro transdisciplinar entre as Ciências Sociais e a Educação Musical.

Para estudar a Salvação Cultural, utilizamos a constituição de tipos ideais abstratos, não como fim, “mas única e exclusivamente como meio do conhecimento” (Weber, 2013, p. 108). O tipo ideal não é a culminância em normas e nem foi o objetivo final da pesquisa desenvolvida para esta tese. A S.C. é um artifício de conhecimento no exercício de aproximação comparativa e cognoscente de apreensão da realidade social que se apresenta difusa, interativa, complexa e dinâmica.

A formulação típico-ideal se constitui de abstrações e de acentuações de determinados elementos culturais que eram manifestos nas práticas musicais dos alunos, dos professores, nas falas dos (ex)participantes, nos relatos jornalísticos sobre os projetos sociais e sobre a

Comunidade da África, nos documentos sobre o Projeto Ilha de Música, etc. Nesse sentido, a abstração teve como base as observações de campo, as entrevistas, os relatos informais sobre os projetos sociais na Comunidade da África/Bairro da Redinha, a literatura disponível sobre o tema e as rodas informais de conversa com pessoas da Comunidade. Salienta-se, contudo, que a abstração não é a realidade.

Nesse sentido, comparação e interpretação foram constituintes e consequentes da construção do conceito de Salvação Cultural. Ao relatar os aspectos comparativos do tipo ideal, Marx Weber afirma que, [...] "as 'ideias' já não são meios auxiliares puramente lógicos, nem conceitos relativamente aos quais se mede a realidade de modo comparativo, mas antes são ideais a partir dos quais se julga a realidade, avaliando-a" (Weber, 2013, p, 114).

A comparação a partir da abstração do tipo ideal aconteceu nesta tese de forma racionalizada, mas sem o sentido de "perfeição". Weber afirma que "no sentido que lhe damos, um tipo ideal é algo completamente diferente da apreciação avaliadora, pois nada tem em comum com qualquer perfeição, salvo com a de caráter puramente lógico" (Weber, 2013, p. 114).

Ao estudar esse aspecto da metodologia weberiana, Giddens afirma que "A abstração [do tipo ideal acontece] a partir da complexidade infinita da realidade empírica" (Giddens, 2005, p.197). Outra característica da abstração típico-ideal é a elaboração a partir da combinação de características retiradas de um número indefinido de elementos que, embora sejam extraídos da realidade, "raramente ou nunca nos surgem sob essa forma específica" (Giddens, 2005, p.201).

1.1 PRODUÇÃO DE DADOS

Para produzir dados, utilizamos pesquisa de campo e entrevistas para construir os retratos sociológicos. Foram realizadas entrevistas informais com familiares de alunos, pessoas da Comunidade da África e ex-alunos do Projeto. Dentre as quais, selecionamos 8 pessoas para a realização de entrevistas formais[7] semiestruturadas. Os parâmetros de seleção foram a disponibilidade em participar e o tempo de envolvimento com o projeto, ou seja, pessoas que já haviam construído uma relação próxima e constante com a Ilha de Música.

Com exceção dos coordenadores do projeto, os nomes dos entrevistados foram substituídos e escolhidos em conjunto com eles. As entrevistas formais, gravadas e realizadas

[7] As entrevistas informais são comuns dentro da prática etnográfica, no qual as pessoas se reúnem e conversam sobre os mais diversos assuntos. Em minha inserção de campo tivemos centenas delas, que em sua grande maioria se relacionaram aos aspectos da performance das crianças, e sobre a vida dos participantes. Considerando os objetivos desta entrevista, selecionamos oito informantes que se predispuseram a gravar. Importante aqui salientar que, as nossas conversas informais serviram de base para a construção de nossas percepções.

com hora e data programadas, foram revisadas pelos depoentes que puderam inserir ou retirar informações que eles acharam necessários. Dados pessoais e familiares foram omitidos, esse procedimento visou a preservação das identidades e dos dramas familiares vivenciados pelas pessoas e que em pouco acrescentariam à pesquisa. Os entrevistados formais foram:

a) Estevão: pai de alunos do Projeto Ilha de Música que desenvolve atividades musicais como cantor de barzinhos, participa ativamente de uma igreja neopentecostal com participações especiais nos cultos. Na sua ocupação, realiza tarefas relacionadas à alvenaria e à carpintaria.
b) Rita: mãe de alunos do Projeto Ilha de Música, trabalha em um quiosque na foz do Rio Potengi.
c) Inês Latorraca: divide a coordenação do Projeto Ilha de Música com Gilberto Cabral. Toca piano, já foi professora no Projeto e hoje está à frente da parte administrativa da ONG.
d) Gilberto Cabral: Trombonista, maestro, regente e professor. Um dos fundadores do Projeto, do qual também partilha a coordenação. Ministra aulas de Trombone e Trompete, além de coordenar os ensaios, realizar composições e arranjos para Orquestra da Ilha. Não possui formação superior em Música.
e) Ana: Ex-aluna de piano do Projeto, era ingressante da Licenciatura em Música durante a pesquisa e estudante do Curso Técnico em Música, ambas pela UFRN.
f) Elton : foi aluno da Ilha de Música no primeiro ano de funcionamento, além de ser músico, hoje é formado em Licenciatura em Música e ministra aulas no Projeto de violão e ajuda nos ensaios da Orquestra da Ilha.
g) Sócrates: O barbeiro e músico foi aluno do Projeto Ilha de Música nos primeiros anos de funcionamento; contudo, não optou por dar continuidade aos estudos formais em Música por meio de um curso superior. Possui ensino médio e coordena, junto com sua família, a realização do 'Arraiá Bom Ki Só'. Além disso, participa de quadrilhas juninas, trios de sanfoneiros, bandas de forró e orquestras de frevo.

Desenvolvemos o retrato sociológico de quatro dos oito entrevistados formais: o maestro Gilberto Cabral, a jovem pianista Ana, o professor Elton e o barbeiro e músico Sócrates. Optamos por não incluir os outros entrevistados na construção desses retratos, uma vez que não tiveram experiência no ensino de música em projetos sociais[8].

[8] As falas dos entrevistados estão presentes na primeira parte da tese que se dedica à elaboração das condições culturais e materiais da Salvação Cultural. Assim, os conteúdos das falas são parte daquilo que Weber chama de realidade que se apresenta de maneira complexa, dinâmica e por vezes difusa. Se o leitor sentir a necessidade de conhecer as histórias de vida dos entrevistados antes de ler os conteúdos de suas falas, sugiro a leitura dos

Cada entrevista foi refeita ao menos uma vez, seja de maneira informal ou formal. Re-entrevistamos as pessoas para dirimir as dúvidas e as lacunas encontradas durante a transcrição/interpretação dos dados. Os elementos que estão presentes nos depoimentos citados nesta tese que se encontram entre colchetes [ ] foram resultantes das adaptações da língua falada para a escrita, além de apresentarem explicações acrescentadas a partir da consulta aos participantes.

Para a construção dos retratos sociológicos, utilizamos como referência os trabalhos de Pierre Bourdieu, Bernard Lahire, Jessé Souza e Norbert Elias. Consideramos especificamente as seguintes obras: "A Miséria do Mundo" (Bourdieu, 2012); os "Retratos Sociológicos" e "O Homem Plural" (Lahire, 2004; 2013); "A Elite do Atraso" e "A Ralé Brasileira" (Souza, 2019; 2020), e; "Mozart: Sociologia de um gênio" (Elias, 1995).

Bourdieu e Lahire estabeleceram fundamentos para a investigação por meio dos retratos sociológicos, uma abordagem que é retomada no contexto brasileiro pelas pesquisas de Jessé Souza. Nesse sentido, esses autores conseguem desenvolver uma teoria sociológica com base em tipos ideais, os quais são utilizados em suas pesquisas para interpretar entrevistas com agentes individuais e conectar essas experiências com os eventos e fenômenos contemporâneos da sociedade.

Bourdieu utiliza os conceitos de "habitus" e "distinção" para interpretar a classe operária e os meios populares que compõem a sociedade argelina e a francesa. Já o sociólogo brasileiro Jessé Souza construiu os conceitos típico-ideais de "a elite do atraso" e "a ralé brasileira" para entender como os processos históricos, a escravidão e a separação do corpo (as atividades braçais) e a mente (atividades intelectuais) foram constitutivas de hierarquias que promovem uma sociedade brasileira extremamente excludente, desigual e violenta. Nobert Elias (1997) constrói o conceito de sociedade de corte e a relação comparativa entre *establishment* e *outsiders* para analisar as cartas de W.A. Mozart. O autor traçou o perfil sociológico do músico/compositor que tentava se estabelecer como músico independente em uma sociedade extremamente hierarquizada fundamentada nas cortes europeias do século XVIII.

Em relação às entrevistas, Jesse de Souza (2020) problematiza que é preciso extrair uma "verdade além e apesar" da necessidade de autolegitimação dos entrevistados. Nesse sentido, o autor alerta:

---

retratos sociológicos ao fim deste Capítulo. Contudo, a leitura pode seguir a ordem dos Capítulos apresentada neste trabalho se o leitor julgar que os conteúdos das falas são tão importantes quanto saber quem é o sujeito que as anuncia. As duas formas de leitura são possíveis sem que se comprometa o entendimento da elaboração do tipo ideal (primeira parte) e a interpretação dos retratos sociológicos a partir da ótica da S.C.

> Tomar a primeira declaração de qualquer entrevistado sobre si mesmo como a verdade final é sempre ingênuo e conservador, posto que reflete apenas o interesse universal em legitimar sua própria condução da vida em relação ao mundo e a nós mesmos. É claro que a informação do entrevistado é fundamental. Mas ela tem de ser contextualizada para que percebamos os interesses – muitos deles "inconscientes" "pré-reflexivos" – que produzem precisamente aquele tipo de resposta (Souza, 2020, p. 471, grifos do autor).

Como exposto acima, nos retratos sociológicos, Souza utiliza da descrição visando uma reconstrução das práticas e das situações contextualizadas. Em adição a isso, são reconstruídos elementos importantes da história e itinerários formativos que compuseram as trajetórias dos pesquisados.

Segundo Lahire (2002), as situações de pesquisa de campo possuem um papel importante na determinação de "quem" e o "que" no conjunto das experiências de socialização que foi efetivamente mobilizado. O sociólogo francês aponta que a situação de entrevista e os dados de campo compõem um quadro social no qual os conjuntos das experiências passadas são mobilizadas. Esta é uma das razões que motivou a utilização do trabalho etnográfico para nossa investigação que durou entre março de 2022 até julho de 2023. Nossa intenção foi perceber como alguns elementos levantados nas entrevistas eram operacionalizados no cotidiano da Comunidade da África, a partir do demarcador da Salvação Cultural.

Ao estudar os processos de exclusão ocorridos historicamente pelas ausências de política pública na Comunidade da África, Melo (2006) faz o seguinte alerta para se compreender e analisar adequadamente as trajetórias que conduzem a situações de exclusão, e no caso desta tese, acrescentamos que os processos de S.C. que estão interligados a essas situações históricas de exclusão.

> Na Comunidade da África, verificamos nitidamente a personificação da pobreza desqualificante, pois a cada dia vemos que aumentam o número de "barracos". Observamos que cresce o número de pessoas desocupadas e que dependem de projetos sociais que atualmente se resumem, na maioria das vezes, em atividades pontuais que não dão conta do número de necessidades existentes naquela localidade. Além disso, não existe um processo de qualificação para a inserção da população no mercado de trabalho. Ainda devemos ponderar que não tem sentido compreender os excluídos como uma categoria. São processos de exclusão que devem ser levados em conta. A situação desses indivíduos deve ser compreendida a partir de certas rupturas, das crises e perturbações que vivenciaram, e não as positividades descritivas ordinárias: renda, profissão, nível de formação [...]. O importante é, em primeiro lugar, analisar adequadamente as trajetórias que conduzem as situações de exclusão, que resultam sempre de processos particulares (Melo, 2006, p.27).

As lacunas, contradições, homologias, rupturas, crises, perturbações e inconsistências encontradas nas entrevistas foram colocadas em comparação com os dados etnográficos. Os

retratos sociológicos que compõem esta tese nos permitiram traçar o perfil social para além das categorias homogeneizantes e redundantes nas quais, geralmente, são inseridas pessoas que estudam Música nos projetos sociais. São exemplos dessas categorias: pobres, baixa-renda, local de perigo, pessoas vulneráveis, excluídos, marginais, etc. Entender as dinâmicas de tensões e de resistências delineadas pela Música nas vidas das pessoas ajuda a quebrar a imagem ilusória de (des)harmonia e hegemonia. Isso só foi possível graças aos estudos dos percursos geneticamente elaborados – na perspectiva weberiana – de construções de vida com a Música inseridas no processo de Salvação Cultural. As entrevistas e a atuação no campo nos permitiram compreender os aspectos do ensino de Música que se apresentaram muito mais ambíguos do que aqueles que permeiam os noticiários que pintam "um milagre da Música" na transformação de pessoas que vivem em comunidades economicamente desfavorecidas.

A atuação de campo também ajudou a problematizar outras questões como a participação das crianças e adolescentes nos diversos espaços de sociabilidade na Comunidade. Utilizamos as orientações de Malinowski (1978), Cavedon (2014), Peirano (2002), além de referenciais que trazem a escrita etnográfica em seus trabalhos, como Hikiji (2006), Giacomini (2006), Blacking (2000), Nettl (2015), Magnani (1996; 2003) e Baker (2021). Os critérios para a escolha dos acontecimentos e espaços etnografados foram: relevância de acordo com os objetivos da pesquisa, disponibilidades, viabilidades e (dis)concordâncias.

Na pesquisa etnográfica realizada em projetos que empregam a Música como forma de ação social, ao investigar a Rede de Escolas de Música de Medellín, Colômbia, Geoffrey Baker (2021) levanta três questões que foram contempladas durante nosso trabalho de campo. A primeira diz respeito ao campo como um espaço em constante transformação e sujeito a instabilidades. A segunda está relacionada às narrativas que buscam a sobrevivência dos projetos, destacando aspectos positivos, especialmente em iniciativas que dependem de ações voluntárias e/ou não possuem financiamento contínuo, como é o caso da Ilha de Música. A terceira questão aborda como as etnografias têm se concentrado em trazer a voz dos "sobreviventes" dos processos educativos, nas histórias pessoais de superação, em detrimento das vozes que estão ausentes ou foram silenciadas ao longo do processo educativo.

Sobre o primeiro questionamento de Baker sobre o trabalho de campo, o autor afirma a sua potencialidade analítica e interpretativa das práticas por vezes descritas dos sujeitos que fazem parte de projetos educativos. Para o autor, "O trabalho de campo também revela

complexidade e confusão. Algumas grandes ideias são realizadas parcialmente ou não. Alguns projetos são sucessos artísticos, mas fracassos sociais e vice-versa" (Baker, 2021, p.30)[9].

Sobre o segundo aspecto trazido por Baker em relação ao trabalho de campo etnográfico em projetos educativo-musicais, é necessário compreender que as vozes contidas nas entrevistas estão imersas em interesses, desejos de sobrevivência, muitas vezes ressaltando aspectos que detectamos em campo. Contudo, onde Baker (2021) percebe uma limitação, entendemos que essa limitação não é apenas da análise científica, mas faz parte do que chamamos de retóricas salvacionistas. Nesse sentido, como debatido no Capítulo 2 e exposto nos retratos sociológicos apresentados nesta tese, é preciso que essas ausências se tornem presenças, pois a retórica salvacionista, sobretudo, opera por comparação, como nos casos expostos sobre o bêbado e o professor (Cap. 9) ou drogado morto e a pianista (Cap. 8).

A terceira questão apresentada por Baker referente ao método etnográfico utilizado para pesquisar projetos de ação social através da música está relacionada ao foco dado às histórias dos "sobreviventes" como comprovação da efetividade dos projetos sociais. Nas palavras do autor:

> Os menos entusiasmados normalmente vão embora e suas vozes desaparecem. A maior visibilidade dos acertos do que dos insucessos pode levar a um otimismo excessivo por parte do pesquisador – algo aparente quando se compara alguma entrevista – ou escrita baseada em observação no El Sistema com os efeitos sociais quase imperceptíveis identificados por estudos quantitativos. […] É importante levar a sério as opiniões dos atuais participantes e funcionários, lembrando ao mesmo tempo que eles representam apenas os sobreviventes (Baker, 2021, p.30)[10].

Entendemos que ressaltar a história de vida dos sobreviventes, no contexto da Salvação Cultural, ajuda aos projetos que possuem dificuldades de manutenção financeira a buscarem fontes de financiamento. As trajetórias de vida trazidas nos retratos sociológicos atuam como dado da efetividade do projeto perante a comunidade que abraça o projeto como parte de seu espaço de convivência e ao mesmo tempo ajuda na manutenção das atividades ao destacar os casos de sucesso. É nesse sentido que, nesta tese, as narrativas sobre “Os (não)sobreviventes” foram confrontadas com os dados empíricos, relatos etnográficos, com a literatura disponível e com a observação dos grupos. É preciso desmistificar o foco nos exemplos de sucesso, como instrumento metodológico de tal empreitada, criamos o tipo ideal

[9] Tradução livre de: fieldwork also uncovers complexity and messiness. Some great ideas are realized partially or not at all. Some projects are artistic successes but social failures and vice versa.

[10] Tradução livre de: Those who are less enthusiastic normally leave and their voices disappear. The greater visibility of successes than failures can lead to excessive optimism on the part of the researcher – something apparent when comparing some interview – or observation-based writing on El Sistema with the almost imperceptible social effects identified by quantitative studies. […] It is important to take the opinions of current participants and staff seriously, while at the same time remembering that they represent only the survivors (Baker, 2021, p.30).

“Desviados” vinculado ao tipo ideal de Salvação Cultural para compreender a influência de pessoas que de alguma forma abandonaram o projeto ou não tiveram um engajamento com a Ilha de Música. No cotidiano das atividades, os “Desviados” são pessoas que agenciam formas de não-ser, não-se-comportar, e sintetizam os caminhos que as crianças não-devem seguir.

Detectamos eventos (in)comuns, e buscamos (ir)regularidades interpretativas emergentes dos dados empíricos. Como exemplo disso, podemos citar a explicação de alguns participantes sobre a metodologia adotada pela Ilha de Música no qual os alunos e alunas aprendem diversos instrumentos. Essa característica foi nos apresentada durante as entrevistas como algo pertencente ao processo pedagógico a partir da visão dos professores. Contudo, durante as observações de campo e as entrevistas com os familiares dos estudantes, eles relataram que expressavam o desejo de que seus filhos pudessem aprender vários instrumentos musicais. Os familiares levantaram diversos motivos para isso: alguns desejavam que suas crianças se profissionalizem como músicos multi-instrumentistas nas bandas militares e nas forças armadas; outros queriam que seus filhos participassem das celebrações religiosas com diferentes instrumentos musicais; e outros também afirmaram que no futuro as crianças poderiam se tornar professores e darem aulas de diferentes instrumentos, tal qual alguns ex-alunos do Projeto.

É no sentido de compreender as ambiguidades, as rupturas e complementaridades que os dados produzidos pelo trabalho de campo, pelos relatos etnográficos e pelas entrevistas serviram para complementação, identificação de eventos (ir)regulares, (in)comuns e desvios interpretativos. Utilizamos o Caderno de Campo para as observações sistemáticas, inserindo anotações sobre os cotidianos, os comportamentos, e os locais visitados (Moreira; Caleffe, 2006). O Caderno foi operacionalizado através de bloco de texto e notas em voz no celular. Essas notas foram redigidas em momentos reservados, após as inserções em campo. Foi evitada ao máximo a postura de avaliador com um bloco de papel nas mãos fazendo anotações, e a utilização do celular minimizou o impacto visual da postura do avaliador que porta uma prancheta e uma caneta.

Devido ao distanciamento social necessário durante a Pandemia de Covid-19, que se impôs a partir de março de 2020, o Projeto Ilha de Música ofereceu oficinas remotas e atividades em centros comunitários. Todavia, houve uma baixa adesão das crianças e adolescentes mais pobres, uma vez que muitas delas não dispunham de equipamentos tecnológicos necessários e nem internet disponível para assistirem às aulas. As atividades de campo iniciaram a partir da retomada das aulas presenciais do projeto, em março de 2022 e duraram até julho de 2023.

Nessas atividades recorremos às orientações de Neusa Cavedon (2014, p. 70) que, ao decorrer historicamente e metodologicamente sobre o Método Etnográfico, afirma que nas sociedades complexas é preciso "treinar o olhar para ver o que se apresenta, e não aquilo que estamos acostumados a enxergar". Dessa forma, apesar de o ensino de Música em projetos sociais ser próximo a nós enquanto pesquisadores e professores, utilizamos "o estranhamento" sobre o que é familiar.

A questão do estranhamento e do familiar é problematizada por Mariza Peirano (2002) a partir das surpresas produzidas pelo campo para o investigador. Considerando essa questão, observamos quais eram os eventos especiais, levando em conta os aspectos comunicativos entre os participantes para revelar os múltiplos sentidos e significados dos encontros sociais. Ainda para a autora, o etnógrafo precisa de uma âncora que não é apenas textual, mas cognitiva e psíquica, este passo permitiu com que se totalizasse a experiência etnográfica.

Ao refletir sobre a metodologia na Antropologia em relação a compreensão dos significados dos sistemas culturais, Magnani (2003) retoma o trabalho de Malinowski (1979) para propor questões referentes à etnografia no contexto urbano. Magnani afirma que as condições iniciais da pesquisa podem se tornar à primeira vista mais favoráveis. São exemplos dessas condições: a facilidade de acesso; informações prévias disponíveis; e a familiaridade com a língua, que no caso desta investigação envolveu não apenas a Língua Portuguesa, como também a Musical, seus símbolos e significados.

Buscamos os significados partilhados não apenas entre os pesquisados como também entre os pesquisados e o pesquisador. Foi realizado o exercício de tornarem estranhas as situações de aprendizagem e de performance ao passo em que os símbolos e significados eram sempre perguntados.

Malinowski (1978) em sua obra intitulada "Argonautas do Pacífico Ocidental" elabora algumas orientações ao etnólogo que, em nossa perspectiva, ainda se fazem importantes. Para ele, o trabalho etnográfico tem valor científico quando permite distinguir, de um lado, resultados da observação direta e das declarações e interpretações, e, do outro, "as inferências do autor, baseadas em seu próprio bom-senso e intuição psicológica" (Malinoski, 1978, p. 18).

Outra orientação aplicada à pesquisa refere-se a aquela proposta por Neusa Cavedon (2014) em relação à aproximação não formal: conhecemos as pessoas e os lugares para, enfim, selecionarmos os informantes. Essa aproximação visou a ambientação e a troca de informações para a escolha de informantes-chave que conhecem "os meandros da cultura", sem, contudo, limitar a pesquisa à visão dessa pessoa. Duas pessoas se tornaram informantes-chave durante a investigação, o primeiro foi o professor Elton, que tem o seu perfil sociológico retratado no Capítulo 8, e o segundo foi o maestro Gilberto Cabral

cofundador do Projeto Ilha de Música e que atualmente dá aulas de instrumentos de sopro e rege a Orquestra do Projeto (Capítulo 7).

Para as observações de campo, foram reconstruídos diariamente os diálogos informais, as descrições dos sujeitos, os locais, os equipamentos e as atividades pedagógicas a partir das breves anotações do Caderno de Campo. Essas entradas tiveram como finalidade a construção de uma "descrição densa" (Geertz, 2012) que serviu de elemento a ser interpretado pelo ideal Salvação Cultural. Esse documento foi constituído de um protocolo de observação com data, local, horário, anotações descritivas e reflexivas. Neusa Cavedon (2014) afirma que o Caderno de Campo não pode deixar as pessoas desconfortáveis, nem se sentir vigiadas. Por isso, o caderno deve ser pequeno, discreto para notas que podem ser esquecidas - um nome, uma palavra do informante -, sem intimidar nossos pesquisados. O diário é feito em casa, podendo ser digital. O caderno é para anotações rápidas durante a pesquisa.

Para registro de entrevistas formais, utilizamos um aparelho celular gravador de áudio. Na transcrição das entrevistas utilizamos a transcrição literal, mais aproximada possível do áudio. Contudo, foram retirados os vícios de linguagem próprios da comunicação oral, para assim dar fluidez ao texto escrito.

A S.C. é um aspecto da cultura engendrado durante o processo histórico, logo, a Cultura é ao mesmo tempo o elemento de salvação e o espaço de problematização epistêmica. Para pensar cultura como campo de discussão das Ciências Sociais, utilizamos os seguintes trabalhos: os Estudos Culturais de Raymond Williams (2011), e de seu ex-aluno Terry Eagleton (2011); e em Guattari e Ronilk (1996) que também estudam o campo a partir de uma ótica marxista. Já para problematizar a Cultura enquanto experiência humana, que não é privilégio da antropologia, utilizamos como fundamentação os trabalhos de Malinowsky (1978), Bruno Nettl (2005), José Magnani (1996; 2003), Souza (2019; 2020) e de Geertz (2012) que trazem um interessante olhar antropológico sobre a temática.

A partir da Cultura como campo de discussão, problematizamos os seus aspectos inseridos em situações de vulnerabilidade social através do ensino de Música como mecanismo de superação. Foi possível compreender os elementos que fazem da aprendizagem de Música em projetos sociais uma experiência simbólica, hierarquizante, distintiva e cognoscente, propiciadora dos elementos materiais e simbólicos que fomentam a salvação através da cultura.

Para fundamentar a concepção de Salvação no contexto da Cultura, utilizamos a discussão baseada em Max Weber (2003), para discorrer sobre o chamado (*beruf)*, os movimentos messiânicos de ordem salvacionista e que propiciaram a Salvação Cultural. Entendemos que no Brasil as desigualdades sociais que produzem populações marginalizadas

e o *beruf* propiciam a atuação de líderes com autoridade carismática[11] capazes de mobilizar pessoas em torno de ideais de salvação. Sobre esses movimentos, utilizamos como fundamentação os trabalhos de Hermann (2005) e Queiroz (2005). Dentro do escopo de investigações que tratam da ideia do poder da Música/Cultura como instrumento de salvação foram consideradas as contribuições de Neto e Maciel (2005), Hikiji (2006), Souza (2019). Por fim, reputamos como de fundamental importância para esta pesquisa os estudos críticos de Geoffrey Baker (2016; 2021) sobre o salvacionismo nas propostas educativo-musicais como instrumento de intervenção social no contexto da América Hispânica.

1.2 ANDANDO POR ENTRE OS BECOS, VILAS E PRAIAS

Em seu livro "Argonautas do Pacífico Ocidental", o antropólogo Bronislaw Malinowsky (1978) relata que estava sozinho em sua pesquisa de campo, em uma praia estranha a ele da Nova Guiné, rodeado apenas do seu equipamento. Ele não tinha ninguém que o ajudasse. Já em nossa pesquisa de campo, fomos apoiados desde o primeiro contato pelos professores e coordenadores do projeto Ilha de Música. A não ser nos momentos de campo em que transitamos nos espaços que não fossem a sede Ilha de Música e seu entorno, havia sempre uma posição de colaboração, reconhecimento e respeito pela nossa posição como pesquisador ou professor da UERN. É interessante notar que nosso primeiro contato aconteceu muito mais parecido com os primeiros contatos empregados pelo pesquisador José Magnani (1996; 2003), que de certa forma conhecia, mesmo que superficialmente, "o pedaço" no qual ele estava se inserindo. Portanto, o estranhamento do familiar foi uma constante durante a pesquisa de campo empregada como instrumento de produção de dados desta tese.

O nosso contato inicial que externou a intenção de desenvolver a pesquisa no Projeto Ilha de Música aconteceu nos primeiros meses de 2020, através do aplicativo de mensagens *WhatsApp.* Conversamos com um dos professores mais antigos da ONG, José Fontes Júnior[12], que nos explicou sobre as adaptações do projeto necessárias para se adequarem ao distanciamento social decorrente da Pandemia de Covid-19. Fontes Júnior indicou nomes e construiu pontes de diálogos e aproximação para que pudéssemos desenvolver a pesquisa

[11] Para Weber, a antinomia burocracia versus carisma é central na civilização moderna. "Burocracia" significa a rotina, a estabilidade, o estatuto, a obediência às regras, enquanto "carisma" significa a irrupção violenta de personalidades "exemplares" que se julgam portadoras de uma missão de salvação (WEBER, 2013). A autoridade carismática se dá pela posição dos professores, como também pelo reconhecimento social do valor da mensagem presente nos retratos sociológicos dos profissionais que trabalham no Projeto Ilha de Música.

[12] Zé Fontes, como é mais conhecido pelos participantes do Projeto, é músico multi-instrumentista e tem uma importante inserção no cenário cultural e musical potiguar. Ele atua como professor de musicalização, possui formação em Música pela UFRN e mestrado em Música pela mesma Universidade. A sua dissertação versou sobre a aprendizagem musical na Ilha de Música (FONTES JÚNIOR, 2018). No momento do desenvolvimento da pesquisa, ele ministrava aulas de musicalização e flauta doce no projeto.

empírica. É importante salientar que estar presencialmente no Projeto só foi possível a partir de março de 2022 por causa do distanciamento social.

No Projeto, assistimos as aulas das oficinas de instrumento, violão e flauta que aconteciam nas terças, e aos ensaios da banda que ocorriam nas segundas e nas sextas. Também frequentamos quatro encontros de aulas de teoria musical, que ocorriam nas quartas-feiras. Totalizando 40 inserções no caderno de campo com as atividades, em torno de 200 horas de atividades entre aulas, ensaios da Orquestra, atividades de campo, recitais, passeios, festas promovidas pelos (ex)alunos, mobilizações políticas dos pais, reuniões entre professores, pais e comunidade, etc.

Elaboramos uma estratégia de aproximação para a primeira visita a Ilha de Música. Se Malinowsky (1978) distribuía tabaco para os nativos de Nova Guiné para aproximar-se de seu campo de pesquisa, nós nos oferecemos para tocar percussão, teclado e flauta doce e dessa forma nos inserir ativamente no grupo social no qual estávamos pesquisando. Nosso passeio nesses três instrumentos acontecia de acordo com a necessidade das crianças e da solicitação do maestro, tocamos um, dois ou até os três instrumentos no mesmo ensaio. São exemplos dessas necessidades: atuamos tocando flautas para reforçar as melodias de uma música nova e ensinar, por imitação, as melodias; tocamos teclado, pois as crianças que normalmente tocavam violão haviam faltado e, na ausência de amplificadores, a harmonia ficava sobreposta pelos outros instrumentos.

Aos poucos nos tornamos parte momentaneamente daquele fazer sonoro coletivo, sem contudo ocupar o mesmo prestígio, o espaço e as responsabilidades vinculadas aos outros adultos (professores, funcionários e familiares) presentes no cotidiano do Projeto. As crianças sentiram nossa falta nos dias que precisávamos nos ausentar, perguntando aos demais adultos sobre a nossa ausência.

Nossa atividade de campo não se resumiu aos espaços físicos dentro dos muros do Projeto. Conversávamos com os transeuntes do bairro, com os familiares que iam buscar seus filhos, com as pessoas que ficavam nas calçadas, com os participantes dos eventos que frequentamos, com as mulheres que estavam na porta da Unidade Básica de Saúde Familiar que se localiza do lado da sede do Projeto, etc. Sempre identificando nossas intenções, íamos "metendo" o "nariz em tudo, até mesmo nos assuntos em que um nativo bem educado jamais ousaria intrometer-se" (Malinowsky, 1978, p. 21).

Com exceção das pessoas que frequentavam os bares e as barracas de praia, as mulheres[13] eram a grande maioria nos ambientes que transitamos no Bairro da Redinha. Com

[13] Eram mulheres de roupas de cores vibrantes, camisas com estampas florais, cabelos longos, encaracolados, trançados ou lisos. Suas peles de alguma forma se alinhavam com o histórico de ocupação daquelas terras que se

destaque para aquelas que frequentaram o núcleo do Projeto Ilha de Música, que buscavam atendimento no CRAS, e com seus filhos aguardando atendimento na Unidade Básica de Saúde. Nos bares e nos quiosques à beira-mar, as mulheres estavam presentes atrás dos balcões, gerenciando, preparando alimentos, ou trabalhando ao lado de garçons e "despachando" bebidas para os clientes. O que tinham em comum era a relação com a Ilha de Música; muitas mulheres com quem conversamos relataram que seus filhos(as) eram (ex)frequentadores(as) do Projeto. A nossa inserção como pesquisador no Projeto, portanto, foi também nossa inserção no cotidiano da Comunidade da África.

1.3 TRATAMENTO DE DADOS

Este trabalho tem um viés interpretativo a partir da interrelação entre os dados. Os materiais produzidos do/no fenômeno dialogaram não somente com a teoria disponível, mas também entre si. Ao expressar as características do rigor científico em face de fenômenos complexos, Almeida (2010, p.14) afirma que Diante de fenômenos complexos, ou seja, distantes do equilíbrio, dinâmicos e em grande parte imprevisíveis, o rigor é simplesmente uma forma de descrever a natureza mutável e aberta desses fenômenos. Nessa ótica, uma interpretação é mais rigorosa quanto mais se conecta com as múltiplas dimensões mutantes do fenômeno.

Interpretamos os dados com base na visão contextualizada e ao mesmo tempo ampliada por relações indissociáveis, evitando generalizações totalizantes/tiranas ou reduções empobrecedoras. É impossível reduzir a complexidade de fenômenos a um único viés, em outras palavras, nem o Projeto Ilha de Música e nem a Comunidade da África se resumem à Salvação Cultural, tal redução é infrutífera na compreensão de fenômenos complexos. Das múltiplas facetas que possui o Projeto e a Comunidade, escolhemos interpretar os dados a partir do instrumento científico "Salvação Cultural", construído como tipologia ideal weberiana.

A compreensão dos fenômenos sociais de aprendizagem cultural em contexto de vulnerabilidade social implicou na consideração de que o "ator social, enquanto agente reflexivo situado em um contexto social específico, possui informações e razões únicas para agir da forma que age" (Oliveira, 2008, p. 3). Nesta tese, essas informações e razões giraram em torno dos processos de aprender Música que pressupõe uma significação cultural, ou seja, dar sentidos e significados através do arcabouço cultural que é aprendido no cotidiano do

---

iniciou pela população indígena e que hoje se chama Comunidade da África. É uma estética que possui um apelo histórico mais amplo, dialogando com as lutas e sobrevivências dos arranjos familiares ao longo dos séculos de colonização, muitas vezes imposta através de processos migratórios coercivos.

Projeto. A abordagem compreensiva weberiana permitiu estudar a relação interativa entre os sentidos e os significados presentes nas aprendizagens musicais.

O próximo capítulo aborda a Cultura como um campo de discussão, destacando-a como um instrumento diário de distinção social. Este atributo que pertence ao seu caráter valorativo, ajuda na elaboração de sentidos e significados, e ressalta a importância do ensino de Música quando aplicado a pessoas em situação de vulnerabilidade social.

2 CAMPO DE DISCUSSÃO, RESÍDUO DA RELIGIÃO E O CONCEITO DE CULTURA

Esta tese está situada no campo da Cultura e parte da premissa de que a Música é agenciadora de sociabilidades, ou seja, constituinte das relações humanas. Questionamos neste trabalho um tipo específico de experiência formativa que é aquela que utiliza a Música como instrumento de Salvação Cultural, S.C.

A aprendizagem musical é um dos processos decorrentes da (re)produção social, que não ocorre necessariamente por relações harmônicas. Assim, ela pode evidenciar conflitos, tensões e hierarquias em uma determinada sociedade e momento histórico. Nesse contexto, a aprendizagem musical acontece no campo das instabilidades, ou como denominado por Magali Kleber (2006; 2014), no campo "movediço" em que se inserem as ONGs.

A partir desses tensionamentos, elencamos os seguintes aspectos da Cultura: a) ela é **hierarquizante**, pois, é ordenadora e evidenciadora de posições sociais, que permitem a (re)produção de uma ordem social, bem como a sua contestação; b) é um **capital** (Bourdieu, 2007; 2015) que opera como elemento de dominação e que pode ser trocado/transmitido, visto que é possível ensinar e aprender cultura, sendo uma experiência formativa, simbólica, e ajuda a dar significado às experiências pessoais e coletivas; e, c) **a alma coletiva** por ser composto de conjuntos de significados, aprendizagens, conhecimentos, etc. que fazem parte de uma determinada sociedade situada historicamente nas mais diversas esferas sociais (econômica, política, intelectual, estética, erótica, religiosa, etc.).

A cultura de pessoas que foram "salvas" por processos educativos-musicais é, por vezes, considerada superior à daquelas que pertencem ao grupo de pessoas "não-salvas". Contudo, é importante salientar que essa classificação não se resume às distinções entre estilos musicais (por exemplo, música clássica v.s. música popular). A hierarquização é um sintoma da Salvação Cultural que age para distinguir pessoas ao mesmo tempo em que atua como mecanismo agenciador do desejo, no sentido de agenciar as subjetividades enquanto máquina de produção de desejos[14] (Guattari; Ronilk, 1996).

São exemplos desses desejos: tornar-se salvo do "mundo das drogas", concluir uma graduação, agir contra os males que atingem os bairros periféricos, "dar orgulho aos familiares" e "ajudá-los financeiramente, se for preciso" (como exposto no Capítulo 8 pela ex-aluna da Ilha de Música, a pianista Ana). Todos esses desejos são transversais às "esferas"

[14] Discorreremos sobre o desejo inserido no contexto da vinda de um messias carismático que lidere processos sociais, exposto no item 1 do capítulo 4, e sobre o desejo em ser transformado através da aprendizagem cultural no subitem 3, no item 5 do capítulo 4.

das vidas das pessoas inseridas na Salvação Cultural, não sendo manifestados exclusivamente por pessoas ligadas à Música e nem tampouco à cultura.

Investigar a S.C. e suas manifestações no ensino de Música em um projeto social foi também estudar a relação entre a cultura, as esferas de poder e a sua utilização no sistema colonial. No caso da Comunidade da África, no Bairro da Redinha, essas relações partem do processo histórico de expropriação no qual os seus moradores foram submetidos ao longo dos séculos.

Os efeitos da colonização na organização social possuem base na estruturação em hierarquia que ainda persiste, como é analisado no relato sobre a família de Dona Rita (Capítulo 5), mãe de alunos do Projeto Ilha de Música. A organização social consideraram o pobre e o nativo hierarquicamente como inferiores, culturalmente situados em posições de subalternidade. O gentio/bárbaro precisava aprender a ser cristão e servo da Coroa, a criança pobre do Bairro da Redinha precisa aprender a ser um cidadão. Contudo, em ambos os casos, a Salvação não assegura a garantia de viver tranquilamente no seu local de moradia, de convivência, de amizades e de sustento. É nesse sentido que, quando confrontada com os interesses do poder capitalista, a S.C. pode ir de encontro com a preservação do modo de vida. Apesar disso, salientamos que a aprender fornece instrumentos de resistência, como a mobilização promovida por Dona Rita e demais quiosqueiras para enfrentar esse processo de expropriação.

Essas tensões e instabilidades baseadas em hierarquias agenciam a produção de sentido e de subjetividades que são marcadas pelas presenças, ausências e lutas que os usuários dos projetos sociais vivenciam no cotidiano. É nesse sentido que o conceito de "cultura" compreende a mobilização humana inserida em um determinado tempo histórico e social, no qual os seus desdobramentos se manifestam nas mais diversas esferas sociais. As características da cultura se espraiam na política, na economia, na forma com que agem as máquinas capitalistas de dominação, nas instituições, etc. Essas relações são tecidas em conjunto (disjunto) com as/nas teias das tramas sociais. No caso do tratamento dado às populações que ocuparam/ocupam as terras do Bairro da Redinha, a cultura e a salvação comungam entre si aspectos residuais, dominantes e emergentes da ordem social e religiosa colonial.

Ao estudar os processos históricos ampliados através das formações sociais e suas interferências, Raymond Williams (2011) destaca que alguns aspectos da cultura dominante são herdados e residuais. Para o autor, residuais são

> algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia,

> vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formação sociais anteriores (Williams, 2011, p.56).

A salvação, como instrumento de imposição colonial da cultura dominante, é um resíduo que se manifesta através de símbolos e de significados compartilhados nos processos educativos contemporâneos. A Salvação Cultural no ensino de Música em projetos sociais é uma interseção entre dois universos distintos e interligados por uma herança histórica: religião e cultura. Ao ser residual no sentido exposto por Williams (2011), a Salvação se impõe como importante aspecto da Cultura através de (re)arranjos, (des)ajustes, (im)posições nos processos históricos sociais. Dado esse contexto de influências herdadas da religião, é necessário problematizar a noção de Cultura para destacar as suas influências sobre as práticas de aprendizagem musical que se fizeram presentes nas trajetórias de vida dos (ex)participantes do Projeto Social Ilha de Música no Bairro da Redinha.

Max Weber ressalta que os aspectos da vida religiosa são racionalizados nos processos de transição para o capitalismo e se tornaram presentes na vida cotidiana nas sociedades ocidentais. A racionalização da religião na esfera social burguesa está presente em vários trabalhos do sociólogo alemão, ressaltamos nesta tese dois de seus escritos que versam sobre o tema: **o primeiro** versa sobre os Fundamentos Racionais da Música. O texto foi escrito como apêndice do livro Economia e Sociedade por volta do ano de 1911. Neste trabalho, Weber deu ênfase a como os elementos da teoria musical, como a série harmônica, influenciou e foi influenciada pelos níveis de criação, recepção musical e desenvolvimento tecnológico dos instrumentos musicais. O autor discorre como a Música, inicialmente uma arte extremamente interligada a vida estamental, passou a se tornar um símbolo da cultura burguesa de sua época através de processos sociais e técnicos (Weber, 1994); **o segundo** escrito de Weber que aborda a herança da religião na sociedade capitalista e que se relaciona com o tema aqui exposto é intitulado a "Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo". No texto publicado em 1905, o sociólogo discorre sobre os elementos materiais e espirituais propícios para o desenvolvimento do capitalismo norte-americano e inglês. Weber interpreta as influências das doutrinas protestantes ascéticas na formação do capitalismo, tal reflexão acontece com base na aproximação entre a vida ascética nos monastérios, a relação ética de seitas protestantes e o que ele denomina de espírito do capitalismo (Weber, 2004).

Ambos trabalhos de Max Weber (1994; 2004) destacam a influência da religião nos processos históricos mais amplos através da racionalização presente nas esferas da vida cotidiana. Nesse sentido, entendemos que a Salvação Cultural é um **resíduo** da vida religiosa dominante no Período Colonial Brasileiro, como também se refere **a incorporação de elementos da religião na Cultura** através da racionalização de seus aspectos na vida social.

Ao estudar a herança colonial na Educação Musical em países da América Latina Hispânica, Shifres e Gonnet (2015) expõem que a educação musical fez parte do processo evangelizador, sendo o Modelo Jesuíta o primeiro delineador de Educação Musical colonial. A intenção desse tipo de educação era substituir todo o vestígio musical pré-existente nas colônias. A ação educativa se sustentou em quatro pilares pedagógico-musicais, sendo o primeiro a disciplina e dedicação ao estudo do instrumento; o segundo a alfabetização musical através da leitura de partituras; o terceiro a circulação de partituras por entre as vilas coloniais e missões jesuítas; e o último a perspectiva funcional da música e sua utilização na vida religiosa com base no Concílio de Trento. Os autores ainda afirmam que os resíduos desses pilares ainda estão presentes nas práticas pedagógicas musicais que se desenvolvem em toda a América Latina.

Geoffrey Baker (2021), ao comparar o El Sistema na Venezuela e a Rede de Escolas de Música de Medellín (Red) na Colômbia, também percebe as influências da religião nos projetos sociais. O autor afirma que ambos projetos, Red e El Sistema, possuem as seguintes conotações religiosas: giram em torno de um fundador; são vinculados a um sistema de patriarcado carismático; implementam um sistema hierárquico centrado em figuras masculinas de autoridade; desenvolvem hierarquias verticais (música popular e clássica; naipe sopros e de cordas; alunos menos e mais experientes); é necessário um trabalho incansavelmente árduo de longas horas de estudo e de renúncias para se atingir a “perfeição” musical almejada; são focados na preparação para a vida futura, que geralmente se direciona os alunos para atuarem em orquestras ou ingressarem em universidades; os alunos possuem pouca atividade social fora dos ensaios e das aulas de Música (Baker, 2021).

Se de um lado as concepções vinculadas às práticas educativas são resíduos do período colonial como demonstrado por Baker (2021) e Shifres e Gonnet (2015), de outro, as concepções religiosas que orientam a atuação também se fazem presentes na utilização da palavra "social" nesses contextos.

Nos projetos que atuam com populações ditas em vulnerabilidade, a palavra social é fundamental, possuindo variantes e sendo utilizada de diversas formas. Geoffrey Baker (2021) elenca os seguintes significados vinculados aos projetos que trabalham com ação social através da Música, SATM: uma característica da interação pessoal; um espaço para socialização; um foco em populações desfavorecidas; uma pedagogia coletiva; um *ethos* público; mistura entre classes sociais; incutir disciplinas e responsabilidades; um projeto urbanístico; um ornamento ao pensamento neoliberal; instrumento para os projetos abrirem as portas para o financiamento, o prestígio e a cobertura midiática.

Segundo Baker é importante considerar que a palavra social também está associada a outras palavras como ação, inclusão, mobilidade, mudança, justiça e impacto. Cada uma dessas palavras também pode se apresentar através de ideologias contraditórias (Baker, 2021).

A indissociabilidade da concepção de social em organizações que atuam com o ensino de Música para populações ditas "desfavorecidas" mobiliza ações de aprendizagens que se dão a partir da transitoriedade. A Música age no contexto social enquanto ação situada dentro de uma sociedade repleta de contradições, tensionamentos, imobilidades e mudanças. Ou seja, aprender em projetos sociais também significa mobilizar culturas que agenciam subjetividades e interpretações de mundos vinculados residualmente ao contexto histórico no qual está inserido. Há, portanto, múltiplas dimensões na aprendizagem musical ligada ao aspecto social no contexto da Salvação Cultural.

Quando ensinada para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, a Música teria o poder de transformar realidades, através da assunção de um discurso salvacionista sintetizado na seguinte frase: "a criança que pega em instrumentos musicais não pega em armas"[15].

Tal qual a religião atuou na colonização, a Música teria o poder de instalar valores das camadas dominantes da sociedade, resgatar crianças do vazio, da desorientação e da juventude desviante. Ou seja, ao propiciar a inserção de pessoas nos sistemas econômicos/culturais de uma determinada sociedade, a Música ela teria o poder de reduzir a incidência de fenômenos negativos como a pobreza, crime e a violência.

Essas concepções são escrutinadas por Geoffrey Baker (2021) em seu escrito sobre a Rede de Escolas de Música de Medellín. O autor define Social Action Through Music, SATM, como categoria analítica para estudar esses projetos que tem a inclusão social ou a ação social como objetivo principal. Segundo Baker, o SATM é

> Eu defino SATM como um campo centrado na América Latina, onde estão os maiores e mais conhecidos exemplos, mas com fortes laços culturais e ideológicos com a Europa e com alcance global, já que o El Sistema tem servido de inspiração em todo o mundo. O SATM consiste em programas de educação musical com várias características. Eles identificam a ação social (ou termo relacionado, como inclusão social) como o principal ou pelo menos um objetivo importante. Eles colocam grandes conjuntos no centro da aprendizagem – muitas vezes, mas nem sempre, a orquestra. Originalmente, a música clássica ocupou um lugar de destaque e, embora tenha havido alguma diversificação em termos de repertório, em muitos casos ainda o faz. O SATM geralmente é mais intensivo do que a maioria dos programas extracurriculares de música (os alunos intermediários e avançados do El Sistema costumam frequentar diariamente por várias horas ou mais) e a participação é gratuita (ou mais raramente, a baixo custo). Na América Latina, os programas costumam ser de tamanho intermediário a grande,

[15] Do original: a child who takes up an instrument will not take up a weapon (BAKER, 2021, p. 189).

> alcançando milhares de participantes, em vez dos milhões que poderiam (em teoria) ser expostos à música escolar ou às dezenas ou centenas em um programa de música comunitária; mas os programas SATM no Norte global são frequentemente menores (Baker, 2021, p. 5)[16].

Apesar do salvacionismo ser uma categoria importante para Baker realizar sua crítica sobre a SATM, bem como a reminiscência da colonização ibérica nas ações e nas concepções dos projetos sociais, o autor não empreende um aprofundamento analítico para tentar entender como a salvação se opera no cotidiano dos participantes dos aprendizes de Música. Nas pesquisas empreendidas por Baker, o salvacionismo é elencado como elemento presente na prática educativa, sem, contudo, seus efeitos serem detectados a partir da história de vida dos participantes.

Como concepção espraiada na sociedade, "o poder transformador da Música" está presente nos discursos dos propositores, nas propagandas nos canais midiáticos, e em trabalhos da área da Música. O compêndio editado por Susan Hallam e Evangelos Himonides (2022) intitulado *The Power of Music: an exploration of the evidence* se esforça em comprovar cientificamente esse poder nos mais diversos campos do conhecimento, como psicologia, pedagogia, neurociência, sem contudo elencar os efeitos negativos das práticas musicais. Os autores parecem incorporar a visão religiosa de não contestação desse poder, visto que as críticas ao ensino de Música presentes nos trabalhos citados por eles foram obscurecidas em detrimento de uma advocacia que chega a ser proselitista. Nesse sentido, a herança da religião também pode se fazer presente para criar uma aura positiva nas práticas musicais e encobrir os possíveis efeitos negativos destas.

O poder da Música é por vezes utilizado enquanto mecanismo de dominação social remanescente de um projeto colonial de reprodução de desigualdades. Essa herança foi discutida por Almeida (2016), Pereira (2013), Queiroz (2020; 2021), Queiroz e Pereira (2020), dentre outros.

Como pudemos constatar nas entrevistas realizadas durante a fase de pesquisa de campo para essa tese, "o poder da música" está na vida das pessoas que passaram por

---

[16] Tradução livre de: I define SATM as a field centered in Latin America, where the largest and best-known examples are located, but with strong cultural and ideological ties to Europe and with a global reach, since El Sistema has served as an inspiration around the world. SATM consists of music education programs with a number of characteristics. They identify social action (or related term, such as social inclusion) as the primary or at least an important goal. They place large ensembles at the centre of learning – often but not always the orchestra. Classical music originally took pride of place and, while there has been some diversification in terms of repertoire, in many instances it still does. SATM is usually more intensive than most extra-curricular music programs (El Sistema's intermediate and advanced students often attend daily for several hour or more), and participation is free (or more rarely, at low cost). In Latin America, programs are often intermediate to large in size, reaching thousands of participants, rather than the millions who might (in theory) be exposed to school music or the dozens or hundreds in a community music program; but SATM programs in the global North are frequently smaller.

processos educativos dentro do Projeto Ilha de Música. Nossa intenção consiste em ir para além de sentenciar a tartufice do poder transformador da ação pedagógica, intento já realizado por Bourdieu (2015; Bourdieu; Passeron, 2014) na área da Educação, e por Baker (2016; 2021) na área da Educação Musical em projetos sociais. Como problematizado nos retratos sociológicos a partir do Capítulo 7 desta tese, a intenção foi detectar como a Salvação Cultural é um instrumento agenciador que propicia determinadas experiências sociais na história de vida de pessoas que aprenderam música em projetos sociais.

A despeito das questões levantadas sobre o impacto social de projetos sociais, as inúmeras críticas às heranças coloniais e os muitos relatos de campo, alguns presentes neste texto, apontam para que a Ação Social Através da Música se constitui como eficaz na vida dos participantes no sentido de agenciar maneiras de ser. De forma alguma essa ambivalência e contradição não pode ser tomada como uma fragilidade do campo de pesquisa e de atuação em projetos sociais, pelo contrário, precisa ser assumida como uma característica, problematizada e seus efeitos estudados.

A ambivalência e a contradição são/estão presentes na vida das pessoas que vivenciam/vivenciaram os projetos sociais. Entendemos que a constatação da presença (ou não) da S.C. e de suas contradições, como tipo ideal, na vida das pessoas não bastaria para esta pesquisa (como também não bastou a Weber (2004) a constatação da presença da ética protestante no espírito do capitalismo). É preciso ir além e entender como a S.C. agencia modos de vida com a música, como e porque as pessoas se identificam como salvas.

2.1 VULNERABILIDADE E A CULTURA

No início deste capítulo, identificamos elementos residuais da religião na Cultura que desempenham um papel fundamental na configuração das práticas musicais para crianças e adolescentes envolvidos em projetos sociais. Nos próximos tópicos, aprofundaremos o conceito de Cultura, com a intenção de estabelecer diretrizes para o campo de discussão. Foram utilizados trabalhos que abordam a temática nos termos propostos neste estudo, visando aprofundar a compreensão da relação entre a salvação e a cultura no contexto do ensino de Música.

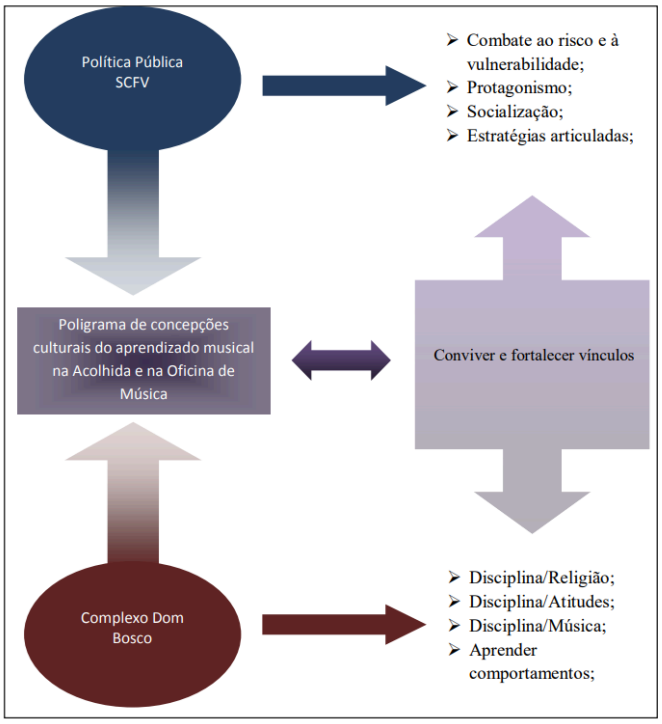
Durante a pesquisa de mestrado, examinamos as influências culturais que moldam o ensino de Música no núcleo do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (SCFV) no Oratório Dom Bosco. Descobrimos que os aspectos relacionados à cultura eram simultaneamente dialógicos, antagônicos e complementares (Araújo, 2015). A superação dos desafios do risco e da vulnerabilidade social enfrentados pelas famílias atendidas pelas políticas assistenciais se entrelaçava com as concepções religiosas do Oratório Dom Bosco, o

local de nossa pesquisa, e era reinterpretada por meio da prática pedagógica. Essa comunicação era expressa através de sons, acordes, notas, ruídos e silêncios. A música atuava como um catalisador para a troca de conhecimentos, ao mesmo tempo em que promovia experiências sociais que nem sempre se alinhavam com os objetivos do Oratório Dom Bosco ou com as intenções da política pública socioassistencial aplicada no local. Essas tensões surgiam principalmente porque a cultura se manifestava nas interações pedagógicas, considerando as esferas religiosas, as políticas públicas, a formação dos educadores e o cotidiano das crianças e dos adolescentes.

Como síntese da dissertação de mestrado, desenvolvemos um poligrama de concepções culturais relacionadas à aprendizagem musical. Os conhecimentos abordados nas oficinas não se limitavam apenas aos indivíduos fisicamente presentes nas aulas; eles estavam interligados com as redes que se estendiam por diversos contextos de experiências musicais. Devido à natureza da pesquisa de mestrado, não conseguimos aprofundar completamente nessas relações nem examinar em detalhes como as características dessas interações se manifestam. Portanto, a pesquisa doutoral apresentada nesta tese é uma extensão da pesquisa de mestrado, na medida em que buscamos ampliar a investigação de uma dessas relações que ocorrem na prática pedagógica, nomeadamente, a Salvação Cultural.

A figura a seguir representa o poligrama de concepções presente no ensino de Música no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos:

Figura 1: poligrama de concepções que envolvem a aprendizagem de música no SCFV



Fonte: Araújo (2015)

A imagem anterior apresenta os três grandes eixos que influenciavam na aprendizagem: o primeiro refere-se às concepções da Política Pública; o segundo está atrelado a superação do risco e da vulnerabilidade social que são características da prática pedagógica conectada com a convivência e com o fortalecimento de vínculos; e o terceiro está relacionado às questões da convivência institucional, como a disciplina, as atitudes, a religião, disciplina em estudar e aprender comportamentos com base nos preceitos/concepções do Oratório Dom Bosco.

Ao relatar sobre o consumo de adolescentes e concepções de subcultura, Tanner Junior e Batat (2021) elencam como experiências de vulnerabilidade: a violência familiar, o abuso sofrido por mulheres e crianças, a negligência parental, as mudanças climáticas e suas implicações nas vidas de pessoas que são afetadas por períodos de seca. Há também as vulnerabilidades relacionadas ao consumo, como o álcool, fumo, atividade sexual, vício em videogames e internet, drogas e influência de avisos de propaganda. Os autores argumentam que a vulnerabilidade é entendida como uma decorrência da exposição efetiva ao perigo ou da probabilidade objetiva de perda de segurança. Esse estado de impotência resulta do desequilíbrio de forças. Diversos fatores podem atuar como intensificadores, como idade, raça, etnia, renda e interesses pessoais.

É importante destacar que a vulnerabilidade e o risco são conceitos intrínsecos às percepções que temos sobre os indivíduos, suas vidas e a sociedade, como discutido por Oliveira (2021b). A noção de risco se forma a partir das perspectivas que moldam nossa visão das crianças, dos adolescentes, das famílias e das comunidades nas quais os projetos sociais são implementados. Essas perspectivas coletivas sobre as pessoas e comunidades podem ser influenciadas por diferentes fatores territoriais:

a) Em áreas consideradas perigosas, onde as operações policiais e a presença de grupos criminosos geram riscos e tensões que afetam não apenas os residentes da comunidade, mas também toda a cidade (Miranda; Paiva, 2019).

b) A percepção de que as ruas e o tempo livre são prejudiciais para os jovens, que deveriam utilizar esse período para adquirir habilidades úteis na vida adulta, como discutido por Gomes *et al*., (2019), Hikiji (2006) e Abramo (1997).

c) Por último, mas não menos importante, a vulnerabilidade pode ser causada por ações de instituições públicas, como a remoção de trabalhadores de seus locais de emprego. Essas ações podem resultar em situações de instabilidade socioemocional para os aprendizes de Música e suas famílias.

A interconexão entre vulnerabilidade e cultura desempenha papel essencial nas práticas musicais de projetos sociais. Nesse contexto, a vulnerabilidade transcende a mera carência de serviços públicos, como saúde e educação, incorporando também o agenciamento coletivo de subjetividades em um território específico. Em outras palavras, abrange as experiências sociais que podem ser categorizadas em expressões como 'lugar perigoso'.

É comum que o risco social esteja deliberadamente ligado ao perfil das famílias que residem nesses territórios e que participam dos projetos. O risco se torna tangível e se manifesta nas relações sociais caracterizadas pela fragilidade nos vínculos interpessoais. Ao analisar as ações da política pública e sua relação com o ensino de música em projetos sociais, podemos afirmar, conforme destacado em outra pesquisa, que as intervenções concentram-se na abordagem preventiva e no enfrentamento de situações de risco social. Elas visam desenvolver potencialidades e fortalecer vínculos familiares e comunitários, direcionando-se especialmente à população que enfrenta fragilidade social decorrente de fatores como pobreza, acesso precário ou nulo às políticas públicas, fragilização dos vínculos afetivos, discriminações étnicas, etárias, de gênero, deficiências, entre outras (Araujo, 2015).

Portanto, compreendemos a vulnerabilidade como uma condição historicamente adversa àquilo que se manifesta, impactando de maneira desfavorável a identidade e a posição social de indivíduos e grupos. No âmbito da música, essa condição pode se refletir em ações que limitam o acesso a bens culturais e expressões artísticas, além de prejudicar o

desenvolvimento cognitivo, linguístico e expressivo. Adicionalmente, essa condição pode exercer influência na formação dos elementos simbólicos que compõem a Cultura, operando por meio de agenciamentos de subjetividades que desempenham um papel importante na construção tanto social quanto individual.

O agenciamento de subjetividades é descrito por Guattari e Rolnik (1996) como maquínico, ou seja, fabricado, modelado, recebido e consumido. A plasticidade e a sua construção não acontecem apenas no registro das ideologias, "mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social suporte dessas forças produtivas" (Guattari; Ronilk, 1996, p.26).

Quando aplicamos essa perspectiva aos processos sociais que influenciam as percepções e ações de crianças e adolescentes no mundo, fica evidente que os impactos sociais dos estereótipos relacionados ao risco não só afetam as subjetividades individuais, mas também as subjetividades coletivas. Isso inclui como a sociedade enxerga os alunos de projetos sociais e as comunidades nas quais vivem.

Os efeitos sociais dos estereótipos se manifestam nos binômios, como 'criança carente', que costuma caracterizar o público dos projetos sociais, e nas comunidades rotuladas como 'bairros pobres'. Esses rótulos também afetam a formação da aprendizagem de meninos e meninas que usam a música como uma ferramenta de denúncia social e, entre outros aspectos, a utilizam como uma maneira de viver e agir esteticamente no mundo. A vulnerabilidade social e o risco são elementos que moldam a construção das identidades sociais e desempenham um papel importante na (re)interpretação de significados. É nesse sentido que a identificação como criança carente proveniente de bairro pobre ajuda a fomentar em professores advindos desses contextos o sentimento de *beruf* ou *calling* para reproduzir a mesma salvação cultural que eles vivenciaram. Isso é visto no Capítulo 7 desta tese que reconstrói o retrato sociológico de Gilberto Cabral no qual há um chamado a possibilitar às crianças carentes da Comunidade da África (Natal-RN) as oportunidades que ele vivenciou quando criança na Comunidade do Pacheco (Jaboatão dos Guararapes - PE).

A dimensão cultural da vulnerabilidade e do risco atua como um elemento de agenciamento e compreende uma perspectiva dupla e interconectada: **as culturas exercem influência nas subjetividades** quando incorporadas como componentes essenciais das práticas de ensino de música. Ao mesmo tempo, **a vulnerabilidade e o risco são consideradas como potenciais culturais** tanto em relação ao chamado ensinar música como ao aprendizado, e geram tensões nos estereótipos que afetam os indivíduos (como a 'criança carente') e as comunidades (como o 'bairro perigoso').

A subjetivação também é um processo não centrado em agentes individuais, e está interligado ao extra-pessoal, extra-individual na relação coletiva de produção de sentidos (Guattari; Ronilk, 1996).

Os agenciamentos de subjetividades estão no cerne dos processos que elaboram as visões que as pessoas têm sobre os sujeitos e seus coletivos, como por exemplo, a classe, a pobreza, e a raça atendidas nos projetos sociais. Esses elementos agem para, de um lado, formar "alunos problemas" indesejados na escola e na sociedade (Silva, 2021) ou "propensos ao envolvimento com o crime e a violência" (Oliveira, 2021b, p.20), e, do outro, canonizar estereótipos em relação à população pobre, desempregada, e que recebe benefícios sociais governamentais. É importante salientar que estas são faces de um mesmo problema que é o tratamento dado historicamente à população oriunda das camadas populares e participantes de projetos sociais.

A violência é, portanto, parte constituinte de um cotidiano. Ela é entendida neste trabalho de uma maneira mais ampla, não apenas compreendendo a aquela sofrida na rua, mas também a institucional operacionalizada pelas ausências e a forma com que o Estado e a iniciativa privada agem com/nas as pessoas. Isso se materializa na ausência de escolas estruturadas, de saneamento básico deficitário, na falta de acesso à saúde preventiva, de um sistema jurídico público, nas ações lideradas pelo Estado para a expulsão das pessoas de seus territórios, etc.

A criança/adolescente quando chega aos projetos sociais já possui um perfil que lhe é socialmente atribuído por critérios de classe, raça, sociabilidades, territórios e de dependência estatal[17] e que ao mesmo tempo suscita uma ação interventiva.

O sentido de vulnerabilidade compreende: a violência pública, aquelas cometidas aos olhos do cotidiano social como assaltos, furtos, linchamentos, assassinatos, o trabalho infantil, a prostituição de crianças e adolescentes, o racismo, a homofobia, etc.; a violência cometida no âmbito privado das famílias, como os abusos sexuais cometidos pelos familiares, a exploração de crianças para o trabalho doméstico, etc.; a violência marcada pelo o impedimento do acesso/permanência de bens culturais e políticas estatais, como acesso à saúde, à segurança, à educação, e aos teatro, etc.

Todas essas facetas da vulnerabilidade estão interligadas ao desenvolvimento de crianças e adolescentes, uma vez que impactam seu crescimento cognitivo, humano, social e, consequentemente, cultural.

---

[17] Como se a dependência estatal estivesse apenas atrelada aos mais pobres e os grandes conglomerados dos setores econômicos não dependessem do Estado, dos benefícios fiscais dados aos produtos, da desoneração tributária de folhas de pagamento, das obras de infraestrutura para escoamento da produção, etc.

Se as vulnerabilidades constituem uma realidade para as crianças e adolescentes envolvidos em projetos sociais, elas não apenas compõem a razão para a participação, mas também servem como impulso motivador para a prática pedagógica. Não são apenas desafios a serem superados, mas elementos que influenciam e impulsionam o engajamento educacional e a abordagem pedagógica adotada (Araújo, 2015).

A cultura e a vulnerabilidade desempenham, assim, papéis fundamentais na prática pedagógica em seus aspectos mais amplos. Felix Guattari e Suely Rolnik (1996, p.15) destacam que a esfera autônoma desse fenômeno só se manifesta nos mercados de poder e econômicos, não no âmbito da produção, criação e consumo real.

Produzir, criar, consumir e aprender Música são interconectados a processos de socialização vinculados diretamente a questões de mobilização em torno de organizações coletivas. Aprender Música é aprender a ser aprendiz de um projeto social em suas dimensões sociais, políticas, econômicas e hierárquicas. Em outras palavras, se tornar parte de um grupo social que demanda ações que são esperadas (ou não) dos alunos.

2.2 CONCEITO DE CULTURA

Considerando que a Cultura herda elementos da religião e, ao mesmo tempo, quando incorporada no âmbito dos projetos sociais, está intrinsecamente vinculada ao risco e à vulnerabilidade social, torna-se imperativo aprofundar as concepções que o termo abrange. Esta seção busca esclarecer as dimensões do conceito de Cultura, construindo um espaço de discussão sobre a Salvação Cultural, ao mesmo tempo em que relaciona seus elementos às práticas musicais nos projetos sociais.

O termo tem sido utilizado com diversos sentidos, às vezes contraditórios e ambíguos, tanto no meio acadêmico quanto no senso comum. Ora se refere às infraestruturas, ora às superestruturas; ora de caráter simbólico, ora de caráter material. E ainda há outro aspecto, observado por Edgar Morin (2002), no qual cultura não é considerada nem um conceito, nem tampouco um princípio indicativo, mas sim uma forma na qual um problema global é vivido e/ou estudado.

Originado do latim, a palavra cultura tem uma longa trajetória histórica associada às práticas agrícolas. Sua primeira utilização remonta ao final do século XIII, referindo-se originalmente a uma porção de terra cultivada (Cuche, 1999). Até o século XVI, o conceito de não ultrapassava a ideia de um estado ou coisa a ser cultivada, sendo assim compreendido como uma ação humana ativa. Somente no final do século XVI é que começou a adquirir um sentido figurativo, passando a designar o cultivo de uma faculdade e o esforço para desenvolvê-la (Cuche, 1999).

Se de um lado a cultura surge da natureza, do outro, através dos processos intensificados com o iluminismo, ela começou a se opor à natureza (Eagleton, 2011; Cuche, 1999). Seu significado passou a compreender não apenas a natureza exterior, mas a natureza interior ao homem, sendo dupla e complementar: o cultivo das faculdades mentais para o controle das pulsões e das emoções em consonância com a utilização de técnicas para o controle da natureza, dita selvagem (Souza, 2020). A cultura é, portanto, uma transcendência ao selvagem, seja esse presente no interior dos homens, suas emoções, ou na natureza. Justamente por isso que o termo "pessoas cultas" é utilizado para descrever sujeitos que passaram por processos não naturais de domínios de conhecimentos e também aqueles que controlam as suas pulsões, emoções e sentidos. Cultura é "tanto o que está à nossa volta como o que está dentro de nós, e os impulsos destrutivos internos" (Eagleton, 2011, p. 15).

Ao fazer uma incursão histórica sobre o termo cultura, Terry Eagleton (2011) afirma que a palavra "cultura" vem da raiz latina "colere", que abrange desde cultivar e habitar até adorar e proteger. Essa raiz também está relacionada ao termo religioso "culto". A ideia moderna de cultura surgiu substituindo um antigo sentido de divindade e transcendência.

É exatamente por carregar o aspecto religioso de "culto", associado ao transcendente e à natureza divina, que a cultura incorpora em sua história uma dimensão mítica e religiosa. A conexão entre seus elementos e a religião torna-se evidente na aplicação do termo para descrever um espaço contemplativo, um local de culto ou associado a práticas religiosas.

Mesmo depois de passados por processos de racionalização inerentes à sociedade ocidental europeia estudados por Weber (1994) em "Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música", a Música ainda carrega em si importantes resíduos dos aspectos contemplativo/religioso. O teatro, a dança, o ballet e o palco estão intrinsecamente ligados à contemplação, à interação comedida e, de certa forma, são orientados pelo ritual contemplativo inerente aos espaços culturais europeus. Exemplos desses momentos incluem a acomodação da plateia até o terceiro sinal, seguindo as batidas à la Molière. Após isso, o espetáculo se inicia, permitindo que os participantes desfrutem da experiência enquanto consultam o folheto (Playbill) ou o libreto distribuído na entrada do concerto. Essa prática é semelhante à distribuição do folheto da missa católica O Domingo[18], entregue nas portas das igrejas para que os fiéis possam acompanhar as leituras bíblicas, canções e mensagens que serão utilizadas durante a celebração.

O aspecto transcendente, ritualístico e religioso são residuais e ao mesmo tempo sintomas de processos de racionalização no qual a cultura se vincula às práticas sociais da música, do teatro, da dança. Esses sintomas estão presentes não apenas em sua apreciação,

[18] Disponível em: https://www.paulus.com.br/portal/o-domingo/

mas também na sua produção, como na relação artista-talento. Esse aspecto é melhor problematizado no capítulo no qual construímos o tipo ideal de Salvação Cultural (Cap. 4) no ensino de música em projetos sociais, contudo, é importante aqui salientar que esse processo é histórico e atrelado às diversas dimensões da produção, consumo e da aprendizagem artística.

É possível afirmar que o conceito de Cultura se distingue de culto e de celebração religiosa, no sentido de que ela é algo que podemos atuar para transformar, contudo o aspecto ritualístico e místico da cultura não se encontra em oposição à religião. Ela especializa-se justamente no sentido de oposição entre os elementos de razão e de emoção: a razão sendo interligada ao humano e aos aspectos no qual se é possível mudar, e a emoção sendo vinculada à natureza, à irracionalidade e ao sujeito não culto ou não cultivado.

A ideia de oposição entre razão e emoção é aprofundada durante os séculos XIX e XX, focada nas discussões sobre o que seria inato e o que seria geograficamente determinado. O sujeito culto é aquele que teria passado por processos de aprendizagem através das mais diferentes instâncias e instituições sociais, independente de raça ou origem geográfica. O inculto é aquele que seria atrelado à natureza, à incivilidade, os propícios às pulsões de suas emoções, o bárbaro/gentio/nativo, etc.

A concepção de Cultura entre os séculos XIX e XX está em oposição ao homem selvagem, que não apenas habita no domínio da natureza, mas que a natureza selvagem o habita. Dessa forma a civilização e a Cultura são integradas a uma macroconcepção de grupos que seriam classificados em graus de civilidade. Entender essas características residuais do conceito no ensino de Música nos permite compreender o motivo do qual as pessoas das classes populares, a "ralé brasileira" segundo Jessé Souza (2020), são hierarquizadas como inferiores pelas classes dominantes não apenas no sentido econômico, como também no cultural. A "ralé" é, portanto, uma classe subalternizada, vinculada às pulsões emotivas, a natureza, a incivilidade incapaz de raciocínio lógico e de abstrações. Aprender Música seria um mecanismo de fornecer a civilidade, através do domínio artístico, do desenvolvimento do raciocínio lógico e da abstração.

Sobre a relação civilização, cultura e aprendizagem, o padre Antônio de Matos, referindo-se às práticas musicais dos indígenas no Rio de Janeiro durante o século XVII, afirmou que um dos objetivos da Companhia de Jesus junto aos índios era de "os domesticar nos costumes [...] para que saibam promover o culto divino, e ajudar a celebrar ofícios divinos com cantos de órgão e instrumentos musicais" (Holler, 2010, p.177).

Na concepção do padre Antônio de Matos no ensino do Brasil do Século XVII a transmissão está interligada às práticas culturais em estágios de desenvolvimento. Para os jesuítas, as etapas iam na direção iniciando com a fase de gentio/selvagem para o de salvo

através da domesticação dos costumes. Nesse contexto, a relação entre a aprendizagem cultural dos povos (in)civilizados desempenha um papel central no processo de mediação. Sob a ótica salvacionista, os sujeitos civilizados (salvos) emergem como agentes que produzem, reproduzem, promovem ou agenciam a salvação por meio da cultura para os incivilizados (gentios, nativos, bárbaros, etc.). Este se configura como um dos elementos que conectam a macroconcepção de cultura à sua prática, influenciando as subjetividades cotidianas por meio de processos de aprendizagem. Historicamente, a cultura é um processo social transmitido nas relações entre pessoas, fundamentado no poder daqueles que são culturalmente desenvolvidos (salvos-cultos) sobre aqueles que não o são (gentios-incultos).

O etnomusicólogo Bruno Nettl (2005, p. 238) traz para a perspectiva da ação dos sujeitos o conceito de cultura e consequentemente, a relação sujeitos<->sociedade mediada por processos de socialização, dentre eles, os que envolvem o estudo de Música. Bruno Nettl realiza uma comparação entre a Cultura e uma bola de vidro que possui vários componentes, de diversas cores, no qual o observador pode olhar a bola a partir de várias perspectivas. Segundo o etnomusicólogo, "vê-se todas as subdivisões, mas, dependendo do ângulo em que é olhada, vê-se diferentes configurações de cor" (Nettl, 2005, p. 238). O autor traz a perspectiva do sujeito que está envolto nos processos culturais, mas também do sujeito que estuda esses processos, ou seja, aquele que olha a Cultura e que tem a possibilidade de enxergá-la das diferentes perspectivas. Essa possibilidade interpretativa da cultura enquanto processo humano é também percebida por outros antropólogos que utilizam a matriz teórica weberiana, como no caso do antropólogo Cliford Geertz.

Geertz (2012) propõe um conceito de Cultura, vinculado a interpretação, mas também as ações do homem na sociedade. O autor cita Weber em relação à análise interpretativa, e busca-se uma antropologia simbólica próxima a de Nobert Elias. Para Geertz:

> O homem é um animal suspenso em teias de significados que ele mesmo teceu, assumo cultura como sendo essas teias e a análise do que ela seja, portanto, não é uma ciência experimental em busca de leis, mas uma interpretação em busca de significados (Geertz, 2012, p.5)[19].

O conceito elaborado por Geertz (2012) é interessante pois traz uma perspectiva semiótica que propicia a experimentação interpretativa de parte dos processos sociais. Há uma preocupação com a etnografia como parte da prática no trabalho de Geertz. Outra vertente relevante dessa perspectiva sobre Cultura refere-se a estrutura de significados que são historicamente construídos.

---

[19] Tradução livre do original: that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun; I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretative one in search of meaning.

Contudo, como demonstrado por Williams (1992), Eagleton (2011) e mais recentemente através da problematização da sociedade brasileira por Jessé Souza (2019; 2020), o homem não é apenas um animal suspenso e amarrado a teias de significados, mas ele também age e agencia significados que podem ser conflituosos, demonstrar rupturas e concordâncias, ou até interrupções dessa teia. Nesse sentido, entendemos que a ideia de teia consegue sintetizar a Cultura em uma perspectiva macrossociológica, contudo não consegue abarcar a complexidade da tensão social, que se apresenta hierarquizante e inserida nos conflitos urbanos que existem no cotidiano do ensino de Música em projetos sociais. Tais processos podem se dar por muitas descontinuidades, imposições hegemônicas e resistências.

Ao estudar a relação superestrutura e o cotidiano das pessoas a partir de uma perspectiva histórica, Williams (2011, p. 45) afirma que a Cultura foi examinada de maneira mais substancial a partir da negação das ideias de "reflexo, imitação ou reprodução". Para o autor,

> Esse foi um tipo de reconsideração que deu origem à noção moderna de "mediação", na qual algo mais do que um mero reflexo ou reprodução – por certo, algo radicalmente diferente da reflexão quanto da reprodução – ocorre ativamente. [...] "A base" são as relações reais de produção que correspondem a uma fase do desenvolvimento das forças produtivas materiais. "a base" é um modo de produção em um determinado estágio de seu desenvolvimento (Williams, 2011, p. 45 - 46).

É nesse sentido que Raymond Williams (2011; 2015) advoga para uma ideia de Cultura enquanto algo comum do ordinário em um duplo processo de significação e significado, do novo e do conhecido. Ao pensar os aparatos constitutivos da organização sociocultural, o pesquisador inglês ressalta que o termo pode ser usado para designar "as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo" (Williams, 2015, p. 5).

Se o conceito de Cultura nasce interligado às paisagens rurais, de cultivo agrícola, é nas relações da pólis que ele passa a operar atrelado às formas de sociabilidade e a ideia de "civilização, civitas", indicando o ordenado, o educado e o cortês. Mais do que isso, os Estados Nacionais são organizados em contraste com a barbárie (sem cultura ou cultura subdesenvolvida e hierarquicamente inferior a partir da ótica dos civilizados). Nesse sentido, a cultura é o Estado moderno realizado, ou seja, a civilização metropolitana inglesa e francesa (Williams, 1979).

Tais discussões são resgatadas neste trabalho porque, em muitos casos, esses conceitos são empregadas como elementos fundamentais nas práticas de ensino de música em Organizações Não Governamentais (ONGs). É exemplo do emprego desses conceitos

históricos quando o ensino musical é concebido como um mecanismo capaz de cultivar nas crianças o domínio de significados sociais e de seus impulsos internos para que possam se expressar musicalmente. Tal ação é evocada no cotidiano dos projetos sociais e inclui: I. A prática coletiva dos processos de aprendizagem sobre os significados sociais compartilhados em relação ao som e ao silêncio; II. A espera dos músicos/aprendizes para tocar no momento certo; III. O hábito de concentrar-se ao tocar, ouvindo a si mesmos e aos outros; IV. Compreensão dos significados sociais atribuídos às músicas executadas.

Todas essas habilidades fazem parte do desenvolvimento do pensamento prospectivo musical, mas também do controle do corpo, no modo de sentar, de tocar, na posição das mãos sobre o instrumento, no domínio das emoções e das paixões internas. Esses elementos que são historicamente postos em contraposição à pessoas não cultas, ou designadas como bárbaras ou gentias (no caso do tratamento dado pelos jesuítas aos nativos brasileiros durante o Período Colonial).

Por outro lado, o controle das emoções é um componente essencial da prática musical. São precisamente as manifestações que suscitam sentimentos que continuam a servir como indicadores de diversas características musicais até os dias de hoje, como por exemplo: *allegro con brio* (andamento e espírito)*, allegro ma non troppo* (andamento e espírito)*, vivace* (andamento e espírito)*, dolce* (timbre e expressividade)*, doloroso* (expressividade)*, energico* (expressividade)*, liggiero* (expressividade e timbre em alguns instrumentos)*, scherzo* (espírito e expressividade)*, tranquillo* (expressividade). Essas expressões são tratadas como elementos musicais que integram o domínio do corpo e das suas emoções, é preciso dominá-las para empregá-las na performance.

Scherzo[20] não é apenas brincar (jocoso, piada em italiano), mas evoca um espírito no qual a música é agenciada/agencia sonoramente os corpos dos músicos. Esse agenciamento é inserido em um contexto sonoro para/dentro de uma determinada música. Seja o Scherzo Capriccioso de Antonin Dvorák, ou na Sonata para Piano nº 18 de Beethoven em Mib em *allegret*o *vivace,* o *scherzo* agencia a música, sem, contudo, desprezar as outras emoções e expressões humanas. Essa característica não dual pode ser vista, por exemplo, nos quatro Scherzi de Frederic Chopin, com sua sonoridade obscura, *presto com fuoco,* mas também no alerta do poeta Vinícius de Moraes e do compositor e violonista Baden Powell em "Samba da Benção":

> Mas pra fazer um samba com beleza/ é preciso um bocado de tristeza/ é preciso um bocado de tristeza/ senão não se faz um samba não/ senão é como amar uma mulher só linda/ E daí? Uma mulher tem que ter / Qualquer coisa

[20] Para uma conceituação mais aprofundada, sugiro: https://www.britannica.com/art/scherzo

> além de beleza / Qualquer coisa de triste / Qualquer coisa que chora / Qualquer coisa que sente saudade / Um molejo de amor machucado / Uma beleza que vem da tristeza / De se saber mulher / Feita apenas para amar / Para sofrer pelo seu amor / E pra ser só perdão (Moraes; Powell, 1967).

No poema da canção citado anteriormente, as expressões das emoções são ressaltadas artisticamente através das controvérsias e das dualidades que não se auto eliminam enquanto formas de viver o cotidiano. É nesse sentido que a Música, inserida na trama da Cultura, é composta por experiências que são imbricadas dos papéis sociais. Essa combinação de elementos está presente na música mencionada anteriormente, "Samba da Benção", por meio da representação social da mulher e da valorização das emoções.

O trecho da música acima citada não nega a tristeza e nem a alegria, enquanto emoções sentidas pelo eu lírico como ferramentas que fazem parte da composição da canção. Pelo contrário, para os poetas, o samba se alimenta da tristeza, da beleza, do amor machucado, de ser só perdão e do papel social imbricado a uma sociedade. O controle dessas emoções é exercido no corpo como parte da experiência musical necessária à performance. Nesse sentido é possível a existência de *Scherzi* (jocosos) obscuros, como os de Chopin, ou a beleza da tristeza de Vinícius de Moraes e Baden Powell, vinculados a valores que são culturalmente compartilhados na sociedade.

O domínio do corpo não seria apenas um instrumento cultural, mas também integraria a maneira pela qual os sujeitos vivenciam diferentes modos de existência. Nesse contexto, ao contemplar as disposições sociais, Eagleton (2011) questiona o conceito de Cultura, destacando seu envolvimento no desenvolvimento tanto de indivíduos quanto de coletivos. Embora não tenha abordado especificamente a música ou os processos de ensino, Eagleton destaca a existência de uma relação intrínseca entre o pessoal e o social,

> a cultura é uma questão do desenvolvimento total e harmonioso da personalidade, mas ninguém pode realizar isso estando isolado. Com efeito, é o despontar do reconhecimento de que isso não é possível que ajuda a deslocar cultura de seu significado individual para o social. A cultura exige certas condições sociais, e já que essas condições podem envolver o Estado, pode ser que ela também tenha uma dimensão política (Eagleton, 2011, p. 21).

Se a Cultura surge na natureza e no cultivo rural (Eagleton, 2011; Cuche, 1999), é nas sociedades urbanas e nas relações humanas que suas disposições sociais se manifestam. Se ela evoca a transcendência e o divino das religiões, suas características contemplativas são corporificadas nos sujeitos através de processos sociais e educativos. Se a Cultura é considerada um todo complexo da teoria taylorista, ou como ressaltado por Geertz, uma rede

construída pelos seres humanos, no qual eles mesmos estão suspensos, é na contradição do todo, nas descontinuidades e nos conflitos que existem nas teias que se opera o cotidiano.

É através da utilização das emoções como ferramenta de expressão humana que se incorporam práticas educativas cotidianas, possibilitando o compartilhamento de signos e significados. Por isso, o processo de racionalização das emoções na cultura, herdeira da religião, não implica na eliminação dos sentimentos, mas sim no seu controle. A cultura se manifesta como um dispositivo social contraditório, contendo elementos do religioso, do controle e da utilização das emoções como ferramenta constitutiva da Música. Este aspecto se faz presente tanto na performance quanto na aprendizagem de elementos artísticos e sociais.

A cultura, tal qual os sentimentos, é aquilo o que está dentro de nós (Eagleton, 2011), às emoções que mobilizamos a partir daquilo que nos habita e as aprendizagens que são compartilhadas, no caso dos projetos sociais que utilizam a Música enquanto elemento de sociabilização de crianças carentes. Como afirmou Terry Eagleton (2011, p.18), “o que a cultura faz, então, é destilar nossa humanidade comum a partir dos eus políticos sectários”. Ela é a forma com que agenciamos e somos agenciados pelo mundo, a partir das experiências estéticas, dos processos de racionalização daquilo que por vezes não conseguimos traduzir, viver e corporificar de outra maneira. Nos projetos sociais, esses elementos estão presentes no cotidiano da aprendizagem musical vinculados a práticas educativas, sociais, vulnerabilidades e riscos sociais.

Como síntese deste subtópico, a Cultura emerge como um campo de discussão e uma forma de ver e compreender uma sociedade específica e seus grupos sociais. Ela representa, igualmente, uma maneira de existir e de aprender a existir para os indivíduos inseridos em comunidades por meio de processos de sociabilidade, incluindo o processo educativo. Portanto, seu conceito não está apenas vinculado aos aspectos políticos da formação do Estado Moderno, enquanto modelo de civilização, conforme delineado por Eagleton e Williams. A cultura é também aquilo que pode ser moldado nas pessoas, como o controle das pulsões instintivas, um tema crucial ao considerarmos que a cultura herda importantes características da religião, como o conceito de salvação.

2.2.1 CULTURA-VALOR, CULTURA-ALMA-COLETIVA E CULTURA-MERCADORIA

As concepções sobre cultura vem se descentralizando dos projetos de realização social da modernidade. Os conceitos de cultura de Geertz (2012), Nettl (2005) e Blacking (2000) possuem em comum a preocupação em entender as práticas humanas e sociais do outro, mesmo que esse outro não compartilhe das mesmas tradições culturais do sujeito observador/pesquisador, vinculado às metrópoles europeias.

Entendemos que os conceitos desses três estudiosos da cultura se diferenciam e complementam, pois: a. Geertz (2012) aborda a posição dos homens como participantes suspensos em teias, levando-nos a questionar quem construiu (coletivos) essas teias e como o outro vivencia essas construções; b. o conceito de cultura proposto por Nettl (2005) envolve uma ação ativa do sujeito pesquisador/observador em relação ao outro, por meio da apreciação da esfera multidimensional. Isso se assemelha à ação de girar uma esfera de vidro multicolorida, levando o observador a questionar sua própria percepção da cultura do outro; c. por sua vez, a ideia de Blacking (2000) sobre Música oferece uma perspectiva sobre como os outros (observadores e agentes) compartilham processos cognitivos simbólicos e significados que são experimentados e vivenciados.

Para compreender como esses elementos se fazem presentes no processo de Salvação Cultural do ensino de Música em projetos sociais, é importante problematizar a classificação proposta por Guattari e Ronilk (1996). Enquanto ferramenta de análise desses processos, Guattari e Rolnik entendem a cultura enquanto três meta-categorias que são: a. **cultura-valor**; b. **cultura-alma-coletiva**, e; c. **cultura-mercadoria.** Destacamos que essa classificação nos possibilitou compreender como a aprendizagem musical é um elemento de distinção social dentro da Comunidade da África.

A abordagem de Guattari e Rolnik (1996) consegue fazer um diálogo entre as concepções macro e micro, como as presente quando: considerada prática ordinária, cotidiana, e, portanto, política (Willems, 2015); aquilo que mobilizamos em nós e que pode ser modificado (Eagleton, 2011); vinculada a processos de aprendizagem social, que pressupõe não apenas educar para o conhecimento artístico, religioso, etc., ou educar para inserir-se socialmente os sujeitos, mas também o educar as emoções no agenciamento e nas movimentações que as pessoas fazem perante a sociedade (Eagleton, 2011). Isso nos possibilitaram entender a cultura enquanto campo e problema de estudo, e compreender como agem as individualidades e os coletivos dentro de uma sociedade mediada por processos de Salvação Cultural.

A “cultura-valor” corresponde a um julgamento que determina quem tem cultura, e quem não tem: “ou se pertence a meios cultos ou se pertence a meios incultos”. Com o processo de fortalecimento da burguesia e sua ascensão nos Estados-Nações europeus, “a cultura-valor parece ter vindo substituir outras noções segregativas, antigos sistemas de segregação social da nobreza” (Guattari; Ronilk, 1996, p.17). Nesse sentido o conceito de

"cultura-valor" passa no decorrer da ascensão da burguesia a deixar de pertencer à nobreza[21] para se vincular a gostos e a consumos requintados da classe burguesa emergente.

Jessé Souza, ao analisar o pacto entre a classe média e a "elite do atraso" na extrema desigual sociedade brasileira, observa que "os ricos são detentores de bom gosto inato, como se a posse do dinheiro, que possibilita o consumo das coisas melhores e mais caras, fosse mero detalhe sem importância. O consumo diferenciado deve aparecer como expressão de uma sensibilidade também diferenciada" (Souza, 2019, p.157).

Relacionando a cultura-valor ao caso brasileiro apresentado por Jessé Souza, podemos afirmar que ela é utilizada para aprofundar as desigualdades sociais no Brasil, ao mesmo tempo em que instiga o desejo de diferenciação com base na distinção. Esses aspectos não se limitam às ações pedagógico-musicais em comunidades carentes; eles estão presentes em textos acadêmicos que abordam comunidades negras, legitimando práticas opressoras contra populações historicamente excluídas, como aquela atendida pelo Projeto Ilha de Música.

A cultura-valor, quando opera no campo de reforço das desigualdades, também distingue e hierarquiza para baixo as culturas distintas da classe que detém o controle econômico da sociedade. Segundo Oliveira Junior (2021b), a literatura acadêmica produzida no campo histórico antropológico no Rio Grande do Norte é um exemplo desse processo de classificação e intensificação das desigualdades, visto que inferiorizou em suas produções a cultura negra potiguar. Historicamente, neste campo literário há demonstrações das mais variadas formas de ser racista, a partir do tratamento que variou do folclórico, da descrença e que desembocou na criminalização da religiosidade e da cultura das pessoas negras. Nas palavras do autor,

> vale lembrar a prática comum até os fins do século passado: em algumas cidades era usual que se procurasse a Delegacia local para se "alertar" sobre a instalação de um Terreiro de Umbanda ou Candomblé; como também, não era incomum que esses espaços fossem *visitados* por autoridades da lei para "averiguação". Na primeira metade do Século XX, o texto de Câmara Cascudo, Meleagro, traz um capítulo dedicado a um ritual de Jurema[22] que foi registrado e fotografado por um Delegado de Polícia. No final do Século XX, numa publicação "antropológica", o autor se refere à mesma Jurema

[21] Importante ressaltar que esse é um *plot twist* lento e vinculado intimamente à História da Música. Em 1670, Molière, o dramaturgo da corte do rei Luís XIV, lança juntamente com compositor Jean-Baptiste Lully a comédia-balé "Le Bourgeois gentilhomme", em português "O Burguês Fidalgo". Esta peça, além de representar um marco para o desenvolvimento do que se viria chamar no Barroco de Abertura Francesa influenciando compositores como Handel e Bach, também é uma crítica à burguesia e suas aspirações de ascensão social. O personagem principal de meia idade aprende música, dança, filosofia, e esgrima na intenção de ser aceito como cavalheiro aristocrata, contudo, as tentativas de ser aceito pela nobreza culminam sempre em situações vexatórias para o aspirante. O balé-comédia tem em comum com o texto de Jessé Souza a ideia de "cultura-valor" vinculada à hierarquia que diferencia as pessoas através do bom gosto e do consumo. Não basta ser rico, é preciso ter um gosto requintado: "O rico que só tem dinheiro é um rico bronco" (Souza, 2019, p.157).

[22] Sobre o culto a Jurema na Capital Potiguar, consultar Assunção (2014), e Souza (2016).

> como “feitiço ou coisa botada que os negros acreditam” (Oliveira Junior, 2021b, p. 7, destaques do autor).

Um episódio de intolerância contra os povos afro-ameríndios na Cidade do Natal baseado na hierarquização vinculada a um valor foi registrado pelo folclorista potiguar Câmara Cascudo (1898-1986) e relatado por Geraldo Oliveira Júnior (2021b). Nesse evento, o sacerdote de catimbó Manuel Pereira da Silva foi alvo de uma investigação em 1947 por autoridades natalenses. Manuel foi obrigado a prestar explicações sobre a origem e utilização dos materiais de seu ritual, além de ser coagido a realizar uma sessão para o delegado e um fotógrafo indicado. Esse incidente nos permite introduzir a noção de cultura-valor no âmbito das práticas cotidianas vinculadas às hierarquizações que oprimem e intensificam as desigualdades, por meio dos mecanismos de opressão. Nesse contexto, a cultura, numa perspectiva salvacionista, pode ser utilizada para legitimar a aplicação desses mecanismos de opressão.

Quando o conceito de cultura-valor é vinculado a classe e a raça, torna-se um campo de valor das elites que ao mesmo tempo em que serve de instrumento de inclusão/exclusão de diferentes grupos sociais. É neste sentido que o intento da Salvação Cultural ocorre sempre em uma direção: do povo salvo (detentor de uma cultura hierarquicamente superior, vinculada a um processo de controle social e que superou algumas vulnerabilidades) para o candidato a salvação (sujeito que vive em instabilidade social, e/ou que possui uma cultura inferior). Ao propor superar as desigualdades sociais, a Salvação Cultural pode intensificar as exclusões que os projetos sociais se propõem a combater.

Como herdeira da religião, a salvação através da aprendizagem musical foi um intento colonial hierarquizante que atuou sobre os corpos de pessoas das classes subalternas no sentido de controlá-los e utilizá-los como mão-de-obra em atividades precárias e mal remuneradas. No Período Colonial Brasileiro há vários relatos que expõem esse tipo de hierarquização/exclusão, como por exemplo, um ofício do Governador de Pernambuco ao Secretário de Estado no RN no ano de 1759. Nesse documento o autor afirma que as reformas pombalinas eram o

> regulamento preciso para a civilizarem os índios e dirigi-los na forma da Carta Régia; e posturas proporcionadas a terem exercícios as novas Câmaras, não se esquecendo de lhes dar instrução para os referidos Mestres educarem os meninos a **ler e escrever e os princípios essenciais e do conhecimento preciso à sua salvação** (Lopes, 2005, p. 107, grifo nosso).

A cultura-valor tem uma forte ligação histórica com a atuação colonizadora em terras potiguares, como demonstrada na citação anterior. Para serem salvos, os indígenas precisavam aprender princípios que lhes permitissem integrar a sociedade. No entanto, é crucial salientar

que essa integração não necessariamente significava ocupar um lugar de destaque; ao contrário, implicava estar apto para ser usado como mão de obra precária pelos colonos, obedecer aos desígnios da Coroa Portuguesa e adotar a religião cristã. O valor, nesse contexto, reside na salvação, que começava com o batismo, seguida pela assimilação impositiva da cultura do colonizador, permitindo a inserção do indígena em posições precárias na sociedade colonial. Cultura e salvação têm raízes históricas nos processos educativos e religiosos.

Dentro da produção das sociedades capitalistas organizadas em relações hierárquicas, a cultura tende a se compartimentalizar pois se vincula a sistemas setoriais de valor. Guattarri e Rolnik (1996) identificam as seguintes segmentações vinculadas a hierarquias: cultura clássica, cultura científica e cultura artística. Também podemos acrescentar as seguintes expressões que encontramos no decorrer da pesquisa: música clássica, música de terreiro, música de concerto, música gospel, música sacra, música para cantar, música para meditar, música para dançar, música popular, etc.

É importante salientar que, como demonstrado por Jessé Souza (2019), esses sistemas de valor são estimulados, reforçados e ao mesmo tempo financiados pelas elites como meios de "cultivo" de um sistema simbólico. As elites brasileiras contemporâneas não têm o mesmo apreço pelas diferentes músicas que circulam nas comunidades e periferias das grandes cidades, por isso estimulam os sistemas de exclusões priorizando as manifestações mais próximas à sua classe. É nesse sentido que dentre um leque de possibilidades culturais, uma cultura compartimentalizada e hierarquizada serve a um intento social que impossibilita qualquer transformação social, freada pelas elites brasileiras.

A Salvação Cultural como promessa ilusória de mudança social é baseada na manutenção, na inserção e na exclusão. Ao estudar os mecanismos criados pelas elites brasileiras, Jessé Souza vê no projeto educativo um forte vínculo com a cultura científica e a criação das universidades brasileiras no início do Século XX. Nas palavras do autor,

> A USP, a Universidade do Estado de São Paulo foi criada por essa mesma elite desbancada do poder político e pensada como a base simbólica, uma espécie de *think thank* gigantesco, do liberalismo elitista brasileiro a partir de então. E também desse projeto bem urdido de contrapor a força das ideias generalizadas na sociedade contra o poder estatal desde que este esteja sendo ocupado pelo inimigo político, à época representado por Getúlio Vargas (Souza, 2019, p.140).

Nesse sentido, Jessé Souza (2020; 2021) expõe que a cultura não é apenas um mecanismo de distinção social, mas sim um modo pelo qual as classes dominantes justificam sua dominação estética, econômica e de conhecimento, utilizando os espaços educativos como mecanismo de operação. O homem culto é aquele que domina o pensamento abstrato,

analítico, não é propenso às emoções e que tem em seus sentidos esteticamente educados: sabe ler e discutir as obras literárias; aprecia obras de arte identificando o tracejados e as curvas percorridas pelo pincel do artista no momento de produção da pintura; identifica elementos constituintes da massa sonora musical, suas nuances, as tensões e os relaxamentos harmônicos; identifica intérpretes, elementos estilísticos e nuances interpretativas. Esses elementos estão por trás das seguintes frases: “prefiro Chopin tocado por Martha Argerich, quando ouço Vladimir Horowitz me soa muito exagerado o ralentando”; ou “prefiro a Maria Bethânia cantando o Roberto Carlos, ela tem uma leveza timbrística na voz que ressalta a poesia da canção”.

Em um país com uma população caracterizada pela baixa permanência nos sistemas de ensino, onde muitos não têm acesso ao ensino de Arte na escola de educação básica, que lhes é direito para o desenvolvimento enquanto seres humanos, parece haver, a partir da leitura crítica de Jessé Souza (2019; 2021) sobre a cultura, uma intencionalidade de manter o ensino de Arte fora da vida das pessoas. O ensino de Música em projetos sociais consegue, portanto, oferecer uma perspectiva a essas populações que são excluídas do ensino artístico escolar. Contudo, o ensino de Música em projetos sociais não deve ser "muleta" da educação básica, uma vez que a Música nas escolas é um direito instituído pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, N. 9394/96 e pela Lei N. 13.278/16. As experiências educativas, tanto no ensino de Música em projetos sociais quanto na educação básica, são singulares e, ao mesmo tempo, complementares em uma realidade social brasileira que se apresenta diversa e que enfrenta déficits na implementação de políticas públicas para combater as desigualdades (Araújo, 2018).

Em uma perspectiva de denúncia desse sistema de opressão social que é ao mesmo tempo legitimador de desigualdades e de barbáries provocadas por ela, Jessé Souza propõe a seguinte redefinição de cultura:

> Proponho, portanto, a redefinição de *cultura* não mais como uma série de características formuladas por um pensador, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque, no caso brasileiro, mas como a *herança de padrões de justiça e humilhação em cada sociedade que definem a dimensão moral e política entre as classes sociais em luta*. Como a dimensão moral e política é a mais importante da sociedade, já que trata da forma como lidamos uns com os outros, essa herança cultural determina, antes de qualquer outra dimensão, seu nível de aprendizado social (Souza, 2021, p.218, grifo nosso).

Essa definição nos permite pensar a cultura, mesmo em contextos educativos como os projetos sociais ou os aldeamentos jesuítas do século XVI, como mecanismo de opressão e de legitimação das classes dominantes com base na reprodução das desigualdades sociais.

No contexto da cultura-valor, a música é empregada nos projetos sociais como um meio de desenvolver habilidades frequentemente negligenciadas nas escolas. Ao proporcionar a experiência estética, capaz de revelar e, simultaneamente, agir no mundo, a criação de espaços de aprendizagem musical em projetos sociais é fundamental para o desenvolvimento cognitivo e humano das crianças e adolescentes que deles participam.

A segunda categoria exposta por Guattari e Rolnik sobre o sentido de cultura é o de alma-coletiva. Ele tem a ver com um núcleo semântico que agrupa significados relativos ao termo, que seria sinônimo de civilização. Essa concepção leva em consideração que não é uma questão de ter cultura ou não ter, posto que todos a possuem. Para os autores, esse sentido é vago como sinônimo, esconde as consequência do processo civilizatório, e, portanto, ajuda a servir a movimentos políticos hierárquicos como os descritos por Jessé de Souza (2021). É nesse sentido que será atribuída[23] a cada etnia, povo, etc, um tipo específico de cosmogonia, de crença, como se na realidade essas esferas obedecessem a uma lógica departamental externa. Nas palavras dos autores:

> No entanto, esses povos, etnias e grupos sociais não vivem essas atividades como uma esfera separada. Da mesma maneira que o burguês fidalgo de Molière descobre que ele "faz prosa", as sociedades primitivas descobrem que "fazem cultura"; elas são informadas, por exemplo, de que fazem música, dança, atividades de culto, de mitologia, etc. [...] Mas elas não fazem nem cultura, nem dança, nem música. Todas essas dimensões são inteiramente articuladas umas às outras num processo de expressão, e também articuladas com sua maneira de produzir bens, com sua maneira de produzir relações sociais. Ou seja, elas não assumem, absolutamente, essas diferentes categorizações que são as da antropologia (Guattari; Ronilk, 1996 p.17-18).

A partir dessa perspectiva, é possível problematizar as concepções de cultura enquanto esfera de vidro no qual o estudioso olha e no qual pode ver a partir de um dos vários ângulos possíveis (Nettl, 2005), ou no conceito de cultura sendo pensada a partir da noção de teias construídas pelos outros enquanto esforço cognitivo coletivo (Geertz, 2012). Entendemos que a realidade não existe tal qual a ordenamos, como bem é colocado por Weber (2013; 2004; 1994), o que fazemos são construções analíticas abstraídas sobre e da realidade. A esfera e a teia são construções cognitivas e antropológicas para tentar traduzir uma cosmologia de fenômenos, fatos e acontecimentos que se interconectam de diversas maneiras.

Esta tese concebe a Salvação Cultural não como uma realidade existente e já dada, ou como uma forma de olhar um problema, mas sim como um tipo ideal que traz elementos da realidade que se mostra difusa, complexa, multifacetada e ao mesmo tempo não departamentalizada. A S.C. não é uma esfera em que podemos olhar partes separadas, ou uma

[23] E essa atribuição se dá também por pessoas externas aos grupos sociais que praticam a cultura.

teia construída pelos outros, mas imaginada por Geertz. Mas antes, a Salvação Cultural é uma ferramenta de abstração para aproximar-se com a realidade e assim dialogar com os elementos que existem em comum e incomuns a esta aproximação. Se a alma-coletiva tende a disfarçar os processos históricos de dominação, a Salvação Cultural no ensino de música busca ressaltar esses aspectos como constituintes de um fazer educativo como parte da sociedade contemporânea.

O terceiro núcleo semântico proposto por Guattari e Rolnik (1996) denomina-se de "cultura-mercadoria" correspondente à cultura de massa. Não há territórios secretos, como nos conceitos anteriores, pois ela abarca são todos os bens sociais, todos os equipamentos, todas as pessoas, todas as referências teóricas e ideológicas relativas ao funcionamento desses bens e equipamentos, ou seja, "tudo o que contribui para a produção de objetos semióticos, difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal" (Guattari; Rolnik, 1996, p.17).

Ao questionar o sentido de cultura na contemporaneidade enquanto prática interligada ao mercado, Terry Eagleton (2011) afirma que a definição sobre "alta cultura" não pode ser limitada à arte burguesa tradicional, uma vez que ela se apresenta mais diversa e influenciada pelo mercado. Se há uma ideia de "alta" e "baixa" cultura, ela certamente não ocupa hoje um espaço geográfico definido e enclausurado pela classe social. Essa fronteira foi corroída pelas dinâmicas sócio-históricas que pressupõem "margens imprecisas e indeterminadas, intrinsecamente inconsistentes, nunca inteiramente idênticas a si mesmas, seus limites transformando-se continuamente em horizontes" (Eagleton, 2011, p.139).

Isso não significa dizer que o mercado na contemporaneidade democratiza a cultura a partir da porosidade das margens existentes, visto que não é ele que unicamente interfere na regulação e na sua distribuição. Pelo contrário, o mercado desloca a questão estética relacionada a uma classe social para outros valores como a questão educativa que está intimamente ligada não apenas a produção de música, mas também à sua fruição.

De um lado a música de um determinado movimento musical não se encontra apenas em redutos fechados obedecendo a ciclos sazonais, como por exemplo as óperas, concertos, os cantos do Reisado e do Pastoril[24] que estão disponíveis nas mais diversas plataformas de *streaming*. Por outro lado, é preciso ter condições objetivas de acesso a essas plataformas para se ter uma experiência mais aprofundada em relação às sonoridades e as nuances de sua manifestação, como uma conexão de internet e equipamentos que não compactam

[24] As óperas e concertos seguem o ciclo de temporadas que não é necessariamente vinculado ao calendário, o Reisado e o Pastoril seguem o ciclo de festividades sazonais do período da natividade cristão.

frequências, distorçam timbres e que consigam reproduzir com certa verossimilhança a música que seria produzida *in loco*.

Como problematizado no próximo tópico desta tese, é preciso possuir um capital cultural/musical necessário para que se compreenda essas nuances sonoras, ou seja, é preciso deter os meios objetivos de compreensão dos significados. Assim, a ideia de que o mercado democratiza por si só a cultura é falsa. Pelo contrário, ele aprofunda a necessidade de diferenciação de classe através do capital familiar, educativo e financeiro.

Abstraímos de Guattari e Rolnik (1996) essas noções para pensar a Salvação Cultural, em especial quando os autores afirmam que há uma complementaridade entre os três tipos de núcleos semânticos: a cultura-valor, a cultura-alma-coletiva, e a cultura-mercadoria. Esses sentidos de cultura aparecem sucessivamente ao longo do curso histórico e continuam a funcionar, como no caso da cultura-valor e a distinção de classe em relação ao bom gosto da elite brasileira problematizado por Jessé Souza (2019); ou no caso da cultura-mercadoria que se manifesta através da distinção de consumo entre classes atrelado às práticas sociais de fazer, de produzir e de ensinar música.

A Cultura, enquanto espaço de discussão, não deve ser reificada, mas sim trazida para o campo das disputas presentes nas realidades dos indivíduos e dos grupos por meio das práticas sociais que promovem a música nos projetos sociais. Compreendemos que "a cultura não é alguma vaga fantasia de satisfação, mas um conjunto de potenciais produzidos pela história e que trabalham subversivamente dentro dela" (Eagleton, 2011, p. 39). Na Cultura, há interações que, por vezes, se apresentam conflituosas, envolvendo hegemonia, contra-hegemonia, harmonia, dissonância, relações políticas, de classes, raças e de gêneros.

Terry Eagleton (2011; 2016) aproxima o conceito de cultura ao tráfego incessante com a natureza e com regulação que estão em constantes elasticidades e em conflitos. Eagleton (2011) busca compreender até que ponto ela exerce uma força coercitiva e ao mesmo tempo proporciona o experimento de recusa aos determinismos:

> Cultura também é uma questão de seguir regras, e isso também envolve uma interação entre o regulado e o não regulado. [...] O seguimento de regras não é uma questão nem de anarquia nem de autocracia. [...] Alguém que estivesse inteiramente eximido de convenções culturais não seria mais livre do que alguém que fosse escravo delas (Eagleton, 2011, p.13).

O autor aprofunda essa questão refletindo até que ponto essa contradição é opositiva e ao mesmo tempo complementar. Em suas palavras:

> A ideia de cultura, então, significa uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, por outro. [...] Se o conceito se opõe tenazmente ao determinismo é igualmente cauteloso com

> relação ao voluntarismo. Os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para a automoldagem arbitrária daqueles (Eagleton, 2011, p.14).

Este tensionamento é importante para se compreender como a Música em projetos sociais age com base na contradição. De um lado procura reproduzir uma visão de mundo, de superação das vulnerabilidades e do risco social, e do outro, a aprender Música em projetos sociais significa perceber os sujeitos como agenciadores de subjetividades que não são apenas meros reprodutores.

A investigação das relações "verdadeiras e presumidas, possíveis e demonstráveis" são, para Raymond Williams, a preocupação de uma Sociologia da cultura. A cultura seria um significado através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada nos grupos sociais (Williams, 1992, p.10). Esses processos não são necessariamente conscientes. Nem a Cultura e nem a Arte são fechadas em si, mas estão em constante mediação com as classes, com as raças, com os gêneros, que por sua vez agenciam subjetividades e experiências musicais nos coletivos, em comunidades virtuais, nos bairros, nas salas de aula, nos pagodes no final de semana, nos encontros de *hip hop*, etc. É nesse sentido que a cultura é considerada dentro dos estudos culturais como ordinária, do real, e do cotidiano e por isso mesmo repletos de disputas sociais, políticas e econômicas.

A sua dimensão política é uma das vertentes importantes do ensino de Música em projetos sociais, por se fazer presente não apenas na maneira aprender, mas também na maneira de se pensar as proposições e as ações referentes aos projetos sociais. A proposição de espaços de cultura são articulados com as demandas locais, presentes nas ausências e ressaltadas nas faltas de equipamentos de saúde, educação, esporte e lazer das comunidades e ao mesmo tempo no potencial criativo, estético e artístico.

O educador musical Rudolf-Dieter Kraemer afirma que as posições e "convicções políticas têm um papel significativo na discussão sobre as definições de objetivos, interpretação e concepção de educação e formação musical" (Kraemer, 2000, p.57). E em consonância a isso, os projetos sociais conseguem também mobilizar pessoas através das possibilidades de organização em torno do tensionamento, das elasticidades e das necessidades humanas.

Entendemos a corporificação como agenciamento de subjetividades coletivas e individuais nos quais os sujeitos passam por mediações entre e com os seus coletivos. Por fazer parte do campo social, as interações sociais, dentre elas o ensinar Música em projetos sociais, são mediadas por códigos que fazem parte da Cultura. Por isso o ensino inclui, exclui, dialoga, hibridiza culturas, através de escolhas e/ou de imposições, nem sempre conscientes,

mas continuamente codificados do conhecimento elaborado ao longo do processo de aprendizagem.

Entretanto, “a cultura não comporta somente uma dimensão cognitiva: ela é uma máquina cognitiva cuja práxis é cognitiva” (Morin, 2001 p. 19). Portanto, Cultura é um sistema que permite “a comunicação entre uma experiência existencial e um saber constituído” (Morin, 2002, p. 185). Por isso há uma relação mútua entre a interação cultural, ensino de música e a sociedade, uma das manifestações dessa relação acontece quando se aprende música, pois também se aprende um conjunto de saberes historicamente contextualizados e ligados a grupos sociais de uma determinada localidade.

Se na produção de significados a Cultura depende do agenciamento de subjetividades simbólicas, no campo das disputas que a produz e a reproduz, a Música aparece de maneira diferente. “A difusão do livro, do disco, etc., não tem absolutamente a mesma significação quando veiculada nos meios de elites sociais ou nos meios de comunicação em massa” (Guattari, Ronilk, 1996, p.20). Nesse sentido, aprender Música em um conservatório ou escola particular difere não apenas nas concepções de sentido de aprender Música em projetos sociais, mas também dos significados que são simbolicamente agenciados pela classe, raça, realidade socioeconômica, situação de vulnerabilidade social, etc. Os significados e os significantes são agenciados a partir do campo social.

A Cultura é entendida nesta tese como o espaço de discussão, campo de conhecimento enquanto herdeira de uma tradição religiosa, ligada à natureza, ao cultivo e ao mesmo tempo ao transcendente. Ela herda dessa tradição os seus aspectos místicos, ritualísticos e de transformação. Salvação e Cultura não possuem apenas pontos de interseções, mas também são estratégias de atuação de ações que envolvem crianças e adolescentes em situação de risco social e de vulnerabilidades.

A Cultura visa atuar naquilo que se pode mudar e por isso é intimamente ligada ao cultivo e o trabalho no sentido de mudança de vida de pessoas em situação de risco. Em projetos de educação, essa mudança envolve a práxis cognitiva, o refinamento de gostos, as produções e os usos de bens culturais vinculados às classes sociais. Por isso, a Cultura é ao mesmo tempo uma máquina cognitiva, que permite com que as pessoas entendam, aprendam e consumam os bens culturais. O refinamento, o cultivo e os gostos culturais estão ligados a situações políticas, econômicas, e de classe.

Em um país marcado pelas desigualdades sociais e de recursos sociais escassos para a maior parte da população, como a educação no Brasil, o acesso/produção/consumo à cultura é um fator de distinção de classe. Essa diferenciação acontece a partir de hierarquias que não apenas reproduzem as desigualdades, como igualmente trabalham para legitimá-las. Nesse

sentido, se a cultura é um dos espaços de reprodução de significação e de significantes das hierarquias sociais, é nela que podemos contestar essas posições de desigualdades.

Cultura é um valor vinculado à legitimação das classes sociais e, paradoxalmente, uma ferramenta de enfrentamento das desigualdades cotidianas permeadas pelas situações de riscos e de vulnerabilidades experienciadas pelos alunos, familiares e educadores envolvidos nos projetos sociais. Eis uma das suas contradições quando interligada ao salvacionismo: ela atua ao mesmo tempo na legitimação e na transformação das desigualdades que ela mesma se propõe a combater.

2.3 ENTRE SOM E MÚSICA: OS SIGNIFICADOS CULTURAIS

> Ralph tomou a concha de Porquinho e um pouco de água escorreu pelo seu braço. A concha era de uma cor creme forte, salpicada aqui e ali de um cor-de-rosa mais desbotado. Entre a ponta, gasta até virar apenas um buraco, e os lábios rosados da entrada, estendiam-se mais de dois palmos de concha com uma leve torção em espiral, coberta por um delicado padrão em relevo. Ralph sacudiu a concha, retirando a areia do tubo. "-mugia feito uma vaca", disse ele. "Tinha umas pedras brancas também, e uma gaiola com um papagaio verde. Não soprava nas pedras brancas, claro, mas disse – "Porquinho fez uma pausa para respirar e acariciou a coisa lustrosa que Ralph tinha nas mãos. "Ralph!". Ralph ergueu os olhos. "A gente podia usar a concha para chamar os outros. Fazer uma reunião. Eles vão vir se ouvirem – "Olhava radiante para Ralph. "Foi essa a sua ideia, não é? Foi por isso que você quis tirar a concha da água?" Ralph empurrou seus cabelos claros para trás. "Como é que o seu amigo tocava a concha?". "Encostando a boca ali e soprando com força. Com a boca meio fechada, parecia que estava cuspindo", respondeu Porquinho. "Minha tia não me deixou tentar por causa da minha asma. Mas ele me disse que tocava fazendo força bem aqui." Porquinho indicou sua barriga proeminente com a mão. "Tenta, Ralph. Chama os outros." (Golding, 2014, p.21).

O segmento que inaugura esta seção é extraído da obra "O Senhor das Moscas", de William Golding, lançada no Reino Unido em 1954. Na trama, após sobreviverem à queda de um avião que os conduzia a uma escola/internato britânico, algumas crianças encontram-se presas em uma ilha deserta. Ralph e Porquinho, dois personagens centrais, deparam-se com uma concha e a utilizam como instrumento sonoro na tentativa de localizar os demais sobreviventes.

Dois aspectos revelam-se notáveis em relação à utilização da concha ao longo da narrativa. O primeiro reside no fato de que o som emitido pela concha possibilita às crianças se encontrarem e se reunirem em grupo. Este som é fundamental para estabelecer a primeira conexão e comunicação, marcando o ato inaugural do (re)agrupamento societário na trama. O segundo aspecto, derivado de sua capacidade aglutinadora, manifesta-se nos momentos decisivos da narrativa. Possuir a concha significa liderar o grupo, detendo a capacidade de união e orientando as decisões. O objeto sonoro e o som por ele emitido assumem um significado convocatório durante as reuniões, nas quais as crianças deliberam sobre seu cotidiano. É imperativo segurar a concha nas mãos para falar, destacando-se, sobretudo, a necessidade de ser ouvido.

O som, nesse contexto, desempenha um papel instrumental enquanto integra-se às decisões coletivas cotidianas. Sua função transcende a mera indicação de início de uma reunião, assemelhando-se aos avisos sonoros em teatros. No entanto, no romance de William Golding, as decisões resultantes dessas convocações não raro surpreendem aqueles que as iniciaram. Ao antecipar o início das reuniões, o som da concha funciona como um prelúdio para o desenrolar das deliberações. Em certo sentido, assemelha-se a um ato teatral que anuncia o início de uma cena crucial na trama. No entanto, as deliberações tomadas durante essas reuniões nem sempre seguem um desfecho previsível, desafiando as expectativas daqueles que convocaram a assembleia. A incerteza das decisões coletivas, apesar da convocação sonora, acrescenta uma camada de complexidade à dinâmica do grupo de crianças na ilha deserta. Esse contraste entre a expectativa gerada pelo som da concha e a realidade das escolhas feitas destaca a tensão subjacente à experiência narrativa. O som, dessa forma, possui um significado cultural compartilhado e suas consequências últimas são imprevisíveis.

Segundo Luís da Câmara Cascudo, no Dicionário do Folclore Brasileiro, as conchas ou grandes búzios, eram empregados como buzinas, por entre os povos nativos brasileiros, “de uso universal, sagrado e profano. As antigas barcaças e botes de pescaria trocavam saudações na linguagem dos toques do búzio. O som agudo dos búzios chamava o vento, ouvido a distâncias grandes” (Cascudo apud Castanha, 1991, p. 538).

A concha e o som que ela produz possuem os seguintes sentidos culturais: a) mobilização ordinária de cultura (Williams, 1979;1992); b) cognitivo (Morin, 2001), é preciso entender o seu significado para mobilizar-se em torno do seu sentido, e; c) mobilização política (Guattari; Rolnik, 1996) que é materializada em segurar a concha e assim ser ouvido e poder influenciar nas decisões coletivas.

A mítica fundante do livro de Golding envolve o som e a possibilidade de mobilização de pessoas em torno da concha. Analogamente, a mítica fundante dos projetos sociais

apresenta uma semelhança notável com essa imagem criada por Golding, retratando crianças perdidas e desorientadas, como é o caso do El Sistema, onde os participantes são envolvidos pelos sons dos instrumentos das orquestras (Baker, 2021). A música, nesse contexto, pode conferir significado à desorientação vivida no cotidiano, enquanto simultaneamente possui a capacidade de unir pessoas em torno de decisões coletivas marcadas por tentativas de dominação, uma característica compartilhada tanto pelo El Sistema quanto pelo romance de Golding.

A capacidade mobilizadora evidenciada tanto na narrativa de Golding quanto nos projetos sociais como o El Sistema e o Projeto Ilha de Música destaca-se como um elemento poderoso na criação de coesão social. Assim como a concha no livro, os sons da música tornam-se um chamado, um elo que transcende a desorientação e agrega um propósito compartilhado. Em ambos os casos, ela emerge como uma força que não apenas oferece significado à aparente desordem, mas também serve como catalisadora para a formação de comunidades que enfrentam desafios de domínio e poder.

A literatura proporciona uma abundância de exemplos que ilustram como o som é um símbolo cultural, onde as pessoas compartilham entendimentos, desconstroem, reconstroem e transmitem significados. Segundo Schafer (2011), ao recriar as primeiras paisagens sonoras, estabelece-se uma relação significativa entre os mitos da criação e as manifestações sonoras presentes nas obras de autores como Homero, Hesíodo, nos mitos nórdicos Edas e na cultura da tribo australiana Laragia.

A pesquisa de Schafer oferece uma perspectiva compreensiva da música ao explorar as interseções entre mitologia e som. Ao analisar as sociedades de diferentes culturas e períodos, o autor identifica como mitos de criação muitas vezes incorporam elementos sonoros, demonstrando que o som desempenha um papel crucial na compreensão da identidade cultural e na transmissão de valores. As paisagens sonoras recriadas por Schafer não apenas destacam a importância do som nas narrativas míticas, mas também evidenciam como as sociedades ao longo do tempo têm atribuído significados profundos aos fenômenos sonoros.

As onomatopeias, ao serem consideradas como representações simbólicas dos sons naturais, desempenham um papel significativo que vai além da simples imitação superficial de objetos concretos. Essas representações sonoras, longe de meramente refletirem o som em si, constituem-se em uma teia complexa de significados culturais, transitórios e mutáveis ao longo do tempo.

No contexto literário, o poeta Hesíodo, em sua seção sobre os "Ensinamentos sobre navegação" na obra "Os trabalhos e os dias", estabelece uma relação simbólica intrigante

entre substantivos e adjetivos, como "fome triste", "louco espírito" e "mar de altos bramidos". Hesíodo sugere, poeticamente, uma interconexão entre essas expressões, como evidenciado na passagem: "quando quiseres fugir à necessidade e à fome triste, voltando o louco espírito para o mercado, mostrarei a ti as medidas do mar de altos bramidos" (Hesíodo, 2012, p.127).

Nessa construção simbólica, Hesíodo transcende a mera descrição sonora e atribui significados mais profundos às palavras. A associação entre "fome triste", "louco espírito" e "mar de altos bramidos" sugere uma inter-relação entre necessidades humanas, estados emocionais e as vastas e imprevisíveis águas do oceano. Dessa forma, as expressões sonoras não apenas reproduzem sons, mas também contribuem para a riqueza semântica da linguagem, carregando consigo a complexidade cultural e emocional.

Fugir das situações de dificuldades demonstradas pelos adjetivos triste e louco, só é possível através do conhecimento do que seria o mar e de suas medidas. Este não se apresenta de uma forma acolhedora e hospitaleira a situação de aflição dos sujeitos, pelo contrário, se encontra em uma brusca agitação representado sonoramente hostil[25]. Nesse sentido, a arte é um instrumento da cultura para vivenciar situações e experimentar formas de agir no mundo e a partir de processos de experiências estéticas. A potência criativa da arte é utilizada como mecanismo de expurgo de situações das quais, por vezes, não conseguimos experimentar de outra maneira.

A presença do som como elemento primordial não se restringe apenas ao início do agrupamento de crianças em "O Senhor das Moscas", mas estende-se também às obras gregas e às cosmogonias humanas. Além disso, encontra-se enraizado no mito da criação Judaico-Cristão que postula que Deus deu origem ao universo por meio da palavra. O Livro de Gênesis proclama: "Fiat lux. Et facta est lux" (faça-se luz. E a luz se fez). As implicações desta interação simbólica entre "o poder da palavra" e o "significado do som" deixam uma marca profunda nas sociedades humanas.

Nesse contexto, o som seria investido de um poder transcendental, capaz de construir, criar, formular e até mesmo salvar. O versículo bíblico que proclama que "todo aquele que invocar o Nome do Senhor será salvo" destaca a crença na potência do som como veículo de invocação divina e redenção.

A ideia de que a palavra falada tem o poder de dar origem à luz, simbolizando a criação, reverbera não apenas na narrativa religiosa, mas também na percepção mais ampla

[25] É interessante a analogia possível a citação de Hesíodo (2012) e a relação entre os substantivos “criança”, “comunidade”, “bairro”, e os adjetivos “pobre”, “carente”, “perigoso”, que envolvem as ações do ensino de música nos projetos sociais. Da mesma forma que é necessário conhecer as medidas do mar, também seria necessária conhecer e problematizar o cotidiano dos participantes, promovendo, em algum momento a voz instrumentalizada, a denúncia, e o enfrentamento dos constrangimentos sociais. Nesse sentido conhecer é um ato concomitantemente cognitivo e transformador.

das culturas cristãs. Essa concepção sugere que o som não é apenas uma expressão acústica, mas uma força criativa que molda a própria existência. Esse elemento é fundamental para se compreender os motivos que levam os projetos sociais a usarem a Música como instrumento de orientação social capaz de moldar a natureza de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade.

Se esse poder transcendente tem a capacidade de transformar uma natureza selvagem em uma racionalidade civilizadora, é no dia a dia que suas manifestações ganham significado. Para Estevão, um dos pais de alunos da Ilha de Música entrevistados durante a pesquisa, há uma relação entre os sons e as atividades cotidianas. Em suas palavras,

> a Música é uma coisa muito importante porque ela está presente em todo o canto, ela está no ar, até uma pessoa batendo em uma porta pode ser musical, pode fazer uma nota musical, pelo menos assim, no meu entender. Por exemplo, eu estou aqui trabalhando, tenho uma ferramenta e bato: pah, pah. Isso pode dar duas sonoridades diferentes, quer dizer, dois toques diferentes de alturas diferentes (Estevão, entrevista em 05 de agosto de 2022).

A trajetória multifacetada de Estevão como marceneiro, pintor, pedreiro e cantor em bandas religiosas, além de seu projeto com voz e violão em bares pela cidade do Natal, destaca a riqueza de sua experiência profissional cotidiana, intrinsecamente entrelaçada com elementos sonoros.

Em sua narrativa, Estevão enxerga a Música como um fio condutor que permeia e dá significado a diversas esferas de sua vida. Ela não é apenas um meio de adoração na igreja, mas também se converte em uma fonte de renda adicional quando se apresenta profissionalmente. Mais notavelmente, sua percepção musical vai além dos palcos e estúdios, estendendo-se às atividades cotidianas como pedreiro e marceneiro. Quando manuseia ferramentas como o martelo durante uma reforma, Estevão não apenas produz sons, mas, para ele, cria uma sinfonia visual, uma música que ressoa através do seu trabalho manual.

Essa visão abrangente atrela o significado musical às atividades humanas comuns, enfatizando que a cultura não é confinada a espaços específicos, mas está entrelaçada às ações da vida. Estevão ilustra como a musicalidade pode transcender fronteiras convencionais, permeando o cotidiano com uma trilha sonora que torna a experiência do trabalho e da vida mais rica. Essa interconexão entre música e ações diárias revela a capacidade da música de ser uma expressão vital que atravessa todos os aspectos da existência.

O som permeia diversas atividades humanas, desde o cotidiano de trabalho até manifestações literárias e religiosas, desempenhando papéis de significador e significante. Ele anuncia, demarca, delimita, inclui e exclui, como exemplificado pela distinção entre a sirene

de uma ambulância e de um veículo policial. Essa diferenciação evoca sensações distintas para aqueles que possuem a chave de decodificação.

Num contexto de trânsito, a sirene demanda do motorista a ação imediata de dar passagem para o veículo de emergência, sendo ouvida antes mesmo de visualizar o veículo emissor do som. Já para a equipe hospitalar, a sirene exige atenção imediata para o pronto atendimento, desencadeando uma série de ações coordenadas, desde a disponibilização da maca pelo maqueiro até a estabilização do paciente pelo médico e a preparação dos enfermeiros com os equipamentos necessários. A ambulância precisa ser liberada prontamente, pois há mais vidas a serem salvas. Embora seja o mesmo som, a sirene de ambulância é ouvida através de múltiplos significados que acionam diferentes ações, dependendo da posição social dos sujeitos. As interpretações e ações associadas à sirene estão intrinsecamente ligadas às posições sociais dos sujeitos na hierarquia social, ressaltando a centralidade do reconhecimento do som, interpretação e ação.

A "Salvação Cultural" proposta nesta tese refere-se ao processo de compartilhamento de significados entre sujeitos em diversas posições sociais, decodificando significados a partir de sua posição única na hierarquia social.

É nessa direção que Wisnik (1989, p.32) afirma que existe uma “ecologia do som que remete a uma antropologia do ruído”. Para o autor, o conceito de ruído é antropológico e, portanto, conectado historicamente e socialmente a um determinado grupo humano e social. “Uma balada brega pode ser embaladora num baile popular e chocante ou exótica numa festa burguesa”. Além disso, esses significados são também relacionados às diferentes gerações de uma mesma classe social: “um show de rock pode ser um pesadelo para os ouvidos do pai e da mãe e, no entanto, funcionar para o filho como uma canção de ninar no mundo do ruído generalizado” (Wisnik, 1989, p.32).

Referente a S.C., há uma estreita ligação entre os sons e os significados. O ruído, tal qual exposto por Wisnik (1989) na citação anterior pode significar também uma tentativa de inferiorização do som, ao passo em que de outro lado, também pode significar a falta de processos referentes a Salvação Cultural nas trajetórias de vida dos moradores de bairros considerados perigosos e marginalizados dos centros urbanos. Ao estudar o processo de colonização das terras potiguares, o historiador Câmara Cascudo (1955) destaca que a sociedade natalense, como um todo, se imbricavam nas concepções da igreja, de modo que o som e o tempo eram marcados pela sacralização: as horas de rezar, de chorar, de se preparar para as guerras e invasões, de levantar, da ceia no turno noturno e de se recolher eram assinaladas pelos sinos das igrejas.

As badaladas dos sinos não apenas ditavam o ritmo, como também exigiam dos "salvos" os domínios de seus significados, seria extremamente desastroso para um sujeito que morasse dentro da Cidade do Natal não diferenciar a badalada que indicava a preparação para uma guerra daquela que sinalizava a missa do turno noturno. Dessa forma, o sujeito salvo no processo de Salvação Cultural é aquele que compreende os signos, os interpretam e os seguem.

Aprender esses signos sonoros compartilhados socialmente significa a inserção das pessoas nas sociedades como também pode evocar a vigilância sobre o outro através da checagem do cumprimento dos significados sonoros através do seu reconhecimento público. Por exemplo, no caso do toque de recolher noturno na colonização natalense (trazido por Cascudo, 1955) ou das sirenes das ambulâncias contemporâneas (trazido por nós no início desta seção). Em ambos os casos são necessárias ações em resposta aos sons, e pela falta de tais atitudes exigidas publicamente, as pessoas poderiam/podem ser punidas ou receber multas.

Em cartas de 1704 e de 1706, o padre Jesuíta João Antônio Andreoni faz uma relação entre comportamentos, significados sociais de sons/ruídos e as aprendizagens sociais dos indígenas frente ao cotidiano das comunidades do Brasil Colonial. O trecho da carta a seguir é retirado da Tese de Maria Porto (2000) sobre os Jesuítas da Capitania do Rio Grande:

> pela alacridade com que os índios constroem as suas casas como que à compita; na facilidade com que **aprendem de cor as orações**; na pontualidade com que cada dia vêm à Igreja de manhã e de tarde; na alegria que mostram quando levam à fonte do batismo, os seus filhos. [...] já começam a amansar pouco a pouco. Os casados já dormem em suas barracas, os mais no chão, que é a enxerga dos cansados, ao pé do fogo aceso. Vêm à Igreja, de mãos postas e erguidas, adoram a Deus, que fez o céu e a terra; **confessam** ao Senhor de tudo; **assistem em silêncio** ao Santo Sacrifício; **batem no peito**; **ouvem os avisos**; e **obedecem** armados de arco e frechas, mas com o arco em repouso (Carta de João Antônio Andreoni *Apud* Porto, 2000, p. 242, grifo nosso)

O reconhecimento da aprendizagem da cultura do colonizador por parte dos indígenas é ressaltado pelo clérigo no trecho acima como um elemento da salvação. Destacamos que há uma série de elementos que se referem às aprendizagens de comportamentos cristãos e ao mesmo tempo de ações dos nativos perante a sociedade que demonstram a eficácia dos processos de compreensão dos signos. Aprender a confessar, assistir em silêncio, bater no peito, ouvir avisos e obedecer são postos como elementos de apropriação da cultura do colonizador (civilidade da metrópole e da fé no Deus católico) que são operacionalizados a partir de esquemas de significados sonoros compartilhados e que se encontrariam em oposição a natureza bárbara do silvícola. A Salvação Cultural herda da religião o

reconhecimento social das ações que são tomadas dentro dos esquemas de significados. As atitudes são ao mesmo tempo uma comprovação da salvação e uma distinção social do sujeito que passou pelo processo.

Ainda sobre a carta de João Antônio Andreoni, citada anteriormente, as salvações religiosa e cultural são inseparáveis. O padre entrelaça esses aspectos como elementos construídos em conjunto: os ritos religiosos (ir à igreja, confessar, etc.); a obediência a igreja e a coroa (os sacramentos cristãos e atender ao chamado para a batalha); cultura no cotidiano (construir as suas próprias casas, dormir dentro das barracas, etc.). Esses domínios são interligados na carta e fazem parte de esquemas de aprendizagens com que os indígenas foram submetidos e fiscalizados ao longo do processo colonizador.

Ao estudarem a aprendizagem transformadora através da perspectiva de Community Music, Nan Qi e Kari Veblen (2016) afirmam a importância dos esquemas de significados para a interpretação e a interação dos sujeitos com o mundo. Enquanto conjunto de significados, essa relação perpassa os significados atribuídos antropologicamente, mas entendendo que dentro do atropo (da relação humana) há camadas que separam e agenciam os sujeitos, os sons, os ruídos e seus significados. Para Nan Qi e Kari Veblen (2016),

> Esquemas de significado (também conhecidos como ponto de vista) são crenças ou conceitos específicos que moldam a interpretação de um evento particular, enquanto hábitos mentais são suposições mais amplas que afetam todas as nossas interações com o mundo. Perspectivas de significado são, portanto, pressupostos abrangentes por meio dos quais as pessoas interpretam novos eventos, de acordo com o que aprenderam com experiências anteriores (Qi; Veblen, 2016, p.101)[26].

A música é parte do ser humano, que não é apenas um ser sonoro ou um ser ruído, mas também um ser social e musical. Essa relação, como relatada por Qi e Veblen (2016), acontece baseada nos significados e nas perspectivas que são aprendidas nas/com as experiências cotidianas e por processos cognitivos. O objeto sonoro em si pode não significar nada para as pessoas que não detêm as chaves de decodificação. Por isso a Música é uma experiência social, cultural, compartilhada. No caso da Salvação Cultural, saber (ou não saber) os códigos/significados é um elemento de distinção social.

Como experiência social compartilhada, a Música é parte das aprendizagens simbólicas que faz emergir contradições e disputas presentes na dinâmica social. Música e

[26] Tradução livre de: Meaning schemes are specific beliefs or concepts that shape one's interpretation of a particular event, whereas habits of mind are broader assumptions that affect all of our interactions with the world. Meaning perspectives are thus overarching assumptions through which people interpret new events, according to what they have learned from past experiences.

sociedade são noções que não podem ser desvinculadas das formas simbólicas e culturais que as pessoas manifestam (Shepherd; Wicke, 1997).

O antropólogo John Blacking (2000) realiza uma incursão sobre a Música, destacando sua capacidade intrínseca de simbolizar características sociais. Blacking salienta que os sujeitos precisam passar por um processo de aprendizagem para que haja uma significação compartilhada, ou seja, a atribuição social de significados à música. Em suas palavras:

> A música pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando é ouvida pelos ouvidos preparados e receptivos de pessoas que compartilharam, ou podem compartilhar de alguma forma, as experiências culturais e individuais de seus criadores (Blacking, 2000, p. 54).[27]

Blacking ressalta a importância do aprendizado na construção do significado musical, destacando que ela não é apenas uma expressão individual, mas um fenômeno social que ganha sentido através da interação coletiva. Sua abordagem sublinha a complexa rede de significados culturais que a experiência sonora carrega consigo, e como esses processos são moldados e transmitidos ao longo do tempo. Ao enfatizar a necessidade de compartilhamento, Blacking destaca a importância das experiências em grupo. Essa visão oferece uma perspectiva para a compreensão da Música como um fenômeno cultural dinâmico.

Essas experiências podem ser conflituosas, harmônicas, criar direcionamentos ou contestá-los. Neste movimento de relação/significação/relação (pessoas-músicas-pessoas), enquanto manipulação sonora, a Música não é apenas emitida, mas está interligada: os sons e os silêncios são manipulados e envolvem outros aspectos que não são necessariamente sonoros, como dança, movimento, luzes, cores e sentimentos. Fazer Música é manipular e produzir sonoridades, pausas, ritmos, métricas, interpretações, mundos imaginativos, dificuldades cotidianas, danças, cores, luzes, parâmetros sonoros, conflitos, consensos, sentimentos, etc.

O etnomusicólogo Bruno Nettl (2015), ao refletir sobre o que existiria de universal na Música, afirma que

> Na grande maioria das culturas, a maioria dos enunciados musicais tende a cair no final, mas eles não são uniformes no início. Todas as músicas fazem uso de repetição interna e todas têm uma estrutura rítmica baseada na distinção entre durações de notas e acentos dinâmicos. Todos os recursos mencionados são universais no sentido de que existem praticamente em todos os lugares, mas são universais significativos também em outro sentido:

[27] Tradução livre de: Music can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators.

> eles não teriam que estar presentes para que a música existisse e, portanto, não são simplesmente uma parte da definição de música (Nettl, 2015, p.34).[28]

Mesmo que essas culturas não definam tais manifestações como sendo musicais, a repetição e a manipulação de padrões, frequências, ritmos, intensidades, timbres, cores, movimentos, etc. estão presentes como fenômeno em todas as sociedades conhecidas (Nettl, 2015). Nesse sentido, a Salvação Cultural através da Música é um fenômeno intencional histórico e humano de manipulação do mundo físico, como parte da estrutura social. A S.C. é constituída e aprendida através do processo de tornar-se parte da sociedade.

O sentido, a distância e as frequências intervalares na Música são intrinsecamente influenciados por processos culturais, os quais se diferenciam ao longo do desenvolvimento histórico de cada sociedade. Na Europa, mais precisamente na sociedade alemã, que apenas consolidou sua unificação após os conflitos de 1864, um processo exaustivamente estudado pelas Ciências Sociais (Giddens, 1998), essa diferenciação também se refletia nas diversas expressões musicais, especialmente na concepção de distância intervalar e harmonia musical.

Um exemplo notável desse contexto é encontrado no "Cravo bem temperado", composto por J. S. Bach em 1722. Este conjunto de composições propôs uma tentativa pioneira de temperamento tonal, unificando as distâncias entre os sons. Essa inovação permitiu a alternância de tonalidades e modulações tonais sem a necessidade de re-afinação do instrumento. Dessa forma, um "cravo bem temperado" tornou-se capaz de executar os 48 prelúdios e fugas nas diversas tonalidades sem a demanda constante de ajuste instrumental para cada peça musical.

É interessante observar que a ideia de unificação das distâncias intervalares na Europa, especialmente na Alemanha, não apenas permeou o domínio musical, mas também foi simbolicamente seguida pela posterior unificação dos Estados Nacionais e dos Ducados Germânicos. Esse paralelo ilustra como os desenvolvimentos na teoria musical podem refletir ou antecipar movimentos mais amplos na estrutura social e política de uma sociedade[29].

A equidistância intervalar influenciou a consolidação das escalas modernas da estética musical em toda a Europa e nos países não-europeus envolvidos no processo de dominação colonial, como o Brasil. Compositores como Mozart e Haydn estudaram “O Cravo bem

---

[28] Tradução livre de: In the vast majority of cultures, most musical utterances tend to descend at the end, but they are not similarly uniform at their beginnings. All musics make some use of internal repetition, and all have a rhythmic structure based on distinction among note lengths and among dynamic stresses. All of the mentioned features are universals in the sense that they exist practically everywhere, but they are significant universals also in another sense: they would not have to be present in order for music to exist and thus are not simply a part of the definition of music.

[29] Para um melhor aprofundamento sobre o temperamento baseado em intervalos de coma no contexto social europeu de J.S.Bach, ver Ledbetter (2002).

temperado" de modo que as ideias de distâncias tonais se consolidaram no período do Classicismo Musical na Europa.

Sobre este processo de consolidação europeu de uma sonoridade, Max Weber (1994) analisou a relação horizontal/harmônica das tensões derivadas das irracionalidades da melodia e do desenvolvimento tecnológico dos instrumentos musicais. Não haveria Música moderna, nem a dominação colonial do fazer musical nem muito menos uma proposta de salvação através da cultura se não existissem essas tensões.

De um lado, a racionalização, as tensões, as distâncias intervalares e o uso instrumental são processos que permanecem em constante evolução, nunca se resolvendo completamente e nunca alcançando cadências perfeitas com uma conclusão definitiva. Por outro lado, esses elementos musicais são introduzidos nos países colonizados como um padrão imposto, vinculado a práticas religiosas que estabelecem uma hierarquia entre a afinação e a desafinação, entre o compreensível e o incompreensível, e, acima de tudo, entre o que pode ser racionalizado e transcrito em partitura e o que é considerado impossível nesse sentido.

A cultura desempenha um papel duplo e contraditório em seu sistema de reprodução, pois não apenas produz cânones, mas também fornece as ferramentas para que eles sejam questionados (Eagleton, 2011).

Ao considerarmos as inter-relações entre cultura, sons e significados, fica evidente que essa relação não apenas proporciona o meio no qual os tensionamentos são experimentados, mas também é o meio pelo qual esses os processos sociais são normalizados e/ou contestados.

A noção de Salvação Cultural, portanto, revela-se como um instrumento que possibilita interpretar tanto a conformidade quanto a discordância por parte daqueles que passam por processos de aprendizagem musical. Esse conceito sugere que a cultura é um espaço dinâmico onde as normas e desafios coexistem, criando um terreno fértil e conflitivo para a negociação, imposição, dominação e acomodação constante de significados e práticas musicais.

2.4 CULTURA E MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA FORMATIVA

A partir do desenvolvimento dos estudos das Ciências Sociais e da Etnomusicologia, a Música tem sido pensada **na** cultura e **como** cultura. Essa dupla relação ajuda a pensar os sujeitos inseridos em processos sociais, no agir com/na sociedade. Essa interação não é restrita à esfera das determinações, mas também pode ser considerada como um elemento de ruptura. A interação entre os sons e a sociedade é tão dinâmica quanto as relações entre os sujeitos e os grupos, e a música expressa aspectos dessa interação.

A Cultura está socialmente interligada às possibilidades, às tensões, às dominações, às expressões estéticas de interações entre pessoas e grupos. Como experiência de significação do mundo, a Música está presente tanto na cultura (*kultur)* como no corpo humano. Seja através das transformações morfológicas, ou seja, através das roupas, dos equipamentos eletrônicos usados para tocar ou compor, as pessoas se (re)organizam em torno dos usos dos símbolos culturais. Não entendido como determinantes, nem unilaterais, esses elementos podem através da dinâmica interativa com a sociedade apresentar disputas, diálogos, processos de marginalização, imposições e até rupturas.

As músicas são capazes de conectar pessoas distantes geograficamente. Renato Ortiz (2000) analisa como o *Rock and Roll* possui uma profusão mundial que não apenas se faz dialogar dentro da própria sociedade americana, mas de conectar às juventudes culturalmente distantes. Podemos citar como exemplo desse movimento destacado por Ortiz, o *heavy metal* e o *Opera rock* ingleses, o *metal melódico* dos países nórdicos, o *manguebeat* recifense, enfim, as dinâmicas sociais e culturais conectam-se e ao mesmo tempo modificam-se a depender da relação cultura e sociedade. Essa é uma das características ressaltadas da Música para que ela tenha sido utilizada como instrumento de catequização dos nativos brasileiros no Período Colonial, como aprofundado no Capítulo 5.

Concordamos com Renato Ortiz (2000) quando o autor destaca que a música de uma cria conexão entre jovens de culturas diferentes, agindo como um elo de solidariedade (no sentido durkheimiano). A predominância do inglês globalmente não é apenas devido à necessidade de comunicação em uma sociedade globalizada. Na verdade, reflete uma instância global onde outras fontes de autoridade se cristalizam.

Entendemos que esse elo também pode vir acompanhado de elasticidades e rupturas. As tensões são comuns entre o fazer musical e a sociedade, contudo, elas podem surgir por diversos motivos que não são puramente estéticos, mas simbólicos e não necessariamente através da luta entre classes, ou como parte de um processo de imposição de um novo cultural, mas da manutenção e da transmissão dos valores intergerações de um mesmo grupo social. Esse aspecto é importante para entender não apenas a introdução de um tipo de relação com a Cultura no Período Colonial Brasileiro como também a sua manutenção através da Salvação Cultural interligada a posições e hierarquias sociais na contemporaneidade.

Ao ponderar sobre a produção visual e a arte, Nestor Canclini (2019) sustenta que o trabalho artístico desempenha o papel de um espaço através do qual a organização social se configura. Isso implica a existência de uma fronteira não nitidamente definida, mas sim híbrida e organizacional entre cultura e sociedade. Para o autor,

> o que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual. É nesse sentido amplo que o trabalho artístico, sua circulação e seu consumo configuram um lugar apropriado para compreender as classificações segundo as quais se organiza o social (Canclini, 2019, p.246).

A organização de grupos que ocorre em torno do objeto artístico é também uma organização social que influencia e é influenciada por fatores externos. Não é determinante e nem determinada, mas interativa e principalmente transitória, por nunca ser acabada.

A constituição de uma narrativa em disputa vinculada à Música e aos projetos sociais, atuam no reconhecimento e na assunção de formas de se viver vinculadas à diáspora negra, a tradição indígena e os processos coloniais[30]. Esses elementos puderam ser vistos em nossa inserção em campo no Bairro da Redinha.

O bairro já é reconhecido por diversos trabalhos acadêmicos como um território com manifestações artísticas e as suas práticas religiosas afro-ameríndias. As crônicas de Newton Navarro (1998) sobre o bairro na primeira metade do século relatam a existência de grupos de Pastoril, Bumba-meu-Boi, e Coco-de-Roda, dentre outras manifestações. Mais recentemente, pesquisas acadêmicas têm atestado tais manifestações do território negro urbano no bairro, como a presença do Grupo de Afoxé Estrela do Amanhã (Silva; Carvalho, 2021), grupos de hip-hop[31] e breakdance (Pinheiro *et al.,* 2019). Além disso, em nossa pesquisa de campo visitamos espaços destinados a grupos de capoeira e projetos que utilizam a estética do grafite como instrumento de inclusão social.

Há também na Comunidade da África diversos terreiros de tradição africana e indígena que em seus ritos empregam ogãs (músicos) que tocam e cantam as loas (canções) nas celebrações[32]. Os espaços da espiritualidade afroamerindigena são diversos: contemplam a Umbanda, como por exemplo, o Centro Espírita Oxalá; a tradição do Candomblé (ketu); a tradição Nagô como o Terreiro Oxum Opará; e o culto a Jurema[33] como a Roça do Caboclo Arranca Toco.

Muitas das crianças envolvidas no Projeto Social Ilha de Música também participam ativamente de outros espaços culturais que possuem significados e experiências únicas associadas à expressão sonora. É relevante destacar que, durante conversas com os pais e familiares dos alunos da Ilha de Música, eles ressaltaram sua participação em outros

---

[30] Essa discussão é trazida no Capítulo 4 sobre os processos históricos vinculados à Salvação Cultural.
[31] Segundo Vianna (2008) o Hip Hop tem como característica as aflições próprias das comunidades dos centros urbanos. Essas comunidades são marcadas pela presença representativa da população afrodescendente.
[32] Dados disponíveis no Mapeamento dos terreiros de Natal. Disponível em https://cchla.ufrn.br/mapeamentodosterreirosdenatal/index.php. Acesso em 03 de março de 2022.
[33]

ambientes culturais no bairro da Redinha, como grupos de Afoxé, rodas de samba e coletivos de hip-hop.

Essa integração entre diferentes grupos e indivíduos permite não apenas a circulação entre pessoas, mas também a troca de conhecimentos, uma vez que cada espaço cultural apresenta um ambiente rico em representações musicais, saberes e perspectivas de mundo. Essa interconexão entre os vários espaços culturais contribui para uma experiência mais abrangente e enriquecedora, promovendo a diversidade musical e a compreensão intercultural entre os participantes do projeto e suas comunidades.

Em entrevista realizada dia 23 de fevereiro de 2022, os proponentes do Projeto Ilha de Música relataram a elaboração de ações para que as crianças pudessem vivenciar os pontos da cultura negra e indígena presentes na Comunidade da África. Na ocasião, nos chamou a atenção, como relatado na citação a seguir, apesar do nome do local, das manifestações culturais e da aparência fenotípica e cor de pele, alguns moradores não se reconheciam como sendo afrodescendentes ou descendentes de indígena. Foi relatado que alunos chegam a sofrer algum tipo de cerceamento por parte dos pais e dos moradores da Comunidade quando estimulados pelo projeto na assunção de tradições que interligam a produção musical à cultura africana e indígena. Nas palavras de uma das fundadoras da Ilha de Música, a professora Inês Latorraca,

> Eles [as crianças] não fazem esse link “isso é da cultura africana, isso é da cultura negra”. Aí a gente resolveu fazer essa atividade esse ano de sair no bairro, conhecendo os locais as atividades que existem como a capoeira, todos os projetos que existem, inclusive temos um projeto aqui de grafite importante, grande, um coletivo. Eles trabalham muito e tem uma produção muito grande, fazem rap e tal. Então, indo com eles, conhecendo todos esses locais, mas dizendo o que é. Porque muitas vezes eles conhecem até, mas não sabem o que representam aquilo dentro da comunidade (Inês Latorraca, entrevista em 23 de fevereiro de 2022).

Na citação anterior, é estabelecida uma relação fundamental entre a música/cultura enquanto forma de conhecimento e o reconhecimento do sujeito perante a sua comunidade. Explorar os cerceamentos ocorridos dentro da cultura afro-ameríndia, assim como os processos que os motivaram, é parte integrante de uma prática musical que vai além das meras produções sonoras. Essa prática está profundamente entrelaçada socialmente com os agentes envolvidos, suas histórias e trajetórias cotidianas.

Nesse contexto, existe uma preocupação específica em proporcionar às crianças o conhecimento das produções artísticas de seu próprio bairro. Isso visa não apenas promover o entendimento e o reconhecimento delas em relação a essas produções, mas também fomentar o diálogo entre as crianças e esses contextos. As interações surgem na direção de superar uma

postura de renúncia em relação à própria cultura afro-ameríndia, contrapondo-se a uma visão de salvação que poderia ser imposta como a meta principal da prática educativa.

Essas trocas, mudanças e diálogos desempenham um papel importante nas experiências sonoras das pessoas, contribuindo para a formação de maneiras de aprender que estão intrinsecamente vinculadas às histórias dos aprendizes. Essa abordagem integrada reconhece a importância não apenas do conteúdo musical, mas também das narrativas culturais subjacentes, proporcionando uma educação que é enraizada na vida e na identidade dos alunos.

Como parte desse diálogo, é importante salientar que não é a cultura que circula, mas sim pessoas reais, alunos e professores que transitam nos diversos espaços da Comunidade da África e fora dela, ampliando os espaços de vivências sociais e transformando-as em seus "pedaços" (termo utilizado por Magnani, 1996; 2003). Ao refletir sobre a teoria do ator plural, Bernard Lahire estuda os diferentes espaços de socialização e as posições em que as pessoas ocupam nesses espaços:

> Enquanto crianças, adolescentes, pai de família, namorado, jogador de futebol, colecionador de selos, partidário político ou operário de sua empresa, o mesmo corpo biológico será designado pelo mesmo nome e sobrenome. É claro que a abstração chega a tomar corpo sustentada pela evidência da unidade biológica do corpo. Socialmente, porém, o mesmo corpo passa por estados diferentes e é fatalmente portador de esquemas de ação ou hábitos heterogêneos e até contraditórios (Lahire, 2002, p. 22).

As posições dos sujeitos acontecem em relação às vivências experimentadas nos espaços de socialização. Os "hábitos corporais, cognitivos, avaliativos, apreciativos" são incorporados nos esquemas de ação como maneiras de fazer, pensar, sentir, agir adaptadas aos contextos sociais (Lahire, 2002, p. 173). As ações de reconhecimento da própria cultura e de aproximação com outras Músicas, como o relatado pela coordenadora da Ilha, ajudam na construção de diálogos e nas interações com os outros atores, com suas músicas e vivências sociais. Esse aspecto é ressaltado no Capítulo 6.4, quando recriamos umas das experiências dos participantes desta pesquisa em realizar uma apresentação musical no Rio de Janeiro, e no Capítulo 7, através das autopercepções de Sócrates sobre as suas capacidades.

No campo de experiências possíveis, as tensões, os determinismos, as rupturas, os hibridismos, presentes no fazer musical, permitem a interação entre pessoas por meio de relações simbólicas de poder. Os espaços de aprendizagem, performance e de lazer musical comportam possibilidades cognitivas que são transmitidas e compartilhadas entre as pessoas. Esses elementos interativos e compartilhados são evidenciado tanto no retrato sociológico do Maestro Gilberto Cabral, construído no Capítulo 7, quanto no retrato sociológico de Elton,

Capítulo 9, que vivencia/vivenciou como experiência cultural a Universidade, a Quadrilha Junina, o pagode depois do futebol, a rádio comunitária, além do projeto Ilha de Música.

2.5 CAPITAL CULTURAL, MÚSICA E SOCIABILIDADES

Nas seções anteriores problematizamos a música enquanto experiência formativa de um modo de vida, suas sonoridades unem grupos em torno de uma construção coletiva de sociedade. Aprender a ser em sociedade é também aprender Música. Nesse sentido, os esquemas de significados simbólicos são necessários para que os sujeitos produzam, apreciem e façam música.

Os esquemas de significados, construções coletivas e agenciamentos de subjetividades se desdobram em contradições, permeados por interesses diversos. Essas motivações podem emanar de diversos agentes envolvidos na prática educativa de projetos sociais, incluindo financiadores, a busca por visibilidade, os professores, a comunidade, os alunos, entre outros. No entanto, é no âmbito dos interesses que se revelam as visões acerca dos objetivos educativos desses projetos.

Nesse contexto, os interesses assumem um papel coercitivo ou promocional de determinados valores, expondo as complexas dinâmicas de financiamento, hierarquias simbólicas e lutas contra-hegemônicas presentes na prática de ensinar. A questão do repertório, longe de se limitar a considerações teórico-musicológicas ou à prática pedagógica, é constantemente interrogada no que diz respeito a que sociedade se pretende influenciar e transformar.

As experiências musicais não se restringem à sala de aula, mas compõem uma imbricada teia de convivências cotidianas que são mediadas, construídas, rompidas, reconstruídas, etc. No campo educativo, a Cultura se apresenta em um movimento de constante mediação dessas vivências.

Bourdieu apresenta a noção de capital cultural para compreender as relações de trocas que pressupõem posições sociais. Segundo o autor, ele é transmitido através do "sistema de valores implícitos e interiorizados, que contribui para definir, entre outras coisas, as atitudes face ao capital cultural e à instituição escolar" (Bourdieu, 2020, p.46). Nesse contexto, a cultura se configura como uma experiência e compreensão do mundo a partir de posições sociais inseridas em hierarquias, exemplificadas pela comparação entre o capital cultural familiar e o capital cultural da instituição. Essa relação de proximidade também implica uma aproximação de subjetividades coletivas, as quais são moldadas nos processos de internalização no âmbito das aprendizagens.

Portanto, o capital cultural transmitido se constitui como um sistema de valores simbólicos, afetivos e de racionalização do mundo. Essa transmissão não se limita apenas à acumulação de conhecimentos formais, mas engloba também as atitudes, os sentimentos e as formas de compreensão que moldam a relação das pessoas com o conhecimento e com as instituições educacionais. Esse entendimento destaca a importância não apenas do conteúdo cultural, mas também das dinâmicas emocionais e simbólicas que desempenham um papel fundamental na formação das identidades e nas percepções individuais em relação ao capital.

A aproximação do contexto de vivência familiar e a aprendizagem musical foi interpretada por nós na dissertação de mestrado (Araújo, 2015). Em uma oficina de violão para 10 crianças entre 12 e 14 anos, a professora estava explicando o significado de sustenido na partitura a partir das formações de acorde no violão. Iniciou mostrando o acorde de ré maior que é formado pelas notas ré, fá # (sustenido) e lá. Ao dizer que o sustenido era capaz de aumentar meio tom uma nota musical, levando de uma casa do violão a outra, a professora foi interrompida por um aluno que sentenciou com uma certeza inabalável: “professora, o sustenido é igual a meu pai!” A professora prontamente fitou-me os olhos, franziu as sobrancelhas, inclinou a cabeça como um gesto de quem pergunta com as expressões faciais “entendeu?”. Eu repeti o mesmo gesto de franzir as sobrancelhas e virar um pouco a cabeça para a esquerda em direção a professora “Não entendi”. A professora olhou para o aluno e perguntou em um tom curioso, interessada e com uma voz carinhosa “como assim, meu amor”. O aluno retomou: “sim, professora, meu pai é cobrador de van de transporte alternativo, ele leva as pessoas de um canto pra outro”. De fato, ficamos alguns minutos em silêncio, apesar de ter entendido a analogia, o nosso silêncio foi no sentido de tentar mensurar a abstração, a afetividade, e a aproximação comparativa realizada pela criança no processo de entendimento do que seria um sustenido. Esse momento foi interrompido por outra sentença tão verdadeira quanto a primeira, carregada de emotividade, de abstração e ao mesmo tempo uma forma de ver o mundo de uma maneira não apenas musical, mas também da ordem do cotidiano, do ordinário: “o sustenido é igual a meu pai, leva as pessoas de um canto a outro”, reforçou a criança.

O capital cultural serve como elemento agenciador para atribuir sentidos. Ele está intimamente conectado às maneiras de agir, de sentir, e de compreender o mundo. Nesse contexto, um aspecto crucial no ensino de Música em projetos sociais é compreender como a música pode mobilizar ações que promovem, de um lado, a compreensão das forças sociais, históricas, políticas e econômicas que influenciam a realidade e contribuem para moldá-la da forma como é, e, por outro lado, agir no agenciamento de ferramentas que possibilitam a transformação dos sujeitos.

Ao analisar a Música enquanto prática social em duas ONGs no contexto brasileiro, Magali Kleber (2014, p. 34) afirma que o envolvimento da Música na abordagem socioeducativa pressupõe "a interpretação e análise dos diferentes contextos do mundo social, intrínsecos e idiossincráticos dos atores sociais". As articulações socioculturais são permeadas de forma e de conteúdos simbólicos, no sentido de mediarem modos de ser e conexões articuladas entre as estruturas sociais dos grupos. Nesse sentido, o ensino de Música nos projetos sociais difere do ensino nas escolas de educação básica não apenas em seus objetivos educativos, mas também nas práticas simbólicas e simbolizantes que atribuem significado social.

Pierre Bourdieu (2020), ao se referir ao sistema educativo como eficaz na conservação social, afirma que ao mesmo tempo em que reproduz o capital cultural das classes mais abastadas, o sistema educativo personifica o fracasso escolar. Assim, a questão é deslocada das diferenças de oportunidades, capitais culturais, e das classes que detém o controle do capital escolar para atribuir ao sujeito a culpa pelo seu próprio insucesso.

Para legitimar a personificação do fracasso escolar e esconder as interferências do capital cultural é desenvolvida a noção de democracia e de igualdade de oportunidades na educação. Ora, é impossível falar em isonomia em um país em que 53% de sua população não sabe o que vai comer na próxima refeição (Galindo *et al.,* 2021). É impossível falar em democratização quando quase 25% das crianças e adolescentes do Estado do Rio Grande do Norte não concluíram e nem cursaram o Ensino Médio no ano de 2020. São meninos em idade escolar, de cor parda e com rendimento de até um quarto do salário mínimo são os alvos principais da exclusão escolar (UNICEF, 2020). Esse é o mesmo perfil da população carcerária, o mesmo perfil do jovem morto nas operações policiais, que são vítimas da prática de linchamentos no Rio Grande do Norte.

Gabriel Miranda e Ilana Paiva ao estudarem a juventude, o crime e a política na periferia da Capital Potiguar, relatam que "o ser nasce, e no processo de humanizar-se encontra um universo onde está dada uma série de obstáculos que o são impostos em decorrência de sua cor e posição de classe" (Miranda; Paiva, 2019, p. 64).

Se de um lado a escola é a instituição manipuladora "dos bens culturais e dos signos institucionais de salvação" (Bourdieu, 2020, p.72), ela também não é a detentora do monopólio de produção de diferenciação, pois entram nesse campo de agenciamentos os projetos sociais que ensinam Música no Brasil. Esse é um dos pontos de diferenciação do estudo bourdieusiano sobre o sistema educativo: no caso nos extratos sociais mais baixos da sociedade brasileira há uma inter-relação entre a educação e os projetos sociais que conferem aos sujeitos que frequentam ambos espaços um valor vinculado a uma distinção.

O que estamos ressaltando aqui não é a desvalorização do sistema escolar em detrimento dos projetos sociais. O que advogamos é que as ONGs exercem uma influência singular no reconhecimento social de crianças e adolescentes em situação de risco e vulnerabilidade.

Na área da Música, ao contrário de muitas outras profissões, a importância de um diploma obtido na Educação Básica pode ser menos significativa em termos de agregar valor aos indivíduos. O professor com quem estudaram, as orquestras em que tocaram, os instrumentos musicais que dominam e o tipo de música que praticam muitas vezes desempenham um papel central na distinção de músicos. Nesse sentido, ser um violoncelista e participar de uma orquestra confere um forte capital social a um indivíduo negro, mesmo diante de acusações injustas de crimes por parte da polícia, por exemplo[34].

Esses elementos não apenas demonstram as habilidades musicais e técnicas do indivíduo. Também carregam consigo um peso social e cultural significativo. O capital cultural no campo da Música não é medido exclusivamente pelos diplomas, ou seja, o reconhecimento e a valorização na comunidade musical, muitas vezes, superam a importância de certificações formais, destacando a complexidade e a subjetividade associadas à construção de capital social na área.

Ao pesquisar a construção de valores simbólicos e a sua relação com autoestima no ensino de Música em ONGs, Magali Kleber traz um relato de um dos participantes que, em nossa perspectiva, está relacionado à distinção social atribuída ao capital cultural do músico de periferia. Segunda a autora,

> pode-se pensar que valores simbólicos agregados – as caixas de instrumentos musicais carregadas nas costas – a símbolos de estigma social – a cor da pele negra, ser morador de favela – provocam uma simbiose positiva, elevando a autoestima e a dignidade daquela comunidade (Kleber, 2014, p.121).

Entendemos a Música como experiência de viver, de experimentar o sensível, o estético e o mundo. Por ser um processo de vivenciar, o fazer musical é comunicante das relações que estão imbricadas com o conhecer.

Esses aspectos estão presentes não apenas na literatura, como também nas falas dos ex-alunos entrevistados para a construção desta tese. É justamente no sentido de viver o estético, o sensível e o mundo que o ex-aluno Diogo questionamos sobre a importância dos projetos sociais. Em suas palavras:

---

34 https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2020/09/4873670-musico-negro-que-teria-sido-acusado-por-engano-e-libertado-no-rio.html

> Hoje em dia, a doença do momento é... as pessoas estão muito depressivas. Essa questão da depressão está muito constante. E também a questão do se sentir sozinho. Por mais que você esteja do lado de pessoas, tem jovens que se sentem sozinhos. [...] Tinham meninos que estudavam na Ilha de Música que eram muito rebeldes, tinha o Rafael e o Augusto. Eles eram da rua mesmo. Comiam quentinhas da delegacia do bairro [que sobravam quando eram distribuídas entre as pessoas encarceradas], eles só viviam na rua. Tinham tudo para virarem bandidos. Mas, hoje Augusto é um policial civil e o Rafael estuda na UFRN (Diogo, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Na fala anterior, percebe-se a importância da aprendizagem musical como agenciadora de experiências formativas e de sociabilidades. Praticar em conjunto, expressar seus sentimentos, e ter um apoio profissional fizeram parte das estratégias de superação de dificuldades tanto para Diogo quanto dos seus dois amigos que "tinham tudo para virarem bandidos". Aprender Música em projeto social na Comunidade da África firmou-se como um marco intenso nas trajetórias, e de alguma forma, capazes de modificar os rumos da vidas denominadas de possíveis bandidos. O reconhecimento dessa transformação é parte não apenas do aspecto pedagógico, como também da forma como as pessoas se auto identificam.

Como já mencionado no início deste capítulo, o conceito de Cultura se distancia dos impulsos destrutivos internos (Eagleton, 2011), a partir do controle das faculdades mentais e das pulsões (Souza, 2020). Esses delineamentos da racionalização são vistos nos relatos de Diogo sobre os processos de vida de Augusto e de Rafael. Os três passaram por aprendizagens musicais que ajudaram na transformação de histórias de vida de pessoas que "tinham tudo para virar bandidos".

A S.C., como herdeira da religião, herda também os elementos simbólicos da salvação. Os elementos de transformação contados por Diogo na citação anterior, são, portanto, parte dos "signos institucionais de salvação" (Bourdieu, 2020, p.72) que se operacionalizam através da cultura. As narrativas que reforçam as transformações de vida através da Música fazem parte dos signos institucionais dos projetos sociais.

Nos projetos sociais, os símbolos que reforçam as narrativas de salvação por meio da música funcionam como marcadores sociais semelhantes aos elementos simbólicos presentes na religião cristã, no qual a salvação ocorre por meio de rituais e na aprendizagem das histórias dos santos.

A seguinte analogia é pertinente para compreendermos as influências da religião nos demarcadores sociais. Para quem detém os mecanismos simbólicos de interpretação, um frei católico usando um hábito franciscano é tão facilmente distinguível de um padre usando um hábito católico. Através de suas vestimentas entendemos não apenas a sua função hierárquica no catolicismo, como também as distinções sociais e obrigações religiosas que cada função carrega. Todos elementos podem ser deduzidos através da observação e da decodificação de

significados por trás de cada hábito religioso. De forma semelhante, a caixa de instrumentos musicais carregadas por crianças pobres nas periferias (Kleber, 2014), de certa forma, substitui o demarcador social e simbólico de um hábito (vestimenta) religiosa. Uma criança carregando um *case* é, possivelmente, uma pessoa que foi "salva do mundo" das drogas e da degradação moral que assola os moradores dos bairros periféricos.

A transformação cultural atua, portanto, no reconhecimento social de símbolos compartilhados que são herdados pela religião e que se operam nos significados que possuímos com os sons, com a música e com as simbologias. Considerando isso, pode-se presumir que pessoas das classes baixas, envolvidas na prática musical e reconhecidas por isso, têm maior probabilidade de utilizar mecanismos para questionar e superar situações de vulnerabilidade enfrentadas pelos jovens moradores de periferia, seja relacionada ao tráfico de drogas ilegais ou à violência institucionalizada.

A violência institucionalizada é parte do cotidiano do negro e do pobre, mesmo aqueles que tenham distinções sociais e capital cultural. A Salvação Cultural não significa a garantia de isenção de sofrer abusos, como relatado no Capítulo 7. A Música promove um sentido de autorreconhecimento de distinção que permite às pessoas, como o maestro, a se questionarem: não mereço a violência que sofro.

Estevão, pai de um dos alunos do Projeto Ilha de Música correlaciona aspectos da distinção trazida pela Música. Ele afirmou que os sons mobilizaram o estado emocional das pessoas que desenvolvem um tipo de relação estética com o mundo. Em suas palavras,

> a Música é uma coisa muito importante né? Porque ela mexe com seu psicológico. Às vezes a pessoa está aqui, desculpe aí forma de falar, ela está triste, assim, seres humanos, nem sempre estamos de alto-astral. Aí bate uma tristeza, e a pessoa passa e ouve uma música de quando a pessoa era criança. E quando aquela música está sendo tocada ali, parece que a pessoa volta ao tempo de infância, quando a sua mãe tocava pra você aquela música, entendeu? Aí você pensa: Rapaz, essa música minha mãe tocava para eu dormir. Então, que recordação! Igual a um perfume, que você usou hoje, e daqui há uns dez anos você vai lembrar e dizer: "rapaz, esse perfume aí, meu pai me deu de presente em um aniversário. Oh, perfume cheiroso, eu reconheço esse perfume aí". Quer dizer, isso fica guardado, fica entranhado na cabeça. E a Música é uma coisa que mexe muito com a alma, ela transforma até a pessoa, sabia disso? Uma música como aquela: [cantando] "Luar do meu sertão, seguindo o trem azul" [trecho da canção Seguindo no Trem Azul, da Banda Roupa Nova]. Aí você lembra do sertão, quando morava no sertão com sua família. Em casa mesmo, [lembro de] quando eu era pequeninho, meu pai com a enxada trabalhando, e eu pertinho dele ali. [A pessoa] se lembra que ouviu essa música no tempo de que a família morava na fazenda, ou naqueles sítios. A Música é muito importante, se a gente for falar sobre a Música a gente passa o dia todinho [risos]... Para você ter uma ideia, eu trabalho com massa de parede, cortando pisos e cortando madeira. E aquela madeira assim quando estava sendo cortada, o cheiro, eu lembrei da época que eu estudava no colégio. Aquele cheiro daquelas ripas,

> o cheiro da madeira da sendo cortada me lembrou a época que eu estudava no colégio. Me lembrou a escola, minha infância, o cheiro do lápis novo, o cheiro da borracha nova que era distribuída pelo governo no material escolar. O cheiro do material novo a gente sentia antes de iniciar o ano na escola. Eu me lembrei quando eu tinha sete anos de idade e eu me preparava para fazer o primeiro ano (Estevão, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Na fala de Estevão, é possível ver que a recordação é interligada às percepções humanas, como o olfato, a audição de músicas e os sentimentos vividos. Essas percepções acontecem a partir de um treinamento dos sentidos, do controle das pulsões e da natureza. Esses elementos ajudam a compor um capital cultural que é utilizado para interpretar e viver o mundo em volta.

O sertão, as fazendas e a vida no interior se fazem presentes em muitas das histórias dos antepassados dos moradores da Redinha que compartilham de um mesmo processo histórico de migração (Capítulo 5). Como exposto por Estevão na sua fala anterior, essas experiências são mediadas através da Música e possibilitam que as pessoas a se reconectem e se reconheçam com o passado, e se reconstruam.

A reconstrução de um passado possível e de um presente remediado através dos sons está espraiada nas diversas canções da Música Brasileira. Tal característica é atribuída à Música e reforçada nas letras das canções. Como exemplo, podemos citar a música "Paratodos" de autoria de Chico Buarque e Dárcio Fragoso. A canção lançada em 1993, no Álbum Chico Buarque, é citada a seguir:

> O meu pai era paulista/Meu avô, pernambucano/O meu bisavô, mineiro/Meu tataravô, baiano/Meu maestro soberano/Foi Antônio Brasileiro
>
> Foi Antônio Brasileiro/Quem soprou esta toada/Que cobri de redondilhas/Pra seguir minha jornada/E com a vista enevoada/Ver o inferno e maravilhas
>
> Nessas tortuosas trilhas/A viola me redime/Creia, ilustre cavalheiro/Contra fel, moléstia, crime/Use Dorival Caymmi/Vá de Jackson do Pandeiro
>
> Vi cidades, vi dinheiro/ Bandoleiros, vi hospícios/Moças feito passarinho/ Avoando de edifícios/Fume Ari, cheire Vinícius/Beba Nelson Cavaquinho
>
> Para um coração mesquinho/Contra a solidão agreste/Luiz Gonzaga é tiro certo/Pixinguinha é inconteste/Tome Noel, Cartola, Orestes/Caetano e João Gilberto
>
> Viva Erasmo, Ben, Roberto/Gil e Hermeto, palmas para/Todos os instrumentistas/Salve Edu, Bituca, Nara/Gal, Bethânia, Rita, Clara/Evoé, jovens à vista (Buarque, Fragoso, 1993).

Na canção citada acima é recantado o passado e o presente através dos ancestrais/contemporâneos que constituem o eu-lírico, que são biológicos (pai, avó, bisavó,

tataravó) e musicais (Nara Leão, Roberto Carlos, Maria Bethânia, etc.), ao mesmo tempo em que indica remédios contra males do seu tempo: fel, moléstia e crime (Dorival Caymmi e Jackson do Pandeiro). Na quarta estrofe da canção, são relatadas situações de dificuldades psicológicas, como aqueles vivenciados nos hospícios e pelas mulheres que se jogam de edifícios. Como alternativa a fumar, cheirar e beber (provavelmente substâncias entorpecentes), a canção sugere "fumar" Ari (Barroso), "cheirar" Vinícius de Morais e "beber" Nelson do Cavaquinho. Ainda no campo dos remédios, na quinta estrofe para um coração mesquinho e contra a solidão agreste são sugeridos os músicos Pixinguinha, Noel Rosa, Cartola, Orestes, Caetano e João Gilberto.

Tanto no sentido exposto por Estevão, pai de um aluno que frequenta a Ilha de Música, quanto o presente no eu-lírico da canção Paratodos de Buarque e Fragoso, ao se reconectar com o passado, é exposto que a Música pode construir um presente possível através das mudanças. Essa transformação acontece com a identificação de sentimentos e situações vivenciadas que podem servir de canalizadores de experiências de vida. A Música é agenciadora de experiências de formativas pois se constitui um remédio que ajudaria na catarse das dores, além de ser uma forma de sociabilidade, ou seja, se conectar com os presentes, com a Comunidade, com o próprio passado, com outros músicos, sendo um possível remédio contra os males do presente. E um desses males se constitui o lugar de perigo.

2.6 MÚSICA E SIGNIFICADOS DO "LUGAR DE PERIGO"

Como problematizado nas seções anteriores, o som constitui um ato inaugural não apenas da construção da fé na tradição cristã, mas está presente nas mais diversas sociedades através de sua capacidade mobilizadora de sentimentos e experiências que agem nos tensionamentos sociais. Nesta seção apresentamos aspectos conectados à Cultura, a partir do mito fundador do Projeto Ilha de Música e como ele age a partir do demarcador de "lugar de perigo" para propor alternativas de superação do risco e da vulnerabilidade social.

No Projeto Ilha de Música, o ato inaugural é interligado ao "dever moral" vinculado a uma missão que fomentou um modo de agir. Em entrevista no dia 23 de fevereiro de 2022, os fundadores do projeto detalharam a aproximação deles com a Comunidade.

> Gilberto Cabral: Um dia a gente parou aqui na Redinha, a gente nem conhecia essa comunidade aqui [na Comunidade da África]. "Vamos entrar aqui". O pessoal me disse – "homem, você vai entrar aí? Isso aí é muito perigoso". Só que eu vim de um local que já era perigoso, então eu vejo o estigma de local perigoso com muita naturalidade. A gente foi fazer uma pesquisa na Prefeitura do Natal e vimos que haviam mais de 2 mil crianças ociosas. Já nessa época, há 16 anos atras. Hoje deve haver bem mais. Aí

> pensei, “acho que vai dar certo”. Bem aqui do lado era uma delegacia, e do lado da delegacia havia um galpão desocupado que já funcionou uma borracharia. Entrei em contato com a pessoa proprietária, e falei que estávamos querendo. “Alugo para vocês tranquilamente” e a gente alugou. Alguém deu um toque para a gente “olhe, esses meninos aqui, ficam aqui o tempo todo porque nessa delegacia haviam umas presas e entregavam quentinhas todo os dias para as presas, como a quentinha era muito grande, elas dividiam uma com a outra. Uma quentinha duas comiam e a outra servia para dar aos meninos, para fazer aviãozinho[35], para eles subirem e buscarem uma droga, um pó, uma cocaína, crack, e o que tiver”. Sabendo disso, a gente começou a dar café da manhã, os meninos que iam para lá (para a delegacia), não iam mais para lá, vinham para cá (para o projeto).
>
> Inês Latorraca: E tem outro detalhe, que a praia de Santa Rita sempre foi um local muito tranquilo. E aí tinha um restaurante lá perto de casa. E um senhor, dono do restaurante, comentou que estava tendo muitos furtos, coisa pequena no bairro e na praia de Santa Rita e que era um pessoal de uma tal de África. Que existia esse local. Então vimos que era um local que tinha algum problema. Aí viemos olhar aqui também e fomos na prefeitura e tal, ver as condições do local. Recentemente que foram asfaltadas algumas ruas, antes era muito mais desestruturado. Muitas famílias usavam um só banheiro, porque não tinham. Teve uma época que a prefeitura saiu fazendo banheiros, colocando caixas d’água nas casas, e foi estruturando melhor (Gilberto Cabral e Inês Latorraca, entrevista em 23/02/2022).

O ato inaugural do Projeto e a mobilização de um ordinário cultural por meio de sentidos são evidenciados no relato anterior, especialmente quando os fundadores compartilharam os motivos que os levaram a criar o projeto. Essa situação pode ser relacionada ao trecho do livro "O Senhor das Moscas", onde o ato inaugural da trama é marcado pela tragédia e pela capacidade aglutinadora e mobilizadora do som. Na ficção, a tragédia da queda de um avião, no contexto de uma guerra mundial, leva crianças a se encontrarem sozinhas e desorientadas em uma ilha deserta.

Na realidade vivida na Comunidade da África, conforme relatado pelos fundadores do projeto, a fome, o tráfico de drogas e a desorientação juvenil aparecem como elementos intimamente interligados ao processo histórico que foram submetidos os jovens provenientes das classes populares brasileiras. Em troca de refeições, as crianças desempenhavam o papel de "aviõezinhos", transportando alimentos para as áreas controladas pelo tráfico. De certa forma, tanto o tráfico quanto o Estado agiam de maneira complementar, sendo que um fornecia drogas para as crianças levarem para a cadeia e o outro disponibilizava alimentos que, por sua vez, eram revertidos para as crianças atuarem como "aviõezinhos".

O resto de comida que as presas deixavam nas quentinhas trocadas pelos entorpecentes era o "lucro" do trabalho dessas crianças. Na seção 6.2 voltaremos a esse episódio para analisá-lo a partir da ótica da mítica fundacional presente na maior parte dos

[35] No jargão popular significa sujeito que leva um tóxico ilegal para um determinado comprador, no caso as presas da delegacia, e volta com o dinheiro para o traficante.

projetos sociais que atuam com música como intervenção. Nos interessa por hora é focar no local de perigo interligado à Salvação Cultural.

Apesar de residirem no bairro de Santa Rita, local próximo à Redinha, os fundadores do Projeto nunca haviam adentrado a Comunidade da África. Mesmo situada em uma localização estratégica, esse ambiente permanecia pouco atraente para os não moradores. Os sinais dessa falta de atratividade são evidentes em diversos aspectos, desde os frequentes relatos de homicídios noticiados na mídia local até as conversas durante a nossa escolha do local do projeto. Muitas das pessoas com quem conversamos antes de iniciar nossa pesquisa de campo, mesmo no ambiente acadêmico, nos perguntava "você vai para lá?".

Essa relutância em explorar a Comunidade da África ilustra as barreiras sociais e perceptuais que muitas vezes existem entre diferentes bairros, mesmo quando estão geograficamente próximos. A reputação da África, muitas vezes construída por meio de notícias negativas, cria um distanciamento que pode dificultar a aproximação de pessoas de fora. Esses desafios destacam a importância de abordagens sensíveis e culturalmente contextualizadas ao desenvolver projetos sociais em comunidades diversas.

São pessoas que vivem em um lugar de perigo que são alvos das ações educativas que se utilizam da Salvação Cultural. No caso da Comunidade da África, esses avisos contrastam com as suas belezas naturais e paisagísticas: entre as Dunas de Genipabu, a foz estuário do Rio Potengi, a Zona de Proteção Ambiental da Redinha, a Ponte Newton Navarro, e a Fortaleza dos Reis Magos.

Existe uma contradição atribuída socialmente aos locais de vulnerabilidade que pode ser resumida na seguinte afirmativa: a Comunidade é tornada invisível pela visibilidade associada ao crime. Isso representa um processo social que transforma em invisível um espaço habitado por seres humanos e o coloca em evidência como um "lugar perigoso", gerando medo e apreensão entre as pessoas externas. Esse processo contribui para legitimar operações policiais violentas e ações assistenciais por parte de grupos sociais, práticas frequentes em bairros considerados perigosos nas cidades brasileiras.

No contexto dessas ações, surge a necessidade de questionar até quando será preciso distribuir alimentos e roupas para pessoas que enfrentam a fome e o frio diariamente. Além disso, questiona-se por quanto tempo o aparato de segurança estatal continuará agindo como se os habitantes desses espaços fossem seres desprovidos de humanidade. Essas indagações apontam para a urgência de abordar questões estruturais que perpetuam a desigualdade e a marginalização em comunidades vulneráveis, indo além das abordagens paliativas e focando em soluções mais abrangentes e duradouras.

Como será apresentado no Capítulo 3, o lugar de perigo é composto de um ver e de um não ver ao mesmo tempo: um ver que ele existe enquanto espaço de estigma para não o enxergar enquanto lugar no qual os serviços de saúde, de moradia e de educação se tornam precários. A frase dita por um morador ao coordenador da Ilha de Música sobre a Comunidade da África, “Isso aí é muito perigoso”, congrega de uma forma homogênea todas as situações de vulnerabilidade e de risco social, ao passo em que é um aviso sonoro para manter-se afastado, como a sirene da ambulância avisa ao motorista que “deixe passar”.

O aviso possibilitou a criação de um mundo de possibilidades para o coordenador e para a Comunidade. Para Gilberto Cabral, a frase “homem, você vai entrar aí? Isso aí é muito perigoso” foi desafiadora e possibilitou uma quebra de um ciclo de invisibilidade da Comunidade: a África existia e sua existência também foi um autorreconhecimento. Gilberto Cabral também é proveniente de um lugar estigmatizado, sua infância ocorreu em uma vizinhança que também leva uma rotulação semelhante. Sua formação enquanto músico pertencente a uma localidade que é estigmatizada serviu como dispositivo para que ele agisse para enfrentar com naturalidade e o desafio do estigma atribuído à Comunidade da África.

De um lado, “o lugar de perigo” se apresenta como um aviso para os estranhos não entrarem na Comunidade, e como uma categoria de análise presente na revisão da literatura, vinculada ao exotismo e a anormalidade. De outro lado, para as pessoas que vivenciam a Comunidade da África, aquele é um lugar de vida em toda a sua complexidade, para fortalecer os laços de sociabilidade, de jogar futebol, de praia, de mangue, de pesca, de catar caranguejos nos mangues e de aprender Música. Esses aspectos são ressaltados pelos ex-alunos do projeto Ilha de Música, Sócrates, Diogo e pelo seu pai, o senhor Domingos, quando refletem sobre a sua vizinhança em entrevista no dia 4 de agosto de 2022. Nas palavras dos entrevistados:

> Domingos: por exemplo, se você estiver em um hospital, ou um posto de saúde de uma hora da manhã, você chama um Uber: -Vai pra onde? -Pra Redinha -Onde fica? -África. A pessoa cancela na hora, pode ser onde for, pode ser nove horas da noite, cancela.
>
> Sócrates: mas se for uma área melhor... melhor... como se diz que aqui essa parte é a África, eles cortaram isso aqui, aqui é a África, e pra lá é Redinha. Mas aqui é tudo Redinha. Aí dizem: -vai pra onde, é Redinha Praia? -Não, é África. – Vixi, África dá certo não, é porque...
>
> Diogo: pois é, já vem logo um vixi [palavra que evoca uma exclamação negativa perante uma frase ou situação apresentada].
>
> Sócrates: homem, tem uma coisa, não é porque a gente mora aqui não, porque sempre morei aqui. Mas é que não é isso que falam da África [a realidade vivida não é o que falam da África, que ela é perigosa], África é

> pesado, não sei o que. Mas não é, não é isso o que o pessoal fala não. Esse negócio de matança, ba, ba, ba [gesticulações como se fossem tiros], não é assim não, é tranquilo (Entrevista em 4 de agosto de 2022).

O conceito de "local de perigo" é uma questão problematizada e vivenciada no cotidiano pelos moradores entrevistados durante nossa pesquisa de campo. Explorar a localidade para além da superficialidade associada ao rótulo cria oportunidades para análises mais aprofundadas, ao mesmo tempo em que torna tangíveis as experiências vividas no dia a dia.

Essa abordagem permite uma compreensão mais completa de nuances das dinâmicas locais, considerando não apenas os estigmas associados à percepção externa, mas também as complexidades e diversidades que compõem a vida cotidiana dessas comunidades envolvidas com projetos musicais. Desse modo, abraça-se a complexidade desses espaços, promovendo uma compreensão mais holística que vai além das simplificações superficiais muitas vezes aplicadas a áreas consideradas de risco.

Ao refletir sobre a Rede de Escolas de Música de Medellín, Red, Geoffrey Baker (2021) afirma a importância da associação dos núcleos escolares e os problemas sociais nos bairros populares. Essa associação visa ressaltar o ensino de Música como resposta aos constrangimentos sociais presentes nos bairros da capital colombiana. Segundo o autor:

> Muitas das escolas [núcleos da Red] são localizadas nos *barrios populares,* ou “bairros populares”, como são conhecidos os setores de média e baixa renda. A Red foi apresentada como uma resposta ao problema agudo de crimes violentos que esses bairros enfrentavam; ela se define como um programa social, tendo como objetivo promover a coexistência pacífica (Baker, 2021, p. 2)[36].

Os projetos sociais, portanto, estão intrinsecamente relacionados aos desafios de violência associados às classes médias e baixas, pois surgem como uma resposta de engajamento social. A violência, em suas diversas dimensões, permeia a concepção de projetos, a vida das pessoas e a oportunidade de aprender Música como um meio de transformação. O território, a Música e as vidas dos participantes dos projetos são interligados pela presença da violência e pela aspiração à mudança. Os bairros populares são marcados por dificuldades, mas também apresentam possibilidades de superação evidenciadas na riqueza de seus recursos culturais. Essa ambiguidade no qual se insere essas localidades é estudada por Magnani (1996; 2003).

---

[36] Tradução livre de: Most of the schools [nucleos of Red] were located in *barrios populares,* or “popular neighbourhoods,” as low-to-middle income sectors are known. The Red was presented as a response to the acute problem of violent crime that such neighbourhoods faced; it defined itself as a social program, its goal to promote peaceful coexistence.

José Guilherme Magnani (1996; 2003) trabalha essa questão à luz da antropologia nas formas de lazer dos bairros urbanos de São Paulo. O autor traz a categoria de "pedaço" para explicar as relações que as pessoas fazem nas comunidades por ele estudadas. Essa concepção nos permite ir além do rótulo de "perigo", pois entendemos que ao invés de qualificar o lugar a partir da visão do *outside*, o "pedaço" percebe as relações genéticas das redes de sociabilidade, os sentimentos de solidariedade dos grupos, seus consensos e contradições. Para o autor os elementos constitutivos dessa categoria são: a) uma ordem espacial, b) que corresponde a uma rede determinada de relações sociais (Magnani, 2003).

Se de um lado "o lugar de perigo" é um espaço geográfico definido por rotulações e vinculado a uma classe social, do outro lado as relações sociais que são vivenciadas também podem ser alvo de visões distorcidas ou superdimensionadas no alcance político. Magnani (2003) problematiza a pesquisa em bairros periféricos a partir dessas questões. O autor afirma que

> As populações dos bairros periféricos são objetos de atenção e interesse quando se organizam em associações e protagonizam movimentos reivindicativos. Outras práticas, por meio das quais enfrentam o cotidiano, não são levadas em conta, ou então são consideradas obstáculos à percepção de seus interesses e a uma ação política consequente: sua concepção de família é tida como conservadora; seus gostos estão descaracterizados por influência dos *media*, seu lazer não passa de escapismo, sua religiosidade é fator de alienação e seus projetos de vida, tentativas frustradas de ascensão social (Magnani, 2003, p .27).

Essas orientações antropológicas para a pesquisa em contexto urbano nos ajudou a pensar os pontos de referência da Comunidade da África como vinculados à ordem espacial que potencializam os núcleos de sociabilidade. Como adaptação para esta investigação, observamos como a música se fez presente nesses espaços e no qual se conversava sobre alunos e ex-alunos do Projeto, os eventos que iriam acontecer no bairro, as oportunidades musicais e as dificuldades cotidianas. Dentre esses pontos de referência, destacamos o edifício sede da Ilha, os bares às margens do Riacho do Doce, a Unidade de Saúde do bairro, no Centro de Referência de Assistência Social (CRAS), as igrejas evangélicas, os diversos

terreiros de umbanda, candomblé e jurema[37], os quiosques instalados às margens do rio Potengi, as escolas e os campos de futebol.

Se os núcleos dessas convivências são claramente nomeados, as suas bordas possuem contornos fluidos. O "pedaço" pode se expandir da mesma forma que circulam as pessoas pelos diversos equipamentos sociais. Como por exemplo, relatado em entrevista no dia 11 de maio de 2022 por uma egressa da Ilha da Música e que hoje faz o curso Técnico em Piano e a Licenciatura em Música na UFRN.

> Entrevistador: Além daqui você participa de algum outro espaço... um espaço que você toca ou ouve música?
>
> Ana: Eu toco na minha igreja [Assembleia de Deus] também, estava fazendo parte de algumas orquestras em algumas igrejas. Ultimamente estou meio parada porque não estava conseguindo ir para os ensaios e tal, por causa de lá [da Universidade]. Mas é isso, na igreja.
>
> Entrevistador: então lá na igreja tem orquestra. É aqui mesmo no bairro?
>
> Ana: Não, é no Jardim das Flores [bairro da Redinha, distante do núcleo do Projeto Ilha de Música e mais próximo ao bairro vizinho] (Ana, 18 anos, entrevista em 11 de maio de 2022).

"O pedaço" de Ana é composto por um tecido complexo de relações, que envolvem Música e que através dos conhecimentos e das habilidades musicais ela pode vivenciá-los. Seja através de uma apresentação musical na sua igreja, os convites para tocar em templos mais distantes, ou a experiência de ser discente universitária, todas essas relações são possíveis através das redes de sociabilidade que ela constrói com Música. Nesse sentido, são criados e fortalecidos os laços comunitários. Os espaços de sociabilidade de Ana, além do seu bairro, também compreendem a Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ao passo que ela deixa de participar das atividades na igreja para se dedicar ao curso superior e ao curso técnico de música, o seu "pedaço" é ampliado e/ou modificado, ampliado e incorporados lugares mais distantes. Os "espaços" são flexíveis e elásticos, definindo quem faz parte deles e podem ser utilizados por diferentes grupos em diversos dias/horas. Um exemplo disso é a

[37] Sobre as diferentes manifestações da religião afro-ameríndia, é importante aqui trazer uma classificação elaborada por Josimeire Marques (2021) que, apesar de não se aprofundar nos meandros que diferenciam e aproximam a umbanda, o candomblé e a jurema, ao menos, serve de sistematização didática que basta a esta tese que não trata diretamente de religião, e, mas de cultura. Segundo a autora, "a religiosidade afro-brasileira no estado [do RN] é representada por três principais expressões ritualísticas, a Umbanda, Candomblé e o Culto à Jurema. O Candomblé é caracterizado como culto aos orixás, portanto uma religião como um conjunto de práticas nitidamente africana. A Umbanda, religião surgida no Brasil por volta de 1920, cultua espíritos e é influenciada por outras religiões como o Candomblé, o espiritismo, o catolicismo e a pajelança indígena. O culto da Jurema, por sua vez, é uma expressão religiosa somente observada no Nordeste, caracterizada por cultuar espíritos de negros, índios e caboclos dessa região brasileira" (Marques, 2021, p. 68-69).

sede do Projeto Ilha de Música em 2021, que funcionava durante a semana pela manhã, mas nos finais de semana era utilizado para eventos festivos, serestas e bailes da Comunidade.

Esses aspectos não correspondem apenas aos espaços geográficos, mas contribuem para a ampliação cognitiva, além de abrir possibilidades de agir na Comunidade assumindo outras posições sociais. Ana, que durante a investigação estava no primeiro ano de curso superior de Licenciatura em Música, pretende trabalhar com Música, ajudar as crianças do seu "pedaço" e contribuir financeiramente com sua família:

> Entrevistador: e o que você projeta para o seu futuro?
> Ana: eu acredito que a ideia em si é me tornar professora. Mas a gente quando entra lá, a gente vai conhecer muitos outros caminhos. Mas de início é ser professora.
> Entrevistador: e o que você projeta para o futuro da sua família, a partir dessa sua experiência profissional?
> Ana: questão de dar orgulho para a família e tal, que está se formando. Em relação a ajuda financeira. Ajuda-los também (Ana, 18 anos, entrevista em 11 de maio de 2022).

O significado social compartilhado pelas pessoas por meio de suas experiências musicais abrange as habilidades musicais e as formas de interação em uma rede de convivência e colaboração baseada nesses significados. Para Ana, a família, os amigos do projeto, a igreja e o piano são componentes inseparáveis de uma vida comunitária. A Música não apenas é um conhecimento, mas também serve como uma maneira de experimentar os espaços sociais.

Os elementos que compõem os projetos futuros de Ana incluem a profissionalização, a Comunidade, o aspecto emocional e o reconhecimento social. Esses elementos são destacados quando ela projeta para seu futuro profissional o desejo de "dar orgulho para a família". Ao estar vinculada à S.C., a cultura-valor é apontada como um dispositivo de reconhecimento e atuação em seu bairro. Ana contribui positivamente na vida das pessoas de seu bairro porque é reconhecida como portadora de uma cultura-valor, diferenciando-a nos seus "pedaços" como alguém inserida em um processo de S.C., mesmo que as pessoas não utilizem essa terminologia para descrever as distinções sociais de Ana.

Ser reconhecido e participar ativamente ministrando aulas de Música são parte de um envolvimento de laços de solidariedade e de reconhecimento. Ser professor de Música é um diferencial das pessoas que passaram por processos de Salvação Cultural. Esse aspecto é ressaltado por Elton, ex-aluno e atual professor no Projeto:

> Entrevistador: Como você é visto pelos seus vizinhos e pela comunidade? Enquanto professor, como seus colegas, pais, amigos, vizinhos te vêm?

> Elton: Um exemplo, todos eles. Até um dia desses eu estava indo a casa da minha namorada lá em cima. Tinha uma galera da pesada, uma galera da pesada [ênfase]. Aí eu ia andando, dez e meia da noite na África e aquela coisa. Quando eu pensei que não, um menino chegou assustado e olhou assim: "eita, diga aí professor, pode passar aí. A gente conhece você, viu? Se alguém encostar o dedo em você aí. Aqui você é exceção, aqui você manda e desmanda". Eu fiquei morrendo, meio assustado, porque a gente nunca sabe como são esses caras [a reação]. Mas em todos, todos os cantos, se eu vou jogar futebol, dar uma volta na praia, se eu for caminhar por qualquer canto, todo mundo diz: oh, esse menino é um exemplo. Eu, professor de música. Todo mundo fala isso. Eu digo: "homem, não me chame de professor aqui não, só me chame de professor lá na Ilha". Me chame de Elton, aí respondem, "não, você é o professor". Até os bêbados que ficam aqui na esquina de casa, eu passo sete horas da manhã para vir pra Ilha e falam*: bom dia, professor, eu queria que meu filho fosse igual a você, tem que seguir seu exemplo. Mas todo mundo em si vê a gente como exemplo. Não só eu, mas muitos dos que passaram na Ilha são tidos como exemplo. São pessoas que não foram para o caminho errado, possuem uma conduta boa de estudar, construíram uma família legal. Eu acho que isso é o ensinamento maior que a gente pode passar para a Comunidade* (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022, grifo nosso).

Quando perguntado quem seria essa "galera da pesada" citado na fala anterior, Elton nos informou que seriam as pessoas envolvidas com o tráfico de drogas, ou seja, que "foram para o caminho errado". Elton elenca em sua fala posições sociais que as pessoas ocupam dentro da sua Comunidade, as atividades de sociabilidade. Depois disso, Elton elenca essas posições e atividades com a distinção social a ele atribuída, por exemplo: o menino assustado que faz parte da "galera da pesada"; jogar futebol; dar uma volta na praia; caminhar; os bêbados; e, os ex-alunos do Projeto.

Ele atribui a distinção social da posição de professor às características da vida social. Essas características são compartilhadas pelos demais ex-alunos do projeto, servindo como referência para os demais moradores da Comunidade. Tais características incluem possuir uma conduta de estudos e "constituir uma família legal". Em outras palavras, adquirir os meios cognitivos e sociais necessários para se inserir em posições de atividade profissional e familiar dentro da sociedade.

A expressão "família legal" não se refere necessariamente a um arranjo familiar estabelecido com base nas normas legais do direito civil. Em vez disso, denota uma família que é moralmente orientada para evitar cair em desgraça perante a comunidade. Elton ilustra essa ideia com dois exemplos em sua fala: a) ao mencionar os "bêbados" que desejavam que seus filhos seguissem o mesmo caminho que eles seguiram; b) ao relatar seu encontro com "o menino assustado" que faz parte da "galera da pesada", reconhecendo Elton como uma exceção na comunidade e transferindo a ele alguma autoridade, dizendo: "aqui você é exceção, aqui você manda e desmanda".

O rótulo "lugar de perigo" oferece uma compreensão limitada da Comunidade da África. Para entender as potencialidades e dificuldades presentes nas experiências musicais cotidianas, é necessário transformar essa rotulação em um espaço onde as vivências sociais são vivenciadas. Nesse contexto, o termo "pedaço", originado na gíria paulista e transformado em uma categoria social por Magnani (1996; 2003), representa os espaços de convivência em sua potencialidade cultural, de lazer e atividades econômicas, além de agenciar uma rede de significados. Ao considerar as redes de experiências culturais presentes na África, onde o Projeto Ilha de Música está inserido, cria-se uma nova espiral virtuosa. Isso permite romper com o ciclo vicioso da percepção de "lugar de perigo", ao mesmo tempo que possibilita que pessoas do meio artístico e cultural externas à Comunidade, desenvolvam projetos por meio da articulação de parcerias mobilizadas pelas redes de sociabilidade das pessoas envolvidas no Projeto Ilha de Música. Embora o termo "lugar de perigo" seja útil como uma categoria de análise para discursos salvacionistas ou como justificativa para ações socioassistenciais, ele diz pouco sobre as experiências cotidianas das pessoas do bairro em suas múltiplas potencialidades.

No transcorrer deste capítulo, exploramos a complexidade da Cultura, sua historicidade e suas interconexões com o poder, evidenciando como o conceito de cultura esteve vinculado à natureza, opôs-se a ela para tratar da civilização e, posteriormente, foi instrumentalizado para justificar hierarquias sociais e o domínio colonial. A Cultura, enquanto campo de significação, é também um meio de distinção social, permitindo que indivíduos das classes sociais mais baixas busquem prestígio e inserção por meio do aprendizado de signos e códigos culturais. A cultura-valor, nesse contexto, torna-se uma forma de sobrevivência. Conectando essas reflexões ao contexto dos projetos sociais de ensino de música, percebemos como a aprendizagem musical, para além de habilidades técnicas, envolve a internalização de códigos culturais que conferem status social. Esse processo se desenrola em territórios marcados pela violência e pela estigmatização, como exemplificado pela Comunidade da África, evidenciando a interação complexa entre cultura, território, e projetos sociais como a Ilha de Música.

A distinção através da Cultura não ocorre apenas por um título concedido gratuitamente; é necessário que os sujeitos possuam conhecimento dos signos e códigos culturais, aprendendo música por meio de experiências formativas oferecidas por ONGs que agenciam sociabilidades. Da mesma forma, é preciso tanto o reconhecimento social do sujeito como originário do "lugar de perigo" quanto a transformação em um "pedaço" de outros lugares culturais, além de sua comunidade, como palcos de teatros, parques, museus, escolas, etc.

Este capítulo estabeleceu as bases teóricas para a compreensão das dinâmicas espirituais (*kultur*) da Salvação Cultural que permeiam as experiências musicais em contextos educativos. Com a Cultura delineada como campo de discussão, tanto como instrumento de hierarquia e distinção social que pode ser aprendido em projetos sociais de ensino de Música, passamos, a partir do próximo capítulo, a apresentar os dados da revisão da literatura que se referem a essas dimensões.

3 REVISÃO DA LITERATURA

No capítulo anterior, exploramos o conceito de Cultura como um campo de conhecimento intrinsecamente interligado às diversas esferas sociais. Destacamos sua relevância ao contribuir para a elaboração de significados musicais que, por sua vez, são acionados para a vivência e compreensão do mundo. No presente capítulo, retomamos a discussão sobre cultura, posicionando-a como um domínio em constante evolução na práxis humana.

Esta revisão busca oferecer um panorama, embora pontual, do tema central desta tese, situando-se no âmbito das Ciências Sociais e da Educação Musical. Através da análise de publicações presentes nos anais de congressos, revistas especializadas e teses/dissertações previamente defendidas, traçamos um perfil das abordagens e reflexões existentes sobre a interseção entre cultura, Salvação Cultural e o ensino de Música em projetos sociais.

O objetivo consiste em analisar de maneira crítica as contribuições acadêmicas que se relacionam com esses elementos, proporcionando "insights" significativos para uma compreensão mais ampla da interação entre cultura e práticas educacionais musicais em projetos sociais. Serão destacados, principalmente, questões referentes a Salvação Cultural em ambientes educativos.

Os anais de congressos desempenham um papel crucial ao congregar trabalhos de pesquisadores iniciantes, como aqueles provenientes de recortes monográficos, e de investigadores experientes e profissionais. Esses documentos demonstram uma abordagem mais ampla e inclusiva em relação às temáticas e à qualificação acadêmica dos participantes, quando contrastados com os artigos publicados em revistas. Os periódicos costumam seguir critérios mais rigorosos na editoração e seleção de conteúdo.

Nessa perspectiva, percebemos que os anais de congressos e as revistas indexadas complementam-se mutuamente, proporcionando um panorama abrangente da produção científica tanto de investigadores consolidados quanto de iniciantes. Enquanto os anais de congressos tendem a refletir a diversidade e a abertura para novas perspectivas, as revistas indexadas destacam-se por sua rigorosa avaliação, proporcionando um espaço mais seletivo para a divulgação de pesquisas de alta qualidade. Essa dinâmica entre difusão e exigência contribui para enriquecer o cenário acadêmico, promovendo um diálogo inclusivo e robusto entre diferentes gerações e níveis de experiência na pesquisa científica.

No que diz respeito aos parâmetros de busca dos trabalhos publicados, empregamos os seguintes descritores de pesquisa: educação não formal, Sociologia, cultura, estudos culturais,

música no cotidiano, interações sociais, ensino de arte em ONGs e projetos sociais. Esse conjunto de descritores nos permitiu realizar uma busca direcionada nos títulos, facilitando a seleção dos trabalhos para a leitura dos resumos e, posteriormente, dos textos completos.

Ao término desse processo, identificamos um total de 82 trabalhos relevantes. Deste montante, 53 são publicações presentes nos anais de eventos, 15 consistem em artigos e ensaios publicados em revistas, e 14 correspondem a teses e dissertações.

Foram consideradas duas questões: 1. O que os textos falam sobre o ensino de música em projetos sociais? 2. As questões culturais são abordadas, se sim, como? A partir dessas questões, os fichamentos foram submetidos a três categorias que estão relacionadas aos objetivos de pesquisa. As interconexões desses dois eixos temáticos formaram a base para a interpretação dos dados. Dessa relação, surgiram três categorias para a interpretação dos textos: a) Música enquanto experiência formativa; b) Conhecimento musical e cultura, e; c) Interações e culturas na aprendizagem de música.

A partir dessas três categorias, apresentamos nesse capítulo a discussão dos dados através do exercício de comparação de ideias, "procurando pontos de similaridades e pontos de divergências" (Malheiros, 2011, p.84) para assim conhecer a produção e ao mesmo tempo delinear a temática do ensino de música em projetos sociais a partir de uma perspectiva cultural.

Para a pesquisa nos Anais e Revistas, delimitamos um recorte temporal de seis anos, abrangendo o período de 2017 a janeiro de 2023. A escolha desse intervalo se fundamenta nas significativas transformações sociais ocorridas nos últimos anos que impactaram a reconfiguração dos projetos sociais voltados para o ensino de música. Destacamos dois argumentos fundamentais relacionados às mudanças nas organizações sociais e um terceiro vinculado ao agravamento do problema social da insegurança alimentar, intensificado pelo aumento vertiginoso da extrema pobreza e da vulnerabilidade social.

Os três marcos sociais no Brasil que justificam esse recorte temporal para a revisão nos Anais e Revistas são os seguintes:

1. **Transformações em Projetos Sociais vinculados à Lei Nº 9.790/1999 (OSCIP):** A referida lei, que trata da qualificação de organizações como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), sofreu diversas intervenções nos últimos anos por meio de medidas provisórias, alterações e regulamentações[38].

2. **Reestruturação da Política Nacional de Assistência Social (PNAS) a partir de 2004:** A PNAS reordenou ações sociais com o propósito de promover serviços, programas, projetos e benefícios de proteção social básica e especial para famílias, indivíduos e grupos.

[38] Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9790.htm

Dela são reordenadas as ações sociais que se circunscrevem com o objetivo de "promover serviços, programas, projetos e benefícios de proteção social básica e, ou, especial para famílias, indivíduos e grupos que delas necessitam" (Brasil, 2004). A partir da PNAS, são lançados os recentes ordenamentos jurídicos e operacionais que regulam e promovem as ações das organizações governamentais e não governamentais que visam atuar na área de promoção do bem-estar social e no enfrentamento das vulnerabilidades. Nesse sentido, entendemos que as políticas nacionais que atuam com crianças e adolescentes estão em constante transformação, ora com avanços, ora com retrocessos. Essas mudanças, articuladas com o Estatuto da Criança e do Adolescente e o Marco Legal da Primeira Infância, destacam-se como elementos dinâmicos das políticas nacionais voltadas para crianças e adolescentes. Justificamos a utilização do ano de 2017 como marco por entender que essas transformações estão mais recentes e conectadas com a realidade atual.

3. **Aumento vertiginoso da insegurança alimentar:** O período de 2017 a janeiro de 2023 também coincide com um alarmante aumento da insegurança alimentar no Brasil. A alimentação é uma necessidade básica e se constitui em um dos principais fatores de risco à integridade física e social das famílias. Acrescido a isso, a subnutrição influencia diretamente na capacidade de desenvolvimento cognitivo de crianças e de adolescentes sendo um dos empecilhos à aprendizagem. Segundo investigação desenvolvida pela Freie Universität Berlin, realizada em conjunto com pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais e da Universidade de Brasília, no ano de 2020, 59% dos domicílios brasileiros estavam em situação de insegurança alimentar (Galindo *et al.,* 2021). Essa vulnerabilidade foi intensificada pelas políticas adotadas durante os governos dos presidentes Michel Temer e de Jair Bolsonaro que impactaram negativamente no emprego, na renda e nos programas sociais, culminando no aumento expressivo da insegurança alimentar, especialmente durante a pandemia.

3.1 ANAIS DE EVENTOS

Foram buscados textos nos Anais do Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, do Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia – SBS, e do Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS. Dentro do recorte temporal de 2017 a janeiro de 2023, escolhemos pesquisar os anais dos seguintes anos dessas instituições: o congresso da ANPOCS é anual, portanto, pesquisamos nos anos de 2019, 2020, 2021 e 2022; Já os congressos da ABEM e da SBS são bianuais, deste modo, foram investigados os anais dos anos de 2017, 2019 e 2021.

Após leitura de todos títulos dos trabalhos inseridos nos Grupos de Trabalhos, GTs, e Comitês de Pesquisa, CPs, foram selecionados os resumos dos trabalhos para uma leitura mais minuciosa. Detectada a pertinência com os descritores já mencionados, realizamos a leitura e o fichamento dos trabalhos.

Foram analisadas um total de 69 publicações nos encontros nacionais das três organizações, o que nos permitiu compreender como estão sendo construídos os conceitos, as práticas investigativas e detectar elementos da Salvação Cultural pertinentes a esta tese.

Destacamos o relevante trabalho de Williane Pontes (2021), que aborda a prática artística dos moradores da Comunidade do Timbó, situada na Zona Sul de João Pessoa-PB. Notavelmente, a autora não se concentra na prática pedagógica convencional em sala de aula; em vez disso, direciona sua atenção para as interlocuções entre a aprendizagem da "arte de rua, música, dança e o rap como desdobramentos artísticos na comunidade através das redes sociais" (Pontes, 2021, p.11).

Esta perspectiva ampliada da aprendizagem musical destaca que ela não se limita a ambientes físicos tradicionais, como salas de aula. Pelo contrário, se desdobra em redes interativas e é facilitada pelas sociabilidades promovidas em diversas manifestações culturais. Por exemplo, as rodas de samba, conforme apresentado por Ribeiro (2019), os movimentos culturais como o Hip Hop (Queiroz, 2021), o movimento manguebeat (Mendonça, 2021) e os significados sociomusicais transmitidos, incorporados e desafiados nas danças das quadrilhas juninas, tão arraigadas no cotidiano das cidades do Nordeste brasileiro (Castro; Paiva, 2021).

Ao considerar essas diferentes formas de aprendizagem, percebemos que a Salvação Cultural em música transcende os limites físicos de ambientes escolares, permeando as interações cotidianas e os espaços culturais diversos. Essa ampliação da concepção enriquece nossa compreensão das dinâmicas sociais, ressaltando a importância das experiências na formação musical das comunidades que são permeadas por elementos de salvação.

3.1.1 Congresso da ABEM

A Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) é uma entidade nacional sem fins lucrativos, fundada em 1991, com o objetivo de congregar profissionais, pesquisadores, professores e alunos interessados na troca de experiências nos diversos níveis e contextos da formação musical. A atuação da ABEM envolve a realização de congressos, eventos e programas de capacitação, além da promoção de iniciativas políticas para apoiar e fomentar o ensino de música nas instituições educacionais. Seu compromisso amplo contribui significativamente para o avanço contínuo da educação musical no país, consolidando-se como uma influente promotora de intercâmbio acadêmico e defensora do acesso universal a

uma educação musical de qualidade em todas as camadas da sociedade brasileira. Como membro da International Society for Music Education (ISME), a ABEM integra uma rede global comprometida com o avanço educativo em âmbito internacional. A organização desempenha um papel crucial na promoção de diálogo, colaboração e avanço na área, proporcionando um espaço significativo para a disseminação de conhecimento, discussão de práticas pedagógicas inovadoras e fortalecimento da comunidade educacional musical no Brasil.

O Congresso Nacional da ABEM acontece bianualmente. Especificamente, buscamos trabalhos nos seguintes Grupos de Trabalho: a. ensino e aprendizagem de música em contextos sociomusicais não-formais e informais, e; b. Educação Musical e inclusão social[39], e; c. Sociologia da Educação Musical[40].

Do Congresso Nacional da ABEM de 2017, selecionamos um total de 06 trabalhos dos seguintes autores: Aires (2017), Kaiser e Caitano (2017), Brito (2017), Amorim e Almeida (2017), Lima e Carvalho (2017), Vieira (2017).

Nos anais do Congresso Nacional de 2019 encontramos 19 trabalhos relacionados com o nosso tema de pesquisa. Realizamos o fichamento dos seguintes trabalhos: Alcântara, Ying e Queiroz (2019), Araújo e Cerqueira (2019), Barbosa (2019), Pereira, Lobato (2019), Brandão (2019), Lorenzetti (2019), Gianelli (2019), Chagas e Joly (2019), Pinheiro, Veiga, Miranda (2019), Teixeira, Broock (2019), Paiva (2019), Conceição Júnior (2019), Jorge (2019), Nascimento (2019), Paulo *et al*., (2019), Pinheiro *et al*., (2019), Falcão *et al*., (2019), Gomes *et al*., (2019).

Do evento realizado em 2021 analisamos 05 trabalhos compostos pelos seguintes autores: Villarroel e Santos (2021); Freitas e Amaral (2021); Brito (2021); Bioni (2021); e Teixeira (2021).

É relevante destacar que, dentre os trabalhos incluídos nos Anais dos Congressos nacionais da ABEM, as pesquisas de Pinheiro *et al.,* (2019) e de Paulo *et al.,* (2019) oferecem "insights" valiosos sobre dois projetos desenvolvidos na Comunidade da África, no Bairro da Redinha, em Natal-RN. Essa comunidade é a mesma que abriga o projeto central desta investigação doutoral.

No estudo de Paulo *et al.,* (2019), o foco recai sobre o projeto Ilha de Música, sendo analisado sob a ótica das concepções de gestão e da atuação do professor. A pesquisa

[39] Apesar de entender que a inclusão social está relacionada aos contextos sociomusicais, alguns autores publicam sobre o conceito de inclusão compreendendo não apenas as situações inclusivas das pessoas com deficiência ou dificuldades de aprendizagem, mas também inclusão social de pessoas em situação de risco e vulnerabilidade.

[40] Este GT iniciou seu trabalho a partir do Congresso de 2021.

aprofunda a compreensão sobre como esses elementos influenciam a dinâmica do projeto, proporcionando uma visão abrangente das práticas e desafios enfrentados na implementação do ensino de música.

Por sua vez, o trabalho de Pinheiro *et al*., (2019) concentra-se no Projeto Nossos Valores, explorando a abordagem do idealizador que utiliza o hip hop e o breakdance para promover eventos artístico-musicais e ensaios abertos de grupos musicais. Essa pesquisa revela como o emprego dessas formas de expressão contribui para a promoção da cultura urbana na comunidade, enriquecendo o panorama cultural local.

Ambas as investigações são esclarecedoras no tocante das iniciativas musicais na Comunidade da África, evidenciando a diversidade de abordagens e práticas que caracterizam os projetos sociais nesse contexto específico. Estes estudos, portanto, oferecem contribuições valiosas para a compreensão mais ampla das dinâmicas culturais e educacionais presentes.

3.1.2 Anais do Congresso Brasileiro de Sociologia

A Sociedade Brasileira de Sociologia é uma instituição científica, sem fins lucrativos e de direito privado, que opera tanto em âmbito nacional quanto internacional. Seu propósito fundamental é promover o desenvolvimento da Sociologia no Brasil, buscando alcançar esse objetivo por meio de diversas iniciativas:

1. Realização de Eventos Científicos: a SBS dedica-se a apoiar e organizar eventos científicos, promovendo o intercâmbio entre pesquisadores. Essas atividades contribuem para o fortalecimento qualitativo e institucional da Sociologia no país.

2. Difusão e Divulgação do Conhecimento Científico: a entidade empenha-se na divulgação do conhecimento sociológico por meio de publicações específicas, como livros e anais, além de utilizar seu site e boletim periódico (newsletter). Esses meios de comunicação são essenciais para compartilhar descobertas e perspectivas relevantes na área.

3. Inserção nos Debates Públicos: a SBS reconhece a importância de integrar as contribuições da Sociologia nos grandes debates públicos. Ao fazer isso, a entidade visa enriquecer as discussões sociais com abordagens embasadas e perspectivas fundamentadas em pesquisa sociológica.

4. Representação e Fortalecimento Institucional: a entidade atua ativamente na representação e no fortalecimento institucional da comunidade de associados. Essa abordagem visa assegurar uma base sólida e coesa para o corpo de sociólogos, fortalecendo, assim, a presença e a influência da Sociologia no contexto brasileiro e internacional.

As pesquisas apresentadas nos congressos da Sociedade Brasileira de Sociologia revelam-se diversas em suas temáticas dentro do escopo sociológico. No 18º Congresso

Brasileiro de Sociologia (2017), os GTs escolhidos para a análise foram: Política Pública, Educação e Sociedade, Sociologia da Arte, Movimentos Sociais Contemporâneos e Sociologia da Cultura. Foram encontrados os trabalhos de Almeida *et al*., (2017), Barreto (2017), Bezerra *et al*., (2017) e Fontes (2017).

O 19º Congresso Brasileiro de Sociologia (2019) expandiu as suas temáticas para incluir educação em espaços não formais, arte urbana, música e arte contemporânea, visão étnico-racial na composição, cultura e música, sociabilidades juvenis na periferia, identidade racial e música. Nesse contexto, foram encontrados os seguintes relevantes trabalhos: Brusius e Gadea (2019), Campos (2019), Friedman (2019), Damasceno (2019), Araujo (2019), Marques (2019), Munsberg, Fuchs, Balzano, Silva (2019), Acosta (2019), Abia (2019) e Sousa (2019).

Para o 20º Congresso da SBS (2021), a pesquisa teve atenção especial para os Comitês de Pesquisa Educação e Sociedade, Sociologia da Cultura, Sociologia da Arte e Sociologia das periferias urbanas. Os GTs escolhidos foram Controle social, crime e punição; Formas e Experiências Culturais Periféricas; Movimentos sociais, protestos e ativismos em contextos de crise: abordagens analíticas e empíricas; Sociologia da Juventude; Sociologias Emergentes, Estudos Culturais e Pós(De)Coloniais. Dessa análise, emergiram trabalhos significativos, incluindo Silva (2021), Ariovaldo, Souza e Cruz (2021), Mendonça (2021), Pereira (2021), Nogueira (2021), Oliveira (2021), Castro e Paiva (2021), Pontes (2021), Bezerra (2021), Oliveira (2021b), Araújo (2021), e Paula (2021).

Essa abordagem sistemática e abrangente dos congressos da Sociedade Brasileira de Sociologia permitiu uma compreensão mais profunda e contextualizada das dinâmicas sociológicas presentes nas pesquisas contemporâneas. O evento destacou uma diversidade de temas, que vão desde a educação até as expressões culturais nas periferias urbanas, todos relacionados ao tópico da cultura. Isso evidenciou a riqueza e complexidade da pesquisa sociológica nos eventos.

3.1.3 Anais dos encontros anuais da ANPOCS

A Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS) foi estabelecida em 1977, sendo constituída por sócios institucionais em vez de pesquisadores individuais. Seus objetivos centrais envolvem o estímulo à pesquisa nas Ciências Sociais e a promoção do estudo, análise e compreensão dos problemas sociais. Um componente essencial da missão da ANPOCS é a promoção e disseminação de estudos por meio de reuniões científicas.

Desde sua fundação, a ANPOCS organiza anualmente encontros que proporcionam um espaço vital para a comunidade acadêmica e científica dedicada às Ciências Sociais. Esses eventos não apenas incentivam a troca de conhecimentos entre os pesquisadores, mas também desempenham um papel fundamental na divulgação e discussão das mais recentes pesquisas e abordagens teóricas no campo.

Do Encontro Anual em 2019 foram escolhidos os trabalhos dos seguintes autores: Santos; Segnini (2019), Grillo (2019), Diniz (2019), Ribeiro (2019). Para os artigos publicados nos encontros anuais ANPOCS de 2020 e 2021 foram considerados os seguintes Grupos de Trabalho: Arte, Cultura e Ciências Sociais; Estudos Culturais; Infâncias, Adolescências e Juventudes, pesquisas acadêmicas e políticas públicas; Músicas e Processos Sociais, e; Políticas Públicas. Do 44º Encontro Anual da ANPOCS, foram selecionados os trabalhos de: Lima, Cavalcante (2020), Dutra (2020), e, Queiroz (2020). Em relação ao ano de 2021, foram selecionados os trabalhos de: Rigon (2021), Souza; Gill (2021), Pires (2021), Souza (2021), e, Gigante (2021).

3.2 REVISTAS DA ABEM E SBS

A primeira intenção era investigar nas revistas da Sociedade Brasileira de Sociologia, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Ciências Sociais e na Associação Brasileira de Educação Musical. Contudo, após examinar os títulos, palavras-chave e resumos, não encontramos trabalhos relevantes para a nossa temática investigativa na Revista Brasileira de Ciências Sociais, da ANPOCS entre as edições de número 93, do ano de 2017, e número 106, ano de 2021.

3.2.1 Revista da ABEM

Entre 2017 e janeiro de 2021 (2023), a Revista da Associação Brasileira de Educação Musical publicou oito números divididos em cinco volumes. Nesses volumes, encontramos somente o artigo de Fontes Júnior e Carvalho (2020) que versa sobre o ensino de música em projetos sociais. É importante ressaltar que este trabalho é um recorte de dissertação de mestrado que “apresenta discussões sobre o ensino de música em ONGs, formação docente para esse contexto e a diversidade cultural no âmbito dos Projetos Sociais” (Fontes Júnior; Carvalho, 2020, p. 115).

Ao realizar uma busca no site da Revista da ABEM com os descritores de pesquisa, decidimos considerar os trabalhos de: Souza (2020); Gohn (2020); Borne; Rueda-Beltrán (2017); Camargo (2018); Penna; Pinto; Santos (2018); Sarmento; Neira (2017). Embora esses

estudos não se concentrem diretamente em projetos sociais, eles são relevantes para esta tese devido ao seu viés sociológico, estabelecendo uma conexão significativa entre a formação musical e a cultura.

O trabalho de Souza (2020) discute a questão das concepções do fazer artístico na afro-diáspora ao estudar a aprendizagem musical no samba de roda do recôncavo baiano. Já Gohn (2020) aborda as interações mediadas por tecnologias que fazem parte das redes sociais. Sarmento e Neira (2017) problematizam as utilizações dos repertórios musicais em sala de aula através da análise crítica proveniente dos estudos culturais. Outro aspecto sociológico que envolve a formação musical diz respeito a categorias das Ciências Sociais como a família, o mercado e o trabalho relacionadas à formação do músico (Penna; Pinto; Santos, 2018). Por fim, temos a pesquisa de Camargo (2018) que discute os efeitos da indústria da cultura nas interações educativas.

Esses trabalhos nos permitem afirmar que a produção sobre o ensino de Música em projetos sociais na Revista da Associação Brasileira de Educação Musical nos últimos cinco anos é reduzida. Contudo, a produção relacionada às categorias da Sociologia da Educação Musical, como repertório, práticas culturais, família, gênero, trabalho, mercado, etc., se apresenta de maneira mais contundente.

3.2.2 Revista da SBS

A Revista Brasileira de Sociologia, vinculada à Sociedade Brasileira de Sociologia, foi estabelecida em 2013 e, a partir de 2017, passou a ser publicada quadrimestralmente. Durante o período entre 2017 e janeiro de 2022 (2023), a Revista lançou um total de 15 edições. Durante essa sequência de edições, identificamos 09 trabalhos que atenderam aos critérios estabelecidos para a pesquisa em questão.

A análise desses artigos revelou uma tendência à inserção de estudos culturais para a análise, especialmente nos contextos econômicos relacionados à produção das artes plásticas, conforme evidenciado no trabalho de Bueno, Sant'Anna e Dabul (2018). Além disso, a Revista abrigou trabalhos que exploraram os estudos culturais sob a perspectiva do seu desenvolvimento teórico na contemporaneidade, como demonstrado por Miglievich-Ribeiro, Soares, Gajanigo e Matias (2017).

Bueno, Sant’Anna e Dabul (2018) fazem um estudo sobre o desenvolvimento da Sociologia da arte, a partir da intensificação do processo de mundialização identificado por Raymond Williams. Nesse sentido, as autoras ressaltam o desenvolvimento de uma agenda propositiva por parte de governos e de entidades privadas no financiamento e no desenvolvimento da arte. São pontos ressaltados neste trabalho: a) o investimento do governo

francês, e; b) a passagem de Ana de Hollanda (2011-2012) como ministra do Ministério da Cultura, e a proposição de políticas para o desenvolvimento de uma economia criativa que atuava não apenas na promoção de grandes espetáculos, mas também na realização de uma cultura ordinária, cotidiana.

As tendências da Sociologia na esfera cultural que utilizaram a perspectiva weberiana foram estudadas por Farias, Mira, Netto (2017). Os autores ressaltam questões como a arte, o artista e a sua comunidade. Santos e Souza (2019) problematizam as interações que são necessárias ao artista dentro de seus círculos sociais. Segundo os autores é através das redes de relações sociais que os artistas buscam estratégias de ação para legitimar suas carreiras.

O trabalho intitulado "A racionalização das práticas musicais: a regência de orquestra" de Neylson Crepalde (2017) representa uma valiosa aplicação da teoria weberiana, especificamente no contexto da racionalização da música. O autor aborda o desenvolvimento do temperamento tonal e a formação de uma técnica de regência, destacando a importância desses elementos no cenário musical.

Crepalde leva a análise adiante ao examinar três performances da Quinta Sinfonia de Beethoven conduzidas por três regentes distintos. Sua pesquisa se aprofunda na complexa interação entre a teoria weberiana e a prática musical, destacando como o processo de racionalização se manifesta de maneira tangível nas expressões faciais-corporais dos regentes, bem como na utilização das mãos, que operam quase de maneira independente uma da outra.

A conclusão do autor oferece uma perspectiva única sobre como o processo de racionalização permeia não apenas as estruturas musicais e teóricas, mas também se incorpora às práticas corporais do regente. Essa abordagem amplia nossa compreensão sobre como as teorias sociológicas podem ser aplicadas de maneira inovadora para analisar fenômenos específicos, neste caso, no domínio da regência de orquestra.

Nos trabalhos de Fleury, Menezes e Magalhães (2021) e Silva e Pereira (2020), identificamos uma notável articulação em relação aos movimentos sociais envolvendo pessoas que residem em favelas e são membros de coletivos sociais. Estes estudos enfatizam a atuação proativa desses coletivos na valorização das potencialidades emergentes desses territórios e de suas populações, ao mesmo tempo em que não negligenciam o conflito social inerente a esses contextos.

Essa abordagem ressalta o papel fundamental desses movimentos sociais e coletivos na promoção de uma visão mais ampla e positiva das comunidades de favelas, destacando não apenas os desafios enfrentados, mas também os talentos e as potencialidades existentes. Essa perspectiva é particularmente relevante em pesquisas que, como nossa investigação sobre o

Projeto Ilha da Música, reconhecem a dualidade desses territórios, muitas vezes rotulados como perigosos, mas que também abrigam talentos e recursos valiosos.

3.3 TESES E DISSERTAÇÕES

A decisão de ampliar o marco temporal inicial de 2017 para as teses e dissertações ocorreu devido à observação de uma produção reduzida com base nos descritores de pesquisa. É crucial considerar o tempo necessário para a elaboração acadêmica, especialmente no caso de pesquisas de doutorado, que geralmente têm uma duração média de cerca de 4 anos. Isso implica que essas pesquisas tiveram início por volta de 2013, quando comparadas ao marco temporal inicial estabelecido para nossa investigação, 2017. Esse intervalo de tempo maior de produção é uma característica distintiva em relação às publicações em revistas, que podem resultar de pesquisas realizadas em prazos mais curtos.

É importante ressaltar que a abordagem adotada não visa abranger todos os trabalhos publicados sobre o ensino de música e cultura. Em vez disso, o foco está em examinar os trabalhos identificados pelos descritores de pesquisa e explorar como eles se relacionam com as categorias de análise vinculadas aos objetivos específicos desta investigação. Essa abordagem mais seletiva permite uma análise mais aprofundada e direcionada, alinhada aos propósitos específicos desta tese.

Além da pesquisa com descritores na base de dados da CAPES, utilizamos como referência o trabalho de Pereira (2019) que realizou o estado da arte nas Teses que versam sobre o Ensino de Música desenvolvidas nos programas de pós-graduação brasileiros entre os anos de 1989 e 2017. Pereira elaborou uma lista de teses e classificou os trabalhos em níveis de ensino, modalidade e ambiente estudado.

O trabalho intitulado "As teses da área da Sociologia no Brasil: padrões de inflexões temáticas e metodológicas," conduzido por Melo, Bernardo e Gomes (2018), desempenhou um papel crucial na orientação da revisão da literatura. Nesta pesquisa, as autoras analisaram a metodologia empregada em uma amostra de 282 teses defendidas nos programas de pós-graduação em Sociologia no Brasil. Um dado relevante apresentado pelo estudo é que a temática da Arte e Cultura representa apenas 8,1% das teses analisadas. Melo, Bernardo e Gomes apontam para uma difusão das temáticas de pesquisa em Sociologia, indicando uma pluralidade temática nos trabalhos examinados.

A inclusão dessas informações na revisão da literatura fortalece a compreensão do contexto mais amplo da pesquisa em Sociologia, fornecendo um quadro que contextualiza o foco específico na interseção entre música, cultura e educação nas teses e dissertações selecionadas para análise na presente investigação.

Também foram considerados os trabalhos de Fernandes (2006; 2000), Oliveira e Souza (1997) e Ulhôa (1997) que realizaram pesquisas sobre as teses e dissertações na área de Educação Musical. Eles apresentam uma análise da produção científica defendida nas subáreas da Música no CNPQ ao mesmo tempo em que problematizam as temáticas de produção.

Optamos por não incluir na análise as teses e dissertações que tratam do ensino de música em contextos desprovidos de organização institucional. Essa decisão tem como base o entendimento de que tais manifestações frequentemente exibem características significativamente diferentes das Organizações Não Governamentais (ONGs). Aspectos como processos de institucionalização, mobilização cultural, financiamento, gestão e atuação política podem variar consideravelmente entre esses contextos, justificando a exclusão para manter a coesão e relevância aos objetivos da pesquisa.

Além disso, optou-se por não incluir as produções que abordam o ensino de música em hospitais, instituições de educação formal e grupos de idosos. Essa delimitação de escopo contribui para concentrar a análise nas organizações não governamentais e contextos específicos que estão mais alinhados com os objetivos e categorias de análise propostos para esta investigação, proporcionando uma abordagem mais focada.

Ao fazer a leitura e o fichamento destas teses e dissertações, selecionamos 14 trabalhos que se mostraram relevantes e que de alguma forma se conectaram com esta discussão: Bruno (2013), Carpegianne (2016), Cruvinel (2003), Fernandes (2012), Fontes Júnior (2018), Kleber (2006; 2014), Kieling (2020), Lima (2007), Martinez (2014), Martins (2015), Santana (2019), Santos (2014), Santos (2004), Stavracas (2013).

Dois aspectos notáveis surgem em relação aos trabalhos selecionados. O primeiro destaca a quantidade de teses e dissertações que, de alguma forma, analisam o projeto Guri, desenvolvido no Estado de São Paulo (Bruno, 2013; Martinez, 2014; Stavracas, 2013). Apesar de abordarem diferentes polos, esses estudos exploram como o projeto impacta a vida de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Esse destaque pode ser atribuído à abrangência do projeto no Estado de São Paulo, sua visibilidade na mídia e na sociedade, bem como à influência de pesquisas anteriores, como as de Vera Brescia (2003) e Rose Hikiji (2006). Brescia abordou o projeto Guri por meio da psicologia do desenvolvimento infantil (Bréscia, 2003), enquanto Hikiji utilizou uma perspectiva antropológica (Hikiji, 2006)[41].

[41] Segundo a base de busca de dados acadêmicos scholar.google.com, em novembro de 2023 o trabalho de Brescia possui 350 citações, e o de Rose Hikiji 114.

Esse foco significativo no projeto Guri destaca a relevância e impacto dessa iniciativa no contexto sociocultural e educacional, motivando pesquisadores a explorarem suas dinâmicas, efeitos e contribuições para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Além disso, ressalta a influência do Projeto El Sistema, uma das inspirações do Projeto Guri, nas práticas educativo-musicais na área de projetos sociais no Brasil.

O segundo aspecto que se destaca nos trabalhos selecionados é a ênfase dada à importância da comunidade e do saber local como ferramenta de superação social. Nesse contexto, Fontes Júnior (2018), Martins (2014) e Carpegianne (2016) dedicam suas pesquisas ao ensino de música em projetos sociais no Rio Grande do Norte. Esses estudos abrangem aspectos da cultura local e do processo artístico/educativo nesses projetos, destacando o ensino como uma ferramenta intrinsecamente ligada a questões sociais e à promoção do saber contextualizado com as demandas das comunidades.

3.4 DISCUSSÃO DOS DADOS DA REVISÃO DA LITERATURA

A presente seção explora a presença da música nos textos selecionados, destacando as nuances das experiências educativas. Apresentamos como tais experiências contribuem para a formação dos envolvidos, examinando os ambientes propícios para essas vivências. Além disso, concentramo-nos na análise da articulação do objeto sonoro nos contextos de projetos sociais, considerando as interações com questões de poder e dominação, comunidades e suas instituições, incluindo o Estado, as famílias e as políticas públicas. Essas relações são imprescindíveis tanto para a reprodução de uma sociedade desigual, quanto para as práticas de Salvação Cultural que, geralmente, se propõe a diminuir essa disparidade.

Neste contexto, os trabalhos identificados nas publicações da SBS, da ANPOCS e da ABEM convergem em sua abordagem à música, predominantemente a enquadrando como uma experiência de viver o mundo que permeia o estético. Entretanto, vale ressaltar que, em diferentes instâncias, essas pesquisas também destacam a música como um agente dinâmico na articulação de coletivos. Em tais análises, a ênfase se desloca para a capacidade da música em desenvolver habilidades e estabelecer conexões significativas entre as pessoas, delineando assim um espectro diversificado de perspectivas sobre o papel da música nas interações sociais e educativas.

Ao analisar a formação estética no contexto do desenvolvimento da racionalidade ocidental, Grillo (2019) estabelece um diálogo com as contribuições de Weber e Simmel, centrando-se na emergência de uma tonalidade específica no progresso musical europeu. O autor intricadamente conecta o ato de fazer música, a produção de instrumentos musicais e o avanço acústico, melódico e harmônico com as mutações sociais subjacentes. Destaca-se que

a estética, a acústica, a melodia e outros elementos do desenvolvimento musical não permanecem dissociados das transformações sociais. Portanto, a aprendizagem musical é concebida como uma experiência que não apenas engloba a prática musical em si, mas também implica um aprendizado sobre como viver em uma determinada sociedade, permeada por concepções específicas acerca da natureza humana.

Por um lado, é evidente que o contexto de tensionamentos e transformações sociais exerce uma influência marcante no desenvolvimento de um tipo específico de música, no desenvolvimento da escala musical europeia e no aprimoramento dos instrumentos musicais, conforme discutido por Weber (1995) em seus "Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música".

Por outro lado, é crucial reconhecer que, no âmbito dos projetos sociais, são os professores que desempenham um papel fundamental na operacionalização desse desenvolvimento e também dentro dos conflitos. São eles que atuam como agentes catalisadores, traduzindo as influências sociais em práticas pedagógicas e orientando os caminhos pelos quais a música se integra e se manifesta no tecido social. Essa interação dinâmica entre os contextos sociais e o papel dos educadores destaca a complexidade intrínseca à interseção entre música, sociedade e práticas educacionais.

A figura do professor surge então como mediadora, um sujeito promotor de experiências que podem acionar, limitar e desenvolver habilidades. Nesse sentido, a relação do professor de música com as pessoas e com o lugar geram percepções de necessidades e de problemas sociais. A música somente não seria capaz de transformação do qual os projetos sociais advogam, ela precisaria de um mediador que, entendendo e compreendendo as dinâmicas culturais, econômicas e políticas no qual os aprendizes estão inseridos, poderia agir nas questões sociais. Por isso a formação musical, em projetos sociais, é também uma formação política. Esse aspecto é problematizado por Oliveira (2021, p.04) ao afirmar que a música “pode ser um mecanismo de diagnóstico das articulações civis frente ao Estado em situações de correlação de força entre estas duas entidades” (Oliveira, 2021, p.04). Em outras palavras, fazer, produzir e consumir música ocorre através das coletividades e revelam disputas e hierarquias de poder no campo cultural. Por esse motivo, a aprendizagem musical em contexto de projetos sociais é a sua experiência formativa no campo das disputas políticas.

Ao estudar o contingenciamento anunciado pelo Governador de São Paulo em 2019 que atingiu o Projeto Guri, Gianelli (2019) traz as tensões e reordenamentos referentes às demissões e aos fechamentos de unidades do Projeto. Trabalhar com as instabilidades de financiamento e ao mesmo tempo com as reivindicações e lutas de interesses faz parte do

cotidiano do educador musical em projetos sociais. Financiamento, reivindicação e formação política são indissociáveis do campo de disputas da cultura[42].

A formação musical como um campo cultural é destacada no trabalho de Miglievich-Ribeiro, Soares, Gajanigo e Matias (2017). Esses autores retratam a cultura como algo ordinário, buscando democratizar o conceito, enquanto reconhecem que ela é um terreno permeado por lutas e disputas hegemônicas. Inspirados por uma perspectiva dos estudos culturais de Raymond Williams, os pesquisadores afirmam que "a arte é material e é simbólica, uma vez que se desenvolve sobre algo concreto e tangível, seguindo formas e convenções históricas e sociais. A sociedade é constituída e, ao mesmo tempo, constituinte da cultura" (Miglievich-Ribeiro, Soares, Gajanigo, Matias, 2017, p. 149).

A temática subjacente ao financiamento das ações, o risco iminente de cortes e as possíveis rupturas e descontinuidades permeiam as análises dos trabalhos investigados. Enquanto, por um lado, a obtenção de recursos para os projetos sociais é constantemente envolta em uma luta persistente, por outro, a formação proporcionada por esses projetos é direcionada para que essas batalhas se integrem ao processo de formação de crianças e adolescentes. Essa dualidade ressalta não apenas a fragilidade inerente à sustentabilidade financeira dessas iniciativas, mas também a resiliência incorporada na formação dos participantes, onde a conscientização e a participação ativa nas lutas sociais são habilidades cultivadas desde cedo. Essa interseção entre a dimensão financeira e a formação humana evidencia a complexidade e a interdependência intrínseca aos projetos sociais, que transcendem seu papel meramente instrumental na sociedade.

Nessa direção, o campo de disputas por financiamentos é também o campo de aprendizagem de reivindicações sociais. Ao estudar os movimentos sociais urbanos de Natal/RN, Almeida (*et al.,* 2017, p.19) afirmam que esses espaços promovem o avançar das "lutas em torno da democratização da democracia" pois agenciam lutas sociais em torno da efetivação dos direitos de cidadania que se mobilizam na construção "de uma cidade, e de uma sociedade, que seja mais justa e humana, em todos os sentidos" (Almeida *et al.,* 2017, p. 20).

Interligada à mobilização de conhecimentos, à participação social, às influências políticas nos financiamentos dos projetos sociais e à mobilização para lutas sociais, conforme abordado por autores como Oliveira (2021), Gianelli (2019) e Almeida *et al*., (2017), é possível afirmar que a aprendizagem musical em contextos de projetos sociais transcende a mera aquisição de habilidades artísticas. Ela configura-se, antes, como uma imersão em um campo de disputas e mobilizações políticas. A aprendizagem musical não se limita à aquisição

[42] Aspecto ressaltado por Raymond Williams (1992; 2015).

de competências técnicas, mas representa uma jornada que perpassa a reivindicação ativa de direitos e a exploração de possibilidades intrinsecamente ligadas ao processo artístico. Essa abordagem se configura como um meio de transcender os riscos e vulnerabilidades.

No entanto, é imperativo ressaltar que esse processo não se dá de maneira automática, evitando a ilusão de que a simples participação em projetos sociais já asseguraria uma formação política. Pelo contrário, existe sempre o risco de contingenciamento e uma pauta reivindicativa que orientam um cotidiano permeado por tensionamentos constantes sintetizados na reprodução das desigualdades presentes na sociedade. O aprendizado musical, portanto, não apenas oferece uma educação artística, mas também constitui um terreno fértil para a formação de cidadãos conscientes e engajados, onde as notas musicais ressoam com as vozes de uma comunidade que busca transformação e equidade. No entanto, existe a constante possibilidade de que esse discurso de transformação seja empregado como uma espécie de manto metafísico, ocultando as desigualdades e hierarquizações que os projetos buscam combater. Esse aspecto é aprofundado no tópico que trata do Processo Transformador da Salvação Cultural, no subtópico 4.6.3 desta tese.

Ao examinar as práticas musicais da Associação Meninos do Morumbi e do Projeto Villa-Lobinhos, Magali Kleber (2006) identifica momentos de tensionamento, destacando as transitorialidades nas relações entre organizações não governamentais (ONGs) e políticas públicas como instáveis. Essa plataforma de fragilidades e instabilidades, intrinsecamente ligadas às dinâmicas comunitárias e às políticas públicas, permite, simultaneamente, um constante refazer em movimento perpétuo, caracterizando assim um cenário movediço. Para a autora:

> As fragilidades percebidas em relação a questões de ordem institucional e pedagógica podem ser atribuídas à própria natureza das ONGs, uma vez que movimentos sociais se institucionalizaram e estão se institucionalizando sob uma plataforma sociopolítica, econômica e jurídico-institucional movediça. Esse aspecto foi considerado na elaboração da análise, uma vez que se trata de um objeto de estudo cuja dinâmica é extremamente rápida (Kleber, 2006, p.298).

A afirmação de que essas fragilidades podem ser atribuídas à própria natureza das ONGs revela uma perspectiva crítica proposta por Kleber, sugerindo que as dinâmicas e desafios enfrentados por essas organizações estão intrinsecamente ligados à sua posição em um ambiente em constante mudança. A descrição da plataforma sociopolítica, econômica e jurídico-institucional como "movediça" é evocativa. Essa metáfora sugere uma instabilidade fundamental e uma natureza volátil no cenário em que as ONGs operam, implicando que as condições sob as quais essas organizações buscam realizar suas missões estão em constante

fluxo e sujeitas a mudanças rápidas e imprevisíveis. A consideração desse aspecto na elaboração da análise é crucial, pois reconhece a necessidade de compreender as ONGs como entidades que evoluem dinamicamente em resposta às transformações no contexto sociopolítico e econômico. Isso implica que as estratégias e abordagens adotadas por essas organizações precisam ser flexíveis e adaptáveis para lidar com a natureza complexa e fluida do ambiente em que estão inseridas.

Em um cenário marcado pela instabilidade inerente às práticas musicais em Organizações Não Governamentais, emerge uma perspectiva pedagógica que valoriza a escuta atenta do aluno como ponto de partida para operar transformações significativas no contexto musical, conforme ressaltado por Alcântara, Ying e Queiroz (2019). No âmbito deste ambiente instável, fluido e transitório, ganha relevância a concepção de que o trabalho social se operacionaliza por meio da promoção da voz do aluno, desdobrando-se, por conseguinte, na amplificação da voz do morador de comunidade. No coro dessas vozes, evidenciam-se os tensionamentos que integram tanto o processo de institucionalização das ONGs quanto às experiências cotidianas dos alunos.

Nos grupos musicais, a abordagem pode iniciar-se com a valorização da escuta mútua, enraizada no processo de audição musical e intrinsecamente ligada à possibilidade da performance. O equilíbrio delicado entre a expressão individual e a coletividade ganha vida de maneira dinâmica durante as apresentações conjuntas. Conforme destacado por Kleber (2006), essas experiências coletivas representam um exercício significativo de disciplina, organização e comprometimento, delineando um trabalho em grupo que se manifesta tanto de forma funcional quanto musical.

É importante salientar que há uma busca do próprio jovem da comunidade de se expressar através da música. Essa voz não é dada pelo professor, nem pelo projeto, mas sim conquistada através do desenvolvimento de habilidades musicais no qual toma centralidade a assunção contextual de problemas sociais e comunitários. Nesse sentido, não bastaria apenas ler partitura e cantar afinado, mas antes, é essencial ler o contexto social e transformar isso numa potencialidade. Os projetos sociais são tidos como espaços privilegiados por conseguirem agenciar essas vozes. Esse aspecto é visto tanto na área da Educação Musical (Paulo *et al.,* 2019) como também na Sociologia (Fontes, 2017).

Na esfera musical, a voz transcende sua função como mero instrumento e se torna uma metáfora abrangente para a expressão artística humana, interferindo não apenas nos sujeitos, mas também nas experiências de pertencimento a comunidades periféricas e na participação em dinâmicas políticas e econômicas. Considera-se que as pessoas aprendam a capacidade de ressoar como um ato sonoro, desempenhando, nos contextos educacionais, um papel

importante no fortalecimento das potencialidades do ser (tanto humano quanto musical) e do estar (envolvido em processos de luta por transformação social através da mobilização comunitária). Além disso, essa capacidade representa uma ferramenta instrumentalizada nas complexas redes de significados musicais, agindo como um mecanismo de denúncia social.

Ao analisar a luta política, a mobilização social e a cidadania na periferia de São Paulo, Fontes (2017) afirma que

> [os] jovens da periferia têm buscado expressar na música, na poesia e na cultura de maneira geral algo que essas manifestações recentes ofereceram em termos políticos: o reconhecimento de sua condição de cidadãos plenos, isto é, do "direito a ter direitos", sem que para isso precisem abandonar seu modo de vida ou deixar de ser negro, de famílias pobres ou moradores da periferia (Fontes, 2017, p.18).

A voz, nessa perspectiva, assume um papel multifacetado, constituindo não apenas uma forma de expressão poética, mas também um veículo para a criação musical e uma ferramenta de engajamento nas lutas políticas. Ao reconhecer as condições sociais e econômicas, bem como as potencialidades individuais e comunitárias, a voz se torna um meio integrado de abordar questões complexas. Nesse contexto, a aprendizagem associada a essa expressão vocal está intrinsecamente ligada à demanda por maior participação. Este processo não apenas envolve a absorção de conhecimento, mas também se manifesta no fazer da música, sendo esses dois aspectos indissociáveis. A voz, portanto, atua como uma ponte entre a compreensão das realidades sociais e a ação transformadora, reforçando a interconexão entre a aprendizagem, a expressão musical e o engajamento político.

Nessa dinâmica, importaria o posicionamento dos sujeitos frente às disputas do campo político e ao mesmo tempo em como eles estão inseridos em seus territórios enquanto sujeitos de voz ativa nessas relações. Fontes (2017) evidencia esse aspecto ao afirmar que

> na nova configuração das lutas políticas, ao demandarem reconhecimento de sua condição de cidadãos plenos que devem ser respeitados e ouvidos sem que sua condição de periférico sirva como razão para rebaixar ou restringir seus direitos, esses novos sujeitos parecem reivindicar mais do que o direito à cidade. Ao articular direitos políticos, sociais e civis, eles reivindicam o direto à periferia, isto é, o direito de serem ouvidos e respeitados sem que para isso haja pré-requisitos sociais, culturais ou geográficos (Fontes, 2017, p.18).

Isso não implica que a aprendizagem e a produção musical em projetos sociais careçam de elementos recreativos e de entretenimento. A experiência de aprender pode, sem dúvida, proporcionar momentos de prazer, estética encantadora e emoção. No entanto, quando

inserida em contextos de vulnerabilidade, esses processos assumem uma intencionalidade utilitária em relação ao desenvolvimento de crianças e adolescentes nessas condições.

A busca por ter voz, a expressão musical e o processo de denúncia revelam-se tão importantes na aprendizagem musical quanto os elementos técnicos como as alturas das notas, as intensidades, a cadência do samba, ou a execução de trinados e staccatos com perfeição. Projetos sociais têm a tendência de integrar esses dois aspectos simultaneamente: o primeiro, com uma abordagem utilitária; o segundo, proporcionando a oportunidade de expressão estética. A aparente dicotomia entre as esferas estéticas e éticas é, na realidade, uma falsa separação. Ambos os aspectos não são opostos, mas sim complementares.

É crucial compreender que a intensidade da presença de um ou outro pode variar, mas eles coexistem e se enriquecem mutuamente. Não se trata de uma escolha entre aspectos utilitários e expressivos, mas da integração de ambos para oferecer uma abordagem musical significativa nos projetos sociais.

Há uma correlação recorrente nos trabalhos analisados entre o que se aprende em música no cotidiano. As denúncias, as reivindicações e o agir político acontecem no vivenciar em comunidade, e, igualmente, na construção das habilidades musicais em projetos sociais que tendem a ocorrer de maneira coletiva. É nessa direção que, como prática pedagógica e agir político, a coletividade é um fator predominante nesses contextos. Sejam esses coletivos formados por aulas de musicalização, de cordas friccionadas (Nascimento, 2019; Alcântara; Ying; Queiroz, 2019; Cruvinel, 2003; Santana, 2019), de violão (Chagas; Joly, 2019; Teixeira; Broock, 2019) ou de piano (Falcão *et al.,* 2019). Por vezes a coletividade aparece nos textos como uma proposta pedagógica explícita, outras vezes, é ressaltado que os alunos dividem os instrumentos musicais por falta de materiais, como apontado por Barbosa (2019).[43]

A noção de coletividade emerge como um componente essencial de uma experiência formativa, destacando-se como uma das características fundamentais nos projetos sociais examinados. Essa dimensão coletiva se manifesta não apenas no desenvolvimento das habilidades musicais, mas também nas práticas de interação com o outro. Essa perspectiva de coletividade é fundamentada nas dinâmicas sociais, concebendo-a como uma maneira de estabelecer conexões com o próximo, bem como de aprender sobre diversidades e diferenças (Santana, 2019).

A centralidade dessa concepção reside na ideia de que a prática musical não apenas aprimora habilidades musicais relevantes para as atividades musicais coletivas, mas também é

[43] É importante salientar que as aulas individuais não são comuns nos textos analisados. Mesmo que alguns autores como Magali Kleber (2006) apontem para o desenvolvimento de aulas individuais nos projetos sociais, as aulas em grupo se apresentaram com maior ênfase.

crucial para o desenvolvimento das habilidades sociais necessárias para viver em sociedade. Aprender a existir em sociedade é, assim, percebido como antitético à solidão e ao isolamento, fatores que são reconhecidos como possíveis contribuintes para a vulnerabilidade. O fazer musical coletivo, portanto, não apenas enriquece a experiência sonora, mas também se configura como um instrumento na promoção da resiliência e coesão social.

A concepção de ensino musical coletivo revela-se contextual e apresenta um contraste notável com a formação de músicos solistas. Um pianista que aspira tornar-se músico solista, sem a intenção específica de tocar concertos com orquestras, duetos ou integrar outros grupos musicais, pode concentrar-se no repertório solo de seu instrumento, aprimorando a concentração e refinando a técnica. Esses processos frequentemente ocorrem em aulas individuais, caracterizando um modelo conservatorial (Pereira, 2013). O contexto coletivo mais comum, nesse caso, seria representado pelas masterclasses.

Por outro lado, a música de João Gilberto, que se apresentava solitário com seu violão no palco, exemplifica uma abordagem solista. Após inúmeras horas dedicadas ao aprimoramento de sua técnica harmônica, melódica, rítmica, timbrística e ao controle dos polegares, a experiência contrasta com a ênfase no coletivo defendida nos projetos sociais. Essa divergência destaca não apenas as diferentes abordagens pedagógicas, mas também a multiplicidade de caminhos na formação musical. Enquanto a formação solista enfatiza o domínio do instrumento e a busca pela excelência técnica, o ensino de música coletiva destaca a importância das relações interativas e colaborativas na prática musical, promovendo não apenas a habilidade individuais, mas também a habilidade de criar em conjunto.

A ênfase na coletividade, na expressão e nas lutas políticas não exclui a consideração de possibilidades e conceitos abstratos, como a prospecção e a noção de futuro. Não se trata apenas de preparar crianças e adolescentes para um futuro específico, seja como músicos, cidadãos exemplares ou em qualquer outro papel. Em vez disso, nas práticas cotidianas desses projetos, a prospecção, a preparação, o refinamento e o planejamento para o futuro são cultivados de maneira coletiva.

Essa perspectiva é crucial, especialmente à luz da observação de Jessé Souza (2020), que provocativamente caracteriza a falta de desenvolvimento da capacidade de abstração e planejamento na chamada "ralé brasileira". Nos projetos sociais, ao contrário, há um esforço consciente para nutrir essas habilidades, proporcionando um ambiente em que a proatividade, a visão de futuro e a capacidade de planejamento são fomentadas. Isso não apenas amplia as possibilidades individuais, mas também contribui para a construção de uma comunidade mais resiliente e orientada para o futuro.

É nesse sentido que a construção das práticas musicais nos projetos sociais ajuda a desenvolver a noção de futuro e de devir. Ao estudar o Projeto Guri, Marta Bruno (2013) afirma que futuro é algo não dado, mas um entrelaçamento de possibilidades que se vinculam às ações musicais coletivas e que é influenciado por características sociais vivenciadas pelas pessoas. Para a autora,

> dentre as mudanças mais transformadoras que os meninos e meninas entrevistados afirmaram ter vivenciado, transborda a motivação que encontraram para o sonho e a esperança. Passaram a vislumbrar perspectivas para o seu futuro e almejar chegar a lugares que não se davam ao direito de imaginar antes (Bruno, 2013, p.101).

Sem a inserção no campo político, sem reivindicações e sem conquistas sociais, o ensino de música nesses espaços pode correr o risco de intensificar apenas o agenciamento do imaginário, sem um comprometimento efetivo com a transformação por meio da denúncia das realidades cotidianas. A promoção exclusiva da capacidade de projeção artística não é inerentemente negativa; no entanto, ao lidar com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade e risco social, a transformação deve ser considerada como um aspecto fundamental durante o planejamento e a projeção das atividades.

A musicalização, quando integrada a um contexto de luta política, pode ir além do desenvolvimento de habilidades artísticas. Ela se torna uma ferramenta poderosa para a conscientização social, empoderamento e mobilização comunitária. A expressão musical, nesse contexto, é também um veículo para abordar questões sociais, promovendo a capacidade crítica e a participação ativa na mudança do cotidiano. Portanto, ao planejar atividades de ensino de música em espaços vulneráveis, é crucial considerar não apenas o desenvolvimento artístico, mas também como essa prática pode contribuir para uma transformação social mais ampla.

Essa transformação ora se apresenta nos textos consultados com foco no ambiente comunitário e ora se apresenta na relação dos sujeitos consigo mesmos e com a sociedade. Ao estudar os professores e a escolarização de adolescentes em cumprimento de medidas socioeducativas na cidade do Rio de Janeiro, Mariana Silva (2021) afirma que esses jovens passam por processos de cristalização no sujeito do crime. As pessoas são criminalizadas nos seus cursos de ações que são demarcadas socialmente pela pobreza, cor, estilo de vida, família desestruturada, risco social geograficamente localizado e economicamente demarcado.

Para Mariana Silva (2021, p.19), o sujeito “incorpora em sua identidade a suspeita e a acusação, um perigo aos demais”, acusado muitas vezes de “aluno problema” em seus espaços educativos. Essas ações vão corporificando e moldando os corpos e as subjetividades. Nesse

sentido, esse processo de cristalização do crime nos sujeitos "impele uma necessidade de 'mudança de vida', muitas das vezes apontada pelos interlocutores como almejada" (Silva, 2021, p. 19).

No sistema educativo, a transformação do sujeito é associada à binômios de substantivos-adjetivos que qualificam depreciativamente os substantivos (como em comunidade carente, bairro pobre, aluno problema). Assim, esse processo de cristalização do crime e da transformação dos sujeitos mobiliza não apenas questões como raça, cor e localidade, mas também como o outro vê o outro e a sua comunidade. Assim, não apenas os estudantes, mas também "o lugar" de onde vêm os estudantes é impregnado de adjetivos que evocam dificuldades, ausências e marginalidades.

No processo de ensino de música, o lugar de perigo e as situações que "lá ocorrem" se apresentam na coletividade da sala de aula. Esse espaço pode ser a rua que se cristaliza ou como de ócio ou de perigo (Gomes, *et al.,* 2019; Rigon, 2021). Estes discursos geolocalizam e personalizam a localidade, o bairro, a comunidade, ou a favela e nunca a sociedade como um todo. É interessante notar que, os filhos dos criminosos que ocupam os palácios de poder não são atingidos com essas geolocalizações depreciativas[44].

As concepções encontradas nos textos analisados sugerem que à medida que se aprende música, ocorre um afastamento do perigo associado às localidades e amizades vivenciadas nesses espaços. Este aspecto é destacado por Sebastião Júnior (2019) como um efeito social decorrente do aprendizado musical em um projeto social. Conforme o autor,

> No que se refere aos efeitos sociais nos ex-participantes do projeto, o instrutor relata que percebeu mudanças positivas de comportamento nos ex-estudantes participantes que eram oriundos das partes mais perigosas do bairro da Terra Firme. Isso representa o alcance de um dos objetivos do projeto quando consegue promover o afastamento da situação de risco e que ainda pode contribuir com a sociedade por meio das aulas de música, como é o caso de alguns ex-participantes que atualmente compõem o círculo de instrutores do IAC - Instituto Amazônia Cultural (Conceição Júnior, 2019, p. 06).

Há outro aspecto que problematiza a territorialidade, o risco e a vulnerabilidade social que é relatado por Bezerra *et al.,* (2017). Para as autoras, o risco social é submetido às dinâmicas de insegurança civil associadas às violências urbanas experienciadas nos bairros. É nesse sentido que o risco e o território são intimamente vinculados. Eles aparecem ao longo

[44] Desconhecemos processos de guarda para afastar as crianças e adolescentes das famílias de criminosas de colarinho branco e dos usurpadores de grandes quantias de dinheiro público como no caso do "crime de rachadinhas", dos laranjas, dos agentes de "fakes News", dos lavadores de dinheiro, ou dos ladrões das verbas para a saúde no combate a Covid-19 no Brasil. O lugar de perigo é sempre o lugar do pobre, por mais que sejam nos palácios, nas mansões à beira-mar, nos apartamentos de alto padrão, nas cuecas dos políticos ou nas lojas de chocolate que se encontram as malas com as quantias assustadoramente volumosas e de origem duvidosa (pelo menos para alguns).

dos textos selecionados como desafios, concorrentes e ao mesmo tempo, motivo de existência dos projetos sociais.

As noções classificatórias perpassam os achados nas pesquisas analisadas e reforçam os "processos de estigmatizações e segregações socioterritoriais que recaem sobre usuários e seus territórios" (Bezerra *et al.,* 2017, p. 01). Isso pode fragmentar e reduzir as possibilidades de resistência e de luta dos usuários de projetos sociais. Segundo Bezerra (*et al.,* 2017), o território é ao mesmo tempo o campo de estigmatização vinculadas às carências e as dependências de assistência estatal ou privada.

A imputação de um comportamento perigoso emerge como uma das características inerentes à vivência em um bairro considerado de risco. Dada a intrínseca interconexão entre o ambiente residencial e os comportamentos adotados, uma lacuna identificada na literatura objeto de nossa análise, no contexto da formação musical, reside na ausência de consideração sobre como a música poderia mitigar a exposição ao perigo, sem necessariamente implicar na realocação geográfica do indivíduo.

Ao ponderarmos que a música proporciona novas experiências sociais, embora não exerça influência direta na mudança física da residência e na comunidade das pessoas, emerge uma possível dicotomia. Nesse cenário, o risco e a vulnerabilidade persistiram no bairro, constituindo elementos intrínsecos à vivência do aprendiz. Com base nos textos analisados, torna-se imperativo conduzir análises aprofundadas para compreender de que maneira e em que medida o ensino de Música pode transformar indivíduos e seu entorno, sem ceder a abordagens simplistas.

Nesse contexto, a interação entre a comunidade e o projeto musical configura-se como uma chave essencial para compreender as dinâmicas de transformação, reconhecendo-o como uma estrutura cultural que, simultaneamente, pode competir com o tráfico de drogas no envolvimento e direcionamento de crianças[45].

Outra perspectiva que emerge nos estudos analisados, mas que não foi abordada de maneira abrangente, diz respeito à percepção de que o risco e a vulnerabilidade não se restringem apenas aos processos de rotulação dos indivíduos e/ou dos lugares de residência, mas também representam ameaças à sociedade e ao setor privado. Ao promover a arte como meio de intervenção com crianças e adolescentes, visando afastá-los de situações de risco, a sociedade, enquanto entidade decisória, estaria, simultaneamente, prevenindo a formação de indivíduos propensos à criminalidade, capazes de ameaçar seu padrão de vida.

[45] Um dos riscos para crianças e adolescentes é sempre ser cooptado pela criminalidade para atuar nas suas ações.

Nesse contexto, o ensino de Música adquire um caráter de ação preventiva. Contudo, essa prevenção não se concentra apenas no sujeito e na proteção de seus elementos constituintes, mas está voltada, de maneira mais específica, para a preservação de propriedades e de bens privados. O ensino de Música, ao lado de medidas como a presença de seguranças em estabelecimentos comerciais, a utilização de câmeras de vigilância em shoppings e a presença policial em pontos turísticos da cidade, seria considerado um instrumento preventivo para evitar furtos, latrocínios, assaltos, representando, assim, uma ferramenta de preservação de bens e das posições sociais a eles vinculadas.

Se por um lado há a questão da estigmatização e da territorialização na formação musical em projetos sociais, por outro, os textos também mostram que os baixos índices de acesso, de permanência e de desempenho escolares possuem gênero, raça e classe social definidos. Esse aspecto é ressaltado por Ariovaldo, Souza e Cruz (2021):

> As investigações com base nos dados censitários e de avaliações em larga escala das escolas brasileiras são claras ao diagnosticar a desigualdade nas oportunidades de aprendizado de conteúdos mínimos, de permanência na escola e conclusão de etapas de ensino. Isto é, existe um perfil de aluno que tem maior risco de não aprender habilidades de leitura e não concluir a educação básica: os mais pobres, os negros, os meninos (Ariovaldo; Souza; Cruz, 2021, p. 14).

Embora o trabalho de Ariovaldo, Souza e Cruz (2021) não se dedique explicitamente à análise do ensino de Música, os autores destacam que as oportunidades educacionais não são distribuídas de maneira equitativa, mas sim moldadas por categorias específicas. Em contraste com os ambientes escolares, que conseguem abranger perfis mais diversos, nos projetos sociais localizados em bairros estigmatizados, as categorias de "mais pobre, negro e menino" não são simplesmente uma entre várias outras, mas representam o perfil prevalente entre os estudantes que participam desses projetos.

O cotidiano do trabalho pedagógico com música encontra-se intrinsecamente ligado à abordagem do perfil de vulnerabilidade social, buscando mitigar os estigmas enquanto promove o desenvolvimento de habilidades sociais e fomenta sentimentos positivos em crianças e adolescentes. Essas abordagens da prática pedagógica são observadas em diversos estudos analisados, exemplificados nos trabalhos de Jorge (2019), Pinheiro (*et al.*, 2019), Paulo (et al., 2019), assim como no trabalho de Cruvinel (2003).

Ao investigar o ensino de instrumentos sinfônicos e o repertório erudito destinado a jovens em situação de vulnerabilidade social em Cachoeira de Itapemirim/ES, Izaura Kaiser e Flávia Caitano (2017) estabelecem uma análise comparativa entre as atividades rotineiras

conduzidas na orquestra e a temática do cuidado, da valorização e da responsabilidade, tanto consigo mesmo quanto com os demais. Segundo as autoras,

> o dia a dia de uma orquestra envolve inúmeras atividades: a clara hierarquia definida na sua constituição, a importância de cada naipe, a responsabilidade que cada músico possui para com o seu naipe, os estudos individuais, o cuidado e manutenção dos instrumentos, a cautela com o uso do corpo de forma correta, evitando doenças causadas por movimentos repetitivos, dentre outras" (Kaiser; Caitano, 2017, p. 9).

Seguindo a mesma abordagem, assim como Cruvinel (2003), ao examinar o trabalho pedagógico da iniciação instrumental em cordas friccionadas como um meio de transformação social, destaca-se a distinção entre habilidades musicais e habilidades não musicais que integram o perfil formativo dos aprendizes de música. A autora afirma que houve transformação nas pessoas:

> Nas análises das intervenções/aulas de ambos os grupos, uma melhora sensível dos sujeitos, nos seguintes aspectos: **disciplina, organização**, **cooperação, solidariedade, respeito mútuo, concentração, participação, desempenho, consciência corporal, assimilação e acomodação dos conteúdos** Da mesma forma, nas análises dos protocolos mencionados (depoimento dos sujeitos e observações do júri), observou-se o desenvolvimento de habilidades não-musicais, tais como: a **disciplina**, a **organização**, a **integração**, a **relação de respeito**, a **união do grupo**, o "**ouvir" o outro**, a **socialização,** a **cooperação,** a **motivação**, a **valorização,** a **auto-valorização,** a **desinibição,** a **afetividade,** a **auto-estima** (Cruvinel, 2003, p.193, *grifos da autora*).

Entendemos que tentar categorizar o que constituiria uma habilidade musical versus não musical pode resultar em mais desafios do que em possibilidades analíticas. A complexidade inerente à prática musical envolve uma variedade de saberes, conhecimentos e habilidades. Por exemplo, até que ponto a disciplina, a integração e a capacidade de ouvir o outro, consideradas habilidades não musicais pela autora, são fundamentais para a prática musical coletiva em contextos como orquestras, bandas marciais ou rodas de samba? Esses elementos são cruciais para o desenvolvimento de uma prática musical coletiva em nossa sociedade. Mesmo para um solista de destaque, é essencial compreender a alteridade sonora para ajustar intensidades, ritmos, timbres, pausas e ataques ao integrar uma massa de som coletivo.

Ao invés de categorizar essas competências como musicais ou não, é mais enriquecedor, dentro do âmbito da Cultura, examiná-las em sua interconexão e destaque em diversos estilos musicais. Por exemplo, como a desinibição, a organização, a criatividade e a consciência corporal são mobilizadas para desenvolver a prática musical de improvisação em um grupo jazzístico, e como em outros contextos culturais, com repertórios distintos, a

improvisação pode ser uma escolha predefinida que demonstra a virtuosidade do solista sem perder sua originalidade, como nas cadenzas dos concertos para piano e orquestra[46].

Nesse sentido, a Música precisa ser estudada como uma prática cultural intrinsecamente conectada à sociedade que a produz. A escolha temática nessa prática tem se revelado um caminho para o processo de aprendizagem vinculado a habilidades sociais e à expressão artística que reivindica e está conectada às demandas sociais. Isso se manifesta nas escolhas de temas musicais e expressões artísticas por músicos que atuam em bairros periféricos, como no manguebeat (Mendonça, 2021) ou rap (Araújo, 2021; Pinheiro, et al., 2021; Pereira, 2021), mas também nas escolhas pedagógicas em projetos educativos sociais (Jorge, 2019). Aspectos importantes nessa conexão incluem letras de canções, a proatividade das pessoas, a prática coletiva da expressão artística e a aprendizagem musical. Dessa maneira, fazer música é fortalecer os diálogos em busca de conscientização e transformação a partir das temáticas cotidianas.

A expressão musical é transformada em territorialidade que manifesta não apenas as denúncias e a interpretação lírica. A própria utilização de linguagem informal e referências geográficas que ajudam no engajamento de quem está fazendo e ouvindo música (Oliveira, 2021). Há uma questão de legitimidade em relação a esse tipo de produção musical, "o uso de gírias e referências territoriais, estéticas e paisagísticas são algumas das ferramentas para informar sobre a produção musical e, até mesmo, evidenciar o engajamento de quem a escreveu" (Oliveira, 2021, p. 10).

Ao estudar a produção musical do *rap* que é produzido nas periferias brasileiras, mais especificamente "o *rapper* como cronista do nosso tempo", Joane Araújo (2021) reafirma esses vínculos entre a cultura, cotidiano e a realidade política e social. Segundo a autora,

> narrando a miséria, a criminalidade, a violência policial, racismo, sistema carcerário desumano, acesso precário aos serviços públicos, entre outros temas, estabelece um intenso diálogo entre música e vida social, formas de expressão artísticas e políticas associadas ao cotidiano da periferia (Araújo, 2021, p. 03).

Esse aspecto é utilizado nos projetos sociais como instrumento de identificação com a realidade. Cantar o cotidiano, imaginado ou vivido, é um mecanismo cognitivo que pode sugerir caminhos para enfrentar o dia a dia. Esse aspecto é discutido mais especificamente no Capítulo 6 sobre os projetos desenvolvidos na Ilha de Música. Aqui é importante salientar que

[46] A cadenza de concerto para instrumento solo, principalmente durante os períodos do Classicismo e Romantismo, compõe um importante momento musical para o solista. Nesse momento de tensão harmônica, o foco é voltado para o solista que tem a oportunidade de apresentar uma improvisação virtuosística com base no material sonoro apresentado pelo concerto. Contudo, a partir de Romantismo, compositores e instrumentistas começaram a escrever as cadências dos concertos. Por exemplo, o Concerto N.20 em Ré Menor para Piano de Mozart possui cadenzas escritas por Beethoven, Alkan, Brahms, Hummel, Busoni e Clara Schurmann.

essa ação perpassa a prática social em diversas organizações que objetivam conhecer e intervir nas situações de vulnerabilidade que foram historicamente construídas.

Ao estudar o projeto social República de Emaús na Cidade de Belém, no Pará, Jorge (2019) afirma que as letras das canções trabalhadas ressaltavam características que ao mesmo tempo estavam vinculadas às diversas perspectivas do viver e do interagir com o outro (como por exemplo o amor ao próximo) e ao mesmo tempo possuíam um caráter político de denúncia e de reivindicações por uma comunidade melhor. Segundo a autora:

> apesar das aulas práticas terem um foco maior na técnica vocal, justamente pela preocupação do professor em atender os objetivos do conservatório, o repertório trabalhado nas aulas atendia os objetivos, prioritariamente, do projeto social. As canções passavam uma mensagem social. Retratavam o amor ao próximo, a esperança, a valorização da vida e o respeito com as pessoas, mas também apresentavam reivindicações de direitos e/ou denúncias de descaso com a sociedade por meio das músicas de protesto (Jorge, 2019, p. 07).

A concepção de ensino, conforme evidenciada nas práticas analisadas por Jorge, destaca que, tanto no processo de ensinar e aprender quanto como manifestação artística, a música atua como uma experiência formativa que influencia ativamente os residentes do bairro em que está inserida. Ao operar dentro de uma configuração específica em relação à comunidade, ao perfil formativo e aos símbolos mobilizados em sua prática, os sons evocam simultaneamente as adversidades do cotidiano e as oportunidades para a expressão artística.

Observa-se uma predominância nos trabalhos analisados no sentido de que o fazer artístico, direcionado para a formação dos indivíduos, está intrinsecamente vinculado à territorialização, às vulnerabilidades sociais e à superação de desafios. Essa formação abrange não apenas a aprendizagem de tocar um instrumento, mas também busca proporcionar aos sujeitos a expressão de suas próprias vozes em sua prática artística, o protagonismo em suas existências, a denúncia de suas realidades e a defesa de seus direitos no campo político.

Os estudos analisados também evidenciam que a formação musical em projetos sociais se estende à formação do ser coletivo, especialmente quando conectada às práticas coletivas e às habilidades sociais. Portanto, essa formação possui uma dimensão política, inserindo-se nos campos das produções culturais por meio de denúncias, da busca por financiamento para os projetos e da esperança por uma melhoria nas condições socioeconômicas da comunidade.

É no sentido complexo que aprender música em projetos sociais é também aprender uma cultura por processos de mediação. Essa concepção de aprendizagem é interligada aos estudos culturais de Raymond Williams, que ao abordar a questão, destaca que o foco do sociólogo ou do historiador cultural reside nas práticas sociais e nas relações que não apenas

geram "uma cultura" ou "uma ideologia", mas, de forma mais significativa, produzem modos de ser e obras dinâmicas e concretas. Dentro desse contexto, não se limitam apenas a continuidades e determinações constantes, mas incorporam também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (Williams, 1992, p. 29).

Exatamente, a estreita relação entre cultura e os sujeitos envolvidos em projetos sociais de música reside na conexão intrínseca com suas comunidades, onde as tensões e conflitos podem convergir para o surgimento de "inovações e mudanças", conforme mencionado por Williams. Nesse contexto, a cultura assume não apenas o papel de fruição artística, mas também de um agente dinâmico que impulsiona o movimento e a transformação. Os projetos sociais de Música, ao integrarem-se nas sociedades, tornam-se facilitadores desse processo, promovendo não apenas a apreciação musical, mas também contribuindo para gerar possibilidades de mudança social nesses contextos.

Se por um lado o fazer artístico é posto em movimento, por outro a criatividade e a expressividade aparecem nos trabalhos interligados às representações sociais como instrumentos que impedem as transformações. Nesse sentido, Amorim e Almeida (2017) trabalham a criatividade, a expressividade interligadas à representação social e o *habitus* no processo de ensino aprendizagem em ONGs. Há para as autoras uma contingência cultural que age como condição do processo criativo, constituindo um processo de alterações graduais nos padrões musicais fornecidos pelas tradições que impulsionam inovações. Esse movimento acontece em contraste com as práticas que tendem a manutenção do *status quo*.

Ao discutir música, política e associativismo no Quilombo do Grotão, no Rio de Janeiro, Ribeiro (2019) examina criticamente a mobilização em torno da realização de rodas de samba como práticas tradicionais. Para a autora, as práticas musicais promovem a formação, a reivindicação e o acesso aos bens coletivos. A interação entre os coletivos por meio das rodas de samba impulsiona a criação de associações e formas organizativas na comunidade. Nas palavras de Ribeiro,

> A realização das rodas de samba e de outras atividades artístico-culturais, como as rodas de jongo e de capoeira, está diretamente ligada às demandas de direitos dos moradores, assim como aos processos de reconhecimento do território como remanescente de quilombo. Ao mesmo tempo, leva a promoção do espaço e a ampliação do público, gerando apropriações diferenciadas dos bens simbólicos como a música, a dança e a “natureza”, ou seja, de uma ambiência experimentada no Grotão pelos frequentadores (Ribeiro, 2019, p. 23).

O tensionamento entre tradição, diferenciação e os processos de reconhecimento de territórios é destacado como tanto bens simbólicos quanto elementos de luta social e ação em meio aos campos de disputas. Esses tensionamentos, que abrangem tanto as tradições quanto

as inovações nos processos criativos vinculados à cultura, são evidenciados tanto em estudos que abordam a criatividade no aprendizado da música (Amorim; Almeida, 2017) quanto naqueles que se debruçam sobre a prática musical em si (Mendonça, 2021).

Luciana Mendonça (2021) percebe esse movimento interativo não como uma dicotomia, como abordado por Amorim e Almeida (2017), mas como processos de hibridização que compreende o contraste, a luta de interesses hegemônicos, as resistências das tradições, mas também os posicionamentos não reativos. Mendonça (2021) baseia sua análise nas hibridizações presentes no *manguebeat*, baseados no trabalho de Renato Ortiz (2000) sobre mundialização e cultura.

A interação no processo criativo age não apenas por oposição ou por contraste, mas também pela aceitação da oposição e do contraste como constituintes de um fazer musical. O mangue é uma metáfora para a "grande diversidade biológica e extensivamente presente em Recife, como metáfora da diversidade cultural local" (Mendonça, 2021, p.09). A imagem central representativa do movimento *manguebeat* é imbricada em processos de hibridização enquanto interação cultural: "a ideia de uma parabólica fincada na lama, processando criativamente as tradições locais e as influências internacionais, sobretudo do rock e do hip-hop" (MENDONÇA, 2021, p.09). A diversidade da cultura local se transforma em elemento de possibilidades de diálogo entre as culturas do rock, maracatu e do hip hop. Por isso, a interação entre culturas ou, melhor, as interações promovidas nos campos de disputas culturais promovem um fazer artístico que pode ser contraditório, dicotômico, evocar a tradição em contraposição à modernidade, ao passo que utiliza de seus elementos para seus processos criativos. A contradição é uma das características principais da Salvação Cultural em projetos sociais, seja no aspecto dicotômico (salvos e não salvos) ou seja nas suas consequências (prometer uma transformação social mas operar no campo das individualidades para salvar sujeitos e não comunidades).

Os processos criativos e formativos em projetos sociais procuram de uma certa forma acionar histórias por vezes excluídas do discurso hegemônico. O conhecimento de música de outros contextos históricos, suas linguagens e elementos culturais, nesse sentido, é visto como elemento positivo aliada a prática pedagógica do professor (Brandão, 2019). A materialidade sonora é simbólica. É nesse sentido que aprender música é também aprender concepções e elementos emergentes, residuais, de resistência, hegemônicos, contrastantes, etc. presentes em uma determinada cultura.

O significado emerge como uma reflexão sobre como as pessoas se relacionam por meio da música e com a música. Portanto, seus símbolos entrelaçam-se com os lugares onde vivem, suas histórias de vida e os processos de inclusão/exclusão social. Em sua pesquisa sobre a atuação político-cultural da rede Fórum de Hip Hop na cidade de São Paulo, André Queiroz (2020) expõe as relações conflituosas e as tensões presentes na sociedade, destacando contrastes como alta

Cultura versus cultura do cotidiano, sonhos e ludicidade versus engajada na expressão de grupos marginalizados.

Segundo o autor, as definições de Cultura e de política parecem se entrelaçar com novas intensidades, atribuindo importância aos usos do território como elementos constitutivos de processos identitários. De um lado, a Cultura não deve ser interpretada apenas como alta, nem como um locus de produção de um espírito elitista, mas sim como uma expressão das contradições de outras classes sociais e comunidades excluídas, manifestando seus imaginários, sonhos e ludicidade. Por outro lado, a política não deve ser concebida apenas como institucional que tenta enquadrar a cultura como um campo gerador de ações de apoio artístico, mas sim como aquela que incorpora a dimensão conflituosa da vida, permitindo a reavaliação dos limites e potencialidades da política institucional, e estimulando a criação de novas institucionalidades.

A formação musical, mediada por redes interativas, ocorre no âmbito do fazer cultural, marcado por disputas por legitimidade na tentativa de redefinir as regras desse jogo. Essas disputas são evidenciadas nos projetos sociais, que, por sua vez, estão permeados por hierarquias de poder, valoração e desvalorização, moldadas pela percepção da comunidade como carente, pelos usos de determinados estilos musicais, pelos alunos talentosos e pelos instituições como facilitadores do desenvolvimento dessas potencialidades musicais. Nesse contexto, torna-se possível desafiar o imaginário hegemônico sobre o que é democracia e inovar nas metodologias, conferindo centralidade ao campo artístico como um local de produção de conceitos, métodos e implicações políticas (Souza; Gill, 2021, p. 22).

Ao examinar a prática cultural na Escola Livre de Artes no Galpão Bela Maré, no Rio de Janeiro, Isabela Souza e Andréa Gill (2021) afirmam que o percurso, para usar uma poética e palavra carregada de sentidos da própria instituição escolar, é constituído de oportunidades para que, diante de estímulos, os jovens artistas possam dialogar, aprender, subverter e ressignificar vivências corpóreas, práticas territoriais, conceitos, materialidades, alternativas de agenciamentos, linguagens e estéticas artísticas em geral.

Para concluir este capítulo, é importante destacar que os trabalhos que abordam arte, música, cultura e ensino em contextos de organizações não governamentais não predominam nas pesquisas das Ciências Sociais, Sociologia e Educação Musical. Assim, não há uma hegemonia temática nos trabalhos analisados, evidenciando uma diversidade de temas e áreas. No campo específico do ensino de música em projetos sociais, observou-se uma presença mais marcante em artigos de congressos, dissertações e teses do que nas revistas analisadas.

Nos trabalhos examinados, a Música em projetos sociais emergiu como um espaço de disputas políticas relacionadas à escolha dos conhecimentos musicais, tradições e concepções

provenientes de uma determinada cultura. As interações podem se manifestar por meio de imposições e aceitações de características musicais específicas, como a preferência pela leitura de partituras ocidentais em detrimento da música tradicional de tradição oral. Esses processos de hibridização compreendem a contradição não como uma dicotomia, mas como um modo de ser musical.

Por outro lado, destaca-se o aspecto político e interativo das disputas institucionais sobre como essas organizações, ao promoverem a formação musical, também se configuram como espaços para ampliar as vozes musicais de seus participantes. Essas posições formativas abordam agenciamentos micropolíticos e ressaltam as interrelações entre instituições e o poder público, não apenas no campo do financiamento, mas também na viabilização de parcerias e na construção de redes interativas por meio da tecnologia que facilita o fazer musical.

É crucial problematizar até que ponto corpos de indivíduos negros, marginalizados, pertencentes à "ralé brasileira" e residentes em bairros periféricos e estigmatizados, ao ocuparem determinadas posições por meio da música, não comunicam por si só uma mensagem de denúncia. Mesmo que essa denúncia não seja expressa em palavras, ela se manifesta como "canções sem palavras" (Lieder ohne Worte) por meio dos posicionamentos simbólicos ao fazer parte de um grupo musical originado de projetos sociais, ecoando nos corpos em contextos musicais.

Foi abordado neste capítulo como os conceitos de cultura, seus aspectos políticos contemporâneos, e a atuação educativa muitas vezes interligada aos resíduos da religião, se apresentam nas produções científicas das associações de Ciências Sociais, Sociologia e Educação Musical brasileira.

A cultura e a salvação são consideradas como partes das disposições espirituais (kultur) para o surgimento da Salvação Cultural. Além desses aspectos, também são necessárias as disposições materiais, que, no caso da Comunidade da África, na Redinha, resultam de um processo histórico de colonização que marginalizou populações.

No próximo capítulo, a análise será aprofundada sobre a questão da salvação como disposição espiritual (kultur) para o surgimento da S.C. Será explorado como essas concepções são articuladas para compreender um tipo de atuação no campo educativo, denominada por nós de Salvação Cultural.

As artes foram colocadas no lugar supremo, e uma vez entronizadas, lançaram grilhões sobre a inteligência que as elevara ao poder. O homem, que não podia deixar de reconhecer a majestade da Natureza, entregou-se a uma exaltação pueril domínio adquirido e ainda crescente sobre os seus elementos. Mesmo quando se imaginava um Deus em sua fantasia, uma imbecilidade infantil desceu sobre ele (Edgar Allan Poe – O colóquio de Monos e Uma).

4 SALVAÇÃO CULTURAL

Este Capítulo delineia o tipo ideal construído para esta pesquisa: a Salvação Cultural no ensino de Música em projetos sociais. Os tipos ideais não são conceitos, mas abstrações com base na literatura e na realidade. O sentido weberiano de abstração confere ao pesquisador uma dupla possibilidade: ordenar a realidade que se impõe complexa e ler a realidade a partir da comparação (Weber, 2013; Giddens, 2005). Os tipos ideais são utilizados como metodologia comparativa e ao mesmo tempo como estratégia de interpretação sobre como o ensino de Música tem se apresentado em projetos sociais que ocorrem em comunidades periféricas de grandes cidades.

Se no Capítulo sobre Cultura delineamos os aspectos espirituais do tipo ideal S.C., neste mobilizamos aspectos materiais, corporais e metafísicos no processo de aprendizagem musical. A salvação através da cultura é ao mesmo tempo parte da sociedade que dá razão ao fazer musical em projetos sociais.

Ao estudar o sentido oculto por trás do valor das mercadorias, Zizek (1999, p.300) afirma que "primeiro, devemos eliminar a aparência de que o valor de uma mercadoria depende do puro acaso - de uma interação acidental entre a oferta e a procura". O fenômeno salvacionista é envolto a um véu místico. "Não o segredo por trás da forma, mas o segredo da própria forma" (Zizek, 1999, p. 301). Para estudar motivações (*verstehen*) genéticas do fazer musical que se baseia na S.C. é preciso eliminar as aparências e elencar aspectos históricos e sociais que fazem parte desse processo.

Delineamos a S.C. como *um tipo ideal que herda da religião os aspectos metafísicos, ritualísticos e transformadores para atribuí-los a processos de aprendizagem vinculados à cultura. Seus elementos estão presentes no ensino de Música para pessoas das classes populares, contudo não resumidos a essas. Há um movimento direcional: dos salvos para os candidatos à salvação. Os salvos são aqueles que possuem a cultura que geralmente são os professores, músicos, e pessoas que servem como referências para os candidatos à salvação. Esses candidatos e aprendizes, em projetos sociais, são sujeitos em vulnerabilidade e/ou risco social que podem viver em bairros, comunidades e vizinhanças ditas "perigosas".*

A S.C. está impregnada nas diversas esferas sociais, uma vez que está entrelaçada com a formação social de sociedades colonizadas, como a brasileira. A cultura herda elementos da atuação educativo-religiosa do período colonial. Essa herança é residual do processo de formação da sociedade e constitui uma forma de (re)produção e manutenção da ordem social. Em alguns casos, isso entra em contradição com os objetivos defendidos por diversos projetos sociais no Brasil que querem transformar as comunidades no qual estão inseridos. A Salvação Cultural, portanto, é um tipo de salvação (não exclusiva da Música) que tem na cultura seu elemento central de transformação.

Os elementos da Salvação Cultural presentes nos projetos sociais (mas não exclusivos a estes) são construídos por meio das mais diversas vivências na sociedade. Por exemplo, as experiências escolares, a participação em grupos de dança do bairro, em grupos musicais de igrejas, em bandas, em quadrilhas juninas, entre outras. Em cada experiência, os indivíduos carregam consigo características, subjetividades e músicas.

A Salvação Cultural tem como objetivo explícito o resgate de crianças e adolescentes do "mundo da criminalidade". No entanto, tais motivos funcionam como uma cortina de fumaça que se estabelece em torno das práticas, encobrindo os elementos de dominação e poder presentes na prática educativa, originados no projeto colonial. Ao investigar projetos e serviços socioassistenciais (Araújo, 2015; 2018), nos deparamos com uma questão que, embora também faça parte de outros ambientes do ensino, em projetos socioassistenciais se apresenta como um slogan educativo: a música é usada para salvar crianças e adolescentes. Mais do que estar na superfície das práticas ou servir como rótulos desses espaços, essa característica possui dimensões múltiplas que fazem parte simultaneamente da estrutura dos projetos, atuam como fomentadores e são também a razão de valor para o processo de aprender e ensinar.

Esse tipo de proposta reside na capacidade transformadora da Música, que proporcionaria uma forma particular de convivência capaz de atender às necessidades de liberdade, socialização, estímulo à criatividade e facilitação da comunicação. Esse enfoque visa dotar os indivíduos de habilidades sociais que possam superar contextos de risco social (Cambi, 1999). Ou seja, não apenas das relações cotidianas com o mundo da criminalidade, mas seriam experiências de salvação. Os sujeitos seriam salvos através da Música e que se não fosse a prática educativa, eles estariam na rua, no mundo das drogas, cometendo infrações. Ou, ainda, seriam crianças desorientadas e desordenadas tais quais as personagens da trama do romance Senhor das Moscas de William Golding (2014) que, a partir do som (proveniente de uma concha ou instrumentos musicais), passam a se reunir por um propósito, como detalhado na seção 2.3 desta tese.

Nessa perspectiva, a salvação é ensinada como uma característica intrínseca ao aprendizado musical em projetos sociais. Ela não é apenas um slogan, mas está presente nos corpos, nas performances e na importância que as pessoas atribuem à prática de aprender Música. Essa relevância também pode ser identificada nos discursos reproduzidos pelos participantes e pela mídia[47].

A salvação torna-se uma característica cultural singular e ordenadora, mas não exclusiva, pois se apresenta no ensino para pessoas em vulnerabilidade como estruturante e significante da interação educativa. É interessante notar que há outros espaços nos quais a S.C. se manifesta, como a educação escolar e a educação em escolas especializadas em Música. Ao estudar as práticas e políticas músico-educativas nos Estados Unidos, Cathy Benedict e Patrick Schmidt (2008, p.8) afirmam que algumas práticas musicais norte-americanas "se apresentam através do véu sedutor da transformação educacional", que é vinculada a mudança e a inovação contudo mantém o *status quo*.

Os efeitos coexistem não apenas na educação, mas também na cultura popular, nas propostas metodológicas, nas intervenções políticas. Nesse sentido, a Salvação Cultural é um elemento compartilhado nas diferentes esferas sociais, e seus aspectos a serem destacados se remetem a nossa proposta enquanto criação de um tipo ideal que abstrai da realidade os seus elementos.

Nesse processo, é atribuído valor à interação educativa nesses espaços que não está apenas nas falas dos sujeitos, mas constitui a estrutura da proposta educativa. As pessoas aprendem música para que comunguem dos valores simbólicos que possuem os músicos que são provenientes das classes populares. É nesse sentido que, quando Ana, uma das entrevistadas para esta pesquisa (Capítulo 8), se identifica como pianista e não apenas como moradora da Comunidade da África. Ser musicista atribui um valor singular à figura de Ana perante os moradores do bairro. Portanto, aprender Música faz parte da estrutura e atribui um valor ontológico. Sendo imbricada ao valor do processo educativo, a Salvação Cultural pertence ao conjunto de crenças das pessoas (estudantes, famílias, instituições, proponentes) e está presente na sociedade em vários momentos do ensino (métodos, epistemologias, intencionalidades), sendo ao mesmo tempo gênese e produto que dá sentido à ação

[47] A seguir alguns exemplos:
a)http://redeglobo.globo.com/tvgazetaes/noticia/2014/05/conheca-projeto-de-funk-que-tira-jovens-do-crime-e-da-violencia.html ;
b)https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/nordeste-de-amaralina-projeto-usa-arte-para-tirar-jovens-do-crime/ ;
c)https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/06/10/ex-gari-cria-projeto-musical-em-joao-pessoa-para-tirar-jovens-do-trafico.htm
d)https://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/cultura/m%C3%BAsica-transforma-a-vida-de-jovens-de-rio-preto-1.313119.html

pedagógica. A S.C. não pertence apenas aos sujeitos e às instituições, mas é operacionalizada e reproduzida por eles como parte cultural da ação pedagógica. Nesse sentido, na próxima seção, serão evidenciados os elementos da Salvação Cultural utilizados em projetos sociais, os quais também são constituintes dos elementos históricos da cultura brasileira.

4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DA SALVAÇÃO

A Salvação Cultural está inserida nas diversas esferas culturais, econômicas e políticas brasileiras. A relevância de investigar a sua origem genética/histórica reside na herança residual de significados contemporâneos associados ao desejo e à transcendência, concentrados na figura de um messias, de um líder religioso e de um músico renomado que transmite suas habilidades e compartilha sua trajetória com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social.

As ligações espirituais (kultur) da S.C. se integram aos movimentos messiânicos e sebastianistas. Esses movimentos populares possuem em comum a centralidade em uma figura messiânica ou um cristo (ungido). Para os judeus, trata-se de um prometido na Torá (escrituras sagradas judaicas); para o cristianismo, Jesus é o cristo; enquanto no caso do sebastianismo, o messias é o rei português Dom Sebastião, que morreu no século 16 em batalha contra os mouros no norte da África, em Alcácer-Quibir.

O que se sucedeu após a morte do El-Rey de Portugal Dom Sebastião (1578), sem herdeiros, foi um longo período de instabilidades políticas. Dom Sebastião foi sucedido pelo seu tio Dom Henrique, que também faleceu sem deixar herdeiros dois anos após assumir o trono português. Felipe II, rei da Espanha, assumiu o reino português e formou o Reino Unido de Portugal e Espanha. Dentre outras influências importantes desses monarcas na vida dos povos brasileiros, destacamos que Dom Sebastião foi responsável pelo decreto de fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, em 1565, que veio séculos depois abrigar a corte portuguesa fugida das tropas napoleônicas. A cidade recebeu esse nome em homenagem ao El-Rey. Já o Rei Felipe de Espanha foi responsável pelo decreto de fundação da cidade do Natal, em 1599, evento esse que será reconstruído no Capítulo 5 a partir da Salvação Cultural em comparação com a salvação promovida pela religião contra os povos nativos Potiguares.

A crença de que o Rei D. Sebastião não havia morrido em batalha trazia ao povo português ao mesmo tempo um motivo de contestação do poder instituído pela Espanha e uma esperança de transformação a partir da restauração da independência do Reino de Portugal. El-Rey voltaria em um cavalo branco, em um dia de brumas, e seria anunciado pelos sinos das igrejas.

Dom Sebastião, em campo de batalha, teria recebido um cavalo de Jorge de Albuquerque Coelho, filho de Duarte Coelho, donatário da capitania de Pernambuco. Segundo o texto "Prosopopeia", escrito em 1601 por Bento Teixeira, sobre os feitos da família Albuquerque. Segundo esse texto, o brasileiro e pernambucano Jorge de Albuquerque, ferido em campo de batalha, teria entregue o seu cavalo à D. Sebastião para que o Rei pudesse fugir:

> -Tão infelice Rei, como esforçado,
> com lágrimas de tantos tão pedido,
> com lágrimas de tantos alcançado,
> com lágrimas do Reino, em fim perdido.
> Vejo-vos c'o cavalo já cansado,
> a vós, nunca cansado, mas ferido,
> salvai em este meu a vossa vida,
> que a minha pouco vai em ser perdida (Teixeira, 1601, p. 76).

Após a batalha, o exército português não teria achado o corpo de D. Sebastião. Este teria passado por um processo metafísico de encantamento, ou seja, teria "se encantado", seu cadáver teria sumido para que em um momento certo, pudesse retornar. Jorge de Albuquerque Coelho teria voltado às terras portuguesas, do qual, havendo herdado a Capitania do Pernambuco, pela morte do irmão, teria ajudado a difundir a ideia do retorno de El-Rey. Os encantados é um tipo ideal abordado no sub tópico 4.6.1, e referem-se a pessoas que passaram para outro plano, mas que por vezes visitam a dimensão terrena e continuam influenciando a vida cotidiana das pessoas que estão em processo de salvação.

Segundo Jacqueline Hermann (2005, p. 341), havia um conjunto de expectativas em torno do retorno não apenas do Rei, mas também dos filhos e dos maridos dos vassalos portugueses que foram reviver os tempos áureos de cruzada cristã e lutaram na batalha de Alcácer-Quibir. Para a historiadora,

> as expectativas sobre a volta de parentes, filhos e maridos do Norte da África, e houve cronistas a afirmar a presença de pelo menos um varão de todas as famílias do reino das tropas de D. Sebastião, combinada à espera da volta do próprio rei e a elementos da crença judaica profundamente enraizados no reino [de Portugal], deram origem a uma crença difusa, que ganhou força depois do início da União Ibérica, conformando um tipo de messianismo régio nomeado pelo rei desaparecido: sebastianismo (Hermann, 2005, p. 341).

Pernambuco foi palco de importantes movimentos sebastianistas brasileiros que se desenvolveram nas camadas populares em torno de questões sociais, religiosas e políticas[48].

[48] Contudo, é importante salientar que o sebastianismo e o messianismo no Brasil não são nem exclusividade de Pernambuco e nem dos movimentos cristãos-católicos. Por exemplo: 1. o messianismo luso judaico importado pela primeira leva cristãos novos que fugiram de Portugal devido a inquisição acentuada pelo domínio Espanhol

Como exemplo desses movimentos messianistas podemos citar "A Tragédia do Rodeador", e a "Tragédia da Pedra Bonita" ocorridas na primeira metade dos anos de 1800.

Se de um lado o messianismo judeu significava a restauração do Reino de Israel em combate aos opressores estrangeiros, do outro, o sebastianismo português incitava a resistência mediante o domínio de Espanha. A S.C. herda desses dois movimentos a popularização da esperança na transcendência (mudança) diante da opressão do cotidiano, que no caso do Salvação Cultural, é vinculado à vulnerabilidade e ao risco social. Esse desejo de transcendência através da ação de sujeitos que possuem reconhecimento social através da Música é compartilhado por todos os retratos sociológicos dos participantes desta tese, reconstruídos a partir do Capítulo 7.

No sebastianismo, a esperança de que El-Rey viesse de longe, em meio às brumas, anunciando um novo reinado de bonança, em contradição com os momentos de dificuldades do cotidiano. Na Salvação Cultural, a atuação de professores faz com que crianças e adolescentes possuam perspectivas de vida melhores se comparada ao dia a dia de privações, ausências e violência. E os encantados, pessoas que já passaram por processo de salvação e que moram longe da Comunidade da África, exercem uma influência no perfil formativo no processo pedagógico da Ilha de Música.

Ao estudar o messianismo e os cenários urbanos brasileiros, Queiroz (2005) aponta para a busca pela "Terra sem Males" que faz parte do *corpus* mítico, do profetismo e das cosmovisões dos povos indígenas. Para o autor, não apenas o catolicismo popular faz parte desse conjunto de crenças messiânicas no Brasil contemporâneo, mas também o "protestantismo de emigração ou etnicizado (luteranismo), espiritismo (kadercismo), denominações evangélicas (adventismo e pentecostalismo) e as cosmovisões indígenas" (Queiroz, 2005, p. 134).

Na Música produzida contemporaneamente, o salvacionismo se faz presente também como manifestação de uma transcendência diretamente ligada ao flagelo do cotidiano e um novo "por vir". Esses aspectos são ressaltados, por exemplo, na canção de Alceu Valença chamada "Anunciação". A canção que foi lançada no Brasil em 1983 possui elementos que compõem a mítica sebastianista como as brumas, os sinos das catedrais, o cavalo branco e o salvador que está prestes a chegar:

---

sobre Portugal no período dos Felipes; 2. no cruzamento religioso promovido pela ocupação holandesa no Nordeste brasileiro durante o século 17. Os novos colonizadores além de pregarem o calvinismo, também toleravam o catolicismo e o judaísmo enquanto práticas religiosas; 3. A beata Rosa Egipcíaca da Vera Cruz que durante o Século 18 arregimentava fiéis na cidade do Rio de Janeiro. Dentre outras profecias, ela pregava que haveria um dilúvio na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro e que acompanhada de quatro evangelistas, iria se lançar aos mares ao encontro de Dom Sebastião, com quem se casaria e iniciaria um novo império. Esses são três, dos vários exemplos de movimentos messiânicos e sebastianistas que estavam presentes no Brasil Colonial (Hermann, 2005).

Na bruma leve das paixões que vêm de dentro
Tu vens chegando pra brincar no meu quintal
No teu cavalo, peito nu, cabelo ao vento
E o Sol quarando nossas roupas no varal

Tu vens, tu vens
Eu já escuto os teus sinais
Tu vens, tu vens
Eu já escuto os teus sinais

A voz do anjo sussurrou no meu ouvido
Eu não duvido, já escuto os teus sinais
Que tu virias numa manhã de domingo
Eu te anuncio nos sinos das catedrais
(Valença, 1983)

No caso da canção acima, os significados e os sentidos de anunciação aconteciam no contexto de redemocratização política brasileira. Entre os anos de 1983 e 1984, os brasileiros se mobilizaram em torno do Movimento "Diretas Já" que pedia o fim da Ditadura Militar e eleições diretas para os cargos executivos e legislativos.

Nesse contexto, a Salvação Cultural integra o cotidiano e herda dos diversos movimentos messiânicos e do sebastianismo as concepções metafísicas, rituais, do ato transformador e encantatório, além do chamado e da vocação. Tanto a transformação prometida pelos movimentos messiânicos quanto aquela através da Cultura são potencializadas quando consideradas categorias sociais entrelaçadas, tais como a pobreza, a classe social, o grupo étnico, o local de moradia, o gênero, a sexualidade, etc. Essas camadas intensificam o discurso de salvação através da identificação das situações quotidianas como alvo a ser transformado.

A ênfase no ato de ser salvo e resgatado pela Música é mais notoriamente focada em crianças e adolescentes que enfrentam vulnerabilidades, situados em contextos de pobreza, frequentemente afro-ameríndios e residentes em comunidades estigmatizadas pela negligência, buscando apoio para o desenvolvimento social. Poucas vezes indivíduos pertencentes a uma classe social privilegiada optam por matricular seus filhos em um Conservatório de Música com o intuito de resguardá-los de situações de marginalização, envolvimento em atividades criminosas ou influências prejudiciais. Aqueles que buscam essa forma de resgate geralmente compartilham atributos, como sua posição na social, níveis de vulnerabilidade, situação econômica e características territoriais bem específicas.

A salvação é concebida por meio de um poder mágico que não se manifesta de maneira natural, mas é construído no processo educativo, imerso no sutil espírito ritualístico das aulas, dos concertos e dos recitais. Karl Marx (2008), ao abordar o fetiche da mercadoria, destaca a atribuição de características humanizadas à produção da mercadoria, uma sutileza

metafísica associada a um melindre teológico. Essas características também permeiam os concertos e recitais artísticos, tratando a Arte como uma mercadoria.

Na Música, a mística metafísica é simultaneamente construída no processo de aprendizagem e socialmente atribuída como uma característica cultural desses contextos de ensino. A Salvação Cultural não é uma consciência distorcida gerada no processo de ensino, entretanto, em seu mecanismo de reprodução, a sua aparência torna-se opaca ao promover uma ação individual que reproduz um sistema de desigualdades, propondo uma transformação que não se efetiva no âmbito social mais amplo.

Na S.C., observa-se um caráter contraditório, antagônico e, ao mesmo tempo, complementar em relação à transformação, que se apresenta como algo simultaneamente real e ilusório. Da mesma forma que a Cultura revela contradições ao buscar lidar com as desigualdades sociais de um lado, enquanto, por outro, contribui para o aprofundamento de aspectos como a hierarquização de pessoas.

A Cultura atua como uma máquina de produção de desejos, revelando-se em parte no processo educativo. Nos projetos sociais, o alvo é a retirada da criança/adolescente da situação de risco e salvá-los dos perigos do mundo. Esse processo impulsiona a ação pedagógica que ocorre por meio da salvação dos sujeitos pelo "poder" da Música.

4.2 SALVAÇÃO COMO INTERVENÇÃO POLÍTICA E DE ESTADO

O terreno da salvação pode dar origem a ações sociais enraizadas em figuras históricas, como Dom Sebastião, ou em figuras políticas mais contemporâneas. Quando essa ação ocorre na personificação de um político, no Estado ou tem motivações eleitoreiras, o salvacionismo pode tornar-se uma ferramenta perigosa pois pode fomentar a opressão, a manutenção e a propagação das desigualdades. Em nome da ordem social, a busca por salvar a sociedade pode resultar no reajuste ou na eliminação dos considerados "desajustados".

A ideia de reajuste esteve presente nos últimos dois Golpes de Estado brasileiros de 1930 e 1964. Em ambos contextos, o reajuste significava ao mesmo tempo afastamento/eliminação de pessoas em desajuste, e ordem/manutenção dos esquemas sociais. Ao estudar o Golpe de 1964, Germano (2008) afirma que a partir do imaginário social constituinte, o discurso ditatorial se apresentou como salvacionista desde os seus primeiros momentos. Em sua concepção no imaginário de parte do povo brasileiro,

> o Exército e as Forças Armadas *salvaram a democracia, salvaram o Brasil da desordem, da subversão e do comunismo*, abrindo, assim, as portas do desenvolvimento e do progresso, a medida em que a ordem foi estabelecida (Germano, 2008, p.321, grifo nosso).

O reajuste perpetrado pelo salvacionismo político perverso do regime militar contribuiu para a manutenção das desigualdades e dos privilégios das classes mais altas da sociedade a partir das seguintes ações: a) o afastamento, ou seja, a desarticulação de instituições que iam em encontro aos interesses ditatoriais que muitas vezes se concretizava a partir de ameaças, cárceres, torturas e assassinatos de pessoas contrárias ao regime; b) a eliminação dos inimigos do Estado Brasileiro através da completa negação da alteridade, o outro sendo tratado como não-ser humano; c) a ordem imposta através do ideal de unicidade autocrático e horizontal. d) o objetivo não era salvar a população e os comunistas, mas sim salvar o Brasil dos comunistas através da eliminação e/ou reajuste.

A base desse tipo de salvacionismo é o extermínio da alteridade e a manutenção das desigualdades sociais por meio da violência. Esse processo se estende ao âmbito educacional por meio do que Germano denomina como "caça às bruxas nas universidades" e das reformas do ensino a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1971.

4.3 SALVAÇÃO NAS PROPOSTAS EDUCATIVAS

Na educação, as abordagens e propostas de salvação possuem uma dimensão colonizadora que pretensiosamente se traveste de ajuda ao professor na prática pedagógica. Ora está na metodologia para engajar os alunos e ora assume a dimensão de “levar a Música” para as populações “incultas”. É nesse sentido que na prática educativa, a Salvação Cultural possui dimensões metodológicas, epistemológicas e hierarquizantes.

A didática musical está repleta de exemplos de metodologias que surgem para reparar lacunas pedagógicas, na promessa de serem capazes de salvar as aulas dos professores promovendo um maior engajamento dos alunos. Nesse contexto, o revolucionário, o novo, o diferente, e o lúdico são palavras frequentes. O engajamento e a participação dos alunos seriam sinônimos de disciplina e de controle dos comportamentos por parte dos professores.

Cathy Benedict e Patrick Schmidt (2008) expõem que a metodolatria na Educação Musical, *metodolatry,* figura-se como um caminho no qual os sistemas educativos têm encontrado de manter a disciplina e o controle dos alunos dentro da sala de aula. Na metodolatria, o método toma centralidade e há a transmissão de um cânone ocidental com o objetivo de erradicar os distúrbios e ajudar aos desajustados a se ajustarem.

Esse processo ofusca noções de poder e de estruturas de dominação presentes nos cânones musicais. A mistificação obscurece os questionamentos sobre como os processos educativos funcionam, para quem, quais os parâmetros e quais as intenções que estão por trás dos repertórios utilizados.

Refletindo sobre as implicações decorrentes das considerações de Benedict e Schmidt (2008), constatamos que os cânones, enquanto sistemas normativos, abrigam premissas e estruturam-se em padrões de pensamento fundamentados nas modelagens europeias, relegando em segundo plano as estruturas de compreensão oriundas da diversidade musical, tais como a música indígena, negra, afro-brasileira, do sertão, as cirandas de roda do litoral e os repentes e improvisos das rodas de viola. Torna-se imperativo questionar o arranjo social que essas práticas promovem em relação às experiências sociais vivenciadas cotidianamente pelos estudantes, visando transcender a concepção idealizada de um modelo musical europeu e hierárquico.

O salvacionismo nas metodologias articula os déficits educativos, as baixas perspectivas de melhoria de vida através do ajuste de pessoas e a necessidade de atualização das práticas pedagógicas frente aos avanços tecnológicos. Da interação entre esses três elementos surgem as abordagens de ensino centralizadas na metodolatria tecnocrata, que fazem uso da internet e de softwares com inteligência artificial. Essas abordagens se apresentam em consonância com as demandas do mercado, como a competitividade, o uso de tecnologias de ponta, e o ensino interativo, como uma alternativa ao ensino tradicional, visto como um dos principais fatores para os baixos rendimentos escolares. Um exemplo da utilização da tecnologia como mecanismo de salvação pode ser encontrado no site do Software Escolar F10, onde está escrito que

> Essa nova metodologia utiliza expedientes inovadores, cronogramas flexíveis que **despertam a atenção dos alunos** e ferramentas multimídias — como recursos de som, áudio, vídeo e, até mesmo, jogos interativos. Além disso, os seus processos, focados na assimilação **rápida e eficaz** dos conteúdos, geram **resultados cada vez mais positivos** das novas gerações (F10, 2009, s.p. grifo nosso).

Quando alinhadas aos interesses educativos e escolares, essas metodologias podem potencializar o sucesso escolar. No entanto, atribuir o sucesso e o fracasso da escola exclusivamente ao uso de tecnologias é reduzir a multiplicidade de fatores que compõem os itinerários educativos, como por exemplo as questões relacionadas às condições de desigualdades socioeconômicas que geralmente são tornadas invisíveis nas propagandas comerciais desse tipo.

O ensino é uma expressão cultural tão diversificada quanto os seus participantes. Uma metodologia única não seria capaz de abranger essa multiplicidade, pois as práticas educacionais são moldadas pelas diferentes experiências, culturas e realidades dos envolvidos. O sucesso escolar não pode ser plenamente atribuído a uma abordagem específica e

desconsiderar as variáveis socioeconômicas, culturais e individuais que influenciam o percurso educativo de cada estudante. Segundo Bourdieu

> como toda mensagem é objeto de uma recepção diferencial, segundo as características sociais e culturais do receptor, não se pode afirmar que a homogeneização das mensagens emitidas leve a uma homogeneização das mensagens recebidas, e menos ainda, a uma homogeneização dos receptores (Bourdieu, 2015, p. 68).

A citação de Pierre Bourdieu destaca a complexidade da comunicação nos contextos educativos e ressalta que a recepção de mensagens é influenciada pelas características sociais e culturais dos receptores. Bourdieu argumenta contra a ideia de que a homogeneização das mensagens transmitidas leva a uma uniformidade naquilo que são recebidos ou nos receptores. Ele enfatiza a diversidade de interpretações e respostas, destacando a importância das posições sociais e culturais dos indivíduos na construção do significado. Isso destaca a natureza dinâmica e contextual das interações humanas, onde a recepção é moldada por uma variedade de fatores.

Além do exposto, é importante que se ressalte que há mecanismos que impedem o acesso e a permanência de crianças nos sistemas educativos que, segundo Pierre Bourdieu (2015), são impedimentos de ordem cultural, social e econômica. Ao escolher um determinado tipo de conhecimento para ser transmitido, a educação exclui outros. O que é geralmente escolhido como conteúdo pertence a uma determinada classe social que os legitimam socialmente. Segundo o sociólogo francês,

> A cultura da elite é tão próxima da cultura escolar que as crianças originárias de um meio pequeno-burguês (ou, a fortiori, camponês e operário) não podem adquirir, senão penosamente, o que é herdado pelos filhos das classes cultivadas: o estilo, o bom-gosto, o talento, em síntese, essas atitudes e aptidões que só parecem naturais e naturalmente exigíveis dos membros da classe cultivada, porque constituem a "cultura" (no sentido empregado pelos etnólogos) dessa classe (Bourdieu, 2015, p.61).

A família, a sociedade e as decisões culturais tomadas pelos sistemas de ensino exercem uma influência direta nos resultados da aprendizagem. Se, para Bourdieu, as crianças de meios pequeno-burgueses já enfrentam esse processo, os filhos das classes populares brasileiras sofrem ainda mais com esse choque, resultando em sua exclusão. Podemos identificar diversos elementos que contribuem para esse choque: a) essas crianças não têm acesso às diversas experiências culturais que integram os conhecimentos curriculares; b) os filhos das classes mais baixas do Brasil frequentemente têm pais, avós e tios analfabetos, sem acesso à cultura escrita desenvolvida nos ambientes escolares; c) vivem em condições

sub-humanas, enfrentando vulnerabilidades cotidianas que dificultam o estudo de um instrumento musical em casa, bem como o acesso a mídias contendo áudios das músicas estudadas e a utilização de materiais de estudo de teoria e percepção musical.

É fundamental desmistificar a metodologia e apresentar propostas alinhadas aos interesses das crianças do século XXI, sem prejudicar os conhecimentos e as estruturas de pensamento das classes populares. No entanto, isso é apenas uma faceta da questão do desempenho educativo, que, conforme destaca Bourdieu (2015), abrange um conjunto diversificado de fatores sociais, culturais e econômicos.

Na próxima seção, aprofundaremos a análise das influências da salvação, indo além da metodologia, para compreender como a Salvação Cultural se configura como um projeto educativo por meio de um conjunto de ações direcionadas às classes populares brasileiras. Nesse contexto, o público-alvo compreende a população pobre, afro-ameríndia e residente em comunidades periféricas das grandes cidades.

4.4 A EDUCAÇÃO ELITISTA E A POPULAR[49]

Os ideais de salvação se fazem presentes na educação através da implementação de um tipo de sociedade dependente da metrópole ibérica, ao mesmo tempo em que está relacionada ao tratamento dado aos povos originários da América que ocupavam o Brasil Colônia. A Salvação Cultural presente no século XXI possui contornos residuais da sociedade colonial brasileira enquanto projeto de sociedade hierarquizada, excludente, e que transforma questões de gênero e de raça em projetos de subalternização de pessoas e suas culturas.

No campo das reminiscências na contemporaneidade do processo colonial, é importante salientar que um dos órgãos vinculados ao processo de regulamentação da ocupação das propriedades no Brasil chama-se INCRA – Instituto Nacional de **Colonização** e Reforma Agrária. Esta instituição é responsável pela manutenção do cadastro dos imóveis rurais e pela reforma agrária. A colonização não está apenas por trás de uma forma de pensar e de agir na ocupação dos espaços e das mentes, ela está na frente das instituições estampada no próprio nome das organizações brasileiras de ocupação do solo, como forma de propaganda e/ou benesse política[50].

---

[49] No sentido aqui empregado, elitista e popular estão diretamente relacionados a situações histórico-sociais. Uma que está no centro dos processos de tomada de decisão e que detém também o capital econômico e a outra que historicamente foi expropriada desses processos. Popular então possui a) uma etnia pessoas que são em sua maioria descendentes de escravos e índios; b) que por isso foram expropriados de suas terras originárias e inseridas como marginais nos processos educacionais e de produção de mercadorias; c) fazendo com que sua força de trabalho seja altamente barata e substituível.

[50] Sobre esses aspectos, o noticiar oficial da Prefeitura do Natal têm ressaltado que as ações de distribuição de títulos de regularização fundiária para as famílias moradoras da Comunidade da África se caracterizam muito mais como ações de benesse política do que de reparação histórica com povos e seus territórios. Assim, o

Na pesquisa sobre a Rede de Escolas de Medellín, Geoffrey Baker (2021) explorou a ambiguidade e ambivalência da dicotomia "Clássica versus Popular" ao examinar a Ação Social Através da Música. O autor destaca que alguns líderes da Rede de Escolas de Música, bem como algumas pessoas no Ministério da Cultura colombiano, percebiam a perpetuação de uma ideia colonial relacionada à Colonização Espanhola na Bolívia. Nessa perspectiva, a música europeia era vista como um instrumento de salvação, considerada superior à indígena e africana. Uma associação comum, mencionada por um dos diretores entrevistados por Baker (2021), era entre a música popular e questões como alcoolismo e excessos.

A superioridade “naturalizada” de uma determinada música, quando servindo ao intento colonizador de corpos e mentes, se impõe através da construção progressiva, forjada e impressa contra corpos indígenas e afrodescendentes. Baker (2021) se aproxima, portanto, dos estudos que tratam de como uma concepção colonial, baseada na racionalização e do domínio da mente, se torna instrumento de opressão.

A cultura é um instrumento de controle e dominação por parte das elites, conforme analisado pelo sociólogo Jessé de Souza (2019; 2020; 2021) em seus estudos sobre a "ralé brasileira". É fundamental compreender que o que é construído é uma hierarquização de classes sociais, expressa em binômios como "música clássica e barbárie (ou seja, música popular)", e não uma oposição entre conhecimento e desconhecimento, ainda que este aspecto é apropriado como forma de controle pelas elites.

A hierarquização que desvaloriza a cultura das pessoas das classes populares é um dos legitimadores da salvação como instrumento educativo hierárquico e elitista. Essa abordagem condena a música e os conhecimentos populares à barbárie, associando-os ao alcoolismo e ao excesso, ao mesmo tempo em que seleciona pessoas das classes populares como sujeitos aptos à salvação.

Ao estudar como os demarcadores culturais são utilizados para oprimir, Jessé de Souza afirma que não basta a reprodução da sociedade brasileira assentada nas desigualdades, é preciso a criação de mecanismo de legitimação de hierarquizações. O autor utiliza a ideia

---

noticiário não foca na regularização fundiária como um direito para os descendentes de indígenas e de afrodescentes, e, sim como a Prefeitura do Natal está promovendo o “bem estar social” e “dando condições do cidadão viver legalmente em seu imóvel” sem custo para os moradores carentes que residem em áreas irregulares do bairro da Redinha. Isso acontece como se as terras já não pertencessem historicamente à essas pessoas, como se não fosse direito delas a posse, e, como se a carência econômica e a precariedade de moradia não adviesse (em parte) do processo histórico de colonização e de escravização que sofreram os antepassados desses moradores. As notícias sobre esses eventos podem ser consultadas no site oficial da Prefeitura do Natal, em: 1- 04/04/2018 “Famílias da África recebem títulos de regularização fundiária na sexta-feira”, disponível em: https://www2.natal.rn.gov.br/noticia/ntc-28142.html ; 2 - 29/03/2022 “Prefeitura entrega 97 títulos de Regularização Fundiária na Comunidade da África”, disponível em: https://www2.natal.rn.gov.br/noticia/ntc-36559.html; 3- 28/08/2019 “Moradores da África recebem Títulos de Regularização Fundiária”, disponível em: https://www.natal.rn.gov.br/news/post/31175.

weberiana de poder e legitimação para pensar o contexto brasileiro e as formas de dominação através da cultura. Souza afirma que dessa forma cria-se a concepção de que "as classes superiores são as do espírito, do conhecimento valorizado, enquanto as classes trabalhadoras são do corpo, do trabalho braçal e muscular que a aproxima dos animais" (Souza, 2019, p. 22).

Considerando essas questões abordadas por Jessé de Souza, podemos inferir que a aprendizagem musical está intrinsecamente relacionada às formas de legitimação e funciona como um mecanismo de distinção social. Isso é evidenciado no relato de Dona Rita, mãe de dois alunos da Ilha da Música e quiosqueira, apresentado no Capítulo 5 desta tese. A música desempenha um papel significativo nas interações cotidianas da sociedade tornando-se uma das principais manifestações de distinção entre indivíduos de diferentes classes sociais, assim como entre aqueles que compartilham a mesma posição social.

No campo do ensino de Música, os mais diversos trabalhos têm trazido dimensões para se pensar os aspectos relacionados ao fazer educativo/musical que problematiza as classes sociais mais baixas e seu processo histórico de subalternização pelas elites a partir da colonização (Almeida, 2016; Pereira, 2013; Queiroz, 2021; 2020a; Queiroz; Pereira, 2020, dentre outros).

Ao analisar a imposição de referenciais de raça, gênero e cultura na Educação Musical brasileira, Queiroz (2020a) destaca a desigualdade histórica na ocupação de espaços por diferentes etnias no país. Ele argumenta que a música europeia foi unilateralmente privilegiada nas instituições de ensino devido à imposição da colonialidade. O autor ressalta que a sociedade foi compelida de maneira impositiva a aceitar a música erudita europeia como parte importante e desejada da civilidade almejada para o Brasil.

Pereira (2013) aborda o processo histórico de construção de instituições nacionais, destacando a incorporação de um modelo sonoro hegemônico nos cursos de Licenciatura em Música no Brasil. Utilizando a praxiologia bourdieusiana, o autor realiza uma análise comparativa entre o habitus conservatorial e o currículo de cursos de licenciatura oferecidos por instituições de ensino superior. Ele questiona a orientação desses currículos em direção a uma perspectiva educativo-musical europeia, apontando para a necessidade de uma abordagem mais contextualizada que atenda às demandas contemporâneas do Brasil, valorizando práticas musicais plurais e suas concepções associadas.

Nessa direção, ao aprofundar a discussão sobre as práticas formativas nos cursos de graduação, Pereira e Queiroz (2020) destacam que a produção musical, que emergiu desde a colonização com imposições e incorporações teórico-musicais, transformou-se em crenças e práticas do que seria a chamada música "civilizada". Para os autores:

> A exclusão severa e violenta de grupos locais e seus conhecimentos promovidos pela colonialidade ainda é muito prevalente no Brasil. Nesse contexto, o fascínio e a admiração pela cultura europeia do passado criaram padrões, valores e tipos de orientação que são usados como referências culturais brasileiras há mais de quinhentos anos. Seguindo essa tendência, a institucionalização da música no país estabeleceu a música erudita ocidental como foco principal da educação formal desde o século XIX. Alinhados a esse traço, os cânones de ensino e aprendizagem de repertórios clássicos europeus tornaram-se um modelo insuperável há mais de um século (Queiroz, Pereira, 2020, p. 528)[51].

Para compreender como as características contemporâneas do ensino de música se convertem em Salvação Cultural para aqueles que foram historicamente alvo de apagamento e violência, simbólica e física, é necessário investigar os sujeitos que inicialmente foram destinatários do intento colonial. No caso do Projeto Ilha de Música, os destinatários da salvação cultural são descendentes de escravizados e dos povos originários que foram expropriados de suas terras na foz norte do Rio Potengi, em Natal/RN. Esses indivíduos foram enviados a aldeamentos jesuítas, como São Miguel Arcanjo do Guajiru e São João Batista de Guaraíras, atualmente localizados nas cidades de Extremoz/RN e Arez/RN, respectivamente.

Essas localidades abrigavam engenhos de cana-de-açúcar nos arredores da Cidade do Natal, e devido à utilização de mão-de-obra escravizada nessa atividade econômica, tornaram-se residência de uma parte significativa da população afro-ameríndia no Estado do Rio Grande do Norte (Cascudo, 1995; Monteiro, 2017; Soares, 2019). Para o intento colonial, era crucial a busca pela civilização por meio da imposição da cultura ibérica, tanto para a salvação das almas dos "incivilizados" quanto para sua utilização nas atividades econômicas destinadas a sustentar as metrópoles europeias.

Se recorrermos a uma referência amplamente utilizada na religião cristã, que compartilha a mesma raiz etimológica com a cultura, podemos afirmar que, se hoje colhemos os frutos do ensino de música como um instrumento de salvação usado para transformar crianças e adolescentes, isso ocorre no contexto do modelo civilizatório que tentou erradicar e expropriar as árvores originárias, dando espaço para a semente nefasta da Salvação Cultural plantada pelo intento colonial e catequista na América Latina[52].

---

[51] Tradução livre de: The severe and violent exclusion of local groups and their knowledge that's promoted by coloniality is still highly prevalent in Brazil. In this context, the fascination and admiration for the European culture of the past have created patterns, values, and types of guidance which have been used as the Brazilian cultural references for over five hundred years. By following this tendency, the institutionalization of music in the country has established Western classical music as the main focus of formal education since the 19th century. Aligned to this trait, the canons of teaching and learning European classical repertories have become a model that's been unsurpassed for over a century.

[52] Ressalta-se que apesar do intento colonial ser transformação dos povos nativos em súditos com a substituição da música nativa pela música do colonizador (com todas as implicações que isso pode causar) e a continuidade desse processo na contemporaneidade com a distribuição de títulos de terra no bairro da Redinha, a Aldeia Grande pode ter sumido enquanto local reconhecido pelo Estado, mas está ainda nas práticas musicais, culturais no cotidiano de seus moradores e nas formas de mobilização para a resistência. A quantidade de terreiros de

A separação entre dois projetos educativos musicais está na base do processo civilizatório para a América Latina. Shifres e Gonet (2015 *apud* Baker, 2021) relatam a influência de dois modelos europeus na Educação Musical na América Latina: a missão e o conservatório. A missão desenvolvida pelas ordens religiosas com intento catequista, e o conservatório voltado para a formação de músicos e instrumentistas aptos a suprir a demanda das colônias pela música da metrópole, ou seja, das cortes locais.

No Brasil, o canto, as representações teatrais e a dança foram utilizados nas missões como estratégia de catequização das almas dos indígenas (Almeida, 2016). Além do ensino religioso para os indígenas e órfãos, era comum a criação de pequenas orquestras nos engenhos e nas fazendas durante os períodos dos Ciclos da cana-de-açúcar, algodão e do ouro no Brasil. As orquestras das fazendas funcionavam de maneira semelhante às oficinas de mestre de ofício, com figuras como mestres-músicos e aprendizes. Geralmente, essas orquestras eram patrocinadas pelos senhores de engenho, capitães e pessoas com prestígio social e poder econômico na colônia brasileira.

Sobre esses grupos, Marcos Holler (2010) comenta que uma das referências mais antigas a produção e aprendizagem musical fora dos estabelecimentos de ensino jesuítico consiste no relato do viajante francês Françoi Pyrard. Durante a sua viagem à Bahia, em 1610, o francês menciona que o senhor de engenho Balthazar de Aragão contratava os serviços de um europeu que tinha a função de ensinar música a um grupo entre vinte e trinta escravos, que formavam grupos vocais e instrumentais.

Diferente do ensino de música catequista, essas orquestras não representavam um projeto sistemático e eram restritas a poucos grupos no Brasil. No entanto, conseguiram agregar negros, indígenas e órfãos. Os nomes dos padres Caetano de Melo de Jesus, em Salvador, e Luís Álvares Pinto, em Recife, são notáveis frutos de uma educação religiosa e destacam-se por terem atuado na formação de grupos de câmara e orquestra. Além disso,

---

candomblé, de cultos à Jurema no bairro e a mobilização das mães dos alunos em torno das lutas contra a expropriação do local de trabalho são indicativos mais latentes dessas resistências. Algumas mães dos alunos do Projeto Ilha de Música que trabalham nos quiosques na orla do Rio Potengi foram convidadas pela prefeitura do Natal a se retirarem de seus locais de trabalho para que houvesse a "reurbanização da orla", contudo, segundo as pessoas com que conversamos, a Prefeitura não garantiu o retorno dos proprietários aos quiosques (esse tema é abordado no capítulo 5). Além disso, com exceção do Maestro Gilberto Cabral e de um dos pais, todos os entrevistados desta pesquisa possuem antepassados recentes (pais) ou mais remotos (avós e bisavós) que migraram de regiões (ex)produtoras de cana-de-açúcar no interior do Rio Grande do Norte para o bairro da Redinha, são exemplos desses locais como Extremoz, Touros, São Gonçalo, Acauã, Pedra Grande, etc. O Maestro Gilberto que se identifica como negro/pardo é de uma cidade no arredor de Recife, Pernambuco, que também foi produtora de cana-de-açúcar, e além disso, segundo ele, o bairro onde cresceu também é tido como pobre, de pessoas em vulnerabilidade, ou seja um "bairro perigoso". Isso denota não apenas um antepassado indígena e de ex-escravos dos participantes do Projeto Ilha de Música, como também urge que a reocupação do bairro da Redinha deveria acontecer inserida dentro de um processo vinculado a expropriações e o ressurgimento de uma identidade coletiva que foi fragmentada. Por isso, a regularização de imóveis na Redinha deveria servir não apenas como benesse política, mas como um movimento de reapropriação de um espaço e de construção de uma resistência coletiva e cultural.

foram exímios compositores, professores e musicólogos, deixando importantes tratados teóricos e musicológicos escritos no século XVIII.

Foi preciso que a Coroa Portuguesa mudasse para o Brasil para que um outro projeto robusto tomasse forma: a criação de conservatórios de Belas Artes. Desde a fundação dos primeiros conservatórios musicais no país, no século XIX, o intuito dessas instituições era "além de atender às necessidades de uma instância formadora de músicos profissionais", imprimir "ao povo brasileiro um verniz de civilidade, através da formação musical diletante das elites" (Pereira, 2013, p.52).

Neste ponto da História Brasileira, começam a se delinear três esboços distintos de ensino de Música. O primeiro, voltado para órfãos, população silvícola e menos abastados, concentrava-se na catequização e na salvação da alma, remanescente das missões. Os outros dois, mais elitistas, eram formados por professores particulares (mestres de ofício) e por instituições musicais das metrópoles, como o Imperial Conservatório de Música do Brasil (1841), focados na abordagem estética e performática. É importante ressaltar que nossa intenção ao fazer essa divisão não é criar separações por meio de diferenças, mas destacar reminiscências do passado, características genéticas típico-ideais que ainda estão presentes hoje no ensino de Música, vinculadas a diferentes classes sociais: uma voltada para a Salvação Cultural dos povos silvícolas e outra com uma abordagem estética e performática. Além dessas instituições, é crucial notar que os grupos de manifestações da cultura popular também ocorriam em paralelo a esses desenvolvimentos institucionais durante o processo civilizatório no século XIX no Brasil.

Esse movimento de distinção socioeconômica no ensino de música também é observado na estetização das artes durante o projeto de modernidade na América Latina. Conforme Lipovetsky e Serroy (2015), os projetos de estado moderno delinearam dois principais caminhos artísticos. Por um lado, havia o estetismo radical da arte pura, da arte pela arte, com obras independentes de qualquer finalidade utilitária, tendo como único propósito a própria expressão artística. Por outro lado, em uma abordagem oposta, surgiram projetos de uma arte revolucionária "para o povo", uma arte útil que impactasse nos menores detalhes da vida cotidiana e fosse direcionada para o bem-estar da maioria.

A partir do século XIX, com o ideal de modernidade e o estabelecimento do Império Brasileiro, o ensino de música institucionalizado no país testemunhou projetos de civilidade intensificados na era moderna. De um lado, destacava-se o aprendizado como prazer estético e formação de instrumentistas, por meio de ensino individual tutorial entre mestre e aluno, ou institucionalizado nos conservatórios. Por outro lado, o ensino de Música ressurgiu com características catequistas no Brasil colônia, posteriormente incorporado ao sistema

educacional com sua inclusão no currículo do Colégio Pedro II, e também assumiu um caráter de educação de massa, civilizatória e cívica com o projeto nacionalista do canto orfeônico a partir da década de 1930[53].

Ao analisar o Projeto Música na Escola, implementado no Conservatório Brasileiro de Música, Marco Santos (2004) destaca que o contexto caracterizado por relações tensas e contraditórias historicamente se formou pela interação entre educação e democracia, cultura e economia. Nesse sentido, a perspectiva do sistema dual de educação que o Brasil desenvolveu nos séculos XIX e XX fundamentou-se em duas vertentes: uma direcionada para a elite, novos dirigentes e a formação de intelectuais; a outra focada nas classes dominadas, na empregabilidade e no trabalho braçal. Nas palavras de Marcos Santos,

> se, de um lado é preciso formar os novos dirigentes, esse tipo de formação não é considerado pelas classes dominantes o adequado aos que são destinados a ocupar as funções subalternas. Mais do que se adaptar às necessidades de diferentes grupos sociais, a divisão do sistema de ensino se destina a cristalizar a diferença entre dominantes e subalternos (Santos, 2004, p.38).

Levando em consideração o movimento de distinção socioeconômica da arte (Lipovetsky; Serroy, 2015), a distinção do sistema educacional brasileiro em classes sociais visando a formação de dirigentes de um lado e do outro de os dirigidos (Santos, 2004) e com base no percurso histórico do ensino de Música que trouxemos, podemos afirmar esses movimentos delineiam bem a dicotomia entre os sistemas de ensino de música. Essa dualidade de intencionalidades pedagógicas e sociais desenvolveu uma noção estética distinta e teve como público da formação musical distintas classes sociais.

Nesse contexto, delineiam-se os contornos históricos da diferenciação na formação musical proporcionada pelos conservatórios e pelos professores particulares em comparação com aquela oferecida em ambientes religiosos durante o Brasil Colônia/Império e nos ambientes escolares a partir da concepção nacionalista do Estado Novo. Existem, portanto, razões históricas, econômicas e sociais que explicam por que a ideia de salvação e transformação social por meio da música não está tão presente no ensino dos conservatórios e em instituições particulares quanto naquelas destinadas às populações das classes mais baixas.

[53] O canto orfeão tornou-se matéria obrigatória do ensino secundário no Brasil pelo decreto, n. 19.941, de 30 de abril de 1931. Contudo, foi somente após a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística, com a direção do Maestro Heitor Villa-Lobos que o projeto do canto orfeônico pode se expandir para outras regiões do país.

4.5 SALVAÇÃO CULTURAL ENTRE A REPARAÇÃO, A TRANSFORMAÇÃO E A ASCENSÃO

Na concepção da S.C., a Música transcende utilização como ferramenta ou mecanismo de superação das vulnerabilidades; ela se constitui como a própria estrutura da promessa salvacionista. Nesse processo, a transformação não é apenas um elemento periférico, mas sim central e imanente, integrando-se ao sentido de valor social do procedimento pedagógico em projetos sociais. Sem a transformação, o fazer musical para pessoas em vulnerabilidade pouco se distinguiria da prática musical em escolas, conservatórios de música, aulas particulares, entre outros. A salvação e a transformação estão no cerne tonal da concepção educativa desses espaços.

O temperamento tonal da Salvação Cultural se revela flexível, ajustando-se às diferentes situações e demandas específicas do ambiente e do contexto comunitário em que está inserida. Por vezes, o discurso mágico predominante concentra-se mais na ideia de "revelação" e ascensão do que na transformação social propriamente dita.

Ao analisar a relação entre educação e utopia, João Carlos Silva argumenta que o messianismo pedagógico atua alternadamente como uma entidade salvadora e reparadora, corrigindo as peças defeituosas geradas na dinâmica social. É crucial destacar que a educação, por si só, não detém um poder metafísico para "salvar" , harmonizar, redistribuir riquezas ou eliminar vulnerabilidades sociais, como um ambiente familiar em conflito. Concordamos com o autor ao reconhecer que, ao contrário do salvacionismo, para que ocorra uma transformação social, são necessárias mudanças para além do âmbito educativo.

O caráter reparador da cultura esconde uma recursividade em espiral na qual a mudança social mantém suas raízes no sistema de desigualdades vigente. Dado que as instituições utilizam as iniquidades como norma para produzir a ideia de "ser sociedade", torna-se desafiador o deslocamento, a ascensão ou a superação de situações de vulnerabilidade social. Nos projetos sociais, a Salvação Cultural está mais ligada à ascensão dos indivíduos dentro de uma sociedade desigual do que a uma mudança ou transformação que envolva toda a comunidade. Nesse sentido, a Salvação Cultural faz parte de uma estrutura que reproduz uma sociedade desigual e, ao mesmo tempo, é o mecanismo utilizado para contestá-la, superá-la ou acomodá-la.

A transformação da Salvação Cultural pode se tornar uma promessa ilusória salvacionista que serve a dois propósitos vinculados:

a) o primeiro, ao prometer a salvação, ela cria nos envolvidos o sentimento de propósito externo, a salvação vem de algo (a música) e de alguém (professor, diretor, instituição mantenedora, políticos, etc.). A transformação é um processo personificado, são

explícitos quem são os salvos e os salvadores. Com a personificação também é criado o sentimento de agradecimento ao salvador, que quando centralizado em uma figura de poder, que pode ser um professor, uma figura política, um partido ou uma instituição, ajuda na manutenção do *status quo* dos salvadores e das instituições envolvidas;

b) o segundo propósito, ao prometer uma transformação social que se apresenta como possibilidade ilusória, pois a mudança social pode não acontecer[54], a educação salvacionista ajuda na metabolização dos sistemas de reprodução de injustiças e de desigualdades, ao passo em que cria também um sentimento de frustração. Dessa forma a transformação não significa a mudança das desigualdades de uma determinada comunidade, mas apenas um deslocamento provisório para o rearranjo dos sistemas de reprodução social baseados na desigualdade. A ilusão transformadora é messiânica, salvadora, ao mesmo tempo em que ajuda na manutenção e paradoxalmente alimenta os metabolismos que promovem os deslocamentos provisórios para os rearranjos sociais.

A Salvação Cultural promovida pela educação não implica na transformação do modo de produção/reprodução das desigualdades. No caso do ensino de Música em projetos sociais, o que ocorre é uma ascensão muito próxima ao sentido religioso. A promessa salvacionista é ilusória, utópica e faz parte da naturalização das condições sociais ou da objetivação das relações intersubjetivas (Fleck, 2015). Mas também é dada e enunciada, sendo construída no ritual de sacralização e sendo experimentada corporalmente na performance.

Geoffrey Baker (2016; 2021) argumenta que a ação social não é uma consequência automática do ensino de música, mas um resultado possível que requer análise crítica, a reiteração de alguns elementos e a adoção de outros novos. O autor destaca os elementos pertencentes à colonização espanhola que influenciaram a concepção do ensino de música no El Sistema. Criado em meados de 1975 pelo Maestro José Antônio Abreu e transformado em um empreendimento internacional a partir de 2007, o El Sistema tem uma proposta salvacionista clara, baseada em ideais de hierarquização cultural, que escolhe o repertório e a formação de orquestras da música ocidental, especificamente o repertório canônico de parte da Europa.

Apesar de utilizar um ideal redentor da música, como evidenciado pelo discurso de "one big family" (uma grande familia), o El Sistema mantém ocultos diversos casos de dominação cultural, opressão dos professores, violação de direitos humanos, abusos sexuais, hierarquização de gênero e inferiorização dos alunos, que reforçam a exclusão entre grupos. O

[54] O sujeito formado em projetos sociais pode continuar músico, instrumentista e ainda conviver em um bairro com vários outros músicos devido à formação oferecida nos projetos sociais no bairro, mas ainda assim continuarem os altos índices de criminalidade, o tráfico de drogas e terem dificuldades ao acesso à saúde e à educação.

salvacionismo é revelado e, ao mesmo tempo, ocultado. Esses casos de abusos têm sido denunciados tanto no contexto venezuelano (Baker, 2014; 2016; 2021) quanto no El Sistema implementado no Reino Unido (Newey, 2020).

Sobre o El Sistema e os programas inspirados no caso venezuelano, Baker faz a seguinte observação:

> El Sistema e programas inspirados por ele na América Latina tendem a ter características gerais semelhantes: foco em grandes conjuntos; uma ênfase na faixa média-baixa do espectro socioeconômico (no Vermelho, os bairros populares de Medellín; na declaração de missão do El Sistema, "os grupos mais vulneráveis do país"); e um argumento de que juntar esses dois benefícios traz benefícios para os indivíduos e para a sociedade. Esses benefícios supostamente decorrem da mudança de atitudes e comportamentos dos participantes (na Red, incutindo valores cívicos; na missão do El Sistema, "resgatar crianças e jovens de uma juventude vazia, desorientada e desviante"), reduzindo assim a incidência de fenômenos negativos como a pobreza, a violência e o crime. Há uma miríade de problemas com esta imagem como uma teoria do desenvolvimento social (Baker, 2021, p. 215)[55].

Nesse contexto, Geoffrey Baker (2016) alerta para os efeitos de uma proposta redencionista que utiliza os sons como instrumento de reprodução de uma lógica social. O autor problematiza que, ao reproduzir a formação de orquestras ocidentais por meio de uma Ação Social Através da Música (Social Action Through Music, SATM), o El Sistema vem produzindo sujeitos leais, treinados para obedecer à autoridade, em vez de promover uma educação crítica que possibilite a participação dos cidadãos nos processos democráticos (Baker, 2016).

Baker (2021) define como Social Action Through Music, SATM, como um campo centralizado na América Latina no qual

> localizam-se os maiores e mais conhecidos exemplares, mas com fortes laços culturais e ideológicos com a Europa e com alcance global, já que o El Sistema tem servido de inspiração em todo o mundo. O SATM consiste em programas de educação musical com várias características. Eles identificam a ação social (ou termo relacionado, como inclusão social) como o objetivo principal ou pelo menos importante. Eles colocam grandes conjuntos no centro do aprendizado – muitas vezes, mas nem sempre, a orquestra. A música clássica originalmente ocupava um lugar de destaque e, embora tenha havido alguma diversificação em termos de repertório, em muitos casos ainda o faz. O SATM geralmente é mais intensivo do que a maioria

[55] Tradução livre de: El Sistema and programs inspired by it in Latin America tend to have similar broad features: a focus on large ensembles; an emphasis on the middle to lower end of the socio-economic spectrum (in the Red, Medellín´s popular barrios; in El Sistema´s mission statement, "the most vulnerable groups in the country"); and an argument that putting these two together provides benefits for individuals and society. These benefits supposedly result from changing the attitudes and behaviour of participants (in the Red, instilling civic values; in El Sistema´s mission, "rescuing children and young people from an empty, disorientated, and deviant youth"), and thereby reducing the incidence of negative phenomena such as poverty, violence, and crime. There are myriad problems with this picture as a theory of social development.

> dos programas extracurriculares de música (os alunos intermediários e avançados do El Sistema costumam frequentar diariamente por várias horas ou mais), e a participação é gratuita (ou mais raramente, a baixo custo). Na América Latina, os programas costumam ter tamanho intermediário a grande, atingindo milhares de participantes, em vez dos milhões que podem (em teoria) ser expostos à música escolar ou às dezenas ou centenas de um programa comunitário de música; mas os programas SATM no Norte global são frequentemente menores (Baker, 2021, p. 5)[56].

Algumas características precisam, portanto, ser ressaltadas sobre o SATM que diferem do ensino de Música em projetos sociais no Brasil, como a Ilha de Música, que parte da ação de pessoas e não se transforma em políticas de estado, como a Rede em Medellín (Colômbia) e o El Sistema na Venezuela. Contudo, é importante ressaltar que o El Sistema se constitui em uma influente forma de organização de ação social e tem interferido na forma de se pensar a Música por meio dos mais diversos projetos sociais espalhados pela América Latina e, consequentemente, pelo Brasil. São exemplos de projetos inspirados no El Sistema: 1) o Projeto Guri em São Paulo, amplamente estudado na música por diversos autores; 2) o Projeto Neojiba em Salvador; e 3) o Projeto PRIMA – Programa de Inclusão Social Através da Música e das Artes do Estado da Paraíba. Esses três exemplos de atuação mostram a influência do El Sistema no território nacional, reproduzindo seus princípios e objetivando a ação social através da música.

Salienta-se que apesar dessa influência, no decorrer dos anos tanto o Prima quando o Neojiba vem repensando suas práticas e se distanciando de algumas concepções do El Sistema, principalmente no que concerne a reprodução de hierarquias e desigualdades dentro das aulas de música.

Quando Baker (2016; 2021) examina a atuação das orquestras, destaca a interconexão histórica entre as metrópoles ibéricas e as colônias latino-americanas. Essa relação está ligada a uma concepção de sociedade colonial, que, simultaneamente, era dependente e integrada ao sistema religioso. A educação, a música e a cristandade representam fundamentos coloniais que atualmente subsistem como pilares de uma prática voltada para a transformação. Nesse contexto, a ascensão entre diferentes estágios de desenvolvimento emerge como um elemento

---

[56] Tradução livre: the largest and best-known examples are located, but with strong cultural and ideological ties to Europe and with a global reach, since El Sistema has served as an inspiration around the world. SATM consists of music education programs with a number of characteristics. They identify social action (or related term, such as social inclusion) as the primary or at least an important goal. They place large ensembles at the centre of learning – often but not always the orchestra. Classical music originally took pride of place and, while there has been some diversification in terms of repertoire, in many instances it still does. SATM is usually more intensive than most extra-curricular music programs (El Sistema's intermediate and advanced students often attend daily for several hour or more), and participation is free (or more rarely, at low cost). In Latin America, programs are often intermediate to large in size, reaching thousands of participants, rather than the millions who might (in theory) be exposed to school music or the dozens or hundreds in a community music program; but SATM programs in the global North are frequently smaller.

nesse processo, tanto no âmbito religioso quanto no cultural, que herda os seus elementos da esfera religiosa.

E nesse sentido, a salvação e a ascensão são elementos interligados. A ascensão da terra pagã à colônia cristã é também a ascensão do nativo "selvagem" para o nativo culto. Se, de um lado, aprender os aspectos da cristandade era parte da promessa de ascensão através da vida religiosa do selvagem convertido, por outro, o domínio dos códigos culturais, da língua falada/escrita, das produções sonoras e dos mecanismos possibilitaram que esse "selvagem" se transformasse em súdito. "Os encantados" e "os presentes", discutidos nas proximidades no subtópico 4.6 deste trabalho, são herdeiros desse tipo de ascensão religiosa.

Há uma perspectiva histórica que interliga a colonização e a concepção de SATM trazida por Baker (2021) em relação aos fins e meios: tornar-se súdito (de uma colônia e de um reino celeste cristão) e o domínio dos códigos/significados para a participação/obediência na vida colonial (as missas, os concertos musicais, os espaços públicos de convivência, etc).

A ideia de ascensão é presente na cristandade que ora promoveu sujeitos missionários, como um “Bom Pastor” que vai salvar a ovelha perdida; e que ora promove sujeitos messiânicos que oferecem a salvação a todos aqueles que o buscam. Ao estudar a didática e o salvacionismo na obra de Comenius, que viveu entre 1592 e 1670, Ricardo Chiquito (2014) aponta que na transição do século XVI para o XVII

> o alvo do pastorado cristão passa a ser também os pequenos. Esses seres domésticos que Comenius acredita que precisam de pouco, de muito pouco para alcançarem a salvação, desde a casa, a família. Não nesta vida, que fique claro, mas na outra, a melhor vida, a vida eterna. Salvação tem estreitas relações com a ideia de futuro, portanto (Chiquito, 2014, p. 59).

Chiquito destaca a mudança no foco do pastorado cristão para incluir também as crianças, consideradas "seres domésticos" por Comenius. A ênfase recai na crença de que essas crianças precisam de muito pouco para alcançarem a salvação, sendo esse pouco associado à esfera doméstica e familiar. A ideia de que a salvação está relacionada à vida futura e à vida eterna é ressaltada, indicando que o propósito do pastorado cristão é orientar esses seres desde cedo para um caminho que conduza à redenção na vida após a morte. Comenius parece acreditar que a salvação pode ser alcançada através de uma orientação cuidadosa na esfera doméstica e familiar, preparando essas crianças para uma vida futura mais significativa.

O compromisso cristão com a orientação e educação das gerações mais jovens é, assim, percebido como uma parte essencial do caminho rumo à salvação, moldando o entendimento do propósito da vida e da busca pela vida eterna. A ascensão no futuro, a

educação e a infância já estão entrelaçadas socialmente ao nascer do século XVII, e vai se ampliar a partir das concepções provenientes das intensificações e das rupturas e das contrarreformas.

Ao estudar as concepções salvacionistas como projeto de educação em autores do Renascimento, João Carlos Silva (2003) afirma que há uma relação estreita entre utopia e messianismo presente nas Reformas Protestantes, no qual os profetas, enviados por Deus, se apresentavam como socorro para defender e salvar os oprimidos das comunidades europeias. Para João Carlos Silva, a utopia é um retrato social das contradições como um posicionamento frente às opressões, desigualdades e instabilidade social.

Weber (2004), ao estudar o conceito de vocação luterana, propõe as concepções de *calling* e *beruf* como constituintes da missão de trabalho capitalista. O trabalho seria a realização da vontade assumida por parte dos trabalhadores enquanto missão que emana da vontade divina. A vocação parte da "valorização do cumprimento do dever no seio das profissões mundanas como o mais excelso conteúdo que a autorrealização moral é capaz de assumir" (Weber, 2004, p.73).

No âmbito da Salvação Cultural, discernimos que os conceitos de "calling" e "beruf" se configuram como traços distintivos de indivíduos que foram submetidos ao processo de ascensão fundamentado na instrução musical. Ao explorarmos os documentos que versam sobre o sistema educacional jesuíta, ofertado a crianças e adolescentes durante o período colonial no Rio Grande do Norte, depreendemos que a vocação (calling/beruf) emergia como elemento primordial nas características dos educadores. Essa vocação se delineava na manifestação de uma autoridade divina, naturalizada como a "superioridade da civilidade" por parte do docente, contrastando com a suposta "desorientação", desvios e práticas consideradas bárbaras atribuídas aos povos afro-ameríndios. Tais atributos vocacionais se encontram patentes na "Carta de Instrução para os Mestres", datada de 6 de março de 1759, expedida pelo Governador Luiz Diogo Lobo da Silva ao Secretário de Estado Francisco Mendonça Furtado. A intenção era impor a obediência ao Estado e à Igreja através do temor e do medo, incorrendo aos mestres

> a ocupação mais nobre e mais útil ao Estado e à Igreja, porque eles são quem nos infundem no espírito as primeiras imagens e os primeiros pensamentos que devemos ter do santo temor de Deus, da obediência ao Rei e aos seus Ministros respectivos, do amor e respeito aos nossos maiores, do afeto necessário à Pátria e aos interesses da Monarquia (Silva, *apud* Lopes, 2005, p. 470).

Na citada Cartilha destinada aos mestres do Século XVIII, destaca-se a convocação para que os professores se tornem co-responsáveis pela preservação da estrutura social

vigente. Essa convocação não se direciona à transformação dos modos de produção que perpetuam as desigualdades e a opressão que, no Século XVII, incidiam sobre os povos afro-ameríndios no solo Potiguar. Pelo contrário, o documento enfatiza a preservação da ordem por meio do santo temor e da obediência a Deus e ao Rei. Nessa perspectiva, a função da educação não se configura como um agente de transformação, mas sim como um meio de inculcar o temor e a obediência à ordem social.

Em um documento de 1759, intitulado "Breve Introdução para Ensinar a Doutrina Cristã, Ler e Escrever aos Meninos e ao Mesmo Tempo os Princípios da Língua Portuguesa e sua Ortografia" são elencados direcionamentos para que os professores possam seguir e ensinar aos seus alunos. Segundo o texto, a primeira obra da misericórdia espiritual é "dar bom conselho; a segunda, ensinar os ignorantes; a terceira, consolar os aflitos; a quarta, castigar os que erram" (Casimiro, 2005, p.152). O calling necessário ao professor, no caso da citação anterior, é fundado na religião e está voltado para ajudar o próximo a partir do regramento da religião cristã que ditava os passos da educação para crianças desafortunadas no Século XVIII no Rio Grande do Norte.

A intenção colonial é nitidamente anti-transformadora no sentido de modificar os elementos causadores das desigualdades, e está intrinsecamente ligada à ação do professor. Neste contexto, é importante destacar que a manutenção da ordem, através da exortação ao educador, permanece uma constante ao longo do desenvolvimento histórico da educação brasileira. Essa herança, quando confrontada com o ensino de Música em projetos sociais contemporâneos, pode se tornar problemática, uma vez que, ao prometer a transformação, a prática educativa pode gerar ilusões utópicas de mudança social.

Nesse sentido, o salvacionismo demanda sistemas intencionais que canonizam a ilusão utópica. Ele se apoia em elementos vocacionais (beruf), no domínio do divino e na manutenção da ordem, os quais são transpostos para o domínio cultural, configurando um duplo aspecto indissociável: a vocação necessária é intencional e reveste-se de uma promessa ilusória de transformação social que, do ponto de vista weberiano, é irracional.

A racionalidade, em Weber, é um elemento da continuação das obras divinas no plano terreno:

> O 'racionalismo' é um conceito histórico que encerra um mundo de contradições, e teremos ocasião de investigar de que espírito nasceu essa forma concreta de pensamento e de vida "racionais" da qual resultaram a ideia de 'vocação profissional' e aquela dedicação de si ao trabalho profissional - tão irracional como vimos, do ângulo dos interesses pessoais puramente eudemonistas -, que foi e continua ser um dos elementos mais característicos de nossa cultura capitalista. A nós, o que interessa aqui é

> exatamente a origem desse elemento irracional que habita nesse como em todo conceito de ‘vocação’” (Weber, 2004, p.69).

Marx Weber sugere que, apesar de o racionalismo ser frequentemente associado a uma abordagem lógica e orientada para objetivos, ele contém contradições intrínsecas. Ele explora a origem do "elemento irracional" presente no conceito de 'vocação', especialmente no contexto do trabalho profissional. O autor destaca que a dedicação ao trabalho profissional, muitas vezes considerada racional, pode, na verdade, ser irracional quando vista a partir de uma perspectiva puramente egoísta. A ideia de 'vocação profissional' pode envolver um comprometimento profundo e pessoal com o trabalho, indo além de uma lógica estritamente utilitária.

A busca pela excelência artística, o comprometimento com a prática musical e a devoção ao ensino como instrumento de integração dos povos afro-ameríndios podem, em alguns casos, transcender uma lógica puramente racional ou utilitária. A busca pela expressão artística, a paixão pelos sons e o desejo de compartilhar esse conhecimento podem ser impulsionados por elementos mais subjetivos e emocionais, que muitas vezes escapam de uma análise estritamente racional.

Os educadores envolvidos em contextos de Salvação Cultural expressam esse chamado a partir de uma vocação (beruf) vinculado aos participantes da ação educativa. Por ser intencional, o trabalho pedagógico está focado no potencial transformador da Música. Sendo eudemonista, o ensino em projetos sociais advoga pela mudança social em direção a um estado de vida mais positivo, desfrutando do prazer de conviver em um ambiente diferente das adversidades cotidianas. Desperta-se o desejo de escapar do mundo de risco social, o que faz parte da irracionalidade, pois está estritamente ligado à dimensão do mágico e metafísico, constituindo-se também como uma promessa ilusória.

Professores e alunos ocupam distintas dimensões: o professor, detentor do chamado, assume o papel de salvador; enquanto o aluno, sujeito a ser salvo, enfrenta condições de vulnerabilidade. A partir da análise histórico-pedagógica da obra de Comenius, Ricardo Chiquito (2014) afirma que o corpo faz parte do projeto educativo, salvacionista. Para Comenius, a salvação é também um processo de inscrição/transformação no/do corpo:

> Corpo a ser instruído. Corpo a ser inscrito no projeto salvacionista. Corpo que, para ser salvo precisa se transformar em outra coisa. Ali, o corpo infantil seria uma superfície de inscrição do poder pastoral. Transformado em cordeiro, a ser guiado e conduzido. Um corpo que seria mais uma matéria de escrita. Escrever sobre o corpo. Dirigir-se a ele. Dobrá-lo. Moldá-lo. Transformá-lo (Chiquito, 2014, p.120).

A transformação corporal só é possível a partir da concepção de que, como matéria física, ele pode sofrer alterações, como uma matéria prima, ele pode ser lapidado através dos exercícios de técnicas instrumentais e da *performance* musical.

O corpo precisa ser objetificado através da ritualização de racionalização para que seja transmutado. Esse possível paradoxo se revela no processo de como as religiões cristãs e a classe burguesa europeia tratam o corpo, que precisa ser controlado, tal qual as pulsões e emoções que dele emergem. Esse controle ocorre através da cultura que é desenvolvida em atividades contínuas e cotidianas, ou seja, cultivado. As mudanças causadas pelo cultivo do corpo são sensíveis e perceptíveis: alguns músculos específicos se desenvolvem, as cartilagens são alteradas, a pele da ponta dos dedos se altera, a direção do crescimento das unhas muda, etc.

A transmutação do selvagem em cultivado se faz presente no mundo físico não apenas como uma manifestação, ela é produto do ensino de Música. É nesse sentido que ela age diretamente no mundo físico, no cotidiano das comunidades e nas salas de aula dos projetos sociais. A antropóloga Rose Hikiji (2006), ao analisar a performance musical de adolescentes em cumprimento de medidas socioeducativas, argumenta que ao intervir na construção do corpo, a música pode realizar mudanças permanentes em seus participantes. Além disso, o público que assiste às apresentações também pode passar por diferentes níveis de transformação. Se a audiência estiver próxima do jovem músico, observará mais de perto a metamorfose do intérprete e será impactado por ela. Já se estiver distante, será convidado a contemplar a transformação provocada nos praticantes e, ao menos durante a performance, será levado a refletir sobre aquela condição e a experimentar os efeitos da música produzida (Hikiji, 2006).

A interação entre a salvação e as transformações nos corpos delineia um elemento mágico que confere propósito e causa à ação musical. Esse aspecto mágico é racionalizado ao ser integrado como componente intrínseco da cultura. Portanto, a transmutação do corpo assume uma dualidade, sendo simultaneamente um elemento mágico e racionalizado no contexto cultural. A educação, sob uma perspectiva salvacionista, está enraizada em uma sociedade que não apenas perpetua seus modos de existência, mas também confronta os desafios sociais, constituindo uma das origens da ilusão messiânica, que abarca a promessa e a utopia de transformação social. Na S.C., à medida que a sociedade se reproduz por meio da educação, ela também reitera a problemática da miséria social, (re)criando os desfavorecidos, a promessa de salvação e os salvadores.

A figura do messias, enviado para promover a salvação, ou libertar do jugo da opressão toma lugar central nesse processo que se assemelha pela volta do rei Dom Sebastião.

A Salvação Cultural enfatiza a autoridade personalizada em líderes carismáticos, que reforçam a exigência de lealdade e de obediência, os laços de relacionamento, promovem um clientelismo vinculado a uma ideologia fortemente cristã de "boas obras" das elites sociais para com as pessoas nos extratos mais baixos da sociedade (Hylton, 2007).

Bourdieu (2015) destaca que as instituições que visam à manutenção de hierarquias baseadas em desigualdades sociais são permeadas por aspectos ideológicos, ilusórios e vinculados à religião. Ele, como estudioso da educação, aborda essa instituição como um mecanismo de reprodução social. Ao questionar os instrumentos institucionalizados de ascensão social em uma sociedade com diversos estratos de classes, o sociólogo francês formulou a seguinte indagação:

> a melhor maneira de provar em que medida a realidade de uma sociedade "democrática" está de acordo com seus ideais não consistiria em medir as chances de acesso aos instrumentos institucionalizados de ascensão social e de **salvação cultural** que ela concede aos indivíduos das diferentes classes sociais? (Bourdieu, 2015, p.72, grifo nosso).

Pierre Bourdieu destaca a importância de avaliar a congruência entre os ideais democráticos de uma sociedade e a sua realidade através da análise das oportunidades de acesso aos instrumentos institucionalizados de ascensão social e salvação cultural oferecidos a indivíduos de diferentes estratos sociais. Nessa perspectiva, ele sugere que a medida da efetiva democracia de uma sociedade pode ser revelada ao examinarmos a distribuição dessas oportunidades entre suas diversas classes sociais. Essa abordagem sublinha a importância de considerar não apenas os princípios proclamados, mas também as práticas e estruturas que moldam as experiências e oportunidades dos diversos segmentos da sociedade.

A Salvação Cultural, apresentada por Bourdieu, está intrinsecamente ligada à manipulação dos bens culturais por meio do acesso aos instrumentos institucionalizados de ascensão social. Diante desse cenário, surge outra indagação referenciada em Bourdieu: quando o ensino de Música ocorre em ambientes eclesiásticos, nos terreiros de Candomblé, na Comunidade da África ou no cotidiano de projetos sociais, como no Projeto Ilha de Música, seria possível garantir os instrumentos institucionalizados de ascensão social e de salvação cultural?

No discurso, permeado por ideologia e ilusão, que é transmitido aos corpos por meio dos rituais cotidianos, questiona-se se a Música redentora provém, de fato, das práticas musicais nos projetos sociais. Em outras palavras, o monopólio parece residir mais no domínio do discurso e na luta pela hegemonia discursiva do que efetivamente no uso ou apropriação como bem cultural.

Nesse sentido, é crucial salientar que nem toda Música é utilizada para realizar transformações, ritualizar e incutir o caráter mistificador, e incorporar nas vivências dos sujeitos experiências salvacionistas. Esse "poder" seria atribuído exclusivamente a aquelas vinculadas às instituições escolares, à religiosidade cristã e aos projetos sociais. Em consonância com as reflexões de Bourdieu (2007; 2015), tais contextos são concebidos como "instituições de reprodução social" capitalista.

O maestro Gilberto Cabral, um dos coordenadores do Projeto Ilha de Música, sintetiza o poder da Salvação Cultural como instrumento de instituição da reprodução social ao vincular a aprendizagem musical de crianças e adolescentes em vulnerabilidade social ao cotidiano das sociedades. O maestro tece comentários vinculados à transformação, à ascensão e à reparação. Nas palavras do maestro:

> Música é simplesmente uma arte, ninguém vai enricar com Música, pode até acontecer, não é só a Música, é o cara ser modelo e cair nas graças, fica rico também. Você vai trabalhar para pagar as contas, como qualquer outro profissional. Como músico, eu criei cinco filhos, eu tenho minha casa, eu tenho meu carro, como todo mundo que tem uma profissão (Gilberto Cabral, entrevista em 22 de fevereiro de 2022).

A afirmação de Gilberto Cabral destaca uma perspectiva sobre a carreira musical que contrapõe a romantização muitas vezes associada à profissão. Ele enfatiza que a Música, assim como outras formas de arte, não garante automaticamente riqueza financeira. Cabral ressalta que, assim como qualquer outro profissional, um músico enfrenta desafios econômicos, mas pode alcançar uma vida estável e bem-sucedida. Ao mencionar a construção de uma família, a posse de uma casa e de um carro, Gilberto Cabral ressalta que, apesar das incertezas financeiras, é possível atingir um padrão de vida satisfatório por meio de dedicação constante ao trabalho e desenvolvimento profissional. Sua experiência pessoal ilustra que, embora o êxito financeiro não seja garantido, é possível construir uma vida sustentável e gratificante, assim como em outras profissões. Nesse cenário, a transformação e ascensão ocorrem ao integrar as pessoas em posições sociais que frequentemente envolvem ocupações subalternas, proporcionando-lhes a capacidade de sustentar uma família de acordo com os padrões sociais estabelecidos.

Se analisarmos a Salvação Cultural como um instrumento de reprodução das instituições sociais, o pagamento de contas mencionado por Gilberto Cabral torna-se uma confirmação da integração das pessoas nos sistemas de reprodução social capitalista. Em outras palavras, o ensino de Música pode incorporar crianças e adolescentes de comunidades carentes os mecanismos e os indicadores de sucesso. Essa integração inclue a posse legítima de bens de consumo como casa e carro, o estabelecimento de uma família e o cumprimento

das obrigações financeiras, à semelhança de qualquer outro trabalhador honesto adaptado à sociedade.

Há uma resposta do maestro Gilberto Cabral à citação de Bourdieu (2015) em relação aos instrumentos institucionalizados de ascensão social e de Salvação Cultural para indivíduos de diferentes classes sociais. Mesmo que não tenha sido perguntado diretamente em nossa entrevista sobre o questionamento bourdieusiano, Cabral sugere que a inserção ocorre por meio da capacidade de adaptação das pessoas aos sistemas de classes profundamente desiguais, sem a necessidade de se tornarem trânsfugas de classe.

4.6 AS CONDIÇÕES CULTURAIS DA SALVAÇÃO NO ENSINO DE MÚSICA

Nos tópicos anteriores deste capítulo, exploramos os elementos da Salvação Cultural presentes nos amplos aspectos da sociedade. Abordamos as origens genéticas históricas no contexto brasileiro, nas propostas educativas, na divisão entre educação para elite e popular, como também nas promessas de reparação e ascensão. Neste tópico, delineamos as características de um tipo específico de Salvação Cultural, aquela que se manifesta por meio do ensino de Música em projetos sociais localizados em comunidades inseridas no contexto urbano contemporâneo brasileiro.

São necessárias condições culturais (kultur) e materiais para a S.C. abordadas no Capítulo 5. Sobre as condições culturais estruturantes, elas são estritamente ligadas ao espírito (kultur) no sentido weberiano e se apresentam paralelas e espiralares. Identificamos as seguintes:

A. A primeira é **metafísica** e refere-se a como os participantes, alunos, professores, proponentes, pais e sociedade, se envolvem e são envolvidos pela manta mítica salvacionista;

B. A segunda é **ritualística** e diz respeito a como essa manta é construída a partir de uma estrutura inerente ao ensino e a performance musical;

C. A terceira é a promessa de **transformação** através da educação. Além desses elementos, a Salvação Cultural precisa de referenciais de salvação, que no caso do ensino de Música, são exercidos por pessoas que possuem distinção e prestígio social dentre os candidatos à salvação.

A metafísica e a ritualística promovem o cultivo de pessoas que passaram por processos de salvação e dispunham de condições socioeconômicas parecidas com os candidatos à salvação. Sobre a transformação identificamos três perfis que foram separados e sistematizados em três tipos ideais:

C.1. **Os encantados**, que são pessoas que passaram por processo de salvação e, atualmente, se encontram em posições de destaque dentro da sociedade, contudo, essas pessoas não residem mais na Comunidade;

C.2 **Os presentes** são pessoas que como os encantados obtiveram destaque na Comunidade, contudo, elas continuam a residir na Comunidade da África, atuam com música e promovem atividades culturais no bairro;

C.3 **Os desviados** são pessoas que por algum motivo, deixaram de frequentar as oficinas de Música do Projeto Ilha de Música, essas razões abarcam desde um desentendimento com um professor até "sucumbir ao mundo do crime". Com esses a transformação salvacionista ocorreu de maneira falha, ou no sentido de produzir exemplos para os estudantes de como "não ser".

Esses tipos ideais são integrados à Salvação Cultural, contribuindo para fertilizar e metabolizar o surgimento desse fenômeno. Fazem parte do processo em que o prestígio e as hierarquias são estabelecidos por meio da aprendizagem, um elemento fundamental na colonização que persiste hoje de forma residual no ensino de Música.

4.6.1 O véu metafísico do poder da Música

A Salvação Cultural no ensino de Música assume uma natureza metafísica, inserindo-se na esfera do mágico, ao ocultar as características sociais da educação por meio de um véu encantado, substituindo-as por um poder de origem mágica. Esse manto é construído nas interações sociais, sendo um produto intencional. O ato transformador e a ritualização compõem e conferem forma ao véu mágico. Em suma, o manto confere uma dimensão transcendental às práticas sociais, ao mesmo tempo que legitima hierarquias por meio do discurso mítico atribuído aos efeitos da Música.

A metafísica se manifesta como um produto que atribui sentido e valor à ação educativa em projetos sociais, como evidenciado no seguinte discurso: "A música tem o poder de resgatar meninos que tiveram envolvimento com o crime e com as drogas" (TV Gazeta/ES, 2014).

As falas que emanam da trama do manto mágico sobre as pessoas têm raízes na história. No século V a.C., Platão e Aristóteles debateram sobre a manipulação de elementos musicais para a transmissão do ethos com o objetivo de formar o caráter humano (Portugal; Correa, 2017, p. 205). Platão, em particular, acreditava que a música apropriada teria "o poder de incitar à temperança e à bravura" (Portugal; Correa, 2017, p. 217). Vale ressaltar que muitas das características, concepções musicais, elementos teóricos/técnicos e modos

musicais gregos que foram "resgatados" no Renascimento foram incorporados ao fazer musical litúrgico.

A música litúrgica e o ensino religioso possuem um papel protagonista na história brasileira. O ensino jesuíta no Brasil Colônia foi marcado por influências dessas concepções Renascentistas/gregas. Segundo Neto e Maciel (2008), o método religioso empregado era conhecido como *Ratio Studiorum*

> foi fortemente influenciado pela orientação filosófica das teorias de Aristóteles e de São Tomás de Aquino, pelo Movimento da Renascença e por extensão, pela cultura europeia. Apresentava como peculiaridades a centralização e o autoritarismo da metodologia, a orientação universalista, a formação humanista e literária e a utilização da música (Neto; Maciel, 2008, p. 180).

A influência da música manifesta-se como um dos produtos das interações sociais no ensino e sendo identificado em diversos contextos práticos. Nesse sentido, é elaborada uma narrativa que destaca o "poder da música" como um processo inerente ao aprendizado musical para pessoas que estão em situações de marginalização.

O poder não se limita apenas a narrativas, mas também atua na categorização hierárquica das pessoas, ao buscar "salvar" jovens "delinquentes", vistos como potenciais transformados. Essa hierarquização e ideia de salvação ecoam elementos presentes historicamente no processo colonial, onde o objetivo era salvar os nativos, tornando-os vassalos do Rei, e elevando-os de uma situação considerada pagã, "inferior" e carente de "civilização/cultura". Ao estudar esses processos coloniais nas vilas indígenas no Rio Grande do Norte, Fátima Lopes faz a seguinte afirmação:

> constata-se que o pensamento desses agentes metropolitanos estava impregnado de expressões utilizadas nos escritos Iluministas, mas continuavam embasados nas ideias salvacionistas eurocêntricas que colocava a cultura indígenas como inferior à ocidental-cristã e que somente os europeus poderiam leva-los à “civilização”, mesmo que à força. Ao mesmo tempo, as advertências demonstram que as autoridades coloniais sabiam que os índios continuavam a agir contra a dominação e exploração coloniais e que isso poderia se tornar um problema a mais para conseguirem efetivar seus intentos (Lopes, 2005, p. 108).

As vilas indígenas nos territórios potiguares eram lideradas por padres jesuítas, que buscavam inculcar os ideais da fé e da administração real colonial. Apesar da precariedade dessa educação em comparação com os grandes centros coloniais como Olinda e Salvador, como observado por Fátima Lopes na citação anterior, essa instrução não ocorria sem contestações à autoridade. Tensões entre os detentores do poder na administração pública e os

indígenas eram comuns. Assim, a S.C. revela-se como um instrumento historicamente construído para exercer poder e dominação de classe.

Para que o véu místico envolva os participantes e se manifeste, é necessário ritualizar a situação de dominação. O poder da música é construído ritualisticamente em situações cotidianas. O ensino com intenções salvacionistas tece o manto que naturaliza e envolve a educação, conferindo significado simbólico e valor aos instrumentos musicais, aos maestros, aos músicos, aos folhetos de concerto, ao palco do teatro e aos procedimentos de ensino. Esse ponto será abordado na próxima sessão.

4.6.2 Da ordem ritualística

A tecelagem e o envolvimento do manto do poder da Música ocorrem tanto no processo educativo quanto na performance. O ritual no processo educativo e na performance possibilita a construção de um cotidiano de aprendizagens por meio da prospecção de intencionalidades e desejos. Esses dois momentos, educativo e performance, seguem procedimentos cerimoniais previamente estabelecidos que derivam da reificação das relações sociais.

As ações cotidianas introduzem um tipo de música (aquela ensinada pelos professores) na ordem do dia a dia das crianças. Elas ajudariam a contribuir para a construção de uma rotina de responsabilidades ao mesmo tempo em que colocam as crianças em posições que, geralmente, elas não ocupariam, como estar em cima de um palco, pelo menos na sociedade brasileira contemporânea. Aprender Música em projetos sociais é uma via para desenvolver sistematicamente mecanismos de estudo. Nesse sentido, o maestro Gilberto Cabral, um dos coordenadores do Projeto Ilha de Música, destaca a necessidade de um ritual diário de estudo para que as crianças aprendam música, em suas palavras:

> o que eu recomendo a eles é o contato com o instrumento, por mais que isso pareça óbvio. Eu falo pela experiência que eu tive até hoje. Falo assim: faça o seguinte, estude meia hora por dia. Aí não está tendo tempo. Eu falo assim: faça o seguinte, estude cinco minutos. Vamos ver o que dá pra fazer em cinco minutos. Aí eu ligo o cronômetro, quando der cinco minutos, ele vai tocar e a gente vai para. Aí começo a fazer os aquecimentos. E quando dá cinco minutos eu falo: pronto, só faça isso todo dia. Agora veja bem, cinco minutos que você vai fazer durante, sete vezes cinco é igual a trinta e cinco, são trinta e cinco minutos de estudo. Não adianta você estudar trinta e cinco minutos hoje e não estudar nos outros dias, não vai funcionar. Só funciona se você pega todo o dia cinco minutos. Porque se você pega cinco minutos, você vai ver que cinco minutos não vai dar pra nada. Aí pela criança mesma, ela começa a estudar cinco, seis, sete, dez... aí daqui a pouco ela cria uma rotina, pega um costume e entra em contato com o seu próprio instrumento e com a música... com o que ela quiser fazer. Ah, se ela quer estudar engenharia, se ela tiver contato todo dia, isso é o que faz ela desenvolver [tocar]. Então se a criança não tiver tempo... cinco minutos se não tiver

> tempo é melhor nem começar. Porque cinco minutos, pegue cinco minutos porque a responsabilidade vai mostrar que você precisa fazer mais. Então faça cinco, pelo menos, todos os dias, todos os dias. Porque o instrumento ele vai está ali, vai dizer: rapaz, me toque, eu não consigo tocar sozinho, eu preciso de você. E se você não for lá ele não vai tocar, mas se você for lá, ele vai ceder aos seus encantos e ele vai reproduzir o que você faz (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Conforme enfatizado por Gilberto na fala anterior, é importante estabelecer uma rotina diária de estudos para o desenvolvimento musical do aprendiz. Essa rotina não deve ser exaustiva nem excluir a criança de suas brincadeiras e do convívio familiar. Pelo contrário, na visão do maestro, estudar Música sistematicamente com planos de estudo diários deve ser uma das atividades infantis, mas não a única. À medida que os conhecimentos avançam, os cinco minutos iniciais não são mais suficientes para acomodar o tempo necessário de estudo, então, quando isso ocorre, a criança já internalizou a responsabilidade diária de estudar. A metáfora do instrumento que pede para ser tocado destaca a relação simbólica entre o músico e seu instrumento, ressaltando que a constância no contato é fundamental para o desenvolvimento musical.

A Salvação Cultural é um processo ritualístico que se manifesta também na construção de uma rotina de estudos fora dos muros da ONG, promovendo uma sensação de dever e responsabilidade consigo mesma e com o grupo, especialmente para os integrantes da Orquestra da Ilha de Música. Portanto, a ritualização não apenas estrutura o processo de aprendizado, mas também estabelece uma conexão significativa entre o músico, o instrumento e a música.

A sistemática rotineira de estudos é complementada pela presença de uma ordem ritualística durante as performances artísticas, não apenas aquelas vinculadas ao cânone europeu. Diversos exemplos de prólogos rituais essenciais, muitos dos quais perpetuados por séculos, ilustram essa prática. Entre eles, destacam-se o sinal sonoro indicando a entrada nas salas de concerto, uma prática que transcende para o ambiente escolar; o alongamento e aquecimento musical, incorporando técnicas no início das aulas de canto; nas bandas sinfônicas do interior do Nordeste, o ritual associado à figura do regente, cuja entrada no espaço de ensaio impõe restrições não verbalizadas, mas compreendidas pelos membros; o regente de orquestra que tradicionalmente adentra o palco pelo lado esquerdo após a afinação realizada pelo spalla, com instrumentistas e plateia em uma disposição estabelecida desde o Renascimento; o pianista que, ao subir ao palco, ajusta o banco à sua altura, respira silenciosamente e ergue os braços antes das primeiras notas serem ouvidas; os ensaios de Maracatu que realizam os seus aquecimentos, enquanto os integrantes mais novos chegam

para tocar, pedem a benção aos mais novos e aos mais velhos, enquanto ouvem dos mestres e contramestres histórias dos antepassados que inspiram os golpes nas peles dos instrumentos que serão proferidas durante o período carnavalesco; ou ainda as crianças do Pastoril, que ingressam nas praças para suas apresentações alinhadas em duas fileiras, entoando uma canção de boas-vindas enquanto o público se posiciona para apreciá-las[57]. As experiências musicais possuem rituais próprios.

Ao analisar a performance de adolescentes no projeto Guri, Hikiji (2006) destaca o caráter mágico e ritualístico envolvido nas apresentações musicais. A autora sugere que a performance tem o potencial de promover transformações duradouras, pois "a magia do palco" é internalizada, agindo nas emoções mais profundas, e essa experiência é transportada para o cotidiano dos jovens. Segundo Hikiji, (2006), as imagens de si mesmos construídas durante a interação com a plateia e o apresentador, juntamente com a identidade atribuída por suas falas, passam a integrar as concepções de pessoas em formação. Após uma apresentação, os músicos se percebem como pessoas importantes. Muitos conquistam respeito dentro de suas famílias, que assistiram ao concerto ou, ainda mais significativamente, viram a performance pela televisão. No entanto, a aura do palco frequentemente revela-se menos impactante do que a condição impura, a diferença que marca o jovem internamente, e nem sempre é capaz de obscurecer completamente os matizes carregados da vida cotidiana. A "magia", nesse contexto, pode não se concretizar (Hikiji, 2006).

A aura do palco e sua sacralidade compõem os elementos do véu metafísico do poder da Música, desempenhando um papel essencial em um processo que transcende o simples momento da performance, sendo, na verdade, constitutivo da própria jornada de aprendizagem musical. Surge, assim, um jogo dual entre as representações simbólicas e as práticas educativas efetivas. Hikiji (2006) percebe a mágica da Música como elementos que se contrapõem à "condição impura" dos jovens músicos que estão cumprindo medidas socioeducativas devido a atos infracionais por eles cometidos.

Ao estudar a estetização do mundo e a artealização ritual, Lipovetsky e Serroy (2015, p.13) afirmam que as sociedades primitivas não criaram arte com a intenção de consumo “puramente estético, desinteressado e gratuito, mas com uma finalidade principalmente ritual”. A ritualização e o mágico estão no cerne da arte, por isso é importante analisar para não incorrer no reforço de sacralidades. A magia do palco que é carregada para o cotidiano, como exposto por Hikiji (2006), não é apenas uma incorporação na vida, mas é ela própria a

[57] A canção tradicional que é usada para iniciar o Pastoril ou a Lapinha. Enquanto as pastoras estão cantando, o público vai tomando lugar ao redor da apresentação: “Boa noite, meus senhores todos. Boa noite, senhoras também. Somos pastoras, Pastorinhas belas, que alegremente vamos à Belém”.

vida de músicos que estigmatizados pela sociedade como jovens infratores que podem, através dos sons, fazer sentir a aura da Música em si mesmos e em sua plateia. Em uma vida marcada pelas ausências, jovens em situação de vulnerabilidade têm a oportunidade de serem ouvidos através de seus instrumentos.

Seja o ritual do músico violinista[58], ou em suas apresentações no palco, os ritos são ordenadores. Mesmo não sendo reflexivo, é intencional, com valores técnicos, sociais, históricos e estéticos. Um exemplo disso é que o rito pode mudar e a afinação se tornar diferente a depender de especificidades musicológicas, regionais, históricas e culturais.

As ações cotidianas são parte da preparação e da performance musical. Para a magia acontecer é necessário o silêncio contemplativo, por mais que vez por outra, alguém o interrompa com uma tosse e alguns regentes/maestros necessitem parar o concerto para reclamar com a plateia.[59] Embora se tenha consciência da aura de sacralidade presente, ao ingressar nos espaços dedicados às apresentações artísticas, seja como intérprete ou espectador, os indivíduos renovam a experiência da magia na prática. Nesse contexto, as salas de concerto e os museus compartilham pontos em comum.

Ao explorar a sacralização dos museus através da ritualização, Lipovetsky e Serroy (2015) argumentam que os objetos culturais são retirados de seus contextos culturais de origem. No entanto, o museu encena um valor estético e universal que demanda contemplação, servindo como testemunho da prodigiosidade daqueles que criaram a obra. Conforme os autores, os museus conferem aos objetos artísticos um estatuto quase religioso, exigindo que as obras-primas sejam isoladas, protegidas e restauradas, atuando como testemunhas do gênio criativo da humanidade. O museu, enquanto espaço de fetichização destinado à elevação espiritual do público democrático, é caracterizado por ritos, solenidades e um ambiente sacro, marcado por elementos como silêncio, recolhimento e contemplação. Ele se apresenta como um templo laico da arte.

O valor cultural da obra de arte não reside apenas no objeto em si, mas também no conjunto contextual que participa do ritual. Um violino, por exemplo, é mais do que apenas um instrumento; quando construído por Stradivari e tocado por Maxim Vengerov executando

---

[58] O ritual de chegar na sala de ensaio, sentar-se em uma disposição espacial pré-estabelecida, alongar os dedos, os braços e as tronco, abrir o *case* do instrumento, ajustar a crina do arco, ajustar o cavalete no instrumento, ajustar a afinação através dos cravelha e microafinadores, utilizar a resina para melhorar a aderência dos arcos, realizar o aquecimento com algumas escalas, conferir a afinação… tudo isso faz parte de um prelúdio ritualístico que pouco se modifica independente se o violinista está no Brasil estudando música harmorial ou na Áustria fazendo a leitura do Concerto para Violino e Orquestra intitulado As Quatro Estações.

[59] Episódio relatado em <https://vejasp.abril.com.br/cidades/crises-de-tosse-na-plateia-atrapalham-espetaculos/>

Paganini no Teatro Municipal, adquire uma aura e um véu que prontamente envolvem todos através do ritual mágico das salas de concerto[60].

4.6.3 O processo transformador

A transformação é inerente ao processo educativo e vai além do simples ato pedagógico, estendendo-se para além das quatro paredes da sala de aula. O fenômeno transformador que estamos associando à Salvação Cultural é encapsulado em expressões como "sair do mundo das drogas", "resgatar a cidadania", "fortalecer vínculos" e "superar o risco". Esses elementos estão enraizados nos desejos e no imaginário social, destacando as capacidades atribuídas ao "poder da Música".

Ao ser operacionalizada a partir de situações de vulnerabilidade, a transformação emerge nos sujeitos durante a prática musical coletiva, jamais sendo imposta individualmente ou ao coletivo. Em outras palavras, aprender Música não é encarado como um castigo para o indivíduo, utilizando uma terminologia cristã, nem é uma decorrência direta da situação de vulnerabilidade social (ou seja, não se aprende Música apenas porque se é vulnerável ou está cumprindo medidas socioeducativas). Pelo contrário, a Cultura é vista como uma oportunidade de transformação, um meio pelo qual a criança, inicialmente vulnerável, encontra uma via para superar essa condição.

A transformação encontra respaldo nos desafios associados ao "risco da rua", caracterizado pelo ambiente propício a más influências, vulnerabilidades, dificuldades socioeconômicas e situações de violência. Esse suporte envolve a busca na arte dos meios para superar tais circunstâncias. A transformação, portanto, atua como uma força impulsionadora no contexto educacional de projetos sociais, onde as crianças aprendem Música com o objetivo de tornarem-se indivíduos benevolentes e participativos em suas comunidades. As experiências formativas e a aquisição de habilidades musicais são vistas como consequências da mudança, não sendo menos importantes, embora não centrais.

Concordamos com Jessé Souza (2019), que, com base no trabalho de Gilberto Freyre, analisa a formação familiar colonial brasileira como herdeira do arbítrio da proteção patriarcal. A família colonial é caracterizada pela influência da família poligâmica maometana, resultante da presença dos povos do norte da África que ocuparam a península Ibérica por séculos. Um dos aspectos da transformação da Salvação Cultural por meio do

---

[60] Referência sobre esse acontecimento: <https://oglobo.globo.com/cultura/considerado-melhor-violinista-do-mundo-aos-37-anos-russo-maxim-vengerov-se-apresenta-no-teatro-municipal-5822267#:~:text=Com%C3%A9rcio%20em%20pauta-%20o%20melhor%20violinista%20do%20mundo%2C%20aos%2037%20anos%2C%20o,se%20apresenta%20no%20Teatro%20Municipal>

ensino de Música está relacionado à ascensão individual dentro da estrutura societária, vinculada ao modelo de colonização patriarcal, fundamentado no mandonismo e no autoritarismo por parte das elites, enquanto as massas são frequentemente relegadas e menosprezadas. Nesse contexto, através dos arranjos familiares, também é possível a ascensão.

Souza (2019) problematiza essa questão ao destacar que o serviço de controle e guarda, exercido sobre os extratos e esferas da vida social, era realizado nos Estados Unidos exclusivamente por brancos, enquanto no Brasil havia predominância de mestiços. Observa-se, desde então, a ambiguidade da possibilidade de ascensão social para essas pessoas no contexto do familiarismo patriarcal, em que essa ascensão muitas vezes ocorre em troca da identificação com os valores e interesses do opressor.

Essa dinâmica, paradoxalmente, oferece a possibilidade de ascensão social para os mestiços, esses seriam compostos por pessoas frutos de relacionamentos fora do casamento. Já no caso da Salvação Cultural, os candidatos a ascensão seriam pessoas que de alguma forma, conseguem comungar de aspectos interclasses, como valores e interesses, através de suas experiências musicais.

O processo de ascensão social de indivíduos dentro de um sistema que perpetua essa ascensão não é exclusivo da contemporaneidade. Ao investigar as vilas indígenas no Rio Grande do Norte durante o século XVIII, Fátima Lopes afirma que

> quando um índio preenchesse esse requisito (ser alfabetizado) poderia ser indicado, como foi o Principal, que, tendo um "cabedal" próprio e sendo alfabetizado, foi eleito Juiz Ordinário na eleição da Câmara de Viçosa, no Ceará, também organizada também pelo Ouvidor Gama e Casco. Ou o índio Francisco Xavier da Silva, Capitão-mor dos Índios da Vila de Arez, que foi um dos Juízes Ordinários em 1761. A importância da ocupação fica evidenciada quando se observam as funções que as Câmaras tinham então, sendo responsáveis por controlar a qualidade e exatidão dos produtos oferecidos, através da aferição dos pesos e medidas; controlar os preços e as formas de fornecimento dos produtos, com as arrematações; dar autorizações para abertura de lojas e vendas; cadastrar os comerciantes que quisessem atuar nos núcleos urbanos, organizar os espaços urbanos, através das licenças para construção; controlar a higiene, a limpeza e a segurança pública; supervisionar a distribuição e arrendamento das terras do seu termo; definir e administrar as obras públicas (Lopes, 2005, p. 127).

Os relatos apresentados por Lopes na citação anterior nos permitem estabelecer paralelos históricos com a questão da ascensão e a narrativa mítica do processo transformador da Salvação Cultural. Os indivíduos nativos que alcançaram uma ascensão social tinham como requisito fundamental a assimilação da cultura do colonizador, incluindo a habilidade de ler e escrever na língua da metrópole. Essas aprendizagens carregavam consigo um

conjunto de elementos que permitiam aos nativos ocupar posições proeminentes em uma sociedade desigual, escravocrata e excludente. O status, validado pelo governo colonizador por meio de nomeações para cargos, conferia aos nativos candidatos a ascensão, acompanhada de prerrogativas, privilégios e isenções. Nesse sentido, a ascensão pessoal por meio da Salvação Cultural e religiosa proporcionava prestígio e importância hierárquica superior aos demais nativos, possibilitando-lhes aumentar seus recursos econômicos e políticos.

A identificação com os valores e interesses das classes dominantes, conquistada por meio da obtenção de posições de destaque validadas pelas metrópoles europeias, representa uma das formas utilizadas pelas classes subalternas para alcançar e afirmar sua posição de destaque na hierarquia social. Esses elementos são evidentes no caso do notável líder Potiguara Felipe Camarão no século XVII, conforme abordado no Capítulo 5 desta tese. A identificação de valores também se manifesta no cotidiano dos entrevistados durante nossa pesquisa de campo. Em algum momento, muitos dos participantes desta investigação expressaram o desejo de se vincular ao Estado, por meio de seu braço repressivo ou policial. Não se pretende reduzir a figura de Felipe Camarão a um mero capataz do projeto colonial, nem considerar os participantes desta pesquisa como instrumentos de controle social agindo contra sua própria cultura. A intenção é ressaltar que a transformação, sob uma perspectiva scultural, é comprometida dentro de um sistema que recompensa individualmente o sujeito que assimila os aspectos sociais do colonizador, associando-o a posições sociais que mantêm as estruturas de dominação e reproduzem as desigualdades.

O desajustamento social que torna os negros, indígenas e mestiços instrumentos de uma ordem social que é montada no combate as suas culturas, toma contornos esquizofrênicos, pois desloca o sujeito, da sua história, da suas crenças, ao passo em que o "embranquece". Esse processo não consiste em apenas tornar branco os fenótipos, através do processo de branqueamento incentivado durante os séculos XIX e XX no Brasil, como também visa embranquecer a "alma" (kultur) através tanto da cristianização, como dos elementos culturais brancos, como a Música.

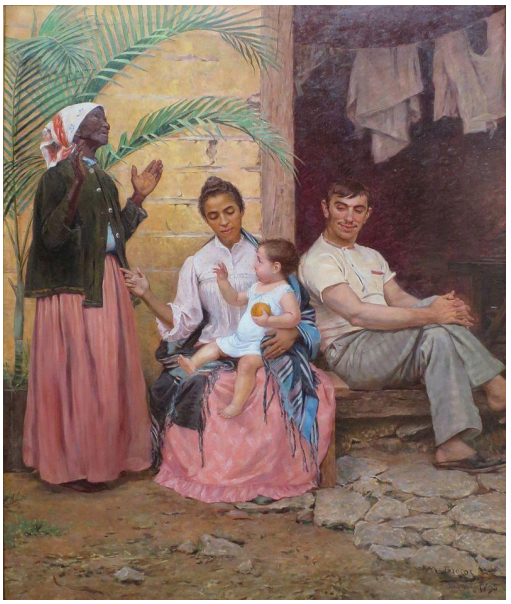
Ao relatar o processo de formação social a partir da (não) integração do negro/indígena na sociedade brasileira, Souza (2019) ressalta que criou-se "uma oposição entre os negros que desejavam se 'europeizar' e os negros anômicos e 'largados' que saíram da escravidão física para a escravidão moral" (Souza, 2019, p. 84). A mesma oposição interna pautada na distinção social entre pessoas da mesma classe foi observada por nós na pesquisa empírica quando recebemos "a notícia" da aprovação no processo de ingresso no curso de

licenciatura em música na UFRN de uma das ex-alunas do projeto Ilha de Música, esse episódio é narrado no Capítulo 8 desta tese.

A transformação com base na ótica da Salvação Cultural se aproxima da apresentada no quadro "Redenção de Cam", do pintor espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos, produzido em 1895 que mostra uma avó negra agradecendo aos céus, uma mãe de tonalidade de pele mais clara casada com um homem branco, com uma criança branca. O título do quadro se refere à uma possível maldição que o personagem mítico judaico-cristão Noé teria imposto sobre seu filho, Cam. Uma das explicações sobre qual teria sido essa maldição incorre na interpretação de que seria vinculada a pele negra. Isso se tornou um dos argumentos utilizados pela Igreja Católica para justificar a escravidão dos povos de pele escura e a superioridade dos povos de pele clara. O interesse comercial e o intento colonial baseados na escravidão[61] foram justificados por argumentos morais/cristãos que permitiram a exploração dos povos não-europeus. O quadro é retratado a seguir:

[61] A Comunidade da África tem uma aproximação muito forte com os afrodescendentes de indígenas que migraram do interior para a Cidade do Natal. Esta aproximação está estampada não apenas no nome da Comunidade, África, que popularmente era assim denominada pelos moradores das comunidades vizinhas para assim se referirem a aquela região predominantemente ocupada por negros no bairro da Redinha. A África também está presente nas diversas manifestações da cultura afroamerindia brasileira, seja na religião, nos terreiros de culto a jurema, nas danças de coco e caboclinhos, nas histórias de vida, etc. Sobre a população escravizada, Oliveira Júnior afirma que "a escravidão no Rio Grande do Norte foi, basicamente, em função dos engenhos de cana-de-açúcar (próximo do litoral) e da pecuária, nas fazendas do sertão. As comunidades negras encontradas no Rio Grande do Norte são, em sua grande maioria, originadas desses dois processos de organização econômica: a pecuária no Seridó e a cana-de-açúcar (Oliveira Junior, 2021, p. 74). Nesse sentido que o Arraiá Junino promovido pelos ex-alunos da Ilha de Música (Cap. 10) e demais manifestações da cultura são vinculados as tradições do interior do Estado, bem como foram possíveis graças as ocupações dos espaços da Comunidade da África por negros e descendentes de indígenas (Cap. 5). Esses elementos sociais são sintomas histórico-genéticos da cultura que se remetem às formas coloniais de ocupação que possuem suas reminiscências atuantes em pleno século XXI, como no caso da quiosqueira Rita (Cap. 5.4).

Figura 2: A Redenção de Cam



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes - RJ

Ao estudar a marginalidade social e a invisibilidade histórica das religiões afro-ameríndias no Rio Grande do Norte, Josimeire Marques (2021) expõe que, "desde o início do processo de escravidão no Brasil, criou-se uma imagem negativa do negro que, consequentemente atingiu todos os seus valores culturais, identificados como negativos. A religião por exemplo, foi denominada como *seita demoníaca*" (Marques, 2021, p. 84, destaque da autora).

Em uma perspectiva de aprofundamento das desigualdades, é crucial possibilitar a transformação individual por meio da ascensão social, mesmo sem interromper os mecanismos que reproduzem as disparidades. Nesse sentido, os três processos seguintes — transformação por meio da cultura, ascensão social e manutenção dos sistemas de desigualdades — não são necessariamente antagônicos. Em outras palavras, a mudança não surge através da interrupção ou ruptura dos sistemas que geram iniquidades, mas sim por meio de uma redenção alcançada pela assimilação da Cultura branca. No quadro apresentado acima, observa-se que a família se aclara progressivamente a cada nova geração.

É necessário que se reafirme que a Salvação Cultural representa uma imposição que abrange aspectos históricos, estéticos e culturais. Em seu conjunto de instrumentos, inclui a salvação individual, funcionando como um mecanismo que atende simultaneamente ao controle social. Além disso, recompensa os indivíduos destacados com distintivos de reconhecimento.

Por um lado, há um controle exercido sobre os mecanismos de produção social que impactam os corpos negros/indígenas, impondo o desejo do processo de transformação. Isso promove um ensino que não é exclusivamente técnico: o caráter estético do fazer musical é deslocado para o desejo (nos sujeitos) e a possibilidade de mudança (transformação). Ao estudar o ensino de música no Projeto Guri através da ótica da etnografia da performance, Rose Hikiji (2006) apresenta um relato desse deslocamento:

> ouvi da coordenadora do Projeto Guri, Elizabeth Parro, que o objetivo do projeto não é "formar músicos", mas "mostrar para a criança uma condição de vida melhor". A ênfase do projeto está evidentemente, nos aspectos sociais e éticos vinculados às suas atividades, não no estético (Hikiji, 2006, p.65).

A tripla espiral metafísica-ritualística-transformadora, que desempenha um papel fundamental na Salvação Cultural no ensino de Música, é mencionada pela coordenadora do Projeto Guri, conforme relatado por Hikiji (2006). O destaque de que o objetivo não é formar músicos evidencia um deslocamento na ênfase da aquisição de habilidades musicais. Ao contrário da tradição conservatorial abordada anteriormente, aprender música no Projeto Guri não visa necessariamente formar músicos.

Outro aspecto do processo transformador da Salvação Cultural é seu caráter moral. Os argumentos que estimulam o desejo por uma vida melhor são observáveis nas falas daqueles que participaram de projetos sociais, especialmente quando comparados aos seus pares que sucumbiram a "vergonhas morais" associadas às classes populares no Brasil. De acordo com Jessé Souza (2020), essas "vergonhas morais" englobam situações como mendicância e vício, indicando a incapacidade de sustento próprio para ambos os sexos; prostituição para mulheres; e envolvimento em atividades criminosas, como roubo e tráfico, para os rapazes.

Esses elementos morais estão presentes na fala sobre as transformações que a Música proporcionou a Sócrates, um dos ex-alunos do projeto Ilha de Música. Quando perguntamos o que a Música poderia fazer na vida de crianças e adolescentes, Sócrates afirmou que:

> Ela pode *transformar*, ela pode levar você para um mundo, um mundo de felicidades e de coisas boas. Porque a música, eu digo isso sobre a gente, hoje em dia... a música foi tudo para a gente, se não fosse a música a gente não sabia o que estava fazendo da vida. Mesmo não levando você totalmente para a coisa [para uma carreira exclusivamente musical]. Hoje em dia a gente é músico sim, vivemos também com a música. Mas temos também outras coisas: eu sou barbeiro hoje em dia. Mas isso foi tudo fez com que a gente pudesse ter profissão da vida, tudo o que fez virar nosso pensamento, o responsável por essa visão de futuro foi a Ilha de Música, e foram o professor Gilberto e a professora Inês. Eles sempre falavam: vocês não precisam virar músicos, futuramente, podem ter outras profissões também. E tudo aquilo foi fazendo a nossa mente, não somente a pensar no musical, mas pensar também outras coisas, pensar a vida e o mundo. Fora que a gente

> não tem esse mundo perdido, esse mundo de drogas que, graças a Deus, a gente nunca fez isso, mas tirou essa vista de lá. Tipo, não olhar o feio, olhar a parte boa que era a música. Então sempre teve. A música hoje em dia na nossa vida é tudo, não sei como seria se não fosse ela (Sócrates, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Sócrates lista elementos da transformação que se relacionam a uma possível profissionalização do estudante de Música, ocorrendo simultaneamente ao afastamento da degradação moral e do "mundo das drogas". "Não olhar o feio" na fala anterior não implica ignorar a questão das ilicitudes; ao contrário, elas são elementos de comparação presentes no discurso do entrevistado para reafirmar, por meio de argumentos morais, suas escolhas de vida. A transformação promovida pela Salvação Cultural, portanto, envolve aproximação e afastamento dos constrangimentos morais, constituindo-se moralmente a partir dessas comparações.

Já nos discursos sobre si, como mencionado acima por Sócrates, a transformação também se manifesta como uma forma de reafirmação, não se limitando às escolhas profissionais, mas encontrando nessas decisões um modo de vida digno de ser vivido e reconhecido pelos moradores como tal. Sócrates destaca-se dentro da Comunidade da África, seja por meio das festividades culturais que ele e sua família promovem, seja pela "retidão" de suas atitudes fundamentadas em uma visão da Música como instrumento para viver em sociedade e ser reconhecido por isso.

Já Diogo, irmão mais novo de Sócrates e que também foi aluno do Projeto Ilha de Música, traz características da transformação ligadas ao aspecto temporal. Em suas palavras:

> O que ela [a música] pode influenciar em crianças e adolescentes, que como a gente, são também de uma Comunidade, né? Uma Comunidade carente onde a juventude hoje mudou pra caramba. Do nosso tempo pra cá as coisas vêm acontecendo, uns absurdos com as crianças mesmo. E eles não tem esse olhar que a gente tinha antigamente, sabíamos o que era errado e a gente queria buscar o correto, não queríamos entrar nesse mundo. Mas não, hoje em dia, já aqui a gente vê na comunidade que tem crianças que estão nem aí. Que já querem ir para o lado errado e a música pode ajudar nisso, um projeto com música pode ajudar nisso: ter uma outra mentalidade para que a criança possa através da música se formarem pessoas de bem. Ser pessoas de bem não significa trabalhar estritamente com música, mas também em outras profissões, como nós que trabalhamos com outras profissões. Eu estou me formando em Educação Física. E assim, é possível construir um mundo diferente, com pensamentos diferentes de coisas que elas [as crianças] podem alcançar através da música (Diogo, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Diogo atribui à música um papel transformador na vida de crianças e adolescentes, especialmente aqueles oriundos de comunidades carentes. Destacamos em sua fala as significativas mudanças na realidade da juventude, observando que, ao contrário da época do

entrevistado, muitas crianças hoje parecem não ter a mesma clareza sobre o que é certo ou errado, tornando-se suscetíveis a escolhas negativas. Isso demonstra também uma visão madura sobre o passado, uma vez que é um adulto recriando memórias do seu eu criança.

O entrevistado ressalta a relevância de projetos que envolvem música como agentes de transformação nesse contexto. Ele argumenta que a música pode contribuir para moldar uma mentalidade diferente nas crianças, auxiliando na construção de valores e incentivando escolhas mais positivas. Diogo destaca que ser "pessoa de bem" não necessariamente implica trabalhar estritamente com música, podendo se estender a diversas profissões, exemplificando com sua própria formação em Educação Física. A perspectiva de Diogo sugere que a música vai além de uma expressão artística, sendo uma ferramenta capaz de influenciar o caráter e orientar os jovens para um futuro mais promissor. Ele acredita que, por meio da música, é possível construir um mundo diferente, exercendo uma influência positiva nos pensamentos e aspirações das crianças. Essa perspectiva agencia a crença no potencial transformador como parte integrante de projetos sociais destinados a impactar positivamente comunidades carentes

Também é possível perceber um certo saudosismo em relação ao tempo em que eles e seus irmãos aprenderam Música na Ilha (entre os anos de 2005 e primeira parte da década de 2010) e a situação atual da Comunidade. Isso possui como background as transformações do bairro nos últimos anos, com a ocupação desenfreada do solo que precarizou ainda mais as situações de vulnerabilidade na Comunidade. Além disso, as palavras de Diogo ressaltam o fato de que além da ocupação do bairro, a sensação de perigo proporcionada pela guerra entre facções criminosas tem ocupado um espaço cada vez maior diante da ausência dos sistemas público de controle e de desenvolvimento social[62].

Os capítulos subsequentes exploram de forma mais aprofundada as vivências sonoras que moldaram as vidas de Sócrates e sua família. Destaca-se, especialmente, o componente moral e comparativo, que desempenha um papel crucial no (auto)reconhecimento desses indivíduos em um mundo permeado pela música. Esses mesmos temas ressurgem nos discursos que abordam o impacto transformador da Música em comunidades pertencentes às classes sociais mais baixas.

Quando indagamos a Estevão, que é pai de um dos estudantes do Projeto Ilha de Música, sobre o que a instituição poderia fazer pelo bairro da Redinha, ele nos afirmou que

---

[62] Essa sensação vivenciada pelos moradores foi reforçada pela guerra de facções que culminou em ataques terroristas em diversos bairros da cidade do Natal durante o mês de março de 2023. Dentre os muitos atentados, assaltos, e incêndio provocados pelos bandidos, um deles ocorreu contra um caminhão que estava estacionado na Comunidade da África próximo a casa de Diego, Sócrates e sua família. Sobre esse fato, sugerimos consultar a seguinte reportagem: https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2023/03/16/caminhao-e-incendiado-e-fogo-se-alastra-para-frente-de-casas-na-redinha-em-natal-veja-video.ghtml.

> a Música pode, de uma maneira geral, agir na transformação. Porque assim, por exemplo, essas crianças que estão aqui, algumas tem o prazer em estarem aqui de forma socializadora. Antes de se criar o Projeto [o bairro] era meio morto, a Música trouxe vida para isso daqui. Quer dizer, há uma transformação nas crianças, mais tarde teremos dessas crianças aqui que serão músicos. Teve gente aqui no bairro que fez faculdade, ensino superior, que estudaram aqui quando eram crianças. Tem outro menino, Sérgio, que estuda na UFRN hoje, estudando lá, e estudou aqui. O Breno também, que começou aqui e está estudando lá. São pessoas que começaram aqui na Ilha de Música. Olha o que a Música pode fazer pelo pobre! Ele pode entrar no ensino superior (Estevão, entrevista em 05 de agosto de 2022).

A declaração de Estevão destaca a visão positiva sobre a transformação no ensino de música, atribuindo à música a capacidade de agir como um agente transformador em diversos aspectos:

1. **A ampliação de espaços de convivência social**: Estevão enfatiza que a Música trouxe vida para o bairro, transformando-o de um local considerado "meio morto" para um ambiente mais vibrante e socialmente ativo. Isso sugere que a Música não apenas impacta individualmente, mas também tem o poder de movimentar as comunidades; 2. **Desenvolvimento individual**: A menção de crianças que encontram prazer e socialização por meio da música indica que o ensino musical pode ter benefícios para o desenvolvimento individual e social dos participantes; 3. **Acesso ao Ensino Superior**: Ao citar exemplos de indivíduos que frequentaram o projeto e posteriormente ingressaram no ensino superior, Estevão destaca a Música como um caminho que pode abrir oportunidades educacionais para jovens de contextos socioeconômicos desfavorecidos; 4. **Efeito a longo prazo:** Ao mencionar casos de estudantes que começaram no projeto Ilha de Música e agora estão prosseguindo para o ensino superior, Estevão destaca o impacto duradouro da educação musical. Isso sugere que os efeitos da aprendizagem se estendem ao longo da vida dos participantes delineando decisões e histórias de vida.

Nas narrativas de Estevão e Sócrates, observamos um processo de transformação inserido em um contexto sócio-histórico com o objetivo de proporcionar uma condição de vida superior às crianças. A Música, nesse contexto, é percebida como uma ferramenta eficaz para "reabrir portas" que já foram exploradas por outros indivíduos, permitindo assim uma ampliação significativa das experiências sociais.

Estevão, como evidenciado na citação anterior, destaca o ensino superior como um desses espaços expandidos, indicando que a transformação proporcionada pela Música está diretamente relacionada à inclusão de crianças e adolescentes de estratos sociais menos favorecidos no âmbito universitário, independentemente de o curso específico ser de Graduação em Música. O Maestro Gilberto expõe esses elementos ao refletir sobre o que a

Música pode fazer para colocar em evidência pessoas que são provenientes de Comunidades. Em suas palavras:

> Eu tinha entre vinte e um e vinte e três, eu fui a São Paulo e toquei no Matsuda, que era o hotel de mais alto padrão na época. As pessoas que moram lá em SP, muitas nunca tiveram o acesso de entrar no hotel, eu fui lá e toquei no salão de destaque. Quer dizer, a música faz isso. Às vezes você está em um evento onde tem só os políticos mais tampas, e tá lá o músico tocando no meio dos caras. O cara as vezes é recruta e está lá com eles tocando. Às vezes você é um graduado (baixa patente no exército) e não tem nem direito de entrar ali naquele espaço, e o cara é oficial e também não entra e o soldadinho músico vai lá e entra e ocupa um lugar de destaque junto daqueles de mais alta patente. Então a música tem essas coisas (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

O maestro Gilberto Cabral destaca que a transformação, evidenciada em seu trabalho, demanda uma imersão cotidiana e interação com figuras proeminentes na sociedade, onde o reconhecimento como músico é fundamental. Tais aspectos realçam a necessidade de vivenciar as mudanças preconizadas pela Salvação Cultural no cotidiano. Ademais, a execução musical capacita os estudantes a assumirem posições de relevo em diferentes estratos sociais. Cabral menciona uma situação em que soldados e oficiais são impedidos de acessar um local reservado à cúpula militar. Contudo, se um músico militar é incumbido de se apresentar nesse evento, não apenas estará presente, mas também ocupará uma posição de destaque, superando mesmo oficiais não-músicos em visibilidade e reconhecimento.

Outro aspecto central da transformação na Salvação Cultural é o seu caráter fortemente messiânico, ou seja, é preciso que haja a atuação de pessoas que tiveram a vida modificada pela música para que haja a transformação de outras. “Mostrar que é possível uma vida melhor” não acontece naturalmente, mas através de um processo ritualístico, vivencial e cotidiano de novas produções de processos, como no exemplo elaborado pelo maestro Gilberto na citação anterior. A elaboração de significâncias acontece com ênfase nos aspectos musicais e morais.

Nessa perspectiva musical e moral, o desejo de se tornar uma pessoa livre de adversidades morais está intrinsecamente ligado às ações educativas que buscam "demonstrar" a possibilidade de alcançar "uma condição de vida melhor". Cria-se uma expectativa nos aprendizes, considerados sujeitos aptos à salvação, de que há condições de vida além daquelas apresentadas pelo "mundo das drogas e da criminalidade" e que essas condições são superiores às vivenciadas por jovens envolvidos com a drogadição, prostituição, mendicância, entre outras situações. Dessa forma, surge a vontade de transformação por meio da produção sistemática de desejos (Guattari; Ronilk, 1996). Vale

ressaltar que isso não implica a transformação em si, mas sim o desejo de transformação instigado nos corpos e subjetividades das crianças e adolescentes aprendizes de música.

A tríplice característica metafísica-ritualística-transformadora da salvação no ensino de música pressupõe a incorporação de processos diários e rituais, uma metafísica que busca "revelar o poder da Música" e uma transformação do sujeito em direção a "uma vida melhor". A Salvação Cultural está condicionada às disposições para hábitos reflexivos, que desempenham um papel crucial na adesão a essa prática.

4.7 OS ARQUÉTIPOS DE PRODUÇÃO DE DESEJOS DE TRANSFORMAÇÃO

Como elementos motivadores para a adesão às práticas, identificamos três arquétipos principais que impulsionam a geração do desejo de Salvação Cultural. Eles não são vistos como modelos a serem imitados (a ideia de reflexo é rejeitada em favor da noção de complexidade, de mediação e de agência), mas exercem uma significativa influência nas vidas dos participantes entrevistados.

Esses arquétipos, são tipos ideais vinculados à Salvação Cultural, e por isso foram retirados do cotidiano de conversas, de vivências e de nossas experiências de campo. Dividimos essas experiências em três: Os encantados; os presentes, e os desviados e perdidos.

Eles serão explorados em detalhes nos próximos três subtópicos como elementos que estimulam o desejo.

4.7.1 Os encantados

Figura 3: Boi de Reis encantado da Tradição de Mestre Manuel Marinheiro.

Fonte: Caderno de Campo , visita do Projeto Ilha de Música ao Projeto Conexão Felipe Camarão em 27 /08/ 2022.

A imagem 3 foi capturada durante um evento no Ponto Cultural Conexão Felipe Camarão em Natal-RN, no qual os alunos do Projeto Ilha de Música tiveram a oportunidade de vivenciar apresentações de instrumentos musicais e a Folia de Reis, uma tradição do Mestre Manuel Marinheiro. Nessa representação, a história dos animais da fazenda é narrada, com destaque para um boi que é simbolicamente morto e, por meio de encantamentos e rituais, é ressuscitado.

No enredo, para dar vida ao boi, o brincante precisa se "encantar" e entrar na fantasia, para ser chamado pela plateia. Ao assumir o papel de encantando, o participante deixa de ser ele mesmo e passa a ser denominado de "miolo". O preparo para desempenhar esse papel é rigoroso e requer a aprovação da comunidade e do mestre dos Reis. Embora os detalhes do ritual possam variar entre as apresentações, eles encapsulam uma das características fundamentais da Salvação Cultural: a transmutação de indivíduos que receberam uma preparação cultural, possibilitando-lhes a transformação, aqui referidos como "os encantados".

A ideia de encantados está presente no cotidiano brasileiro, seja através de suas influências da cultura afro-brasileira, como os diversos relatos de pessoas que por algum motivo, passaram por processos de transmutação física, ou através da influência religiosa

judaico-cristã de pessoas que receberam a graça divina de ascensão aos céus, como Enoque, Elias, e o próprio Jesus Cristo. E que de alguma forma, ou retornam periodicamente ao plano dos vivos (como D. Sebastião que retorna as areias do Maranhão em forma de boi, ou em terras portuguesas para reassumir o seu trono cristão) ou irão retornar em um futuro próximo, como no caso dos profetas Enoque, Elias e Jesus Cristo.

Segundo Mundicarmo Ferreti (2008), estudioso dos encantados do Tambor de Mina, a sociedade brasileira possui referências espirituais, para além dos anjos e demônios - entidades que nunca possuíram matéria e vida terrena. Os encantados são pessoas que viveram na terra e desapareceram envoltas a processos de encantarias, aparentemente venceram a morte, "passaram a viver em outro plano, como o Rei Sebastião" (Ferreti, 2008, p. 1). Essas entidades se tornam invisíveis para a maior parte das pessoas, mas podem ser acessadas para aqueles que detém os elementos propícios de contato, a mediunidade que se realiza através de rituais. Uma outra característica é que eles "não são considerados espíritos de mortos, como os eguns do candomblé e os espíritos que se comunicam com as pessoas em centros espíritas e em seções de mesa branca, nem mesmo quando se acredita que tiveram vida terrena"(Ferreti, 2008, p. 2).

A influência dos encantados no cotidiano foi central nas revoltas messiânicas e sebastianistas ocorridas no Nordeste Brasileiro durante o período Colonial e Imperial. Tais narrativas, geralmente vinculadas a El-Rey Dom Sebastião que teria passado por um processo metafísico de encantamento, ou seja, teria "se encantado" (como relatado na seção 4.1 desta tese).

No contexto da Salvação Cultural no ensino de Música, os "encantados" são indivíduos que, de alguma forma, foram agraciados ou considerados dignos de salvação. Eles ocupam posições proeminentes no imaginário da Comunidade da África, mesmo que não estejam fisicamente presentes no cotidiano do bairro. Permanecem conectados à comunidade por meio de laços de amizade e/ou parentesco estabelecidos tanto no Projeto Ilha de Música quanto em outros "pedaços" significativos, como o campo de futebol, o mercadinho, a igreja, entre outros.

Esses indivíduos ocasionalmente retornam à comunidade, trazendo consigo histórias de superação e sucesso alcançadas por meio dos efeitos da Salvação Cultural, como conquistas acadêmicas e posições obtidas em concursos, por exemplo. Suas visitas são eventos marcantes, contribuindo para reforçar a narrativa sobre a eficácia da S.C. no contexto da Música.

As histórias dos "encantados" da Ilha de Música desempenham um papel fundamental como referências cotidianas nas aulas. O maestro Gilberto e os professores do Projeto

compartilham relatos de sucesso desses "encantados", destacando como eles progrediram socialmente por meio da aprendizagem cultural e como seus estudos e esforços pessoais os conduziram a uma "vida digna" fora da Comunidade da África, superando desafios financeiros, econômicos, familiares e emocionais.

Exemplos comuns de "encantados" incluem Gabriel, que se tornou policial civil no Estado do Ceará e que apesar de não trabalhar exclusivamente com Música, está envolvido em diversas atividades musicais (suas influências na vida de Sócrates são exploradas na seção 10.1 desta tese). Outro exemplo é Ana, uma pianista que está cursando tanto o técnico quanto a graduação em Música. Devido à intensa rotina de estudos, Ana se afastou da Ilha e de sua Comunidade, tornando-se uma figura "encantada". No momento da redação desta tese, Ana[63] participa de projetos pontuais na igreja, oferecendo oficinas de flauta e musicalização. No entanto, seu desejo é retornar à Comunidade e ampliar sua contribuição por meio do ensino de Música para crianças do bairro. Esses exemplos ilustram como as trajetórias dos "encantados" inspiram e moldam a perspectiva de sucesso dos participantes do projeto.

4.7.2 Os presentes

Os presentes são pessoas que passaram pela Salvação Cultural, como os encantados, contudo, continuam sendo moradores e vivenciam cotidianamente o bairro. Eles ajudam a significar moralmente e a materializar com exemplos próximos do cotidiano das crianças as possibilidades de salvação. A transformação da Salvação Cultural não está apenas no discurso, mas são mostrados aos alunos do projeto social os exemplos de pessoas que passaram pelo processo transformador.

O véu do poder da Música é percebido envolvendo a vida dessas pessoas, que se tornam referências de boa conduta, empenho e estudo. A vontade de transformação nos estudantes surge da observação diária das vidas daqueles que foram beneficiados pela Música e que compartilham o cotidiano na Comunidade. Há uma identificação mais profunda por parte das crianças e dos pais dos alunos com pessoas que passaram pela experiência da Salvação Cultural, residentes no mesmo bairro, enfrentando situações econômicas semelhantes e compartilhando estigmas relacionados às desigualdades sociais.

Esses são exemplos vivos e atuantes nas ruas e vielas do bairro, demonstrando o poder da Música de maneira tangível. São "salvos" de fácil acesso, encontrados no mercadinho do bairro, na orla da praia nos fins de semana, nos cultos e nas missas das igrejas da Comunidade, no campo de futebol, e até mesmo ministrando aulas no Projeto Ilha de Música.

---

[63] Apesar de Ana residir no bairro, ela nos relatou em entrevista em 11 de maio de 2023 que devido a sua rotina de estudos, pouco têm vivenciado o cotidiano da Comunidade da África.

4.7.3 Os desviados e perdidos

Os "desviados" e "perdidos" são categorias que descrevem pessoas que não foram resgatadas pelo poder transformador da Música, representando um referencial negativo. Os "desviados" referem-se a ex-alunos que, por diversos motivos, deixaram de frequentar as aulas no Projeto Ilha de Música. É importante notar que os "desviados" não implicam necessariamente em desistentes voluntários; os desvios podem ter ocorrido por razões circunstanciais, como mudança de escola ou desentendimentos com os professores.

Já os "perdidos" são aqueles que nunca se envolveram nas aulas de música, sendo associados a situações de desgraça moral, como envolvimento com drogas, prostituição, tráfico e criminalidade. Nesse contexto, projetos sociais podem assumir uma abordagem missionária, inspirando os professores a resgatar crianças e jovens da desorientação e desvio. Esse propósito não apenas destaca uma possível falha no ensino de música nesses ambientes, levando à perda de alunos, mas também ressalta o objetivo subjacente de resgatar crianças de situações de vulnerabilidade

Com exceção dos sujeitos que faleceram, a situação dos "perdidos" e "desviados" pode ser precária e transitória, ou seja, ser revertida com a reinserção na rede socioassistencial. São dois exemplos que vivenciamos durante o trabalho de campo: o primeiro foi o de crianças que abandonaram as aulas devido ao trabalho infantil que tiveram o apoio do Centro de Referência Socioassistencial (CRAS) para reverter a situação de exploração; O segundo caso, um aluno trombonista que estava deixando de frequentar as aulas para trabalhar como entregador e recebeu uma bolsa do Projeto Ilha de Música para evitar que se "desviasse".

Outra vertente que foi vivenciada nos relatos sobre os ex-alunos da Ilha de Música que se desviaram, estava na lamentação dos professores em relação ao “desperdício” do talento. Os desviados, ao se distanciar do ensino de Música, estariam desperdiçando o talento musical que foi desenvolvido através das horas de aula. Há dois sentidos principais nessas narrativas, a primeira a de desperdício de trabalho, de investimento cognitivo e emocional por parte dos professores nos alunos desviados, e o segundo a lamentação pelo desperdício do talento do aluno. Esses sentimentos estão sintetizados em frases como: “ele teria um futuro brilhante na Música, se ele tivesse continuado” (Conversa entre os professores, relato do Caderno de Campo em 19 de abril de 2023).

4.8 CONTRADIÇÕES DA SALVAÇÃO CULTURAL NO ENSINO DE MÚSICA

A Salvação Cultura é um elemento de dominação legítima, no sentido weberiano, uma forma com que as elites dominantes mantêm o controle social, no sentido apontado por Jessé

Souza (2019; 2020), como também um mecanismo que serve para construir modos de viver que supõem lutas, adaptações, e resistências. Esses movimentos não se limitam a contornos reacionários; ao contrário, são buscas por modos de sobrevivência por meio das brechas e rupturas das dinâmicas de controle e desigualdades.

A canção composta pelo sambista Jorge Aragão faz uma contraposição a esse sistema desigual de produção social e ao mesmo tempo evoca um modo de viver:

> Elevador é quase um templo / Exemplo pra minar teu sono / Sai desse compromisso / Não vai no de serviço / Se o social tem dono, não vai... / Quem cede a vez não quer vitória / Somos herança da memória / Temos a cor da noite / Filhos de todo açoite / Fato real de nossa história / Se o preto de alma branca pra você / É o exemplo da dignidade / Não nos ajuda, só nos faz sofrer / Nem resgata nossa identidade (Aragão, 2018, s.p.).

Esse aspecto apresentado na letra da música de Jorge Aragão nos possibilita olhar as contradições presentes não apenas como rupturas ou dicotomias, mas como formas de vivenciar o processo de transformação.

A Cultura pode se tornar um possibilitador de resistência, vinculada aos domínios de autoridade, controle e poder, e/ou associada a formas de vida que entram em contradição. A letra da música de Jorge Aragão sugere uma reflexão sobre questões relacionadas à identidade, dignidade e a percebida "ajuda" externa na busca por emancipação.

O verso "Se o preto de alma branca pra você / É o exemplo da dignidade" parece criticar uma visão simplista e estereotipada da dignidade, sugerindo que a ideia de dignidade está muitas vezes associada a comportamentos ou características que se conformam a padrões culturais brancos. Isso pode ser interpretado como um chamado para reconhecer e valorizar a negritude sem exigir conformidade com expectativas culturais alheias.

Há também uma crítica a visões que apontam para uma reprodução que reforça as desigualdades. A linha do samba que diz "Não nos ajuda, só nos faz sofrer" aponta para uma reflexão mais ampla sobre formas de "ajuda" que, em vez de promoverem a verdadeira emancipação, podem perpetuar estereótipos e dificultar o fortalecimento de desigualdades.

Tendo essas noções em mente, é importante salientar que a Salvação Cultural, enquanto tipo ideal, não deve ser um instrumento para a dar voz. Nós, enquanto pesquisadores brancos fenotipicamente, de avós paternos negros e avós maternas brancas e descendentes de indígenas, não possuímos procurações para falar por outros. A primeira contradição que precisa ser desfeita é a de que a S.C. não é instrumento de redenção.

Entender a diversidade nas relações das pessoas com a música ao longo de suas vidas é o segundo desafio na interpretação social aqui por nós empregada. A complexidade dessa dinâmica é exemplificada pela Ilha de Música, que não se limita a ensinar Música seguindo

apenas padrões europeus. Pelo contrário, o projeto abraça as dinâmicas sociais ao incluir músicas e epistemologias da cultura popular brasileira e afro-ameríndia. Esses elementos são evidentes no perfil sociológico do maestro Gilberto Cabral, que é exposto a diversas vivências e experiências musicais não-europeias, e transparecem no ensino cotidiano. O projeto revela uma dinâmica cultural repleta de rupturas, contradições, consonâncias, des(h)armonias, contrapontos e homo-polifonias, escapando da simplificação em binômios como a dicotomia entre Música Clássica e Música Popular, muitas vezes apresentada de maneira redundante nos trabalhos que versam sobre o ensino de música em projetos sociais .

O Projeto Ilha de Música não pode ser simplesmente considerado como um mecanismo que apenas perpetua uma lógica colonial. Pelo contrário, o projeto carrega consigo a complexidade e as heteronomias herdadas do processo histórico do fazer cultural, permitindo simultaneamente que as pessoas contestam os sistemas de reprodução das desigualdades sociais em suas trajetórias de vida. Esse aspecto será problematizado nos capítulos seguintes.

Essas heteronomias se manifestam no cotidiano dos (ex) participantes da Ilha de Música de diversas maneiras: na escolha do nome do principal grupo do projeto, a "Orquestra da Ilha", mesmo não contendo instrumentos de cordas friccionadas típicas das orquestras europeias, mas se aproximando da formação instrumental das orquestras de frevo pernambucanas, nas quais o maestro Gilberto Cabral tem vasta experiência como músico e regente; nos métodos adotados para o ensino coletivo de instrumentos musicais na Ilha, que se baseiam na imitação, semelhantes às práticas musicais presentes em rodas de samba no Recôncavo Baiano (Bezerra, 2021; Souza, 2020); na escolha dos repertórios, que abrangem desde "bossas novas" até estilos mais vinculados à cultura afro/indígena-nordestina, como baião, ou aqueles que carregam uma alta carga ideológica de resistência, como o samba-reggae; na formação dos coordenadores e professores do projeto, que possuem experiência tanto na música erudita quanto na popular, participando de orquestras com um repertório canônico europeu, mas também atuando em grupos de frevo, trios de sanfoneiros, quadrilhas juninas, entre outros.

Os tensionamentos não são centralizados em práticas europeias, eles consideram o rico tecido cultural da sociedade brasileira a partir de suas elasticidades. Em uma das entrevistas que realizamos com o maestro Gilberto Cabral, perguntamos que músicas ele gosta de tocar e de ensinar, ele coloca essa questão a partir das suas próprias vivências como músico que transita tanto nos mais diferentes contextos de performance. São palavras do maestro:

> Para mim existe dois tipos de música, a bem feita e a mal feita e só. Pode ser música erudita, tem a bem feita e a mal feita, pode ser um bom brega e pode

> ser bem feito e mal feito. Eu me lembro que quando o pagode chegou e estava em alta, em todo canto tocava pagode. E eu lembro que o pagode do SPC[64] era diferenciado: os arranjos, os vocais e a forma de tocar, a forma de cantar. Então, eu poderia não gostar do estilo, mas tinha... entendeu, um amparo de boa qualidade. Então assim, tem coisa muito ruim que não presta e tem coisa muito boa. Música erudita tem muita coisa boa, e tem muita coisa ruim. Não venha me dizer que tudo é bom não, na música erudita... tem coisa que não soa de jeito nenhum, sabe? [risos]. Então meu estilo de música é esse: é bem feito? É. Se não for, então não dá. Eu nunca fui uma pessoa que fui chegado a rock, rock eu toquei bem pouco em minha vida, até por conta do instrumento mesmo e tal, eu toquei muito pouco. Mas tem rock que é, bicho, muito bom. Mas tem outros que não são tão bons. Então qualquer estilo musical que você pegar para tocar vai ser isso. Se eu puder [tiver a oportunidade] eu toco de tudo. Não sei se eu dou conta de tudo, mas eu tento tocar (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Na declaração anterior, o maestro sintetiza as diversas influências formativas presentes no contexto musical brasileiro. Ele destaca os espaços nos quais atua como elemento integrante dessas influências, considerando suas experiências como trombonista em diversos grupos ao longo de sua carreira. Ao ensinar música no projeto social, do qual é um dos fundadores, ele procura diversificar os estilos musicais aos quais os alunos são expostos, valorizando a qualidade associada aos arranjos e estruturas musicais. Nesse sentido, é fundamental transcender a dicotomia entre popular e erudito/clássico ao refletir sobre projetos sociais e os ambientes de aprendizagem e atuação profissional das pessoas envolvidas no processo transformador da Salvação Cultural.

Além das heteronomias identificadas como tensões no tecido social, é importante destacar que esses mesmos sistemas promovem a distinção entre aqueles que aprenderam música e os que não aprenderam. No contexto do processo de Salvação Cultural, essa relação comparativa se estabelece entre os "salvos" (Encantados e Presentes) e os "não-salvos" (Desviados/Perdidos).

A Salvação Cultural é posta em prática ao despertar o desejo de transformação com base na distinção dentro da comunidade entre aqueles que aprenderam Música e os outros moradores. Exemplos dessas comparações incluem: o músico em contraste com o bêbado (Cap. 9), o professor de música e os traficantes (Cap. 9), os alunos dedicados ao estudo de música em contraposição aos que "não querem nada com a vida", o músico barbeiro comparado ao músico motorista de aplicativo (Cap. 10), e a pianista em relação ao rapaz morto pelo tráfico (Cap. 8).

[64] SPC, Só Pra Contrariar, é um grupo musical brasileiro formado em 1989 na cidade de Uberlândia, Minas Gerais.

4.9 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO

Neste capítulo, delineamos o tipo ideal de Salvação Cultural no contexto do ensino de Música em projetos sociais, uma faceta da ação pedagógica que propõe transformação e ascensão para os estudantes. A salvação surge como resultado intencional do processo de ensino-aprendizagem musical, conferindo valor e significado ao ensino para pessoas em situação de risco social. A S.C., enquanto produto educacional, adquire um caráter mágico e místico, reproduzindo-se e reconstruindo-se.

Identificamos três macrocampos de operacionalização da Salvação Cultural na educação: (a) nas abordagens metodológicas; (b) na diferenciação histórico-social entre o ensino de Música em Conservatórios e para a população menos favorecida; e (c) um terceiro macrocampo manifesta-se nas intervenções políticas, notavelmente nas reformas educativas e sociais relacionadas à destituição da alteridade na oposição aos regimes de poder.

Observamos que a S.C. possui uma base metafísica, manifestando-se por meio de uma transformação ritualística. Estes três elementos são entrelaçados: o ritual é imprescindível para a magia; a magia, por sua vez, é essencial para a transformação; e sem a transformação, perde-se o sentido, a legitimação e o valor atribuído ao ensino.

Quanto à transformação, ela é baseada na crença de que a Música tem o poder de "resgatar a cidadania" e "tirar as pessoas do mundo das drogas". Contudo, destacamos a distinção entre retirar indivíduos desse contexto e efetuar mudanças no sistema social que sustenta a existência desse ambiente. A promessa de transformação social revela-se ilusória e utópica quando as práticas educativas falham em impactar os sistemas sociais que perpetuam os riscos e vulnerabilidades sociais, alimentando as desigualdades.

Três observações finais precisam ser feitas sobre a Salvação Cultural:

1. Estudá-la não implica advogar em favor dela em qualquer âmbito. A educação não pode ser a única agente de transformação social, e deve fazer parte de um amplo processo de intervenção, não servindo apenas como ascensão mágica e pessoal dentro de um sistema social produtor de desigualdades.

2. A Salvação Cultural, como tipo ideal, não deve ser utilizada como elemento de classificação em caixas para práticas musicais, mas sim como elemento de aproximação e interpretação. Ela é uma construção interpretativa e não deve ser reduzida a classificações taxonômicas.

3. Não se deve atribuir um juízo de valor predeterminado às suas práticas. É preciso interpretar cada contexto para entender os efeitos positivos e negativos nas vidas das pessoas

e nas sociedades que passaram por seus processos. O tipo ideal é um instrumento de aproximação da realidade e não de julgamento reducionista e moral das práticas musicais.

Ao utilizar os tipos ideais, é essencial se aproximar das realidades, histórias de vida, das pessoas e dos processos sociais, para realizar a interpretação das realidades de maneira mais complexa e contextualizada. Essa aproximação será intensificada nos próximos capítulos, que terão uma vertente mais interpretativa a partir da exposição de retratos sociológicos.

PARTE II
A ILHA, A COMUNIDADE DA ÁFRICA E OS SEUS MORADORES

5 O BAIRRO DA REDINHA E A COMUNIDADE DA ÁFRICA

Este capítulo tem como propósito reconstruir o histórico do bairro da Redinha, com o intuito de estabelecer uma rede de eventos que se entrelaçam com as atividades do Projeto Ilha de Música e as experiências dos sujeitos que são (ou foram) alunos do projeto. Não buscamos uma transição do macrossocial (a história do bairro) para o microssocial (os participantes do projeto). Nossa intenção é compreender os contextos sociais dos envolvidos no Projeto, imersos em processos sociais complexos associados à ideia de Salvação Cultural. Este capítulo reconstrói uma série de eventos que compõem elementos da percepção sobre o local de residência dos alunos e ex-alunos da Ilha de Música.

Definidas condições espirituais (kultur) da Salvação Cultural, passamos neste capítulo a abordar as condições materiais que propiciaram o aparecimento da Salvação Cultural no Ensino de Música na Comunidade da África. Para isso, buscamos recriar os elementos que fomentam historicamente a situação material vivenciada pelos moradores da Redinha.

Ao examinar historicamente a Música burguesa europeia em sua obra sobre os fundamentos racionais e sociológicos da Música, Max Weber (1994) não se propôs a realizar uma narrativa abrangente da história da Música. Em vez disso, buscou elucidar os caminhos que contribuíram para moldar a música europeia burguesa conforme se apresentava em sua época. De maneira análoga, nossa intenção não é reconstituir integralmente a História do Bairro da Redinha, no qual se insere a Comunidade da África. Em vez disso, apresentamos elementos específicos que estabelecem diálogo com a Salvação Cultural vivenciada no cotidiano dos alunos e ex-alunos da Ilha de Música. O trabalho realizado aqui visa reunir componentes de acontecimentos passados que influenciam e moldam as percepções de mundo presentes, buscando o que Williams (2011) denomina de elementos residuais e emergentes.

A aquisição de conhecimentos musicais está intrinsecamente ligada aos processos históricos vivenciados pelos membros da Comunidade da África, abrangendo diversas áreas como a financeira, a emocional e a educativa. Alguns desses acontecimentos se desdobraram de maneira violenta, enquanto outros se manifestaram como promessas que nunca foram concretizadas de fato.

Como exemplos desses elementos que influenciaram na vida dos moradores, podemos citar: a) a desapropriação e o encaminhamento para o Aldeamento Jesuíta do Guajiru (Extremoz) dos moradores nativos, ocorrido durante o século XVII; b) a ocupação de indígenas, escravizados e seus descendentes que habitavam regiões de engenhos de cana-de-açúcar e *plantations* de algodão nos entornos da cidade do Natal, essa população migra para a Comunidade da África a partir dos primeiros anos do Século XXI; c) as

prometidas e nunca completamente realizadas reformas estruturais com os projetos de reurbanização dos anos 1990 e 2000; d) as distribuições de escrituras públicas da terra para os moradores do bairro durante o primeiro semestre de 2022 como um processo de inserção dessas famílias na legalização fundiária de populações descendentes de expropriados dessas mesmas terras, e; e) o processo de desapropriação dos proprietários de quiosques que trabalham na Redinha para as reformas e readequação da orla sem a garantia de retorno dos mesmos.

As pessoas estão imersas em arranjos, desejos e visões sobre si mesmas, construídos historicamente e com os quais desenvolvem relações, formando estoques culturais de recursos cognitivos e expressivos. Um exemplo disso é o grupo musical "Gingado da Rede", criado por ex-integrantes da Ilha de Música, cujo nome dialoga diretamente com esse estoque. A palavra "Rede" destaca o nome do bairro (Redinha) e remete à tradição de construção de casas de veraneio com alpendres para armar redes durante o século XX.

A promoção de festividades, como os arrastões musicais em que Sócrates e seu pai participam, está vinculada às celebrações que antecedem o verão e são apoiadas pelos veranistas das classes sociais mais abastadas da Cidade do Natal. Por fim, as instabilidades, sejam emocionais ou relacionadas à constituição da Comunidade da África como "o lugar de perigo", remontam às disputas por terras nas margens do Rio Potengi iniciadas com a expulsão dos franceses e a ocupação portuguesa na margem sul.

Assim, uma narrativa foi construída para a região já no século XVI, reforçada atualmente na mídia potiguar, que retrata as terras ao norte do Rio Potengi como "selvagens", habitadas por pessoas "sem cultura", palco de lutas e conflitos, sendo um lugar propício para a implementação da Salvação Cultural. Essa narrativa serve ao intento salvacionista, ao mesmo tempo em que reforça o sentimento de instabilidade, o medo e delineia quem são os alvos da Salvação Cultural: os moradores do bairro.

5.1 O BAIRRO DA REDINHA SOB O FOCO DA LITERATURA

Diversos estudos na literatura contribuem para reconstruir o histórico de ocupação e povoamento, hábitos, atividades comerciais e cultura do Bairro da Redinha (Cascudo, 1955; 1999; Navarro, 1998; Melo, 2006; Arimatéia, 2007; Trindade, 2010; Freitas, 2013; Silva, 2013; Santos, 2014a; Lima et al., 2016; Donegan, 2016; Pereira, 2016; Almada, 2017; Lima; Maciel; Lima, 2017; Fontes Júnior, 2018; Lima Júnior, 2019; Silva, 2019; Silva; Ataíde, 2020; Barros, 2021; Vilar, 2021; Campos, 2018, entre outros). Esses enfoques podem ser classificados a partir dos seguintes descritores, que não são mutuamente excludentes:

Tabela 1: Trabalhos que versam sobre o Bairro da Redinha

Abordagem dos trabalhos	Subclassificação	Autores e trabalhos
1. A forma de olhar historicamente o bairro	1.a. a partir de uma A partir de uma visão focada em macronarrativas históricas	1.a.a. Cascudo (1995; 1999) 1.a.b. Trindade (2010)
	1.b. Micronarrativas do cotidiano, crônicas jornalísticas, matérias de jornais.	1.b.a. Navarro (1998) 1.b.b. Villar (2022) 1.b.c. Freitas e Raimundo (2013)
2. Problematizam a ocupação do espaço urbano	2.a. a partir da correlação entre questões socioambientais, arquitetura do bairro e o espaço urbano.	2.a.a. Arimatéia (2007) 2.a.b. Donegan (2016) 2.a.c. Pereira (2016) 2.a.d. Silva, Lima, Maciel, Lima (2017) 2.a.e. Ataíde (2020) 2.a.f. Barros (2021) 2.a.g. CAMPOS (2018)
	2.b. o espaço urbano, a segregação, a exclusão e impactos socioambientais	2.b.a Santos (2004a) 2.b.b Melo (2006)
3. Trabalhos que abordam questões econômicas, gastronômicas e comerciais interligadas ao bairro	3.a. ambulantes, precarização do trabalho, gastronomia e consumo.	3.a.a Lima *et al*., (2016) 3.a.b. Silva (2013) 3.a.c. Almada (2017) 3.a.d. Lima Júnior (2019) 3.a.e. Santos (2014a)
4. Trabalhos que tratam sobre o ensino de música e aspectos culturais do bairro da Redinha	4.a. Ensino e aprendizagem de música em projetos sociais na Redinha e/ou Comunidade da África	4.a.a. Fontes Júnior (2018) 4.a.b. Pinheiro *et al* (2019) 4.a.c. Silva (2019) 4.a.d. Barros (2021)

Fonte: Elaboração própria.

É relevante destacar que as limitações dos equipamentos sociais, urbanos e de infraestrutura são abordadas em todos os trabalhos, sendo algumas vezes o foco central da discussão, como evidenciado em Barros (2021), e em outras ocasiões, integram o pano de fundo para compreender as formas de vivenciar a vida na Comunidade, como nas análises relacionadas às questões econômicas e gastronômicas referidas no item 3.a.a da tabela 1.

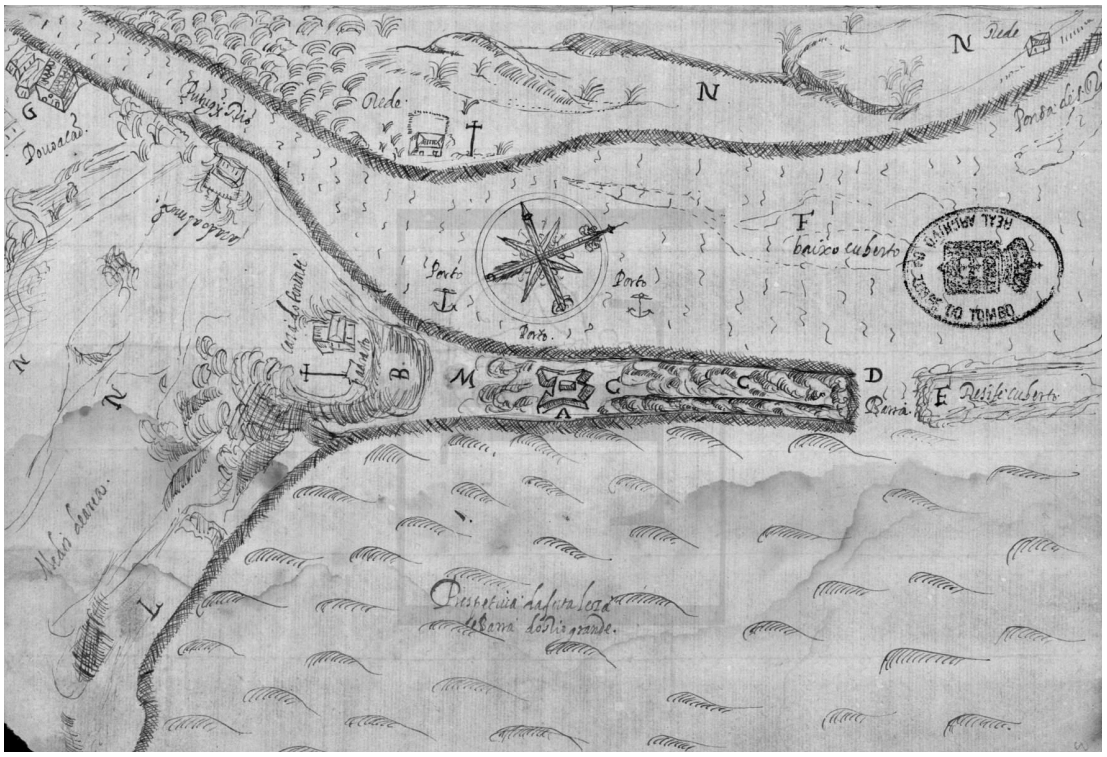
Os estudos sobre o bairro da Redinha, onde está situada a Comunidade da África, também refletem uma mudança de perspectiva, desde a iniciativa intelectual de Câmara Cascudo em estabelecer uma "História da Cidade do Natal" que remonta ao início do século XX, até o trabalho mais recente de Juliana Barros (2021), que propôs um plano urbanístico popular para a Comunidade da África que leva em consideração as características socioambientais, necessidades e demandas dos moradores.

Os trabalhos do historiador e folclorista Câmara Cascudo foram originalmente publicados a partir de 1920. Eles refletem uma perspectiva voltada para a construção de uma narrativa

considerada "oficial" e alinhada ao ponto de vista do colonizador, ou seja, dos habitantes da margem sul do Rio Potengi que frequentavam os salões de poder da capital. Esse enfoque é pouco comprometido em retratar a perspectiva dos moradores nativos da margem norte, onde está localizado o Bairro da Redinha. Em seu empreendimento ufanista, Cascudo destaca a bravura do povo Português e a ocupação de terras habitadas por perigosos "selvagens" Potiguaras. Apesar de reconhecer a existência desses povos nos registros histórico-clericais da Capital Norte-rio-grandense, o autor chega a decretar a caminhada para a extinção dos povos nativos.

A separação geográfica entre a margem sul e a norte do rio Potengi é também uma construção cultural e hierárquica baseada na dominação da "civilizada" cidade do Natal sobre os nativos "selvagens" que ocupavam a Aldeia Potiguar localizada ao norte. A imagem abaixo, parte do Acervo da Torre do Tombo, é um mapa de 1609 da Foz do Rio Potengi elaborado por Diogo Campos Moreno para o Rei Felipe de Portugal e Espanha. Nele, é possível observar o cruzeiro na margem norte do Rio Potengi, onde habitavam os nativos liderados por Potiguaçu (Grande Camarão) ou também conhecido por Felipe Camarão. Ao sul do Rio Potengi, encontram-se o aldeamento Português e o Forte dos Reis Magos.

Figura 4: Mapa de Natal em 1609



Fonte: Diogo Moreno (1609).

Se, em Cascudo, a história parece ser contada pela Cidade do Natal olhando para o "outro lado do Rio", em Newton Navarro (1998), as crônicas já começam a retratar o cotidiano em contato das pessoas que moram e residem nesse outro lugar com os moradores da margem sul, onde se localiza a Capital[65]. Apesar de Navarro também ser frequentador dos salões de poder, suas crônicas publicadas em jornais durante o século XX buscaram por uma história do cotidiano das pessoas em (dis/con)sonância, rupturas, complementaridades e diálogos com a história que era contada nos espaços de poder da Capital.

Newton Navarro (1998) reconstruiu uma Redinha idílica, boêmia, ora quase inexplorada e ora efervescente nos períodos de verão, no qual a tranquilidade da paisagem bucólica/praiana contrastava com os lampejos de modernidade que ebulia na Cidade entre os anos de 1930-1950. Em trabalho publicado em 1975 intitulado “Do outro lado do Rio, entre os morros” , o poeta, artista plástico, dramaturgo e pintor já contrastavam este cenário melancólico do passado com a especulação imobiliária ocorrida durante o pós-guerra na Redinha (Navarro, 1998).

Há uma mudança de aproximação descritiva entre a história contada pelos registros a partir da ótica do Estado com intenções claramente nacionalista, como em Cascudo (1995;1999), para uma visão cotidiana dos moradores sobre o seu próprio bairro, sua própria vida e história (Lima *et al.,* 2016; Barros, 2021; Oliveira Junior, 2021).

[65] Até meados do Século XX o bairro da Redinha não pertencia a Natal.

Tal movimento não significa apenas a mudança de perspectiva no qual os autores olharam para a Redinha para assim descrevê-la, mas consiste também numa busca das crônicas do cotidiano ressaltando os aspectos que caracterizam o bairro a partir de seus moradores, pescadores, veranistas e/ou boêmios que a frequentavam.

O entendimento desses elementos é crucial para compreender a identidade dos moradores do Bairro e como a Salvação Cultural se relaciona com os resíduos coloniais presentes no cotidiano. Nesse contexto, também são apresentados componentes que se conectam ao ensino de Música. A S.C., portanto, emerge como uma construção histórica intrinsecamente ligada ao cotidiano cultural das pessoas. No Bairro da Redinha, esse projeto teve início durante a ocupação da coroa portuguesa com a invasão das terras ao norte do Rio Potengi.

5.2 A OCUPAÇÃO PORTUGUESA

A costa nordeste brasileira é marcada por processos de disputa historicamente únicos e, ao mesmo tempo, compartilhados com outras regiões do país. As ocupações europeias e os conflitos em terras potiguares estão entrelaçados com as formas de dominação colonial nas terras que hoje abrangem as capitais do Nordeste brasileiro.

Até o final do século XVI, a região onde atualmente se localiza o Bairro da Redinha, era ocupada por indígenas Potiguaras, povos nativos que detinham acordos comerciais com os franceses para a exploração de pau-brasil (ybirá-pitanga ou arabutã) em suas terras. No ano de 1597, uma esquadra francesa composta por uma dezena de navios e um destacamento de indígenas Potiguaras partem do aldeamento do Rio Potengi para atacar a Fortaleza Portuguesa de Cabedelo, próxima a Filipéia de Nossa Senhora das Neves, atual Cidade de João Pessoa, no Estado da Paraíba. A frota francesa foi vencida e os indígenas repelidos. Essa contenda alimentou a ambição portuguesa de colonizar as terras potiguares, resultando em uma intensificação dos conflitos para a ocupação na Capitania do Rio Grande. Essa ocupação proporcionou a proteção e facilitou o acesso das naus vindas de Portugal às terras férteis e lucrativas de Pernambuco e Bahia. Nas expedições de colonização das margens do Potengi haviam jesuítas e franciscanos conhecedores da língua tupi e indígenas arregimentados pelos portugueses que atuaram contra uma resistência franco-indígena. Esse foi um longo processo histórico de embate entre diferentes grupos indígenas e nações estrangeiras (Cascudo, 1955; Monteiro, 2007; Trindade, 2010).

A Aldeia Grande ou Aldeia Velha era localizada próxima a região onde hoje é o bairro da Redinha (Trindade, 2010). Segundo Câmara Cascudo (1955), ardiam 164 fogueiras e em torno de seis mil pessoas no momento da conquista portuguesa. Em 1597, o Frei Vicente de Salvador relatou que a Aldeia Velha ficava a uma légua da Fortaleza dos Reis Magos, ela era

cercada por uma paliçada e uma muralha que abrigavam as ocas, as plantações de mandioca e os estoques de peixe desidratados em sal, as frutas mangaba, guajiru e caju que eram recolhidos nas dunas que a circundavam (Soares, 2019).

A Grande Aldeia do povo Potiguara não era apenas um local de moradia fixa, mas também servia como habitação temporária para grupos que viviam no interior da Capitania do Rio Grande. A região onde está localizado o Bairro da Redinha e o Projeto Ilha de Música era um ponto de encontro para diversos grupos nativos, onde eram realizadas reuniões e deliberações do povo Potiguara. Em 14 de abril de 2023, as crianças do Projeto Ilha de Música visitaram a Comunidade Indígena do Amarelão do Povo Mendonça Potiguara com o objetivo de trocar experiências culturais[66]. Na ocasião, o Líder do Povo Mendonça, Zé Carlos, nos fez o seguinte relato que foi registrado no Caderno de Campo:

> O Povo Mendonça Potiguar atualmente vive em meia dúzia de Comunidades espalhadas pelo atual território de João Câmara e cidades circunvizinhas. No momento da Colonização, o Povo Mendonça vivia em movimentos migratórios nos anos de seca. Durante os anos de seca que duravam por anos e décadas, eles se mudavam para a região da Aldeia Grande, as margens do Rio Potengi, onde atualmente se encontra o Bairro da Redinha e a sede da Ilha de Música. A história oral conta-nos que durante esse período eles cultivavam e se abasteciam de frutas e de raízes. Tão logo o período de estiagem findasse, o povo Mendonça deixava o aldeamento nas margens do Potengi em direção às suas terras no interior. Esse movimento migratório e de trocas entre os povos do interior e das margens do Potengi era constante. Inclusive mais recentemente, depois de terremotos e de questões climáticas ocorridas durante a segunda metade do Século XX, uma parte do povo Mendonça resgatou essa memória migratória e se mudou para a Zona Norte de Natal. Essa região de Natal ficou conhecida como “Amarelão Novo” e abriga atualmente várias famílias Mendonça Potiguaras (Caderno de Campo, 19/04/2023).

O relato oral coletado na atividade de campo promovida pelo Projeto Ilha de Música nos permite reconectar as histórias de vida das crianças que hoje moram na Comunidade da África, com as do povo Potiguara. Destaca-se de tal maneira a continuidade de uma ação colonial na expulsão dos moradores, permanentes e temporários, das terras às margens Norte do Rio Potengi. O relato também apresenta a interação constante entre os povos do interior e do litoral potiguar, sublinhando as dinâmicas de trocas culturais e econômicas que caracterizam essa região. A memória migratória do Povo Mendonça Potiguara, resgatada mais recentemente após eventos como terremotos e questões climáticas na segunda metade do século XX, revela a importância da história oral e das tradições culturais. A mudança para a Zona Norte de Natal, conhecida como "Amarelão Novo", representa não apenas uma

[66] A Comunidade do Amarelão fica na zona rural da Cidade de João Câmara, distante 80km da Capital Potiguar.

continuidade dessa memória migratória, mas também a capacidade de adaptação do Povo Potiguara ao longo das gerações.

O intento colonial português foi operado pela dominação baseada na força, exploração e expropriação de bens simbólicos (substituição da cultura do colonizado pelo colonizador) e de bens materiais (expulsão das terras).

A tentativa de apagamento da Cultura do colonizado emerge historicamente nos discursos econômicos e religiosos, conforme abordado no Capítulo 2 acerca da influência religiosa no ensino de música destinado a crianças em situação de vulnerabilidade. As obras acadêmicas, notadamente as elaboradas por Câmara Cascudo, participam da (re)construção desses discursos no âmbito da produção do conhecimento. Nesse processo, refletem a preferência pela sociedade e cultura do colonizador, estabelecendo uma hierarquia que subalterniza a dos colonizados.

Cascudo desempenhou um papel significativo na promoção do apagamento das narrativas dos indígenas e africanas nas terras potiguares nos círculos acadêmicos do Rio Grande do Norte. O estudioso chegou até mesmo a constatar que houve a extinção do povo Potiguara contribuindo para a construção de uma visão que marginalizava e desconsiderava a presença e a importância desses grupos étnicos na história da região. Em suas palavras: “quem vê os registros paroquiais do Século XVIII constata a procissão ininterrupta dos óbitos de caboclos, de índios, quase todos meio plantadores, meio mendigos, desajudados e caminhando para o aniquilamento final” (Cascudo, 1955, p. 38). Interessante notar que alguns termos utilizados para qualificar os caboclos e indígenas por Cascudo na primeira metade do século XX são utilizados ainda hoje, em pleno século XXI, para se referir à população em vulnerabilidade social: “desajustados e mendigos”.

Apesar das palavras do folclorista, os indígenas conseguiram sobreviver nas terras da foz do Potengi. Suas práticas culturais e religiosas, exemplificadas pelos diversos terreiros do culto aos caboclos e à jurema no bairro da Redinha, continuam vivas nos descendentes do aldeamento do Guajiru e do Guaraíras, bem como do Povo Mendonça Potiguara situado no interior do Estado do RN. É crucial ressaltar que a visão de Câmara Cascudo faz parte de um movimento mais amplo de embranquecimento, que destaca o mestiço como potencialidade racial em detrimento de negros, caboclos e indígenas, considerados moral e culturalmente inferiores. Esse processo de embranquecimento das populações à margem do Potengi é tão pronunciado que, séculos depois, em meados dos anos 1900, o bairro da Redinha se tornou um reduto de casas de veraneio para as famílias ricas da província.

5.2.1 EMBAINHAR A ESPADA E DAR PALAVRA AO PADRE

Em 6 de janeiro de 1598, tiveram início as obras da Fortaleza dos Reis Magos. A fundação da cidade do Natal foi realizada por decreto em 25 de dezembro pelo rei Felipe II de Portugal e Espanha. É relevante destacar que a cidade do Natal e a Fortaleza dos Reis Magos estavam localizadas no lado oposto à Aldeia Grande, que permanecia como território indígena. O lugar de combate e de perigo são, desde então, situados fora dos limites da Cidade, ou seja, na margem oposta do Rio Potengi, especificamente nos atuais bairros de Igapó e da Redinha.

Sobre o processo de conquista da Cidade do Natal, Cascudo comenta:

> O forte construído ficava isolado no seu arrecife cercado pelo mar assim como a guarnição estava circundada pela indiada furiosa. A conquista pela espada seria consolidada pela catequese dos espíritos. Mosquetes, canhões, lanças, espadas e pelouros nada fariam. Vencido, recuava o indígena como uma onda e voltaria, mais forte, quebrando-se nas muralhas de pedra do Reis Magos. O processo era **embainhar a espada e dar a palavra ao padre** (Cascudo, 1999, p. 49, destaque nosso).

Ressaltamos duas questões evidenciadas no texto do folclorista: a primeira é a luta armada colonial para imposição da força portuguesa nos povos que habitavam o bairro da Redinha, e; a segunda é o processo de catequização indígena como ferramenta de dominação cultural.

A salvação implementada pela corte portuguesa não se resumiu à alma do “selvagem”, ela era uma empreitada colonial pertencente ao sistema de dominação constantemente ameaçado por forças indígenas, francesas e holandesas. É nesse sentido que “a conquista da espada seria consolidada pela catequese dos espíritos” (Cascudo, 1999, p. 49). A dominação dos corpos indígenas deveria ser realizada também através da imposição de uma lógica colonial promovida pelos catequizadores. Em outras palavras, era necessário para o colono a dominação do corpo e do espírito dos nativos.

A intenção não era repelir os indígenas, mas torná-los servos do intento colonial português. Utilizar a educação como mecanismo de integração de pessoas ao sistema de dominação não é exclusividade da sociedade natalense contemporânea. Ela é utilizada desde o início da colonização portuguesa na região onde hoje se localiza o Bairro da Redinha e a Comunidade da África.

A Salvação é um intento colonial de dominação e de força, que ao mesmo tempo em que tenta se legitimar a “conquista pela espada” através da conquista do "espírito". Nesse

contexto emergiu a figura do líder Potiguara Potiguaçu ou Filipe Camarão[67]. Sua trajetória foi moldada pelo tipo de colonização empregada pelas forças portuguesas na região da foz do Rio Potengi, através de alianças com os nativos na intenção de dominá-los. Seu pai era o líder indígena da Aldeia Velha e aliado francês, foi um dos responsáveis pelo ataque à Fortaleza de Cabedelo.

Nascido em 1580, Potiguaçu desempenhou o papel de líder na negociação do tratado de paz entre os colonizadores portugueses e a população indígena Potiguara durante os conflitos que resultaram na expulsão dos franceses da região do Rio Grande. Aos 24 anos de idade, Potiguaçu iniciou seus estudos linguísticos sob a orientação dos missionários jesuítas, adquirindo proficiência em português e latim. Em 1614, tanto ele quanto sua esposa, Maíra, foram submetidos ao batismo e matrimônio, adotando a fé católica no contexto do Aldeamento jesuíta do Guajiru. A partir desse momento, assumiram os nomes de Antônio Filipe Camarão e Clara Camarão, respectivamente. Filipe foi escolhido em reverência ao monarca do reino unido de Portugal e Espanha.

Sobre Antônio Filipe Camarão, o cronista Manuel Calado escreveu em 1648 que:

> Tornando ao Camarão e mais capitães, festejaram grandemente a vitória deram graças a Deus, que foi o autor dela; principalmente este indião Camarão rendeu infinitas graças àquele poder divino, de que tudo depende, porque foi homem temente a Deus e bom cristão; e antes de entrar na batalha fez uma devota oração, tirando um relicário que sempre consigo trazia, o qual de uma parte tinha esmaltada a imagem de Cristo, e da outra a da Virgem Maria, Nossa Senhora, das quais ele era muito devoto, e depois de beijar estas santas imagens com muita devoção, fez uma prática a seus soldados com tão eficazes palavras, que mais pareciam de um cortesão político, do que um índio criado no sertão do Brasil (Calado, 1985, p. 484).

Destaca-se a atitude de Camarão como um indígena que aprendeu a cultura do colonizador, evidenciada por sua devoção cristã e práticas culturais associadas. Ele demonstra sua fé ao realizar uma devota oração antes da batalha, utilizando símbolos europeus. Essa prática é típica da cultura religiosa européia da época, indicando que Camarão incorporou elementos da fé cristã em sua vida. Além disso, a descrição da oração e das palavras dirigidas aos soldados revela a habilidade de Camarão em articular suas ideias de maneira eficiente, usando palavras que eram esperadas de um cortesão político e não de um indígena criado no sertão do Brasil. Isso sugere que, além de assimilar aspectos da cultura religiosa, ele também adquiriu habilidades retóricas e formas de expressão associadas à cultura europeia. Em outras palavras, a partir da ótica da Salvação Cultural, Filipe Camarão adotou a fé cristã, incorporou

[67] Na língua nativa, Poti significa camarão, e, Açu significa grande. Logo, Potiguaçu é o Grande Camarão.

elementos da cultura e comportamento colonizadores, e adaptou-se de maneira notável ao contexto cultural que o cercava.

A representação de um indígena que se submeteu à processos de salvação religiosa, mediante o batismo e adesão aos preceitos católicos, assim como à assimilação da cultura do colonizador, emerge de maneira paradigmática na figura do líder indígena Filipe Camarão durante o período colonial. A sua proeminência não só decorre de sua posição como líder do povo Potiguara e residente na área contemporaneamente denominada Bairro da Redinha, mas também se fundamenta em narrativas que enfatizam sua fé, conversão ao catolicismo e submissão ao monarca Dom Felipe de Portugal e Espanha.

A tática de "recolher a espada e ceder a palavra ao padre" (Cascudo, 1999, p. 49) como estratégia para exercer controle sobre as populações indígenas é simbolizada por Felipe Camarão como representante da possibilidade de salvação para essas comunidades. A apropriação dos rituais religiosos, conforme destacado pelo cronista Manuel Calado no relato anterior que celebra uma vitória em batalha, consolida a representação de Felipe Camarão como um indivíduo que não apenas atravessou os estágios de salvação religiosa e assimilação cultural, mas que também se transformou em uma referência e liderança cristã a ser admirada pelos demais nativos brasileiros.

Sérgio Trindade destaca que a conversão de Felipe Camarão desempenhou um papel crucial na ocupação das terras ao sul do Rio Potengi. De acordo com o autor, é fundamental ressaltar que a presença francesa nas costas da Capitania do Rio Grande seria inviável sem a aliança estabelecida com os índios potiguares que habitavam toda a extensão do litoral norte-rio-grandense, tendo a taba principal situada na região da Aldeia Velha, abrangendo desde o atual bairro de Igapó até a praia da Redinha.

Ao contrário de seu pai, que desempenhava o papel de líder indígena aliado à coroa francesa, Filipe Camarão emergiu como uma figura cuja liderança foi legitimada por um discurso fundamentado na intervenção divina por meio de sua conversão ao catolicismo e em sua subserviência à coroa portuguesa. Estes elementos contribuíram para a formação de um símbolo que reconhece não apenas a liderança de Camarão, mas também sua salvação enquanto servo de Deus e da coroa luso-espanhola. Esses aspectos salvacionistas tornam-se aparentes quando Felipe Camarão é agraciado com o título de Capitão-Mor de Todos os Índios do Brasil.

O mencionado título não apenas denota uma distinção de superioridade hierárquica relacionada à liderança exercida por Camarão entre os povos indígenas, anteriormente à sua conversão ao cristianismo, mas também simboliza o reconhecimento de sua submissão tanto ao Deus cristão quanto ao monarca de Portugal e Espanha. Em outras palavras, Dom Filipe

Camarão emerge como um modelo a ser emulado por seus pares, representando um indivíduo que foi "salvo pela palavra" e que expressa sua identidade por meio da língua e da fé dos colonizadores.

Sob o título de Capitão-Mor de Todos os Índios do Brasil, Dom Filipe Camarão mobilizou um contingente formado por indígenas que se aliaram aos colonizadores portugueses nas campanhas pela conquista de São Luís, no Maranhão, em 1614. Demonstrou atividade significativa na resistência à ocupação holandesa na costa nordestina a partir de 1630, desempenhando um papel decisivo na recuperação portuguesa do Nordeste durante o domínio neerlandês, notadamente nas Batalhas de São Lourenço, Porto Calvo, Mata Redonda, na defesa da Cidade de Salvador e na Batalha dos Guararapes, travadas entre os anos de 1636 e 1648.

Ao estudar a história de Filipe Camarão, Igor Fagundes (2015) afirma que

> Camarão é um exemplo clássico de um índio aldeado. [...] Trata-se de um índio integrado à colonização, não se diluindo nas categorias genéricas de escravos ou despossuídos da Colônia. Este índio era súdito do rei e essa posição lhe possibilitava solicitar mercês, sendo consequentemente a mais valorizada pelos índios aldeados no mundo colonial, o que demonstra reconhecimento e apropriação dos valores do novo mundo onde atuavam. Dessa forma, o fato de Felipe Camarão ter recebido largas mercês evidencia a autoestima e consciência do valor de seu papel para os interesses da Coroa portuguesa. Além do mais, os portugueses, ao terem notícia da política de aliança entre potiguares e holandeses, se empenharam em manter a amizade com aqueles que habitavam as missões jesuítas e que se encontravam sob seu controle (Fagundes, 2015, p. 202).

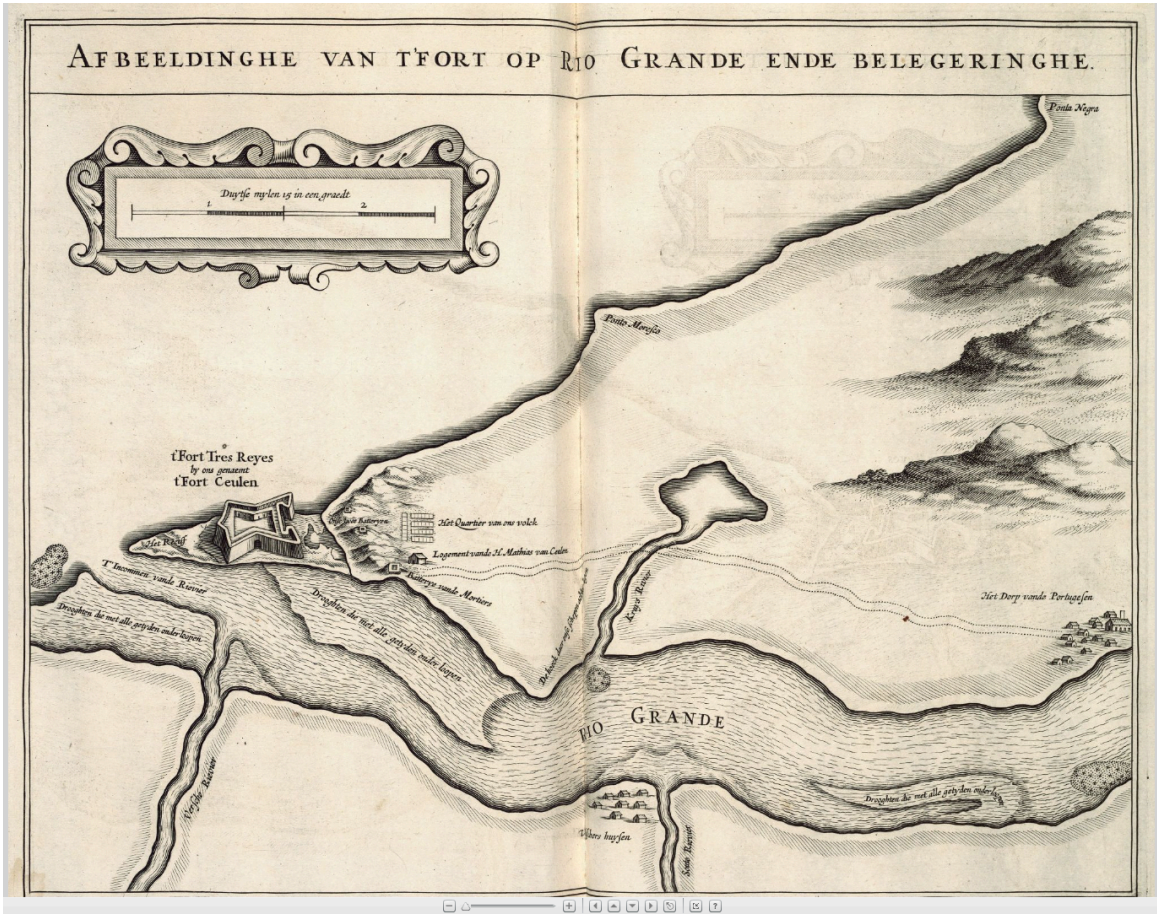
Devido ao seu percurso educacional, religioso e integrativo, Felipe Camarão não apenas se inseriu na sociedade portuguesa da época, mas emergiu como uma figura central na colonização do Nordeste brasileiro. Se a assimilação de elementos da cultura dominante facilitou a integração de grupos indígenas em conflito com as estruturas de poder estabelecidas, o processo educativo vivenciado por Camarão exerceu uma influência coercitiva por meio da absorção de aspectos culturais que permitiram a indivíduos anteriormente marginalizados tornarem-se membros ativos e integrados na sociedade baseada na dominação colonial. Esse fenômeno é evidenciado pelo ato transformador da "Salvação Cultural", quando Potiguaçu, por meio dos rituais de batismo e casamento católicos, se converteu (e foi transformado) em Dom Antônio Filipe Camarão. A "Salvação Cultural" de Camarão foi recompensada com sua plena integração na sociedade colonial, ocupando posições de prestígio e poder.

Com o respaldo de Camarão, ao longo do século XVII, os portugueses iniciaram estabelecimentos próximos à Aldeia Velha, situada nas proximidades do que atualmente

constitui o bairro da Redinha. Um desses assentamentos ocorreu após a edificação de uma capela dedicada a Nossa Senhora em 1612.

O mapa a seguir, datado de 1644, retrata a região da foz do Rio Potengi, de um lado o Fort Ceulen (nome dado a Fortaleza dos Reis Magos durante a dominação Holandesa) e do outro o Rio Doce e o Rio Salgado, afluentes do Rio Potengi, e o povoamento que existia na época.

Figura 5: Mapa da região da Foz do Rio Potengi em 1644



Fonte: https://www.atlasofmutualheritage.nl/nl/Vogelvlucht-fort-Keulen-bij-Rio-Grande-omgeving.6715.

No mapa, é visível a presença dos rios Doce e Salgado na parte inferior da representação. Durante o ano de 2023, a sede do Projeto Ilha de Música estava situada a menos de 50 metros do Rio Doce, nas proximidades da área de mangue. A análise da imagem revela que, apesar de ter transcorrido mais de seis décadas desde a fundação da cidade do Natal, o município não recebe destaque evidente. Em vez disso, a ênfase recai sobre as residências na margem norte do Rio Potengi, onde outrora estava localizada a Aldeia Grande ou Aldeia Velha.

Após o falecimento de Dom Felipe Camarão, a comunidade indígena da Aldeia Velha foi gradualmente realocada para aldeamentos, notadamente o São Miguel do Guajiru, atualmente localizado no município de Extremoz/RN, e o São João Batista do Guaraíras, correspondente à área atual do município de Arez/RN. Após os conflitos envolvendo os holandeses, as terras da Aldeia Velha foram doadas em regime de sesmarias a famílias portuguesas e passaram a ser objeto de arrendamentos.

Ao estudar sobre os jesuítas e a Música Colonial no Brasil, Marcos Holler (2010) faz o seguinte comentário sobre o processo de aldeamento dos povos indígenas em comunidades lideradas por padres,

> O deslocamento dos índios aliados do sertão para aldeamentos mais próximos era chamado de "descimento", operação que desde o regime de Tomé de Souza de 1547 deveria ser realizada de forma pacífica. A presença de padres nos descimentos era obrigatória, já que o principal objetivo era a catequização dos índios, e em vários momentos a legislação determinava a presença exclusiva dos jesuítas, sobretudo pelo conhecimento que possuíam das línguas indígenas (Holler, 2010, p. 47).

Em coerência com a citação anterior, é essencial ressaltar que os seguintes processos apresentam uma intrincada interligação: a) a expropriação das terras dos povos indígenas mediante seu encaminhamento para aldeamentos; b) o processo de redenção da alma indígena por meio da catequização, caracterizando-se como uma forma de educação voltada para a fé; c) o processo de Salvação Cultural do nativo, que envolve a apropriação da cultura portuguesa, ou seja, uma forma de educação destinada a transformar o indígena em um vassalo da coroa.

É crucial observar que o processo de "descimento" não transcorreu pacificamente, encontrando resistências e conflitos relativos às terras ao Norte da Foz do Rio Potengi. A expropriação e a aculturação ocorreram em meio a assédios, ameaças, intrigas e tentativas de escravização das populações residentes tanto nos aldeamentos religiosos quanto nos territórios indígenas (Porto, 2000; Costa, 2015).

5.2.2 A HERANÇA DA RELIGIÃO NA SALVAÇÃO CULTURAL DOS POTIGUARAS

Nesta subseção aprofundaremos sobre como o ensino de Música para as classes populares herdam da religião as suas características salvacionistas. Para esse intento iremos discutir sobre o primeiro ensino sistematizado que ocorreu em solo potiguar, advindo pelas mãos das ordens religiosas como os membros da Companhia de Jesus e dos Franciscanos. Além disso, iremos colocar foco em dois aldeamentos, do Guajiru e do Guaraíras, para entender o papel do ensino para crianças e adolescentes em situações que hoje entendemos como vulnerabilidades (no caso do período Colonial, as crianças órfãs, abandonadas, e/ou expostas[68]). Aqui nos detivemos a estudar como a S.C. herda da religião os seus aspectos

[68] Expostos eram recém nascidos não batizados colocados nas chamadas "Rodas dos Expostos" localizados nas instituições religiosas. No caso do Rio Grande do Norte, não havia uma Roda dos Expostos, e as crianças eram deixadas nas casas de religiosos, pessoas de notoriedade na Capitania e/ou supostamente relacionadas consanguineamente aos recém-nascidos. A falta de uma instituição para tratar dos expostos durante o período colonial no Rio Grande do Norte trouxe para essas crianças uma situação extremamente difícil. Muitas faleciam com poucos dias de nascidas. Na ausência institucional, formou-se o que Thiago Paula (2009) chamou de rede de caridade na Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação, região religiosa administrativa que compreendia

salvacionistas e os operacionaliza no processo de colonização como um *modus operandi* intervencionista com a população de crianças em situações de vulnerabilidade que viviam em território potiguar[69].

Os sujeitos entrevistados durante nossa pesquisa e que tiveram os seus retratos sociológicos reconstruídos nesta tese são, de alguma forma, ligados aos antigos aldeamentos jesuítas que foram transformadas em vilas a partir da reforma pombalina (1750-1777)[70]. Tais espaços concentravam as populações indígenas, negras e/ou alforriadas no Rio Grande do Norte que eram desprovidas de condições econômicas suficientes para encaminharem seus filhos para os Colégios e Grupamentos Escolares. Há a formação de condições históricas que perpassam as vidas dos moradores da Comunidade da África que comungam da mesma origem da Salvação Cultural através da aprendizagem musical.

Uma das motivações subjacentes à chegada das missões das ordens católicas às terras potiguares consistia na cristianização dos povos nativos, visando proporcionar-lhes a salvação por meio da fé cristã e católica. Esse processo de cristianização não se restringia apenas à esfera espiritual, mas também envolvia a transformação física e organizacional dos espaços nativos. Isso se traduzia na construção de estruturas como igrejas e capelas, bem como no estabelecimento de um controle sistemático sobre a vida dos convertidos, por meio da administração dos sacramentos e da supervisão das ações dos fiéis (Costa, 2015).

Ao examinar os registros de batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação no período entre 1681 e 1714, Renata Costa observou que:

> Na Capitania do Rio Grande, esse processo de cristianização foi conferido pela criação da Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação em 1598, antecedendo a própria fundação da cidade [do Natal]. Na mesma época, foi promovido o primeiro vigário, o padre Gaspar Gonçalves da Rocha (Costa, 2015, p. 44).

---

grande parte do litoral da Capitania do Rio Grande. Poucos expostos conseguiam ser "salvos" da alta mortalidade infantil, e há até aqueles que ascenderam socialmente e ocuparam lugares de destaque na sociedade colonial norte-rio-grandense. Para um aprofundamento sobre a situação social dos expostos no Século XVIII, consultar a dissertação de mestrado de Thiago Paula (2009).

[69] Propusemos reconstruir a situação da religião na Salvação Cultural contextualizada com as características da educação jesuítica em território potiguar. Uma vez que, devido a condições políticas e geográficas, o estabelecimento dos membros da Companhia de Jesus não aconteceu de forma hegemônica em todas as regiões da América Portuguesa (Holler, 2010).

[70] Com exceção do Maestro Gilberto Cabral que nasceu e passou a infância em um bairro pobre na região metropolitana do Recife, e onde se concentra a população que foi historicamente empregada na mão de obra do cultivo de cana-de-açúcar e nos engenhos em Pernambuco. Como as crianças do projeto Ilha de Música e da Comunidade da África, o Maestro também é negro, e também tem ascendência familiar proveniente desses espaços de exploração de cana-de-açúcar. Para operacionalizar o desejo de ser salvo e mostrar que é possível a salvação das crianças, é preciso que o sujeito salvo (no caso o coordenador e fundador do projeto) tenha uma aproximação que não é apenas fenotípica (cor da pele negra), como também é de contextos histórico-sociais (morador de localidades periféricas, pertencente as classes sociais baixas, e comungar das mesmas dificuldades/preconceitos e ausências que tanto o Maestro Gilberto Cabral quanto as crianças sofrem/sofreram por serem negros e/ou descendentes de indígenas).

Importante aqui salientar que apesar da fundação da Cidade do Natal ter ocorrido posteriormente a fundação da Freguesia Católica, ou seja, a administração religiosa nas terras da Capitania do Rio Grande do Norte prenunciou a criação da Capital Administrativa, às margens do Potengi já era povoada por indígenas. Em acréscimo a isso, os nativos realizavam trocas comerciais com os Franceses que aqui já habitavam, que serviu de motivação para consolidação da ocupação administrativa da coroa portuguesa ter sido prenunciada pela instalação religiosa. Além disso, os funcionários da igreja também pertenciam à administração portuguesa, muitos dos quais eram pagos pela administração do Reino Português.

Os aldeamentos ou missões foram formas com o qual o poder administrativo português e o poder religioso agiram para desapropriar os nativos da região às margens do Potengi. Sobre essas localidades em terras potiguares, Costa (2015) afirma que:

> A criação de aldeamentos, de certa forma, reunia os "antigos moradores" [nativos], notadamente os indígenas de diversos grupos, em pequenas porções de terra, de modo a "liberar" o espaço para os colonizadores [...] Essa política populacional, dos aldeamentos, teria sido nefasta, favorecendo o surgimento de epidemias como o sarampo e a varíola, agentes de dizimação populacional (Costa, 2015, p. 33).

A intenção subjacente era a redenção da alma do indígena, inicialmente por meio do batismo, que representava não apenas a porta de entrada para a civilização, mas também para o céu, considerado o destino futuro da alma do fiel cristão. Simultaneamente, buscava-se a consolidação do estado de civilidade através da assimilação da cultura do colonizador. Desta maneira, o indígena não apenas se transformava em um súdito do reino celestial cristão, mas também em um vassalo leal à coroa. De certa forma isso os possibilitava comungar dos "benefícios"[71] provenientes da inserção social do indígena na hierarquia cultural da salvação se tornava um imperativo a auto anulação do nativo frente a organização social da metrópole. Em outras palavras, a condição para a salvação era a renúncia por parte do indígena da sua própria fé, da sua cultura, e da sua terra[72].

O objetivo da dominação religiosa/colonial estava principalmente voltado para as crianças. Isso se justifica, primeiramente, pela crença dos jesuítas de que as crianças deveriam receber o sacramento do batismo nos primeiros dias de vida, a fim de evitar que falecessem sem terem sido batizadas. Em segundo lugar, a estratégia estava baseada na convicção dos colonizadores de que as crianças poderiam assimilar mais rapidamente os elementos da

[71] Como exemplo de benefícios, citamos compartilhar de espaços de organização social, como as celebrações religiosas, e principalmente, não serem escravizados pelos colonos portugueses.
[72] Na maior parte dos povos, indígenas ou não, a terra possui uma relação muito próxima com a história, com os antepassados, com a fé e com as culturas. Renunciar a terra pode significar renunciar ao passado e a vida, e resultar em um apagamento histórico.

"civilização" cristã e, consequentemente, transmiti-los tanto para seus pais quanto para as gerações futuras. Sobre essas questões, Costa (2015) faz a seguinte observação:

> A Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação também passava pela transformação dos costumes iniciais, notadamente na transformação de culturas – índios de vários grupos étnicos, portugueses, africanos, crioulos, entre outros povos – os missionários acreditavam ser pertinente cristianizar crianças, desde o nascimento, visando que aprendessem cedo a fé católica e seus preceitos. Acreditava-se que cristianizar as crianças seria importante, uma vez que estas incorporavam mais rapidamente o simbolismo da nova religião. Os adultos, diferentemente, muitas vezes reelaboravam antigas práticas religiosas – rituais, costumes – criando formas de continuarem a cultuar seus deuses (Costa, 2015, p. 52).

A busca pela salvação religiosa emerge como um empreendimento social de transformação que se direciona particularmente para as crianças. Nesse contexto, a S.C. desempenha suas intencionalidades, concentrando-se primordialmente no público infantil. Os jovens indígenas eram direcionados para o aprendizado da leitura e escrita, enquanto as meninas eram orientadas nas habilidades de fiar, tecer e costurar. Essa diferenciação entre os sexos refletia a postura da igreja em relação à posição social tanto dos homens quanto das mulheres indígenas na sociedade colonial. Sobre esse processo no aldeamento do Guajiru, Maria Porto afirma que

> [O Guajiru] era uma aldeia composta por 250 índios ao se iniciar o século XVIII. Em 1759 havia mais de 1000 índios, parte caboclos de língua geral [Tupi], parte Paiacu. Estas terras até finais do século XVIII estariam ocupadas pela cultura do couro, do sal e do algodão, frente às vicissitudes climáticas e ao conjunto da política colonial. Os missionários a deixaram com uma Igreja barroca com 16 metros de altura concluída em 1755, lavoura, 1429 habitantes, 319 casais, 147 rapazes estudantes, 63 moças aprendendo a fiar, tecer e coser e 8 moços exercitando-se em vários ofícios e fazendo bailes com tambores e cantos. Os índios estavam distribuídos em sete companhias num total de 350 homens, 15 escravos, pastoreio de gado e cavalos. Em maio de 1760 já poderia ser freguesia pois tinha circunscrição eclesiástica regular podendo aceder à condição civil de vila, tornando-se em 1760 Vila Nova de Extremoz do Norte (Porto, 2000, p. 268).

O trecho anterior destaca uma clara divisão social, com a proibição das meninas de aprenderem a ler e escrever. Por outro lado, os meninos recebiam instrução em Português e na Língua Geral Brasílica (versão do Tupi), a qual foi proibida após a reforma do Marquês de Pombal em 1759. No inventário dos bens em posse dos Jesuítas nas terras norte-rio-grandenses, devido à expulsão dos clérigos da Ordem das colônias portuguesas, destaca-se a menção de charamelas (Holler, 2005). O uso de charamelas nos cultos era uma prática frequente nos textos jesuíticos desde o século XVI. No aldeamento dos Guaraíras, uma charamela estava sob posse do Capitão-Mor dos Índios, Balthazar da Silva (Senna, 1974).

Com a transformação dos aldeamentos/missões em vilas com a reforma pombalina, são identificadas várias estratégias de dominação e de vigilância dos colonizadores que utilizavam das táticas da disseminação compulsória da cultura do colono sobre os corpos dos nativos. Ao estudar o discurso sobre a liberdade nas vilas indígenas no Rio Grande do Norte durante a reforma promovida pelo Marquês de Pombal, Fátima Lopes afirma que as ações colonizadoras:

> contribuíram para a desestruturação das etnias que ainda sobreviviam no território da Capitania, porém, não determinaram a extinção da população indígena local, pois a resistência indígena impôs limites à implantação das determinações legais, em que pese a miserabilidade em que viviam. Conclui-se que o Diretório dos Índios obrigou os indígenas vilados a servirem compulsoriamente como trabalhadores precariamente pagos; a assumirem práticas e costumes culturais e políticos ocidentais-cristãos; a serem depauperados e privados de terras por uma política de utilidade econômica atenta às necessidades metropolitanas; a abandonarem as suas tradições culturais em troca de uma educação precária voltada ao objetivo primeiro de transformar o índio em vassalo útil à Coroa e ignorante sobre a própria terra, língua e cultura (Lopes, 2005, p.9).

A citação anterior destaca um dos questionamentos herdados pela Salvação Cultural da religião. Em uma sociedade altamente hierarquizada, a assimilação da cultura do colonizador não representa uma ascensão comunitária ao mesmo patamar do colonizador. Pelo contrário, aprender os costumes culturais e políticos ocidentais-cristãos significava inserir o indígena em uma posição hierárquica de servidão para atender aos objetivos coloniais por meio de trabalho precário. Isso aponta para uma reflexão sobre a metafísica do poder da Música, apresentada como capaz de salvar indivíduos de situações de vulnerabilidade.

Os descendentes dos nativos e africanos que migraram para os grandes centros urbanos nos séculos subsequentes são influenciados por uma mesma concepção salvacionista que orienta as práticas educativas propostas para realizar a mítica salvacionista. Os retratos sociológicos apresentados nesta tese buscam compreender a persistência dessa herança nas vidas das pessoas envolvidas no projeto social estudado. Nesse sentido, por estar historicamente disseminada nas diversas esferas da vida cotidiana e nas instituições da sociedade, a Salvação Cultural não é uma característica exclusiva dos projetos sociais.

A partir da criação do Diretório do Índio durante o Século XVIII, foram executadas pela Coroa Portuguesa observâncias em relação ao cumprimento dos costumes e dos ritos "civilizados" europeus. Segundo Lopes (2005),

> As infrações mais tênues, a inobservância das regras, o afastamento das normas, os desvios são puníveis e os seus opostos são gratificados. Os

> castigos assim como as benesses são pedagógicos, corretivos e preventivos. Não mandar os filhos para escola, não ir à missa, embebedar-se, dançar, praticar rituais, falar a língua nativa são desvios que devem ser corrigidos e a punição deve servir de exemplo a que outros não os cometam. De modo oposto, a convivência, a conformidade e a aceitação de um modo de vida definido como "civilizado" são recompensadas com privilégios e posições honoríficas (LOPES, 2005, p. 99).

Na citação anterior, destacamos duas questões significativas. A primeira refere-se ao controle exercido por meio de ações punitivas que incentivaram os indígenas a renegar sua própria cultura em favor de um modo de vida considerado civilizado. A segunda diz respeito às punições e recompensas como formas de distinção social:

1. **Controle através do corpo**: no que tange à primeira questão, o controle sobre a vida estende-se também ao corpo, envolvendo proibições de danças e práticas rituais, como os torés, que incorporam elementos musicais. Esse controle corporal persiste no processo de aprendizagem musical, onde frequentemente observamos correções dos professores sob a ótica da "maneira correta de tocar". Assim, há uma corporificação que atua como instrumento de dominação nos corpos daqueles submetidos à salvação, moldando corpos e subjetividades por meio de processos sociais e educativos. São agenciadas subjetividades individuais e coletivas sobre o que significa ser civilizado, cristão ou vassalo do rei (durante a colonização) e o que significa ser um sujeito culturalmente salvo na contemporaneidade. Os sujeitos passam por mediações entre e com esses coletivos, e a corporificação desses elementos são processos de racionalização no sentido weberiano, moldando corpos e subjetividades. A salvação, seja cultural ou religiosa, é um procedimento reconhecido socialmente.

2. **Punições e recompensas como distinções sociais:** O segundo aspecto está intimamente relacionado ao primeiro, pois as punições e recompensas podem criar distinções na sociedade. Elas contribuem para que alguém se destaque, introduzindo hierarquias. Durante a pesquisa de campo, surgiram termos como "drogados" e "bandidos", que foram contrastados com histórias de vida como a de Ana, uma aluna de piano e estudante universitária de música (Capítulo 8). Outro exemplo dessa construção comparativa que serve como base para elencar distinções sociais na Comunidade da África foi observado quando Elton menciona o reconhecimento dele como professor no Projeto Ilha de Música, em contraposição a categorias como "traficantes" e "bêbados" (Capítulo 9).

A partir da transformação do aldeamento do Guajiru em vila, em 1759, uma escola foi construída na Vila de Estremoz. Os mestres, soldados por formação e sem orientação específica para o ensino, assumiam o cargo de mestre para meninas apenas com a habilidade de coser e fiar, sem a necessidade de ensinar letras, concentrando-se nos ofícios femininos (Lopes, 2005).

Desde o início da ocupação das terras potiguares pela coroa portuguesa no século XVI, resultando na expulsão e encaminhamento compulsório dos indígenas para os aldeamentos jesuítas, até a reforma promovida pelo Marquês de Pombal no século XVIII, o ensino era marcado pela violência como instrumento de hierarquização. A autoridade religiosa dos mestres jesuítas, representando Deus e o Estado, e a autoridade secular dos mestres militares que sucederam os mestres religiosos expulsos estavam diretamente ligadas ao regime autoritário absolutista do Rei de Portugal. Nesse contexto, desafiar a autoridade dos mestres equivalia a contestar a autoridade divina e real, o poder militar português e a ordem social estabelecida à custa de muito sangue afro-ameríndio.

A ambição de ascender socialmente dentro desse esquema hierárquico é uma herança desse sistema de opressão, levando muitas pessoas das classes populares a buscar carreiras nas forças militares e eclesiásticas, mesmo que isso implique abandonar a música, tocar com amigos e vivenciar um cotidiano de aprendizado musical.

A inserção em carreiras militares como meio de obter prestígio é evidente nos retratos sociológicos do maestro Gilberto Cabral (Capítulo 7) e de Sócrates (Capítulo 10). Thiago Paula (2009), ao estudar a inserção social de crianças recém-nascidas abandonadas, chamadas de expostos na Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação, na Capitania do Rio Grande do Norte, demonstrou que as carreiras militares e eclesiásticas funcionavam como purificadores sociais de um passado de exposição, oferecendo oportunidades de ascensão social, também viabilizadas por meio de arranjos sociais como casamentos e batizados.

Quanto ao ensino nos aldeamentos do Guajiru e Guaraíras, na Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação, durante o período colonial, não houve a criação de um seminário para estudos avançados dos afro-ameríndios na prática de latim, gramática, teologia, retórica, artes e ofícios. Em 1761, o Cônego Manoel Garcia Velho do Amaral, ao inspecionar as terras potiguares, levou dois rapazes para Olinda para ensinar-lhes latim e iniciar lições mais avançadas para a formação eclesiástica. No entanto, eles não foram aceitos no seminário com a desculpa de que indígenas eram neófitos na fé (Lopes, 2005).

O ensino avançado de música ficou prejudicado nos aldeamentos potiguares devido à distância dos grandes centros, à dificuldade de contratação de professores e à inexperiência dos Mestres-Militares do período pós-reforma pombalina. A reduzida quantidade de instrumentos musicais em posse dos padres jesuítas no momento de sua expulsão, aproximadamente quatro charamelas, também indica a falta de ênfase no ensino musical avançado nos aldeamentos potiguares (Holler, 2005).

As imagens a seguir são de igrejas construídas em aldeamentos na cidade de Extremoz. As figuras 6 e 7 referem-se à Igreja de São Miguel Arcanjo construída no

aldeamento jesuíta do Guajiru no Século XVI. O aldeamento foi construído nas terras cedidas a Companhia de Jesus pelo capitão-mor do Rio Grande do Norte, Jerônimo de Albuquerque.

Figura 6: Igreja de São Miguel Arcanjo em 1903 e 1923

Fonte: Jornal O Malho, 08/09/1923.

A expulsão dos jesuítas em 1759 dos Reinos de Portugal contribuiu para que a Vila de São Miguel Arcanjo perdesse o interesse dos governantes. No século XIX, a igreja já estava em avançado estado de depreciação, encontrando-se hoje completamente em ruínas. É relevante notar que muitos entrevistados desta pesquisa relataram terem vindo dessas regiões ou que seus familiares nasceram nas cidades originadas desses antigos aldeamentos localizados ao redor da cidade do Natal.

Quanto à missão jesuíta de São João Batista de Guaraíras, transformada na Vila de Arez durante a reforma pombalina, deu origem a uma cidade com o mesmo nome. A municipalidade ainda mantém uma economia relacionada ao cultivo e beneficiamento de cana-de-açúcar, além de prédios públicos datados do período colonial, como a Igreja de São João Batista e o pelourinho localizado na praça pública, em frente à igreja, como símbolo da administração municipal. Conforme os dados levantados por Marcos Holler (2010), aproximadamente 800 indígenas habitavam o Aldeamento de Guaraíras em 1758. A Igreja de

São João Batista, construída em 1676, ainda preserva características das edificações jesuíticas, apesar das restaurações. A imagem a seguir mostra a Igreja e o Pelourinho.

Figura 7: Igreja de São João Batista em Arez e pelourinho

Fonte: Fernando Mix, disponível em: https://camaramunicipaldearez.rn.gov.br/igreja/

A herança religiosa na Salvação Cultural, em seus aspectos amplos, está ligada à categorização de sujeitos dentro de hierarquias herdadas da dominação colonial. Essa dominação prometia a inserção dos sujeitos salvos em posições de destaque, enquanto explorava sua mão de obra. Contudo, essa não é a única ligação entre a aprendizagem da cultura do colonizador e as pessoas que vivenciaram os aldeamentos e vilas indígenas na colonização em terras potiguares. Muitas dessas famílias migraram para as regiões da Zona Norte de Natal durante os séculos XX e XXI.

O bairro da Redinha foi uma dessas localidades que abrigou essas populações afro-ameríndias. Se, durante o início do período colonial, os nativos foram expulsos da Aldeia Grande, situada nas terras onde hoje se localiza o bairro, é nos séculos XIX e XX que o bairro volta a ser ocupado por pessoas que migram dessas localidades, fugindo da seca, do abandono e buscando melhores oportunidades.

O bairro da Redinha foi incorporado ao Município de Natal através da Lei nº 603, de 31 de outubro de 1930 (SEMURB, 2015). Segundo o anteprojeto de Lei da Zona de Proteção Ambiental, que se situa às margens do Rio Potengi, elaborado pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Urbanismo de Natal (SEMURB, 2015), a história do bairro da Redinha tem seu início no século XVII através da repartição das sesmarias. Nesse documento, há o apagamento de toda a história do aldeamento indígena existente no local, narrada pelos diversos autores apresentados neste capítulo. Ao focar nas sesmarias e na ocupação através de

sítios, o documento da SEMURB (2015) reforça o processo de branqueamento mediante a incorporação do discurso oficial de uma narrativa de ocupação do bairro por populações brancas e europeias. Isso favoreceu a ocupação do local, a partir do século XIX, com a construção de casas de veraneio. Esse aspecto é analisado no tópico seguinte e reforça que o processo de branqueamento do bairro é uma das características associadas à Salvação Cultural imposta à população afro-ameríndia potiguar.

5.3 OS VERANISTAS E OS MIGRANTES AFROAMERINDIOS

> O tempo é regresso... Antes, um casario ainda mais baixo e mais desalinhado. Casas praieiras, de mesmo. Arquitetura que amplia no tijolo e no cimento, somente, as "invenções" dos arquitetos locais. Ainda a Capelinha de Nossa Senhora dos Navegantes, dominadora, encimando toda a costa... O mercado ainda não era. E o club ocupava um grande barracão de tábuas caiadas, onde os veranistas festejavam as temporadas com bailes, sendo ponto alto desses encontros as "quadrilhas", pelo Natal... Luzes de álcool e querosene iluminavam a sala com piso recoberto de areia fina... Lá assisti bumba-meu-boi, pastoris e os famosos coco-de-roda... (Navarro, 1998, p. 127).

As crônicas de Newton Navarro sobre a Redinha nos primeiros anos do século XX, como a que iniciou esta subseção, desempenham um papel importante na reconstrução de um cenário que propiciou o uso da arte como instrumento social. Mais do que apenas relatar as experiências de lazer e boêmia da elite da Cidade do Natal, Navarro destaca como essas vivências estavam intrinsecamente ligadas aos períodos de veraneio, atuando como meios integrativos entre diferentes grupos de pessoas. Nos clubes e bailes, a música tornou-se uma forma de comunicação entre os moradores da Redinha e os veranistas. Dessa forma, durante o século XX já existia um terreno propício para eventos culturais no bairro que promoviam a integração através da diversão, da arte e do lazer.

Há uma tradição histórica no Bairro da Redinha que serve como pano de fundo para a relação entre a música e os espaços de sociabilidade, atuando como instrumento em festividades, aprendizagens e na preservação da cultura. É relevante observar que, mesmo que as crônicas de Newton Navarro ofereçam uma perspectiva do cotidiano do bairro, o texto ainda se concentra nas experiências de vida dos habitantes através da lente de um membro da elite norte-rio-grandense que residia na margem oposta do Rio Potengi. Esse indivíduo visitava a Redinha para desfrutar de momentos de confraternização, lazer, veraneio, festas e para se reunir com amigos.

Ao estudar as narrativas sobre como os povos negros e quilombolas são vistos pelos estudiosos norte-rio-grandenses, Oliveira Júnior (2021) relata a seguinte perspectiva:

> A história das comunidades negras, contadas por brancos, tinha como característica a produção de textos que revelavam um olhar que remetia ao folclórico, pessoas, famílias, comunidades e expressões culturais. Havia uma busca pelo exótico; talvez motivado pela própria formação familiar destes pesquisadores, que cresceram vendo este universo através das cozinhas de suas casas. São textos carregados de estranheza e exotismo. Hoje execráveis! Cito uma frase do compositor e cantor Cazuza que traduz esses personagens: São caboclos querendo ser ingleses! (Oliveira Júnior, 2021, p. 6).

Nesse sentido, há uma mudança na perspectiva apresentada por Navarro em relação a Cascudo. Enquanto Navarro elaborou crônicas do cotidiano, das festividades e dos momentos de boemia vivenciados no bairro da Redinha durante o século XX, Cascudo construiu uma metanarrativa da história "oficial" das "conquistas" dos bravos povos portugueses sobre os indígenas selvagens. No entanto, essa aparente contradição entre os dois autores se torna transitória quando comparadas as intenções de ambos na busca pelo exótico e pela estranheza. Tanto em Cascudo quanto em Navarro, há a busca por uma narrativa que reconstrói a memória histórica baseada em um passado de glórias: do povo português, em Cascudo, e dos personagens e do modo de vida boêmio de Navarro.

No século XX instalaram-se fazendas produtoras de sal, de camarão e de caju entre os bairros de Igapó e da Redinha. A próxima imagem, datada de 2022, mostra a ocupação por fazendas de sal e de camarão das terras que antes pertenciam aos indígenas.

Figura 8: Salinas e fazendas de camarão

Fonte: Google Maps, 2022.

No início do século XX, enquanto o centro da cidade do Natal passava por um processo acelerado de urbanização, com a utilização de bondes elétricos, o bairro da Redinha era reocupado por grupos de famílias de veranistas que buscavam tranquilidade. Além disso, as terras ao sul eram ocupadas por fazendas de camarão e salinas. Canoas e botes à vela eram utilizados para a travessia do bairro da Ribeira para a outra margem do Rio Potengi. Nessa época, surgiram as casas de veraneio das famílias mais abastadas que procuravam escapar da vida urbana do centro da capital potiguar.

Sobre esse episódio, o cronista Sérgio Vilar (2021) faz o seguinte relato:

> A rusticidade e singeleza das casas de palha somavam-se à rotina e costumes seculares de pescadores, aos peixes empilhados nos samburás, fisgados pela rede de tresmalhos: herança dos índios Potiguaras. [...] A praia da Redinha sempre foi cortejada por intelectuais, boêmios e artistas, os quais viam em sua paisagem balneária, entre mangues de rios e mar aberto, um lugar mágico para inspiração e descanso (Vilar, 2021, s.p).

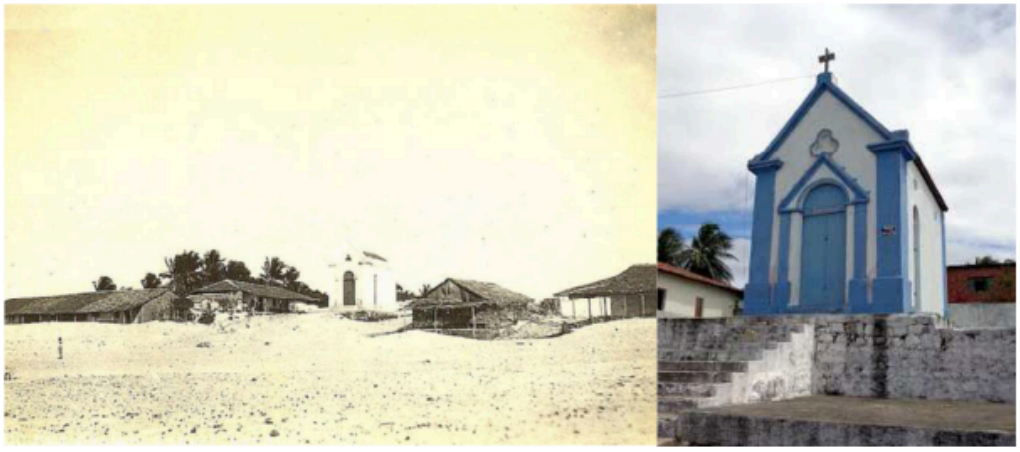
O local onde está situada a Comunidade da África ao longo dos séculos deixou de ser apenas o lugar de morada dos povos nativos. O bairro da Redinha passou por um processo de transformação, tornando-se um reduto de veranistas que faziam parte da elite da cidade do Natal. Esse processo não apenas envolveu a expulsão dos povos originários, mas também incluiu a apropriação das terras para o cultivo de camarão, a criação de fazendas de salinas e a construção de casas de veraneio pela elite potiguar próxima à orla marítima.

Ao examinar a documentação relacionada à regularização fundiária do bairro, Campos (2018) destaca que o ano de 1924 foi crucial para a Redinha, marcado pela construção da capela dedicada à Nossa Senhora dos Navegantes, com vista para o mar. Vale ressaltar que, embora não tenha sido destacado por outros textos pesquisados para esta tese, com exceção de Cascudo (1955; 1999), que aborda a ocupação indígena na área, essa construção ocorreu nas imediações onde está indicada uma cruz, uma casa e o nome "Rede" no mapa de Natal de 1609 (Figura 3).

O projeto de lei de regularização das terras da Redinha (SEMURB, 2015) pode, intencionalmente ou não, reforçar o branqueamento da história por meio da Salvação Cultural. A inserção da fé da Redinha e a construção da Capela de Nossa Senhora dos Navegantes como uma dádiva da elite branca do século XIX servem a um antigo intento colonial em Natal, que persiste até os dias atuais, como evidenciado na história de vida de Dona Rita, quiosqueira, negra e mãe de alunos da Ilha de Música, retratada no final deste capítulo.

A próxima figura mostra a capela construída em 1924 e as primeiras casas de veraneio, consideradas os "primeiros moradores" do bairro, conforme indicado no documento da SEMUR (2015) e em alguns trabalhos que o utilizam como base, como o de Campos (2018).

Figura 10: Capela de Nossa Senhora dos Navegantes (1930-2015)



Fonte: SEMURB (2015).

Nesse contexto de branqueamento do bairro que nas primeiras décadas do século XX, ocorre a reocupação da Redinha por parte da elite potiguar através das construções de casas de veraneio. Sobre esse período, Freitas e Raimundo (2013) comentam:

> Na década de 1920, a Praia da Redinha recebeu seus primeiros veranistas, que construíram suas casas e, aos poucos, tornou-se a praia preferida das

> elites natalenses. Em 1925, os veranistas e os pescadores construíram em cima de uma duna, a Capelinha de Nossa Senhora dos Navegantes. Na década de 1940, o número de famílias que possuíam imóveis na Praia da Redinha para o veraneio nos meses entre outubro e janeiro era imenso, comparando com o número de dez anos atrás. Os veranistas se deslocavam para seus imóveis na beira-mar ou procuravam casas para alugar durante o veraneio e os feriados (Freitas; Raimundo, 2013, p.03).

Além desse processo ressaltado por Freitas e Raimundo (2013), é nas primeiras décadas do século XX que Natal passa a receber um contingente cada vez maior de pessoas que migravam no interior do Estado fugindo das situações de seca. Além disso, há o incremento da população cívico-militar durante a instauração da base aérea em Parnamirim. Neste cenário, a Redinha se tornou um dos espaços ocupados e repovoados tanto pelos emigrantes climáticos, quanto pelos veranistas da Capital.

Nesse ambiente, diversas manifestações culturais ligadas às tradições afro-ameríndias estavam presentes no bairro. Ao estudar as crônicas de Newton Navarro publicadas no Jornal A República sobre esse ambiente de efervescência cultural da Redinha, Freitas e Raimundo ressaltam que

> para Navarro, o cenário ideal para a sua boemia era uma praia de humildes pescadores, com serenatas em dias de lua cheia, uma comida típica de praia (peixe frito no óleo de dendê) e danças folclóricas da região, elementos presentes na Praia da Redinha na década de 1930. Quando esse trecho de beira-mar tornou-se intensamente ocupado por veranistas, a partir de meados do século XX, esse cenário foi, aos poucos, desaparecendo. As danças folclóricas (coco-de-roda, pastoris, fandangos e bumba-meu-boi) foram sendo esquecidas pelas novas gerações. As músicas, proveniente dos instrumentos dos antigos modinheiros, foram substituídas pelas músicas da moda, tocadas no violão dos frequentadores da praia e, a partir de fins da década de 1960, pelos radiolas e toca-fitas. As poucas serenatas passaram a ser iluminadas pela luz elétrica e não mais clareadas pela lua cheia (Freitas; Raimundo, 2013, p.10-11).

Nas crônicas de Newton Navarro, observamos a presença de manifestações musicais de diversos grupos que migraram do interior para a capital. Essas pessoas encontraram um espaço para o desenvolvimento de suas atividades nas serenatas e nos bailes na Redinha. O bairro, que durante anos sofreu um intenso processo de expropriação, a partir dos anos 1950 se viu em um crescente processo de reocupação e especulação imobiliária intensificado pelos fluxos migratórios. Sobre o êxodo rural para a cidade do Natal, Lima, Maciel e Lima (2017) afirmam que:

> Verifica-se que um dos fatores responsáveis por essa saída da população da zona rural para as cidades, diz respeito a busca por trabalho e por melhores condições de vida, a fuga da seca do interior, pelo processo de mecanização da agricultura, provocando o êxodo rural, miséria, entre outros fatores (Lima; Maciel; Lima, 2017, p. 146).

A idílica Redinha de Newton Navarro, lugar da Aldeia Velha, dos conflitos relatados por Câmara Cascudo e balneário de veranistas da elite potiguar, agora passa a ser também o lugar de moradia de populações que migraram fugindo da miséria e das condições sub-humanas de sobrevivência que eram submetidas nos sertões. Nesse sentido, surge outra divisão no bairro que não é apenas política e de ocupação, mas que reflete no modo como se pensa a Redinha e sua população: a Redinha-de-dentro, que recebeu esses imigrantes, é um lugar de infraestrutura urbana precária, mais distante da praia; e a Redinha-de-fora, que contempla a orla do Rio Potengi e a da praia, foi ocupada majoritariamente pelas casas de veraneio.

A imagem a seguir é uma fotografia aérea do bairro da Redinha entre os anos de 1950 e 1960, é possível ver o bairro ocupado por pontos de cultura que são usados constantemente pelos moradores do bairro, dos quais se destacam as festas de carnaval que influenciaram Sócrates e seus irmãos (Cap. 10), as festividades de Nossa Senhora dos Navegantes do qual Domingos e seus filhos participam (Cap. 10), pelas casas de verão que promovem os festivais musicais no verão e pela praia frequentada como por Elton como lugar de trabalho e de Lazer (cap. 9).

Figura 10: Bairro da Redinha, data provável entre os anos de 1950-1960

Fonte: Arquivo de João Gothardo Emerenciano.

A imagem mostra o "Ridinha" Clube, inaugurado em 1922 e construído em pedra em 1935, ao centro; a Igreja de Pedras de Nossa Senhora dos Navegantes, inaugurada em 1954; as casas de veraneio construídas ao longo do século XIX; as primeiras barracas de praia, próximas à orla, no canto inferior da imagem, onde, durante a escrita desta tese, funcionam os quiosques em que trabalham os familiares dos alunos da Ilha de Música. Comparando com a imagem anterior (figura 10) de 1920, nota-se o aceleramento da ocupação do bairro pelas casas de veraneio e pelos equipamentos culturais.

Neste momento, é crucial destacar que as cidades do interior do Rio Grande do Norte que receberam moradores da Aldeia Grande durante o período colonial eram compostas por plantações de cana-de-açúcar, algodão, mandioca com casas de farinha, e destinadas à pecuária. Nessas cidades, a mão-de-obra escravizada era empregada. Os nativos que foram expropriados de suas terras e que voltaram a ocupar o bairro conviveram com um sistema colonial escravista enraizado no Rio Grande do Norte.

Ao estudar as comunidades quilombolas no interior do Rio Grande do Norte Oliveira Júnior (2021) afirma que atualmente,

> no estado do Rio Grande do Norte, são contabilizadas mais de 70 comunidades negras rurais. Existem, também, territórios urbanos. Destas comunidades, apenas, 33 encontram-se certificadas (reconhecidas através da Fundação Palmares) e, somente, 01 tem teu território titulado, 02 em processo (sem prazo para definição final) e cerca de 40 sem, sequer, estarem

> certificadas. O resultado dessa situação é a pouca efetividade de políticas públicas que levem em conta a especificidade étnico-racial dessas comunidades. O Estado através de seus gestores e parlamentares (com pouquíssimas exceções) ignoram essas populações e suas demandas. (Oliveira Júnior, 2021, p. 6).

As pessoas que vieram a se constituir como moradores migraram do interior do Rio Grande do Norte para a Comunidade da África, sendo herdeiras não apenas dos indígenas, mas também de ex-escravizados que fugiram de períodos de estiagem, ocupando a região da Redinha e construindo, por vezes, habitações improvisadas, sem o auxílio de um planejamento e ordenamento público adequado. Na região do interior do RN, no Semiárido, Seridó e na Zona da Caatinga, os fazendeiros não podiam sustentar muitos escravos devido aos longos períodos de estiagem.

Apesar do crescimento na literatura sobre os povos afroameríndios no Estado do Rio Grande do Norte, destacando questões como exclusão, combate ao racismo e conquistas de regularizações de terras quilombolas, Oliveira Júnior (2021) observa que a produção literária no século XX, mesmo na área antropológica, está impregnada de uma visão racista, etnocêntrica e comprometida com valores regionais. Sobre a literatura que trata da população negra no Estado do Rio Grande do Norte, Oliveira Júnior faz a seguinte afirmação:

> A literatura que trata da questão da população negra no Estado pode ser classificada por dois momentos distintos: inicialmente, estudos sobre a população escravizada e aspectos das irmandades religiosas (Cascudo, Medeiros, Mello e Mattos) e, mais atualmente, os relatórios antropológicos e textos acadêmicos sobre comunidades negras rurais (Oliveira Júnior, 2021, p.65).

A literatura produzida no início do século XX no RN abordava a questão negra, folclorizando os aspectos culturais da vida, focando no inusitado, no diferente, no espanto e no confronto com a "cultura" do pesquisador. Esses trabalhos estabeleciam uma comparação direta e hierárquica, tornando exóticas as populações negras e negligenciando aspectos éticos nas pesquisas antropológicas. Muitas vezes, não era tomado o devido cuidado ao expor situações constrangedoras e de foro íntimo dessas populações (Oliveira Júnior, 2021).

No século XXI, observa-se uma transformação substancial na abordagem dos trabalhos sobre as populações negras no RN, com a inclusão de acadêmicos militantes do Movimento Negro e estudantes originários de comunidades historicamente excluídas. Essas novas abordagens, como as apresentadas por Joelma Tito da Silva (2009, apud Oliveira Junior, 2021), buscam uma visão distante do discurso colonial branco, procurando enxergar as populações negras de maneira mais humana, sem recorrer à folclorização ou exotização do "outro". Esse novo olhar reconhece os diferentes povos como detentoras de conhecimentos

tradicionais sobre a vida e o território, considerando suas particularidades como exemplos acumulados por experiência, testados e repassados às gerações seguintes.

É importante salientar que os processos de branqueamento e as lutas travadas pelos povos indígenas com os poderes instituídos de controle social foram constantes no Período Colonial e ainda estão presentes no cotidiano das populações de descendentes afro-ameríndios. Ao pesquisar sobre a origem da Comunidade Quilombola da Gameleira, que fica na região do Potengi, Maria Nascimento faz a seguinte constatação:

> Os entrevistados relatam que as terras eram todas pertencentes à família Gídio, os Ferreiras e os Lopes. O primeiro negro a chegar à comunidade foi "Felix Gídio" conhecido pela comunidade como o "negro fujão", por haver fugido de uma das fazendas de escravos da Paraíba/PB, se embrenhado pelas matas com medo de ser capturado, chegando no Olho d'água, encontravam-se vários índios (as) Tapuias, com as quais constituíram seus filhos (Nascimento, 2021, p. 198).

Os embates entre os marginalizados e os detentores do poder, representados pelos "coronéis" do sertão ou proprietários de engenhos, eram marcados pela utilização da violência, exploração da mão-de-obra e apropriação indébita de terras. Estas disputas perduram ao longo do tempo, seja como vestígios de um processo inconcluso de aquisição de terras, às vezes desencadeando conflitos, como evidenciado pela Confederação dos Cariris no Século XVIII no interior do Rio Grande do Norte. Outro exemplo contemporâneo reside nos conflitos agrários do Século XXI, que se manifestam através das contendas territoriais, intensificando as migrações da população do interior do Estado para as áreas periféricas da Capital Potiguar ao longo dos Séculos XX e XXI.

Nesse contexto de disputas, a cultura é também o berço da resistência política dos povos afro-ameríndios. Ao estudar os agentes, as lutas e a transformação social de uma localidade quilombola na região central do rio Grande do Norte, dentro do território quilombola Cabugi, Leonardo Souza e João Bosco Costa (2021) afirmam após a abolição da escravatura, a população foi desassistida de fontes de sobrevivência, ou seja, da posse e propriedade da terra. Essa população migrou às zonas urbanas habitando as periferias, como as terras do Bairro da Redinha. A outra parte desses ex-escravizados ficou legada aos territórios muitas vezes em precárias condições agroalimentares, ou migrando entre os territórios em busca de trabalho e de sobrevivência, enfrentando as estruturas políticas/econômicas do sertão chefiadas pelos "coronéis" do sertão, a escassez de água potável e o descaso político.

Muitos dos moradores da Comunidade da África entrevistados para esta pesquisa são descendentes ou nasceram em regiões ocupadas por territórios quilombolas e antigos

assentamentos jesuítas situados em regiões onde historicamente ocorreram as explorações de mão-de-obra vinculados aos ciclos econômicos de monoculturas como a de cana-de-açúcar, de algodão e de mandioca. Segundo Oliveira Junior (2021),

> Na região próxima à Capital se situavam diversos engenhos em cidades vizinhas, como Macaíba, São José de Mipibu, Ceará-Mirim que demandavam uma quantidade expressiva de mão-de-obra escrava. Estes engenhos proporcionaram várias fugas que, por sua vez, originaram diversas comunidades quilombolas como: Sibaúma em Tibau do Sul, Capoeiras em, Macaíba/Bom Jesus e Coqueiros em Ceará-Mirim (Oliveira Junior, 2021, p. 75).

As regiões circunvizinhas da cidade do Natal enfrentaram prolongados períodos de negligência por parte das autoridades públicas e exploração da mão-de-obra, levando muitos residentes a migrarem para as áreas periféricas em busca de melhores condições de vida. Além de investigar as origens dos habitantes africanos, as conexões delineadas neste contexto nos permitem traçar paralelos entre histórias, desafios e opressões ligadas à exploração econômica que marcou o passado das pessoas que buscam preservar sua herança cultural - indivíduos constantemente sujeitos a instabilidades em relação ao seu território de origem.

À medida que essa população migra das cidades do interior do Rio Grande do Norte para a região do Bairro da Redinha, traz consigo suas práticas culturais, integrando-se às dinâmicas locais. A Comunidade da África exibe características do território urbano negro, conforme delineado por Oliveira Júnior (2021), tais como casas de matriz religiosa afro-brasileira, bairros predominantemente de cultura negra com expressões musicais de raízes africanas, abrigando famílias oriundas de comunidades rurais que preservam os costumes ancestrais característicos da vida afro-brasileira.

Composta por pescadores, rendeiros e migrantes rurais, a "Redinha-de-dentro" (que posteriormente se tornaria a Comunidade da África) situava-se próxima às margens do Rio Doce. Durante o ano de 2022, o local abrigou a sede do Projeto Ilha de Música. As habitações eram construídas com palha e barro, enquanto nos quintais eram criados animais para o consumo doméstico e realizadas atividades agrícolas para a subsistência familiar. Até a década de 2010, muitas dessas residências não dispunham de banheiros, levando as pessoas a realizar suas necessidades básicas nas proximidades do riacho do Rio Doce, um afluente do Rio Potengi que corta parte da Comunidade da África. Ao discutir sobre o processo histórico de desigualdade, exclusão, segregação e socioeconômica na Comunidade da África, Rachel Melo (2006) afirma que

> Nesse processo de exclusão social a população se vê à margem do processo capitalista, sendo, dessa forma, obrigada a ocupar áreas insalubres ou muitas vezes ilegais, em busca de combinar moradia com uma subsistência mínima.

> Consequentemente, na maioria das vezes, as favelas se aglomeram nas redondezas de um possível mercado de trabalho e, no caso da Comunidade África, o que ocorre é que existe uma busca pela subsistência através da utilização dos rios e mangues em seu entorno, além da possibilidade de trabalho como ambulantes na praia da Redinha (Melo, 2006, p. 30).

A "Redinha-de-fora", localizada próxima à orla marítima, destacava-se como o lugar onde eram erguidas as casas de veraneio. É importante notar que este local apresentava uma infraestrutura mais desenvolvida em comparação com a "Redinha-de-dentro", evidenciada pela pavimentação de suas ruas principais. Se no período colonial a segregação estava associada à divisão do Rio Potengi entre a cidade e o aldeamento indígena, ao longo do século XX, essa separação passa a ocorrer também internamente no bairro, manifestando-se na distinção entre "Redinha-de-fora" e "Redinha-de-dentro". Ao discorrer sobre o histórico do povoamento do bairro, Juliana Barros (2021) aponta para a segregação urbana reforçada pela desigualdade econômica presente no processo de ocupação durante o século XX:

> Nesse contexto, observa-se que a população de maior renda, os veranistas, ocupavam os locais que detinham uma melhor infraestrutura, enquanto a população de menor renda buscava os locais que ofereciam condições para o trabalho e para a subsistência, neste caso a agricultura (Barros, 2021, p. 38).

Na citação anterior, a autora destaca a dinâmica da distribuição espacial da população, relacionada às diferenças de renda. A observação de que os veranistas, pertencentes à camada de maior poder aquisitivo, ocupavam áreas com infraestrutura mais desenvolvida, sugere uma correlação direta entre status financeiro e acesso a recursos urbanos e de lazer. Por outro lado, a população de menor renda, voltada para atividades agrícolas, direcionava-se para áreas que ofereciam condições propícias para o trabalho e a subsistência.

Essa dicotomia na escolha de localização habitacional ressalta não apenas as disparidades socioeconômicas, mas também a influência desses fatores na organização do espaço geográfico. A abordagem de Barros (2021) destaca a importância de considerar não apenas as preferências individuais, mas também as limitações e oportunidades impostas pela condição socioeconômica na configuração dos padrões de assentamento e ocupação do território.

A ocupação da Redinha transcorreu sem a correspondente implementação de infraestrutura pública que proporcionasse serviços essenciais aos moradores da comunidade. Embora, desde o século 16, tenha ocorrido uma vigorosa mobilização para a catequização dos povos indígenas nas terras ao norte do Rio Potengi, é notável que a primeira escola do Bairro da Redinha tenha sido erigida somente em 1971, denominada Escola Municipal Nossa Senhora dos Navegantes. A Unidade de Saúde do Bairro, por sua vez, só foi inaugurada em

1983. Estes eventos evidenciam o descompasso temporal entre a ocupação do bairro e a criação de serviços públicos para atender à população que há séculos reside na região. Ao passo que a falta de infraestrutura de atendimento público reforçava a intenção da elite natalense em que o bairro continuasse um espaço destinado apenas para veranistas.

Durante as décadas de 1980 e 1990, três conjuntos habitacionais foram erguidos no Bairro: a Redinha Nova, o Conjunto Niterói e o Conjunto Jardim das Flores. Estes empreendimentos surgiram como resposta à crescente demanda por moradias e como uma tentativa de mitigar a precariedade habitacional que assolava o bairro.

No entanto, a procura por habitações superava significativamente a oferta desses conjuntos, levando à intensificação da ocupação na Comunidade da África. Nesse período, observou-se a construção de moradias precárias, desprovidas de acesso ao sistema de água e saneamento básico. A expansão da zona urbana do Bairro da Redinha e de sua área costeira é enfatizada por Lima, Maciel e Lima (2017). Esses autores destacam que, em 1969, a área habitada do bairro era de apenas 668,17 m², contrastando com os 20.180,85 m² registrados em 2006. Esse aumento expressivo ressalta não apenas o crescimento demográfico, mas também as condições complexas e desafiadoras associadas à expansão urbana no contexto do Bairro da Redinha.

Ao realizar um estudo sobre as condições de moradia da população da Comunidade da África, Barros (2021) traz dados de uma cartilha produzida pela Secretaria Municipal de Saúde de Natal, em 1991. O documento afirma que a Comunidade da África surgiu entre dunas e lagoa. As primeiras casas eram feitas de palha e a família da Velha Bibi foram os primeiros moradores. Como discutido nesta tese, os residentes pioneiros da Redinha definitivamente não surgiram no século XX.

Barros promove uma análise acerca da possível origem do nome da Comunidade. O termo "África" tem sua raiz associada a duas famílias negras, Nascimento e Silva, que habitavam a região. Segundo relatos dos residentes, o nome carregava uma conotação pejorativa em relação às pessoas negras e de baixa renda, agravada pela presença de habitações improvisadas no território.

Alguns moradores também compartilharam que a comunidade já foi conhecida como "Nova Redinha". No entanto, após debates internos entre a população, prevaleceu a escolha pelo nome "Comunidade da África". Este nome é oficialmente reconhecido em documentos da Prefeitura, como na lei da Área de Especial Interesse Social (AEIS) da África, conforme registrado por Barros (2021, p. 180). Este processo revela não apenas uma transformação nominativa, mas também reflete as dinâmicas sociais e as percepções da comunidade sobre sua identidade ao longo do tempo.

É nesse contexto que as casas geralmente construídas sem alvarás e em situações precárias passaram a coexistir ao lado dos conjuntos habitacionais e das casas de veraneio. As próximas figuras trazem a imagem dessas habitações e as transformações de algumas ruas ao longo do tempo através das ações habitacionais e de melhoria de infraestrutura.

Figura 11: Casa na Rua Beberibe em ago. de 2006

Fonte: Arimatéria (2007).

Figura 12: Rua Beberibe em 2021

Fonte: Barros (2021).

Figura 13: Expansão sobre as dunas em ago. de 2006

Fonte: Arimatéia (2007).

Figura 14: Rua Manoel Caetano em ago. de 2006

Fonte: Arimatéia (2007)

Figura 15: Rua Manoel Caetano em 29 de jul. de 2022

Fonte: Caderno de Campo (07/07/2022)

As ruas, situadas em zonas de dunas próximas a antigas lagoas e em áreas alagadiças na foz do Rio Potengi, passaram por obras de calçamento, como evidenciado nas imagens anteriores. No entanto, é importante notar que essas melhorias não foram acompanhadas efetivamente por um sistema de drenagem pluvial e de esgotamento sanitário. Os alagamentos resultantes, somados à infraestrutura deficitária e à crescente preocupação com a segurança, tornaram-se temas frequentes nos noticiários da cidade do Natal a partir do final dos anos 1980

Enquanto na primeira metade do século XX a Redinha era um local de veraneio frequentado pela elite da cidade do Natal, o final do século XX e o início do século XXI testemunharam uma transformação no perfil socioeconômico dos frequentadores e moradores. Concomitantemente, os problemas na infraestrutura urbanística foram agravados, evidenciando a complexidade das mudanças que o bairro experimentou ao longo do tempo.

Silva e Ataíde (2020), ao explorarem os espaços livres e a requalificação das vias na Redinha, destacam que ao longo da segunda metade do século XX, as residências dos pescadores, inicialmente estabelecidas, e as casas de veraneio, ocupadas posteriormente, entraram em disputa por espaço. Esse cenário evoluiu com a inclusão de habitações permanentes, ocupadas por pessoas de baixa renda, transformando a praia, que antes era a preferida da elite local, em um destino popular, sobretudo para os moradores da região Norte.

A mudança no perfil socioeconômico dos residentes e frequentadores da praia, anteriormente composta por veranistas das zonas sul e leste e, agora, também por moradores da própria região, caracterizados por uma condição socioeconômica mais modesta, resultou na exclusão da Redinha de itinerários turísticos e da atenção do poder público. Esse processo de ocupação do solo, por sua vez, contribuiu para o crescimento do bairro com espaços livres públicos desarticulados, carentes de tratamento urbanístico apropriado, e que foram negligenciados sem infraestrutura adequada ou um propósito definido (Silva, Ataíde, 2020, p. 04). Esse contexto revela os desafios e as consequências decorrentes das transformações socioeconômicas e da ocupação do espaço na Redinha.

Tais elementos contribuíram para a formação de um contexto de condições materiais propícias ao surgimento da Salvação Cultural, expondo uma população que, ao longo da história, esteve sujeita às tensões resultantes da sua integração nos sistemas sociais. Já no final dos anos 1980, o outrora idílico bairro de veraneio da elite potiguar ganhou destaque nas manchetes de jornais devido aos seus problemas urbanos.

Em 12 de junho de 1987, o jornal Diário de Natal reportou os desafios enfrentados pela população: "Redinha ainda aguarda providências do governo: a cada temporal, as ruas enchem de lama e ficam intransitáveis" (Vilar, 2021, s.p.). Essa cobertura jornalística evidencia não apenas as dificuldades enfrentadas pela comunidade, mas também ressalta como a Redinha, outrora símbolo de lazer para a elite local, passou a ser associada a problemas urbanos significativos que exigiam a atenção e ação das autoridades.

O descaso em relação a obras estruturantes no bairro da Redinha foi noticiado durante todo o final do século XX pela imprensa da Capital Potiguar. São exemplos dessas reportagens:

> ‘Praia da Redinha é riscada do mapa: isso acontece todos os anos, após encerramento da temporada dos três meses de veraneio’ (*Diário de Natal* – 6 de outubro de 1992). ‘Água invade casas de veraneio na Redinha’ (*Diário de Natal* – 8 de junho de 1994). ‘Redinha: reduto de lama, água e lixo’ (*Diário de Natal* – 7 de julho de 1995). ‘Praia da Redinha está ilhada’ (*Diário de Natal* – 5 de agosto de 1998). ‘Redinha sofre com falta de cuidados’ (*Diário de Natal* – 10 de janeiro de 1999). (Vilar, 2021, s.p).

A negligência por parte do poder público desempenhou um papel central na consolidação da narrativa de perigo associada aos problemas estruturais do bairro. Entre o final dos anos 1990 e a primeira década dos anos 2000, a Redinha foi alvo de alguns projetos de urbanização e planejamento. Entretanto, essas iniciativas tiveram impacto limitado, uma vez que geralmente se concentraram na construção de quiosques, galpões, projetos paisagísticos na orla, estacionamentos para turistas e melhorias no quebra-mar.

É relevante destacar que essas promessas políticas de reestruturação contribuíram para a criação de experiências de desilusão entre os moradores. Esse aspecto é evidenciado na narrativa de Sócrates, conforme apresentado no Capítulo 10, quando ele expressou a descrença de que poderia viajar de avião para se apresentar com o Projeto Ilha de Música em um evento nacional.

A partir dos anos 2000, a Comunidade da África experimentou um notável processo de expansão, tanto em áreas de ocupação ribeirinha quanto nas encostas das Dunas de Genipabu. Sobre esse fenômeno, Lima, Maciel e Lima (2017) observaram que:

> O bairro, antes bucólico e de poucos veranistas e alguns pescadores, foi sendo cada vez mais habitado por ter se tornado um caminho na rota turística, o que contribuiu para que a praia fosse mais visualizada no cenário turístico do RN. Ressalta-se que a área era considerada apenas uma pequena vila de pescadores, hoje é considerado um bairro em larga expansão. Juntamente a essa especulação tem-se os problemas estruturais - sobretudo a erosão costeira que vem atingindo grande parcela da praia (Lima, Maciel, Lima, 2017, p. 156).

Em 2007, a construção da Ponte Newton Navarro marcou um marco significativo ao conectar a região central da cidade do Natal ao bairro da Redinha por meio de uma rodovia. Antes dessa infraestrutura, a travessia do Rio Potengi era realizada por balsas ou através da Ponte de Igapó, que fica distante do bairro. Em 2011, o projeto "África Viva" viabilizou a construção da Escola Municipal Professora Noilde Pessoa Ramalho e do Centro Municipal de Educação Infantil Terezinha Linhares Faustino. Essas duas instalações são de suma importância para a Comunidade da África, permitindo que as crianças estudem em escolas nas proximidades de suas residências.

Além disso, essas instituições de ensino são locais onde as crianças da Ilha de Música estudam/estudaram. Um exemplo notável é o caso de Elton, que não apenas frequentou essas escolas, mas também atuou como professor de Música no projeto "Mais Educação".

O estudo sobre os frequentadores do Mercado da Redinha, situado na orla junto ao Rio Potengi, conduzido por Lima et al. (2016), revela que a maioria dos consumidores é composta por moradores da cidade do Natal, predominantemente do sexo masculino, adultos, e com níveis de escolaridade geralmente até o 2º grau. Além disso, uma parcela significativa é composta por adultos e crianças que utilizam a praia como forma de lazer e posteriormente frequentam o mercado para se alimentar.

Por outro lado, Lima Júnior (2019) destaca uma singularidade na relação dos ambulantes com os frequentadores da praia da Redinha. Ele enfatiza a simplicidade com que os trabalhadores vivem e interagem com os banhistas e outros comerciantes, destacando a amigabilidade presente. Isso transforma o bairro e a orla não apenas em locais de subsistência, mas também em espaços onde se criam significados para a existência e se estabelecem diversas relações sociais. Lima Júnior destaca a dualidade dos ambulantes, que não se sabe ao certo se estão comercializando ou "desfrutando" da praia, pois estão realizando ambas as atividades no mesmo lugar e momento.

Vale ressaltar que a história dos bairros periféricos não está apenas presente na percepção dos moradores, mas também nos equipamentos sociais e religiosos presentes no local, como os terreiros de candomblé, de caboclos e juremas, o sítio histórico de preservação da cultura indígena Gamboa do Jaguaribe, e os projetos sociais que operam no bairro. Esses elementos evidenciam a riqueza e a complexidade da vida comunitária na Comunidade da África.

A atuação dessas instituições está intrinsecamente ligada a essa dinâmica dialética, onde a construção de poder e autoridade sobre as pessoas e suas habitações influenciam nas aulas de Música por meio das experiências cotidianas vivenciadas pelos alunos, professores e participantes do Projeto Ilha de Música. Aqueles que lidam com casas alagadas são os mesmos que migraram para o bairro, construíram suas moradias em áreas de dunas, viram suas ruas pavimentadas pelo poder público sem considerar adequadamente o sistema fluvial, enfrentam instabilidade alimentar e cujos filhos frequentam as aulas de Música.

Essas mobilizações na comunidade se desdobram em ações culturais em diversos equipamentos sociais do bairro, como as igrejas, as escolas e os projetos sociais que promovem o ensino de linguagens artísticas na região. Além do Projeto Ilha de Música, atualmente, outras iniciativas culturais são desenvolvidas pelas igrejas, como a formação de orquestras, rodas de pagode após jogos de futebol organizados nos campos de várzea, e outros

projetos educativos que utilizam a música como ferramenta de intervenção na Comunidade. Entre esses projetos, destacam-se o Movimento Cultural Nossos Valores e o Centro Cultural Gingáfrica.

O Movimento Cultural Nossos Valores, atuando no bairro há cerca de oito anos, se dedica a atividades de grafite, breakdance e bandas de rap. O projeto estende suas atividades a outras localidades consideradas periféricas na cidade, como os bairros de Mãe Luísa e Passo da Pátria. O projeto aborda e transforma temáticas de preconceitos de gênero e raça, utilizando a arte como meio de dialogar com as realidades cotidianas das crianças, proporcionando educação e fortalecimento de vínculos.

Já o Centro Cultural Gingáfrica, com mais de dez anos de atuação no bairro da Redinha, oferece aulas de capoeira, danças afro, oficinas circenses, e outras atividades. Seu princípio fundamental é a valorização do local e a construção crítica e coletiva dos direitos humanos. Ambos os projetos, o Movimento Cultural Nossos Valores e o Centro Cultural Gingáfrica, desempenham papéis essenciais na promoção da cultura e na construção de uma Comunidade mais resiliente e engajada. Esses diálogos acontecem tanto através de parcerias institucionais que são realizadas pelos proponentes dos projetos, quanto através do cotidiano dos aprendizes que participam de mais de uma instituição.

A Salvação Cultural, como parte de seu processo, coloca as populações em situações de instabilidade, seja por meio de expropriações e conflitos, como os que ocorreram na Redinha no Século XVII, ou pelo apagamento da história e da memória incentivado pela hierarquização cultural. Os relatos obtidos em nossas entrevistas para a pesquisa evidenciam diversas situações de instabilidade, em que a vulnerabilidade social é, por vezes, agravada pela utilização política-opressora do Estado. Na próxima seção, abordaremos essa temática explorando a relação entre as vulnerabilidades historicamente construídas, a dinâmica da Salvação Cultural e os insights etnográficos provenientes da visita aos locais de trabalho das famílias dos alunos envolvidos no Projeto Ilha de Música.

5.4 A INSTABILIDADE E AS PROMESSAS DE TRANSFORMAÇÃO

Durante as conversas com as famílias dos alunos do Projeto Ilha de Música sobre as transformações no bairro, destacaram-se as promessas de transformação não cumpridas, gerando sentimentos de irrealização, descrença e frustração em relação à atuação de projetos coletivos voltados para a melhoria da qualidade de vida dos moradores. Esses projetos de atuações públicas abrangiam desde estrutura básica, como a promessa de reforma de ruas, instalação de redes de água encanada e saneamento básico, até iniciativas educativas, como a

construção de escolas, creches, e a melhoria e ampliação dos espaços de convivência comunitária.

Em junho de 2022, percebemos que as crianças estavam frequentando o Projeto Ilha de Música com expressões de preocupação. Algumas delas relataram que suas famílias estavam sob ameaça de despejo do local de trabalho. Diante dessa situação que gerava ansiedade para as crianças, buscamos os professores da Ilha de Música e as mães dos alunos para compreender melhor o que estava ocorrendo.

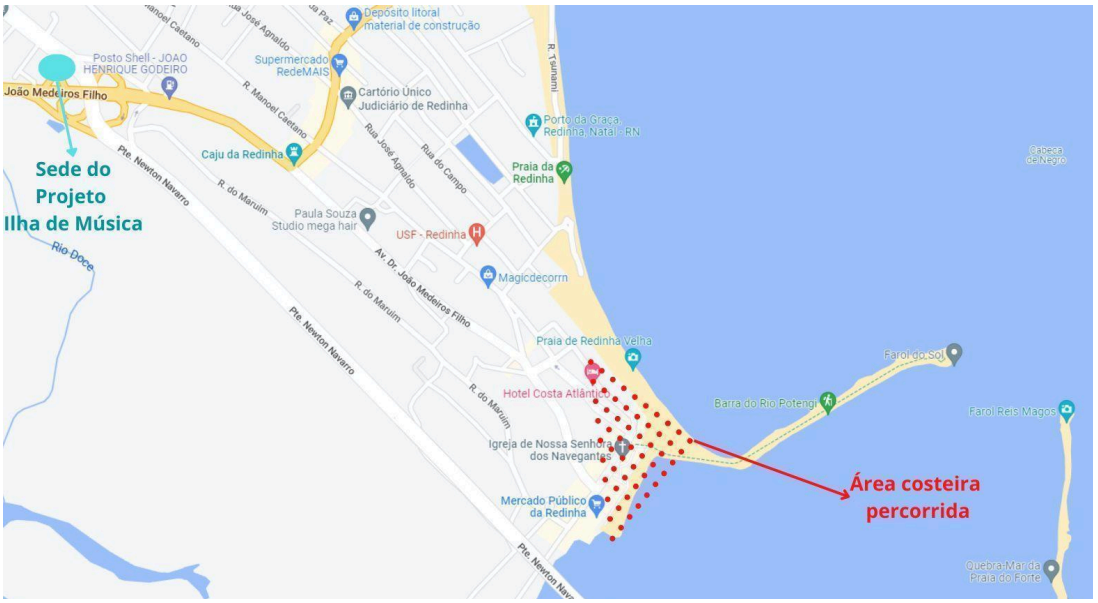
Em uma conversa ao final dos ensaios da Orquestra da Ilha de Música, uma mãe sugeriu que realizássemos uma visita aos quiosques e bares na região costeira do bairro para obter uma compreensão mais aprofundada desse sentimento e da situação enfrentada pelas famílias. Pensando em entender como as situações de vulnerabilidade são elementos materiais propiciadores da Salvação Cultural, decidimos conversar com alguns pais de alunos que trabalhavam na orla da praia.

Já havíamos ouvido de um dos professores do Projeto Ilha de Música que os pais de alguns dos alunos eram pescadores, e que algumas mães trabalhavam como ambulantes e/ou permissionárias de quiosques vendendo alimentação na faixa de areia entre o Rio Potengi e a Praia da Redinha Velha.

Nesta seção, apresentamos o relato etnográfico da visita a esse ambiente, relacionando-o com a história do bairro, discutida anteriormente neste capítulo. Esses elementos formam dispositivos cognitivos, afetivos e relacionais que estão presentes nos modos de ser dos moradores, interligados com a dinâmica da Salvação Cultural. Esses processos contribuem para moldar as características de vulnerabilidades vivenciadas pelos indivíduos em busca da Salvação. A partir da construção desses dispositivos, conseguimos compreender, por meio dos relatos dos moradores, as condições de vida que dão forma a um perfil no qual emergem os elementos salvacionistas.

Já havíamos ouvido de um dos professores do Projeto Ilha de Música que os pais de alguns dos alunos eram pescadores, e que algumas mães trabalhavam como ambulantes e/ou permissionárias de quiosques vendendo alimentação na faixa de areia entre o Rio Potengi e a Praia da Redinha Velha. Fomos, portanto, buscar esses familiares que estavam desenvolvendo suas atividades laborais na área que compreende a foz do Rio Potengi, em destaque na Figura 13.

Figura 16: Área percorrida durante a atividade de campo



Fonte: Google Maps, 2022.

Ao buscar os familiares dos alunos da Ilha de Música que estavam envolvidos em suas atividades laborais na área da foz do Rio Potengi, iniciamos nossa visita por volta das 8 horas da manhã do dia 29 de julho de 2022, na região da Ponte Newton Navarro. Essa parte específica do bairro da Redinha, anteriormente conhecida como Redinha de Fora e hoje popularmente denominada Redinha Velha, destaca-se pelo desenvolvimento mais pronunciado da atividade turística. Durante nossa visita, observamos diversos pontos de interesse e atrações turísticas, destacando-se: **O Mercado Público da Redinha e o Redinha Clube**, ambos em processo de demolição para a construção de novos prédios, indicando mudanças significativas na estrutura da região; **A Capela de Nossa Senhora dos Navegantes,** um marco religioso na área, refletindo a importância/presença da fé católica na Comunidade; **Igreja de Pedra dedicada à Nossa Senhora dos Navegantes,** outro ponto religioso que contribui para a identidade cultural local; **Quiosques em funcionamento**, locais que, apesar das transformações em curso, continuam a servir como espaços de comércio e lazer. **Entulhos de quiosques demolidos**, Resultado das obras de readequação da orla, indicando as mudanças em curso na paisagem; **Embarcações de pequeno porte,** utilizadas pelos pescadores locais, evidenciando a importância da pesca na economia e cultura da

região; **Quebra-mar que adentra na foz do Potengi**, estrutura que desempenha um papel crucial na proteção da área costeira.

Esses elementos fornecem uma visão abrangente da complexidade da região e destacam as transformações em andamento, tanto nas estruturas físicas quanto nas atividades cotidianas que moldam a vida dos moradores.

Realizamos uma primeira caminhada por esse espaço, e percebemos que a probabilidade de encontrar pessoas que pudessem colaborar com a pesquisa era maior na parte próxima à margem do Rio Potengi, junto aos quiosques. As próximas imagens retratam essa área.

Figura 17: Ponte Newton Navarro, quiosques e barracas às margens do Rio Potengi

Fonte: Caderno de campo, 29 de julho de 2022.

Figura 18: Pescadores

Fonte: Caderno de campo, 29 de julho de 2022.

Figura 19: Pescadores dispondo rede de arrasto, ao fundo a Fortaleza dos Reis Magos

Fonte: Caderno de campo, em 29 de julho de 2022.

Figura 20: Pescadores tratando peixe às margens do Rio Potengi

Fonte: Caderno de Campo, em 26 de julho de 2022.

Conforme evidenciado nas imagens anteriores, presenciamos uma série de atividades realizadas por pescadores na área. Eles estavam envolvidos em diversas tarefas, como puxar redes artesanais, conversar enquanto guardavam as redes, limpar as embarcações e tratar os peixes. A Foz do Rio Potengi, historicamente marcada por disputas, continua desempenhando o papel de local de subsistência para muitos moradores da Redinha, incluindo os familiares dos alunos do Projeto Ilha de Música. Ao mesmo tempo, essa área também é um espaço de brincadeiras para algumas crianças que ali estavam, destacando a multifuncionalidade desse ambiente na vida cotidiana da comunidade.

Ao percorrer esse espaço, fomos envolvidos por uma atmosfera sonora diversificada e rica em nuances. O marulho constante, os vivazes gritos das crianças mergulhadas em suas brincadeiras na água e as conversas animadas dos pescadores discutindo o cotidiano conferiam uma identidade acústica à região.

No entanto, esses sons eram frequentemente interrompidos pelos sons das máquinas que estavam envolvidas na demolição e na construção dos equipamentos públicos nas proximidades do antigo Mercado da Redinha. O ruído das máquinas recolhendo entulhos, as batidas das britadeiras e marretas contra as paredes criaram uma trilha acústica dominante. Esses movimentos sonoros, por vezes, eclipsaram os sons mais suaves e naturais do ambiente, como o sussurro do vento nas palhas dos coqueiros, o murmúrio das ondas do mar e as pequenas marolas provocadas pelas embarcações que cruzavam o Rio Potengi. Essa interação

de sons humanos e naturais proporcionou uma experiência auditiva complexa e vívida, destacando a dinâmica vibrante e em transformação do local.

Ao nos aproximarmos de um dos grupos de pescadores, recebemos a informação de que o dia estava sendo de boa pesca, indicando que a rede havia eficientemente capturado uma grande quantidade de peixes. Na própria areia, os animais eram prontamente tratados e oferecidos à venda para moradores, veranistas, turistas, curiosos e comerciantes que observavam atentamente toda a operação.

No entanto, o cenário era diferente nos quiosques comerciais, onde o movimento não desfrutava da mesma sorte dos pescadores. O local estava pouco movimentado, com apenas algumas crianças brincando entre os guarda-sóis. O número de clientes e consumidores era limitado. A reforma do Mercado da Redinha e de outros equipamentos na orla havia contribuído para a redução da frequência de clientes, impactando diretamente o comércio local.

À sombra de um coqueiro e sentada em uma cadeira de plástico amarela, estrategicamente posicionada próxima à porta de um dos quiosques, encontrava-se Dona Rita, uma senhora negra de aproximadamente 45 anos e um metro e sessenta de estatura. Sua vestimenta sugeria que ela poderia ser uma trabalhadora do quiosque, uma vez que estava usando uma blusa azul marinho, em consonância com a cor das paredes dos estabelecimentos, e também portava uma touca de tecido com tela branca, acessório comumente utilizado por profissionais que preparam e comercializam alimentos. Ao contrário dos pescadores, Dona Rita não parecia estar tão ocupada, o que nos permitiu desenvolver uma conversa mais tranquila. Ao nos aproximarmos, ela nos recebeu com um sorriso.

A cozinheira e permissionária do quiosque, conhecida como quiosqueira, é uma moradora há mais de 20 anos do Bairro da Redinha. Sua residência está próxima ao "cajueiro", um monumento em pedra em forma de caju localizado no acesso à Praia da Redinha Nova. Dona Rita migrou de uma comunidade rural na cidade de Extremoz/RN para o bairro durante os anos 2000, unindo-se a um pescador que também a auxilia no atendimento do quiosque quando não está envolvido na pesca. Dessa relação, nasceram dois filhos, João (10 anos) e Lucas (14 anos). Além destes, Rita tem um filho proveniente de seu primeiro relacionamento. Ela não mantém contato com seu filho mais velho, que passou a residir com a família do pai quando ela decidiu se mudar para a Redinha e se unir ao seu atual companheiro. O companheiro de Rita também tem um filho resultante de um relacionamento anterior, chamado Jonathan (16 anos).

O companheiro de Dona Rita é conhecido como senhor Curumim, apelido dado pelos amigos de pesca devido à sua aparência indígena e à sua identificação com a cultura

nativa. Curumim, nas diversas vezes que o encontramos, reafirma-se como "sou nativo, nativo, daqui". Com cerca de 40 anos, as marcas do trabalho ao sol deixaram rugas que o fazem aparentar mais idade. Apesar de semianalfabeto, Curumim possui grande habilidade em realizar cálculos. Quando não está no mar, ele fica responsável pela contabilidade do quiosque, calculando em pouco tempo a conta dos clientes e agilizando o processo de atendimento.

Durante uma visita em 13 de janeiro de 2023, relacionada à mobilização de Dona Rita e outros permissionários de quiosques para tentar impedir o despejo devido às reformas na orla, Curumim nos contou que sua família é moradora da Redinha há gerações. Ele expressa com saudosismo e emoções afetivas todas as transformações ocorridas na infraestrutura da orla, relacionando-as com a história de seus antepassados. Desde as antigas barracas de palha de folhas de coqueiro entrelaçadas e lona de plástico azul com as quais seus avós trabalhavam no início dos anos 1900, até a construção dos primeiros quiosques de concreto, chamados por ele de "cacimbões", e a última reforma que resultou na instalação dos atuais equipamentos em meados dos anos 2000. Nessa época, ele se uniu a Dona Rita e decidiram dar continuidade à tradição familiar de vender alimentos e bebidas na praia, atividade combinada com o trabalho de Curumim na pesca.

Dona Rita cursou até a sétima série do ensino fundamental e fez algumas tentativas de frequentar cursos noturnos voltados para adultos no âmbito do EJA – Educação de Jovens e Adultos. No entanto, o cansaço decorrente da rotina de duplo trabalho, entre o quiosque na praia e suas responsabilidades domésticas, e o tempo dedicado à educação de seus filhos foram os motivos que a levaram a desistir da escola. Mesmo assim, ela projeta para o futuro de seus filhos os caminhos da educação que nem ela nem seu esposo percorreram.

No nosso primeiro contato, na manhã de 29 de julho de 2022, quando começamos a nos identificar como pesquisadores, Dona Rita interrompeu-nos, demonstrando receio. Outras pessoas já haviam passado pelo local, medindo os quiosques, fazendo propostas de intervenções e prometendo melhorias na infraestrutura que nunca foram cumpridas. Promessas ilusórias de transformação, que nunca se concretizaram, fizeram com que o sorriso inicial, convidativo para uma conversa, desse lugar a um olhar desconfiado e a um sorriso de canto de boca. Ela associou nossa pesquisa à reconstrução do Mercado da Redinha, que, naquele instante, encontrava-se completamente demolido. Dona Rita temia que a demolição de seu quiosque ocorresse a qualquer momento e que nós fôssemos mensageiros da Prefeitura do Natal encarregados de dar essa notícia.

Após essa desconfiança inicial, continuamos nossa identificação, explicando que nossa pesquisa era acadêmica e não da Prefeitura. Mostramos também algumas fotos que

havíamos capturado na Comunidade, bem como imagens e vídeos da Ilha de Música. Com o auxílio das imagens, explicamos que nossa pesquisa era sobre Ensino de Música na área das Ciências Sociais, e que tínhamos a intenção de compreender melhor a vida no bairro através de conversas com os moradores. Por fim, deixamos claro que nossa intenção não era desapropriar nem demolir o seu local de trabalho.

"Ah, a Ilha? Aquelas pessoas são uma bênção aqui. Todo mundo conhece" (Entrevista com Dona Rita, registro de campo em 29/07/2022). À medida que ela examinava as fotos do Projeto Ilha de Música em nosso telefone celular, seu semblante se transformava; o olhar desconfiado cedia espaço a um sorriso. Logo, ela se abriu e compartilhou que seus dois filhos, Lucas e João, e seu enteado, Jonathan, eram familiarizados com o projeto.

Ela explicou que Jonathan, com dezesseis anos, estava auxiliando o pai naquele momento em um dos barcos. Entre seus filhos, ele foi quem participou por mais tempo do Projeto Ilha de Música, totalizando 3 anos. A quiosqueira mencionou que ele precisou deixar o projeto devido às obrigações escolares e à necessidade de ajudá-la no quiosque como garçom. Naquele dia, devido ao baixo movimento de clientes, Jonathan havia sido dispensado pela mãe e estava colaborando com o pai na pesca.

Os filhos mais novos, João e Lucas, começaram a frequentar o Projeto Ilha de Música em fevereiro de 2022, logo após o retorno das aulas presenciais que foram suspensas devido à pandemia de Covid-19. As crianças participam ativamente das oficinas tocando percussão e flauta. No meio do ano de 2023, Lucas deu os primeiros sopros no trompete. Além disso, ambos os irmãos tocam caixa/tarol na banda da escola.

A quiosqueira compartilhou que há alguns dias seus filhos estavam chegando um pouco mais tarde da escola devido aos ensaios para o desfile de Sete de Setembro de 2022. Com a apresentação se aproximando em menos de dois meses, ela enfatizou que esse evento era significativo não apenas para seus filhos, mas também para toda a sua família.

Conhecíamos João e Lucas pelos ensaios da orquestra da Ilha, mas ainda não tínhamos conhecido Dona Rita nem seu companheiro. Ela explicou que as outras permissionárias de quiosques, que são suas vizinhas e também têm filhos estudando no Projeto, se encarregam de buscar e deixar as crianças no projeto. Dessa forma, as famílias se revezam para acompanhar as crianças no caminho até a sede do Projeto.

Além de participar ativamente nas atividades educativas de seus filhos, a música também faz parte do cotidiano de Dona Rita. Seja durante o dia a dia em seu quiosque, assistindo às apresentações musicais de seu filho, ou como instrumento de participação em sua congregação de fé, uma igreja neopentecostal localizada nas proximidades de sua casa.

Durante o dia de trabalho, a quiosqueira reproduz em seu equipamento de som os mais variados estilos musicais. De tempos em tempos, os clientes solicitam que sejam tocadas músicas de bandas específicas. No entanto, Rita se recusa a colocar algumas delas, mesmo diante da insistência dos clientes. Para ela, certas músicas entram em conflito com suas convicções religiosas. Por exemplo, quando as letras das canções abordam de maneira explícita a sexualização dos corpos: "esse negócio de sobe, desce aqui e ali" (Dona Rita, entrevista, caderno de campo em 29/07/2022).

Segundo a quiosqueira, ouviria apenas em seu estabelecimento as "músicas boas", ou seja, os "louvores" cantados em sua igreja e canções que não sexualizem o corpo em suas letras. No entanto, isso talvez afastasse clientes e não contribuiria para o lucro em seu comércio. Dona Rita faz uma seleção das músicas projetadas em seu estabelecimento, equilibrando entre atender aos interesses musicais dos clientes e manter seus limites morais vinculados à sua fé. Ela age como um DJ que percebe o clima da pista de dança, observando os gostos dos frequentadores. No entanto, as hierarquias morais ligadas à sua religião parecem prevalecer quando confrontadas com a necessidade de agradar ao cliente. Essa categorização baseada em valores morais é evidente nas concepções de música. Ao lidar com os interesses comerciais, ela demonstra uma mediação, flexibilidade e acomodação entre esses elementos.

Em um determinado momento de nossa conversa, ocorrida com os pés descalços nas areias do Rio Potengi, ela nos revelou que se sentiu estimulada a se envolver musicalmente ao ver os filhos fazendo participações especiais nos cultos da igreja. A experiência de vê-los tocando a motivou a cantar e a realizar participações especiais nos atividades religiosas, mesmo sem ter recebido uma formação musical sistematizada. Rita relatou sentir um profundo prazer em servir a um propósito quando canta na igreja.

Alguns meses antes de nosso encontro, em abril de 2022 e motivada por seus filhos, ela ingressou em um grupo coral em sua igreja, que realiza apresentações em festividades congregacionais específicas ao longo do ano, como na "oferta das missões", "dia do pastor" e no "dia da bíblia". Com a retomada das atividades presenciais na sua comunidade de fé após o período de distanciamento social, Rita estava ajustando sua rotina, conciliando seus desejos de participar ativamente com Música em sua comunidade de fé, os estímulos para cantar vindos de seus filhos e as exigências extenuantes de suas atividades no quiosque, que consomem muito de seu tempo.

A rotina da quiosqueira inicia-se cedo, antes do amanhecer, quando prepara o café da manhã para sua família. Em seguida, ela alimenta os animais domésticos criados no quintal, incluindo algumas galinhas e uma cadela chamada Pretinha, que a segue diariamente até o quiosque. Durante nossa conversa, ela apontou para o animal preto com rajadas brancas em

sua dorsal, que estava deitado na areia ao seu lado. Certa vez, a cadela apareceu na praia e, curiosamente, seguiu Dona Rita até sua casa. "Pretinha é bastante esperta", comentou, recebendo como resposta um alegre movimento de rabo por parte da canina. Foi assim que elas se adotaram mutuamente. Os olhos fatigados e a apatia de Pretinha diante da nossa presença contrastavam vividamente com a energia e a rotina incansável de sua dedicada dona.

Além de oferecer cerveja, refrigerante e água de coco, o quiosque também comercializa caldos de peixe, mariscos, peixe frito com batatas fritas e o carro-chefe dos estabelecimentos na Praia da Redinha: ginga com tapioca. Foi impossível resistir, e decidimos continuar nossa conversa enquanto Dona Rita preparava a iguaria que, desde 31 de janeiro de 2019, é reconhecida como patrimônio imaterial do Rio Grande do Norte. Ao se encaminhar para a cozinha, Pretinha permaneceu imóvel em seu canto na areia, talvez ciente de que sua dona retornaria para se sentar ao seu lado durante o longo período que ainda restava até o fechamento do quiosque, por volta das 16h.

As gingas, peixes filhotes pequenos enfileirados em um filamento de palha de coqueiro, fritavam e borbulhavam no óleo quente. Entre uma virada e outra da massa de tapioca, Rita falou sobre a queda no faturamento nos últimos anos, primeiro devido a Pandemia de COVID e depois, mais recentemente, devido às obras na orla. O Mercado da Redinha atraía muitos turistas durante a semana. “Você vê, aqui era movimentado, hoje sexta, era cheio de gente. Desde a pandemia tá assim, só Deus” (Dona Rita, caderno de campo em 29/07/2022).

As incertezas do futuro e o medo de perder o quiosque dominaram nossa conversa a partir de então. A prefeitura quer remover os permissionários dos quiosques da região da orla, Rita demonstrava dúvidas e medo em relação à sua permanência: “demora muito para relocar a gente, e se demorar mais a gente vai fazer o quê? A gente já passou tanto tempo trancado dentro de casa. Vai viver de quê?” (Dona Rita, caderno de campo em 29/07/2022).

As obras em andamento no bairro têm como objetivo a readequação de alguns pontos próximos à orla, alinhando-se ao plano diretor da cidade do Natal aprovado em 2022. Esse documento possibilita, entre outras mudanças, a construção de edifícios com até 30 metros de altura na região da Redinha. Enquanto preparava a ginga dentro da tapioca e despejava um vistoso leite de coco sobre o quitute, Rita compartilhou suas preocupações em relação à altura desses novos prédios na área. Ela temia que a especulação imobiliária pudesse resultar na impossibilidade de continuar morando em sua casa. Rita mencionou uma amiga que reside no bairro de Mãe Luísa como exemplo, destacando que, segundo ela, "os homens fazem de tudo" para expulsar os moradores do bairro.

De pé junto a uma janela que conectava a cozinha ao exterior, ouvimos Dona Rita discorrer sobre o notável valor paisagístico daquele local, sugerindo que seria propício para a edificação de grandes prédios. Estes novos moradores teriam a oportunidade de contemplar uma paisagem singular na capital norte-rio-grandense, abrangendo a emblemática Fortaleza dos Reis Magos, as águas do mar da Redinha, a desembocadura do Rio Potengi, a exuberância do manguezal, as estruturas elevadas de Petrópolis e as antigas residências da região portuária.

Por outro lado, a cozinheira via que com novos moradores, o seu comércio poderia receber um número maior de clientes: “quanto mais gente, né? Movimenta” (Dona Rita entrevista informal, caderno de campo em 29/07/2022).

Encerramos nossa interação com Rita simultaneamente ao término da degustação de ginga com tapioca. Rita abordou a situação de instabilidade vivenciada pela população do Bairro da Redinha, embora não tenha delineado explicitamente o processo colonial que moldou a região, como elucidado no início deste capítulo. É nessa interseção entre promessas de redenção e mudança que os residentes transitam em relação aos ciclos de construção de infraestruturas públicas ao longo do século XX, conectados, por sua vez, ao processo histórico de expropriação de terras dos povos originários desde o século XVI. Esses tensionamentos no tecido social representam processos históricos inconclusos que buscam, de certa forma, apagar as raízes da Aldeia Velha, transformando-a em um destino de veraneio no início do século XX. A edificação de prédios com 30 metros de altura destinados à classe média pode, assim, tornar-se mais um instrumento de expropriação, conflitos e descaracterização da Redinha e da Comunidade da África.

Expressamos nossa gratidão à Dona Rita pela sua paciência e pela experiência gastronômica com a ginga e tapioca. Ela, por sua vez, agradeceu, revelando que não antecipava uma conversa tão inusitada em um dia que inicialmente não apresentava perspectivas além do contínuo ruído das máquinas ao redor de seu quiosque. Retornando à sua cadeira de plástico junto à entrada do estabelecimento, ela retornou a aguardar novos clientes. Nesse ínterim, Pretinha já se encontrava adormecida na areia, estendida à sombra de um coqueiro, imersa na sinfonia sonora composta por pescadores, crianças, trabalhadores, máquinas, natureza, construção, destruição, anseios por um futuro promissor, receios e incertezas.

5.5 A PRECARIZAÇÃO E AGRAVAMENTO DAS SITUAÇÕES DE INSTABILIDADES

Os dias que se sucederam à nossa visita aos quiosques foram permeados por uma profunda incerteza em relação à permanência das quiosqueiras. Nesse período,

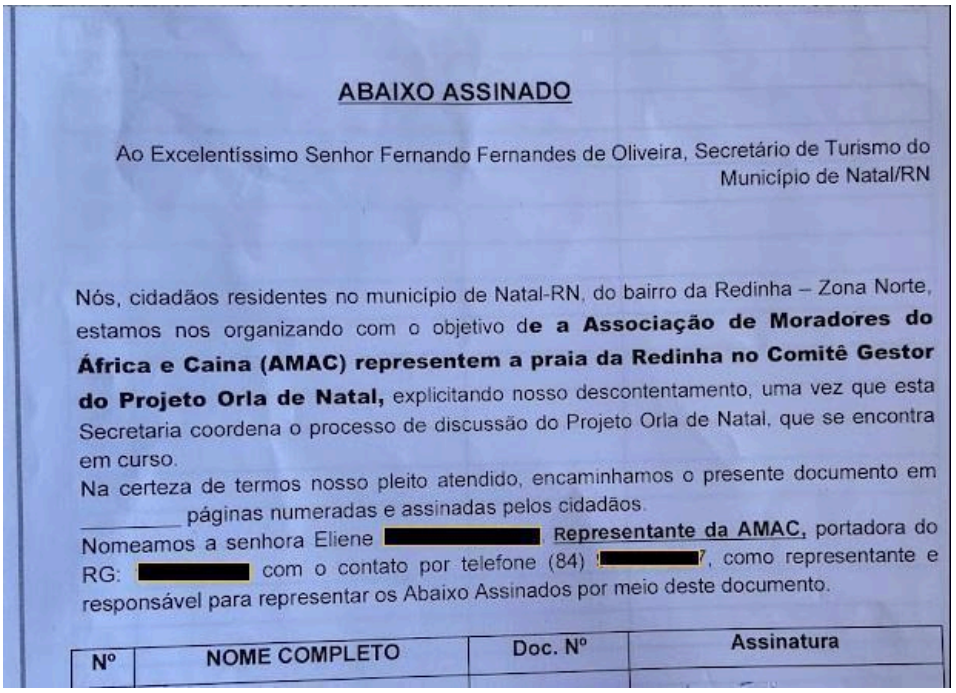
testemunhamos não apenas a batalha de Dona Rita, mas também a de outras mães e pais de alunos da Ilha de Música que desempenham suas atividades laborais na Orla.

Durante nossa pesquisa de campo, realizada durante o ensaio da Orquestra da Ilha de Música em 23/09/2022, nos deparamos novamente com Dona Rita e uma amiga. Elas tinham ido ao Projeto para buscar seus filhos, assim como outras crianças que eram vizinhas delas. A quiosqueira compartilhou conosco informações sobre o desenvolvimento musical dos alunos do projeto social.

Nesse encontro, ela segurava um papel em sua mão. A amiga de Dona Rita, que também trabalha em um dos quiosques à beira da praia da Redinha, sugeriu: "Mostre isso aos professores". A quiosqueira carregava consigo um abaixo-assinado destinado à criação de uma representação que pudesse dialogar com a Prefeitura do Natal, visando assegurar aos permissionários dos quiosques a possibilidade de retorno ao local de trabalho. De acordo com elas, a proposta da prefeitura envolvia a remoção das pessoas que trabalhavam nos quiosques, sem a garantia de retorno. A reintegração se daria exclusivamente por meio de um processo licitatório que selecionaria os projetos para o funcionamento dos quiosques. Ela e sua amiga explicaram que essa notícia as afetava profundamente, pois, além da ausência de garantias para o retorno, também destacava a baixa formação escolar delas, o que as deixava incapazes de elaborar um projeto para concorrer à licitação. Assim como Dona Rita, a amiga também não havia concluído o ensino fundamental.

Dona Rita explicou-nos que ela não possuía o "dom da palavra", ou seja, sentia dificuldades ao falar e ficava nervosa ao interagir com autoridades: "Olha, a gente sabe cozinhar, e muito bem, mas falar é difícil, eles [as autoridades] falam difícil. A gente está lá na praia há mais de trinta anos e querem tirar a gente sem garantir a volta" (Caderno de campo, 23/09/2022). Enquanto conversávamos, as crianças observavam-nos como se não compreendessem completamente o que estávamos dizendo, mas captavam os receios de suas mães em relação à possibilidade de perderem sua fonte de sustento. A imagem a seguir contém parte do texto do abaixo-assinado organizado pelos moradores.

Figura 23: Abaixo-assinado apresentado por Dona Rita



ABAIXO ASSINADO

Ao Excelentíssimo Senhor Fernando Fernandes de Oliveira, Secretário de Turismo do Município de Natal/RN

Nós, cidadãos residentes no município de Natal-RN, do bairro da Redinha – Zona Norte, estamos nos organizando com o objetivo d**e a Associação de Moradores do África e Caina (AMAC) representem a praia da Redinha no Comitê Gestor do Projeto Orla de Natal,** explicitando nosso descontentamento, uma vez que esta Secretaria coordena o processo de discussão do Projeto Orla de Natal, que se encontra em curso.

Na certeza de termos nosso pleito atendido, encaminhamos o presente documento em _____ páginas numeradas e assinadas pelos cidadãos.

Nomeamos a senhora Eliene [redacted] **Representante da AMAC,** portadora do RG: [redacted] com o contato por telefone (84) [redacted], como representante e responsável para representar os Abaixo Assinados por meio deste documento.

Nº	NOME COMPLETO	Doc. Nº	Assinatura

Fonte: Caderno de campo em 23/09/2022.

No dia 13 de janeiro de 2023, voltamos mais uma vez à orla, o período de recesso das aulas da Ilha de Música nos oportunizou ter um contato maior com as trabalhadoras dos quiosques. Neste dia, ao conversar com Rita, rever algumas informações fornecidas nas entrevistas, ela nos apresentou a outras permissionárias e nos informou que a situação de precariedade havia se agravado. Pessoas, em nome da prefeitura, ou da construtora que estava responsável por tirá-las do local, estavam realizando ligações ameaçando “passar com o trator” por cima dos quiosques.

Figura 22: Faixa em frente a Igreja de Pedra

Fonte: Caderno de Campo em 04/01/2022.

As quiosqueiras, a partir disso, começaram um movimento de organização em defesa do seu local de trabalho. Espalharam cartazes, como o retratado na imagem anterior. Buscaram pessoas na Comunidade para apoiá-las, e se organizaram a partir do segundo semestre de 2022 através do "Coletivo Ginga com Tapioca"[73]. O coletivo é uma parceria com o Centro de Referência em Direitos Humanos Marcos Dionísio/UFRN e tem promovido diversas ações de escuta, discussão, conscientização e orientação na busca por soluções propositivas para os problemas encontrados pelos trabalhadores da orla.

5.6 OS ELEMENTOS DA SALVAÇÃO CULTURAL E O COTIDIANO DE DONA RITA

Conforme delineado no início deste capítulo, Câmara Cascudo (1955;1999) destaca que, durante a conquista das terras dos potiguares pelos portugueses, existiam aldeamentos indígenas ao norte do Rio Potengi, entre os bairros da Redinha e Igapó. Com o intuito de repelir os franceses e seus aliados nativos, os portugueses, partindo do Forte de Cabedelo, na Paraíba, buscaram conquistar as margens do Rio Potengi. A concretização desse objetivo

[73] Perfil nas redes sociais: https://www.instagram.com/coletivogingacomtapiocaa

ocorreu mediante uma aliança com o líder indígena Felipe Camarão (Potiguaçu ou Grande Camarão), que desempenhou papéis destacados no governo português. Essa parceria possibilitou a construção do Forte dos Reis Magos (1598) e a fundação oficial da cidade do Natal (1599).

Após participarem ativamente em batalhas, especialmente contra os holandeses no século XVI e XVII, os Potiguara foram convidados compulsoriamente pelo rei de Portugal a se deslocar para aldeamentos jesuítas, como o Guajiru em Extremoz, buscando "instrução". Posteriormente, ocorreu a expulsão dos nativos da Redinha para esses aldeamentos, sob a justificativa de superioridade cultural por parte dos colonos portugueses. O bairro, outrora território indígena, foi então ocupado por famílias da elite natalense, que ao longo dos séculos XIX e XX construíram residências de veraneio. Os descendentes de indígenas e ex-escravizados assumiram diversas ocupações, como a de pescadores e quiosqueiras, coexistindo com os veranistas. A Redinha, anteriormente um território indígena, passou por um processo de "embranquecimento" conforme os objetivos coloniais, para mais tarde diversificar-se e enegrecer com os fluxos migratórios dos séculos XX e XXI.

Durante os séculos XX e XXI, a população que vivia próxima dos antigos aldeamentos Jesuítas e das zonas de plantação de cana-de-açúcar (Extremoz, Touros, São José do Mipibu, Nísia Floresta, Ceará-Mirim, e etc.) migrou de volta para Redinha, concentrando-se na Comunidade da Redinha de Dentro. As quiosqueiras, os pescadores, os permissionários do Mercado da Redinha, os nativos - moradores antigos e recém migrados, e os ambulantes que vendem alimentos e bebidas no bairro são herdeiros não apenas de uma tradição mercantil ligada ao turismo, como também são pessoas injustiçadas pelo processo histórico que incidiu sobre seus antepassados.

A narrativa histórica parece repetir-se como uma farsa de uma tragédia já vivida. Se nos séculos XVI e XVII a intenção era "civilizar" os nativos, expulsando-os de suas terras, e nos séculos XIX e XX o objetivo era ocupar a Redinha com a construção de casas de veraneio, hoje, no século XXI, o Município de Natal busca "reurbanizar" a região da orla, expulsando justamente os verdadeiros "donos" da terra.

Essa pretensão desconsidera as histórias de vida construídas ao longo dos anos em prol da "salvação" da orla. Para Dona Rita, trabalhar no quiosque é mais do que um meio de sustento; é estabelecer amizades, é a forma como o seu esposo foi criado, o qual agora sustenta seus filhos. Em uma região carente de equipamentos públicos comunitários, as crianças, filhas e netas das quiosqueiras e pescadores, brincam de "tica-tica" entre os bancos já deteriorados da praia.

Retirar as trabalhadoras é tentar novamente apagar histórias e modos de vida inseridos em redes de sociabilidade, repetindo argumentos residuais do Período Colonial, desapropriando os verdadeiros donos da Redinha. A salvação não só implica na destruição de bens simbólicos, mas também de modos de vida e redes de sociabilidade, podendo intensificar situações de vulnerabilidade social. Essa situação trouxe para os alunos da Ilha de Música sentimentos de desânimo, ansiedade e medo, frequentemente relatados nas oficinas de Música.

Foi prometida uma indenização de oito mil reais por cada quiosque derrubado. Entretanto, em apenas um quiosque trabalham três famílias, e em uma delas, três gerações. A maioria das trabalhadoras são mulheres negras e afro-ameríndias, chefes de família, que, junto com outras pessoas, mantêm toda a dinâmica do comércio. Ao dividir o valor da indenização entre as trabalhadoras, o montante não seria suficiente para viabilizar uma estrutura mínima em outro local.

Além da questão financeira, há a destruição do bem simbólico com o discurso salvacionista e de progresso. Isso pode encerrar as relações de confiança e amizade construídas entre frequentadores da praia, banhistas, moradores e quiosqueiras ao longo de décadas. A Redinha precisa ser um lugar democrático, de respeito às tradições e de progresso. Gerenciar dinâmicas aparentemente opostas deveria ser parte do agir político que orienta as ações da política pública, evitando que a máquina governamental seja usada como instrumento opressor de pessoas marcadas por processos históricos de exclusão.

Mulheres, negras, pardas, descendentes de indígenas e de escravizados sendo expulsas do lugar onde ganham seu sustento com o argumento do “progresso”, parece ser, ao menos, uma repetição tosca (ou a continuidade no sentido residual) de um passado de expropriações de terras e de apagamentos de histórias de vidas do povo potiguar com argumentos salvacionistas. Se há problemas de regularização e de melhorias da infraestrutura, não é destruindo vidas e memórias que se constrói um futuro possível em uma cidade humana e que (re)conhece seu passado.

É nesse sentido que a Salvação Cultural é parte da Comunidade e pode tomar como *modus operandi* a promoção das instabilidades que se impõem às populações das periferias. A salvação aparece vinculada a um discurso de mudança, de benesse, de transformações locais e de promessas, quase sempre não cumpridas, como ressaltou Dona Rita no início desta seção.

Neste contexto, a S.C. é um processo unidirecional, em direção de populações vulneráveis que se impõem a partir dos seguintes tensionamentos: a transformação do bairro em lugar de perigo e ao mesmo tempo em potencialidade imobiliária; em lugar onde as pessoas possuem algum vínculo com as situações de risco, e; o lugar de potencialidade e de

atuação público/privada como a reestruturação da orla e a atuação dos diversos grupos que oferecem oportunidades de desenvolvimento de habilidades artísticas, como as ONGs.

No caso de Dona Rita, a instabilidade emocional ao perceber a presença de possíveis agentes públicos a fez sentir-se tão vulnerável que temeu que, ao nos encontrar na orla, fôssemos nós os mensageiros da notícia de que ela perderia seu comércio e sustento. A reforma no entorno de seu quiosque intensificou uma situação de instabilidade emocional e econômica na vida de sua família, assim como de seus filhos que frequentam as aulas de Música.

Essa instabilidade, inserida no processo de "Salvação Cultural", é ritualisticamente reforçada pelos homens brancos que aparecem vestidos com calças, pelos maquinários pesados, pelos ruídos das paredes sendo derrubadas, e pelas ameaças anônimas de despejo, entre outros eventos. Os sons de destruição e construção prenunciavam o que poderia acontecer a qualquer momento para Dona Rita: a derrubada de seu quiosque e o fim de seu modo de vida. Para ela, isso significava não apenas ter que parar de trabalhar; batidas e britadeiras anunciavam uma instabilidade e um futuro incerto.

5.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO: A SALVAÇÃO CULTURAL E A REDINHA

Este capítulo investigou os elementos materiais baseados nos antecedentes históricos que propiciaram a Salvação Cultural no contexto da Comunidade da África. Foi possível estabelecer uma ligação entre os elementos constituintes da Salvação Cultural, presentes nos estágios iniciais da colonização portuguesa. Inicialmente, a iniciativa educacional em terras potiguares visava à assimilação, pelos povos nativos, dos conhecimentos oriundos da cultura do colonizador, inclusive de sua religião cristã e com isso a inserção da população local em posições hierárquicas de subserviência no sistema societário.

É relevante ressaltar que, mesmo nos dias atuais, as práticas religiosas, como missas, cultos e celebrações festivas (quermesses e festas juninas), permanecem como um dos principais domínios para a expressão musical dos alunos e ex-alunos da Ilha de Música.

Durante o século 19, o Bairro da Redinha se metamorfoseou em um refúgio para veranistas das classes sociais mais privilegiadas da cidade do Natal. Essa característica desempenhou um papel crucial na criação de uma ordem ritualística de celebrações que continua a exercer influência nas práticas musicais da Comunidade, destacando-se em eventos como os arrastões e clubes carnavalescos, desfiles de fanfarras e os shows de verão. Nestes contextos, os ex-alunos do Projeto não apenas desempenham o papel de músicos, mas também atuam como promotores e agentes culturais. É possível observar um diálogo intrínseco entre as formas de entretenimento e lazer do "pedaço", conforme conceito de

Magnani (1996; 2003), e os espaços de atuação musical dos participantes do projeto. Este entrelaçamento revela a integração significativa dos ex-alunos nos cenários culturais e de lazer da comunidade, destacando a sua participação multifacetada na construção e promoção das práticas musicais locais. Ao longo do século XX e nos primeiros anos do século XXI, a população da Comunidade da África viu seu contingente crescer devido às migrações dos filhos dos residentes dos bairros adjacentes à Redinha, bem como daqueles que migraram do interior do Estado. Contudo, essa expansão habitacional, embora promissora, não foi acompanhada de uma ampliação efetiva dos equipamentos sociais, deixando de cumprir diversas promessas salvacionistas de reestruturação do bairro.

Paralelamente a essa promessa, na segunda metade do século XX, surgiu a narrativa de negligência por parte do poder público em relação aos serviços essenciais de moradia, saúde e educação no bairro. Assim, o que antes era um local marcado por disputas e diversão veranil da elite potiguar, transformou-se em um cenário de enchentes, descaso público e no palco de promessas não cumpridas de aprimoramento dos equipamentos públicos. Este contraste entre as expectativas criadas e a realidade vivenciada pelos habitantes reforça as complexidades enfrentadas pela comunidade diante das questões urbanas e sociais.

Destacamos os seguintes elementos materiais como propiciadores da Salvação Cultural no Projeto Ilha de Música: a colonização, a vulnerabilização da população por meio da ação constante do poder público que age ora agravando as precarizações.

O próximo capítulo desta tese identifica os elementos da Salvação Cultural (S.C.) presentes nas atividades do projeto, abrangendo desde a narrativa mítica que envolve a origem da Ilha de Música até as ações dos agentes durante as apresentações. Serão explorados aspectos do cotidiano por meio da ritualização das práticas, as quais estão intimamente vinculadas às disposições culturais (espirituais) da S.C., incluindo o messianismo, o chamado, resíduos da religião, o véu metafísico, a ordem ritualística, o processo transformador e a música como um elemento de distinção/hierarquização.

6 A ILHA DE MÚSICA

O relato a seguir expõe nossa primeira experiência no campo do Projeto Ilha de Música, servindo como preâmbulo para este capítulo. Adicionalmente, duas imagens são apresentadas. Esses elementos visam não apenas compartilhar as primeiras impressões sobre esse espaço, mas também estabelecer uma conexão intrínseca com os elementos da Salvação Cultural previamente discutidos nesta tese.

> Eram 9 horas da manhã, havia em torno de quinze crianças e adolescentes na porta do espaço que abriga o Projeto. A Ilha estava acontecendo em um clube particular que promove eventos na Comunidade da África chamado Casa do Seu Zé, localizado às margens do viaduto da Redinha. A antiga casa onde o projeto funcionava foi devolvida aos proprietários durante a pandemia de COVID-19. Os proponentes achavam desinteressante continuar pagando aluguel do espaço sem o funcionamento físico do Projeto. Durante esse período, o antigo espaço serviu de apoio para os trabalhadores de uma obra rodoviária que aconteceu no contorno da antiga sede. É desejo dos coordenadores do projeto que as atividades voltem a funcionar no antigo prédio, devido a estrutura de salas que lá havia sido montada. A palavra usada foi "improvisado" para se referir ao atual espaço. Havia um apego emocional à antiga sede e as atividades que lá funcionaram. Eram lembranças rememoradas nos relatos dos participantes.
>
> Sobre o espaço, a primeira coisa que chamou atenção foi a disposição dos equipamentos comunitários no entorno da Casa do Chico: próxima 50metros ao Centro de Referência de Assistência Social – CRAS África, e; ao lado de uma Unidade de Saúde da Família, USF, que é popularmente conhecido como "Posto de Saúde". Essa proximidade não é apenas geografia, na primeira entrevista com os coordenadores, eles apontaram parcerias com esses dois equipamentos e com o Centro de Convivência do Bairro da Redinha.
>
> Outra coisa que nos chamou a atenção em relação a localização atual do Projeto foi a sua proximidade com o Rio Doce. Nesse local aconteceu um afogamento de uma criança há alguns anos. A tragédia se repetiu há alguns meses com uma criança de apenas dez anos, moradora da Comunidade da África. As casas são localizadas em frente ao Rio Doce, quase na mesma altura e são marcadas pela aparente precariedade de suas estruturas (Caderno de Campo, 23 de fevereiro de 2022).

Figura 23: Fachada da Casa do Chico

Fonte: Caderno de Campo, 23 de fevereiro de 2022.

Figura 24: Espaço de ensaio e de aulas

Fonte: Caderno de Campo, 27 de abril de 2022.

A Figura 26 retrata a fachada do clube Casa do Chico, onde o Projeto Ilha de Música operou ao longo do ano de 2022. Já a Figura 27 mostra o espaço utilizado para os ensaios da Orquestra da Ilha de Música e as oficinas de prática instrumental.

O relato etnográfico proporciona uma visão das condições e do contexto em que o Projeto Ilha de Música está inserido. Destacamos que a mudança de localização impactou emocionalmente essa transição, enfatizando um apego sentimental à antiga sede. Essa afeição é sublinhada pela utilização da palavra "improvisado" para descrever o novo espaço, sugerindo que o ambiente atual não atende totalmente às expectativas ou necessidades do projeto.

O contexto socioeconômico e geográfico ressalta a proximidade com equipamentos comunitários, como o CRAS África, a USF (Posto de Saúde) e o Centro de Convivência do Bairro da Redinha. Essa proximidade geográfica não é apenas física, mas também reflete parcerias importantes. Esse aspecto destaca a interconexão entre o Projeto Ilha de Música e outras instituições de apoio social na comunidade. A menção de parcerias com o CRAS

África, a USF e o Centro de Convivência evidencia a importância das redes de apoio na operação do Projeto Ilha de Música.

Outro aspecto importante trazido no relato anterior é em relação às tragédias e vulnerabilidades. A proximidade do Projeto com o Rio Doce, marcada por incidentes trágicos de afogamento, evidencia uma dimensão de vulnerabilidade e risco enfrentada pela Comunidade da África. A tragédia é contextualizada pelas condições precárias das edificações residenciais próximas ao rio, destacando desafios sociais e estruturais enfrentados pelos moradores.

A carência de barreiras físicas ou compartimentações é notória, uma vez que as sessões dedicadas ao ensino de diferentes instrumentos ocorrem em proximidade física, com uma separação mínima de apenas 5 metros entre os grupos. A deficiência decorrente da inadequação do espaço físico, incapaz de proporcionar um isolamento acústico eficiente para as atividades musicais, de modo a evitar interferências nas demais oficinas realizadas simultaneamente, figura como um dos elementos que concorreram para a construção da perspectiva nostálgica discutida na abertura deste capítulo.

A Ilha de Música acontece na Comunidade da África, no Bairro da Redinha, Zona Norte da Cidade do Natal/RN, sendo fundada no ano de 2006 por um casal que se sensibilizou com a situação das crianças e adolescentes da comunidade em relação ao oferecimento de oportunidades culturais e formativas. Nela é promovida o ensino de Música como expressão constituinte do sujeito humano, ou seja, inerente a sua formação e ao seu desenvolvimento vinculado à socialização. Ao mesmo tempo, em que fornece uma possível alternativa de inserção profissional e ampliação dos espaços de vivências culturais (Fontes Júnior, 2018).

As ações destinam-se a pessoas com idades entre 6 e 18 anos. A participação na musicalização infantil é compulsória para o grupo compreendido entre 6 e 12 anos, proporcionando-lhes noções fundamentais de teoria musical, harmonia e organologia. Estes conhecimentos são cruciais, pois estimulam a experimentação musical nas crianças, permitindo-lhes construir suas preferências instrumentais ao longo desse processo.

Alguns dos docentes que desempenham ou desempenharam funções na ONG têm uma trajetória que os conecta diretamente à experiência enquanto alunos. O Professor Elton, por exemplo, compartilhou sua jornada de aluno a professor no Projeto Ilha de Música em sua monografia de conclusão do curso de Licenciatura em Música pela UFRN. A busca por uma formação acadêmica superior surgiu da necessidade de expandir seus conhecimentos no ensino do violão.

Outro exemplo é o Professor Bruno, responsável pelas aulas de bateria no Projeto, que atualmente está matriculado em um curso superior na área de Música. Esses casos ilustram a

interconexão entre a experiência como aluno na ONG e o desenvolvimento acadêmico subsequente, demonstrando como a participação pode influenciar e inspirar os indivíduos a buscar aprofundamento em suas trajetórias educacionais.

Os recursos humanos alocados durante os anos de 2022 e 2023 são os seguintes:

1. Professores: a) Violão; b) Percussão; c) Bateria; d) Sopro e Flauta Doce; e) Musicalização; f) Trombone, Teoria Musical e Regente de Orquestra;

2. Apoio Administrativo: a) Assistente Administrativo; b) Auxiliar de Serviços Gerais (ASG); c) Cozinheira;

3. Apoio Pedagógico/Social: a) Psicólogo; b) Assistente Social;

4. Projetos Pontuais: a) Biólogo responsável pelo desenvolvimento do Projeto Observatório do Lixo;

5. Coordenação: a) Coordenador Musical; b) Coordenador Pedagógico/Administrativo.

É importante ressaltar que uma das vertentes da Ilha de Música é o trabalho com a cultura afro-brasileira e nordestina. Há uma convivência entre as músicas das crianças, dos professores, as de origem africana e das manifestações da cultura popular[74]. Essa escolha não se limita ao repertório, ou à técnica musical empregada, mas antes, serve como metabolismo do ensino de Música. Dessa forma, frequentar o Projeto é uma oportunidade de conectar-se a culturas que formam as bases dos processos sonoros e sociais nordestinos e comunitários, que agenciam subjetividades e que fazem parte do movimento da diáspora africana.

O trabalho da Ilha frequentemente contrapõe a concepção de música de concerto, na qual a prática musical, o conteúdo e a performance estão intrinsecamente ligados ao domínio da leitura de partituras, ao conhecimento das escalas tonais e distâncias intervalares.

Uma distinção adicional diz respeito à performance na música de concerto, onde os papéis do espectador e do artista são rigidamente definidos, separados e hierarquizados por posições específicas: de um lado, o intérprete sob os holofotes e, do outro, a plateia que aprecia, em silêncio, a música produzida sob a luz destes holofotes (Oliveira, 2021)]

A ação epistêmica que baseia o Projeto é vinculada à prática musical das tradições da diáspora negra. Como manifestação, é dado pouco foco à escrita de partituras, à linguagem consolidada na Europa durante o Século 18, e à teoria da música de concerto, em detrimento de um ensino baseado na oralidade, na coletividade e na circularidade (SOUZA, 2020).

As aulas na ONG ocorrem no turno matutino, iniciando-se com um café da manhã oferecido às 8 horas, seguido pelo início das oficinas meia hora depois. Ressalta-se que o

[74] Vídeo institucional do Projeto Ilha de Música: <https://www.youtube.com/watch?v=A9WUSd3Kzyg> acesso em 22/10/2020.

período vespertino coincide com a maioria das aulas nas escolas da Comunidade. O Projeto Ilha de Música, portanto, opera exclusivamente no contraturno escolar. Essa dinâmica também envolve interações entre as famílias, a Ilha e as instituições escolares.

A supervisão do desempenho escolar das crianças envolvidas no projeto destaca-se como um dos momentos fundamentais dessa interação. Além disso, algumas crianças do bairro possuem aula de Música no ensino fundamental no Bairro da Redinha, evidenciado pelo exemplo dos filhos de Dona Rita, João e Lucas, que participam da banda marcial escolar e tiveram seu retrato sociológico reconstruído na seção 5.4 desta tese.

Nos primeiros meses da pandemia de Covid-19 no Brasil, a partir de março de 2020, as atividades do projeto foram temporariamente interrompidas. Ao longo dos três meses subsequentes, os salários dos professores foram mantidos por meio dos recursos disponíveis e das parcerias ainda em vigor. Essa medida foi implementada com o propósito de assegurar que os profissionais não ficassem desamparados durante esse período desafiador.

Durante o restante do ano de 2020, as crianças da Comunidade não foram deixadas desassistidas. Foi implementado um projeto em que os professores gravavam e enviavam aulas para aqueles que estavam em instituições sociais localizadas no bairro. Dessa maneira, a ONG teve que expandir sua rede de vínculos com os demais equipamentos socioassistenciais inseridos no bairro, fortalecendo o atendimento aos moradores. Simultaneamente, foi necessário buscar novas abordagens metodológicas para assegurar a continuidade das atividades no período pandêmico de 2020.

Adicionalmente, foram estabelecidas parcerias com cozinheiras locais para o fornecimento de refeições prontas, visando combater a fome agravada pela falta de oportunidades de trabalho, intensificada durante a pandemia de Covid-19. Essas iniciativas refletem o compromisso da ONG não apenas com a aprendizagem musical, mas também com o bem-estar geral das crianças e suas famílias, adaptando-se às necessidades emergentes durante um período de emergência.

Se de um lado o apoio financeiro estava garantido para que as atividades fossem realizadas durante o ano de 2020, por outro o trabalho com crianças que estavam nas casas abrigo do bairro ampliou o leque de possibilidades de aprendizagens musicais para a Comunidade.

Em se tratando das relações institucionais, o projeto pôde se fortalecer a partir da intersetorialidade que é uma das características da atuação socioassistencial. Realizou parcerias com o Conselho Comunitário, casas abrigos, e Centros de Referência de Assistência Social. Isso possibilitou o fortalecimento das relações interinstitucionais.

Como outra decorrência dessas ações, é possível destacar o reconhecimento do Projeto como um componente vital para a comunidade. Contudo, é imperativo salientar que esse movimento está intrinsecamente relacionado às instabilidades, a um processo contínuo de elaboração, assim como a conflitos, negociações e transações temporárias.

De acordo com Magali Kleber (2014), as relações interativas desempenham um papel fundamental na formação de redes de sociabilidade que se estabelecem nos projetos sociais, mediadas não apenas por instituições, mas também pelos contextos diários de vivências musicais dos participantes. A autora argumenta que

> Pode-se pensar, ainda que nesse processo está também presente um sistema de troca baseado em valores simbólicos e materiais ligados às práticas musicais, extrapolando-as. Estabelece-se, assim, a possibilidade de construir redes de sociabilidade mobilizando motivações internas, consubstanciadas em ações nos diferentes contextos: institucional, histórico, sociocultural e de ensino e aprendizagem musical (Kleber, 2014, p.37).

Durante o segundo semestre de 2021, foi implementado um projeto adicional, no qual os professores gravaram aulas para serem exibidas no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos oferecido no Centro de Convivência do bairro da Redinha. Nesse contexto, foram disponibilizadas aulas de musicalização infantil e violão, compreendendo um período de três meses em que as crianças assistiam às aulas por meio da televisão nas instalações do Centro de Convivência. A supervisão durante a exibição era realizada por um professor de Música, enquanto o docente responsável pela gravação das aulas visitava o espaço mensalmente para monitorar presencialmente o progresso dos alunos.

Essa abordagem envolveu tanto interações síncronas quanto assíncronas, com a supervisão de um professor-tutor de Música e a elaboração de aulas gravadas pelo professor da ONG. Nesse contexto, os temas e conteúdos selecionados para essa parceria com o Centro de Convivência da Redinha foram concebidos para explorar aspectos do cotidiano, promover a autoestima e abordar as diversas culturas sonoras e identitárias que se entrelaçam com o dia a dia das crianças.

O trabalho musical em contextos socioassistenciais transcende a mera aquisição de habilidades musicais, envolvendo processos profundos de ressignificação de situações de vida. A abordagem desses temas reflete a preocupação dos participantes do Projeto com um sentido mais abrangente das dinâmicas sociais nas quais estão inseridos. Nesse situação, aprender não é simplesmente saber manusear um conjunto de sons e silêncios, mas incorpora uma dimensão complexa, repleta de disputas ligadas a posições sociais e econômicas relacionadas aos recursos formativos da subjetividade do ser nordestino e do aprendizado musical como residente na Comunidade da África.

Esses elementos assumem papel central na perspectiva da Salvação Cultural, uma vez que reconhecem o véu metafísico do poder da Música como um amparo que aquece as práticas sociais de indivíduos que enfrentam situações de risco e vulnerabilidade. Essa visão ampliada da Música transcende o meramente estético, tornando-se um elemento essencial na construção de identidades e no enfrentamento de desafios sociais.

A escolha dessa abordagem pelo Projeto Ilha de Música destaca os conflitos articulados entre emergências e demandas vivenciadas no cotidiano. Isso evidencia uma atuação pautada por dinâmicas que buscam a "redefinição de novos papéis e espaços de ação, produzindo superposições, contradições e convergências" (Kleber, 2014, p.26). É exatamente nesse campo conflituoso que a Salvação Cultural foi implementada como um instrumento de dominação e resistência contra as imposições colonialistas sobre os moradores do Bairro da Redinha, conforme relatado no capítulo anterior.

Esse processo é intrinsecamente multifacetado, transitório, sem jamais alcançar uma conclusão definitiva e, por sua natureza, residual em relação às práticas de atendimento no Período Colonial na cidade do Natal. Ao se estabelecer como um espaço para a abordagem de questões residuais, os movimentos sociais geram uma flutuação instável. Ou seja,

> o que é central é seu caráter de mobilidade, processo em constante formação, aberto à experimentação, arena para novas práticas de ações sociais e cognitivas. Não estão prontos quando tomam seu espaço histórico. E, não obstante, tenham esse caráter emergente, são fenômenos que se amalgamam com contextos já existentes (Kleber, 2014, p. 42).

Os estoques cognitivos, emocionais e sociais, vinculados a aspectos históricos, representam dispositivos acionáveis para agir com ou na cultura. As aprendizagens musicais configuram-se como um dos aspectos da vida humana que influenciam a constituição de modos de pensar, agir e compreender o mundo. Parafraseando Geertz, os participantes do projeto Ilha de Música são envolvidos em tramas do tecido social que foram elaboradas antes de seu nascimento. Essas teias não apenas definem ou hibridizam modos de ser, mas também formam estoques cognitivos com os quais a realidade é vivenciada, experimentada e aprendida. Nem sempre essa relação é harmoniosa; por vezes, pode ocorrer de maneira imperativa, autoritária, negando os estoques culturais dos sujeitos.

Essa relação entre agência e mundo, através da história brevemente apresentada no Capítulo 5 desta tese sobre a constituição do bairro da Redinha, é interessante ressaltar que na medida em que delineia um perfil comum dos sujeitos aprendentes de música e dos professores (rever frase. Ou o desdobramento do raciocínio está incompleto ou falta alguma palavra). Os alunos da Ilha de Música são pessoas que vivenciam diversas instabilidades,

baixos índices educativos, falta de acesso a uma educação, e vulnerabilidades sociais que se constituem e se tornam motivo da necessidade de "salvação/transformação" dessas pessoas através da potencialidade transformadora da cultura.

Nessa relação entre agência e mundo, é notável ao destacar um perfil comum entre os aprendizes de e os professores. Os alunos da Ilha de Música são indivíduos que enfrentam diversas instabilidades, baixos índices educacionais, falta de acesso à educação e vulnerabilidades sociais. Essas condições materiais e espirituais (culturais) se configuram como motivo para a necessidade de salvação dessas pessoas por meio do potencial transformador da cultura.

Essa abordagem, amplamente adotada por projetos sociais e implementada pela Ilha de Música, não nega os aspectos emotivos, tampouco os coloca em oposição à racionalização. Pelo contrário, as organizações sociais, por meio da ação de seus participantes, incorporam as lógicas da Salvação Cultural. Uma dessas lógicas refere-se aos aspectos fundacionais que, nos projetos sociais, frequentemente envolvem uma narrativa mítica. Geoffrey Baker (2019), ao pesquisar a Rede de Escolas de Música de Medellín (Red), na Colômbia, que atua principalmente em bairros populares da cidade, destaca esse aspecto. Ao revisitar a trajetória do projeto, Baker afirma que a primeira fase da Red foi marcada por uma série de conquistas rápidas e sucessos, assim como por uma "construction of an almost mythical narrative about its founder and the power of music" (BAKER, 2021, p. 90)[75].

Esses aspectos possuem consonância com o Projeto Ilha de Música, que também é marcada por uma mítica fundacional[76], no qual são elencados elementos da ocupação territorial por pessoas em situações de vulnerabilidade e/ou que representam uma ameaça aos bairros vizinhos.

A Comunidade da África, o local de perigo e, portanto, local sujeito a processos de S.C. por vezes é vista como sendo ocupada por pessoas que representam uma ameaça aos moradores dos bairros vizinhos.

6.1 OS PATROCINADORES E OS SUPORTES

É crucial considerar as redes de suporte que possibilitam o funcionamento do Projeto, uma vez que sem essas redes, tanto as apresentações quanto as aulas cotidianas seriam inviáveis. Neste ponto, buscamos destacar os potenciais interesses que emergem no campo

[75] Tradução livre: construção de uma narrativa quase mítica sobre o seu fundador e o poder da música.
[76] Importante ressaltar que neste trabalho a mítica não significa inverdade, mas uma narrativa que tem força de agenciar percepções, mobilizar ações e influenciar consequências.

das disputas quando confrontados com os elementos metodológicos e as apresentações, discutidos nas seções anteriores deste capítulo.

As performances e as atividades diárias do projeto recebem financiamento de voluntários e patrocinadores, os quais são mobilizados por meio da rede de contatos estabelecida por Gilberto Cabral e Inês Latorraca ao longo de suas vidas.

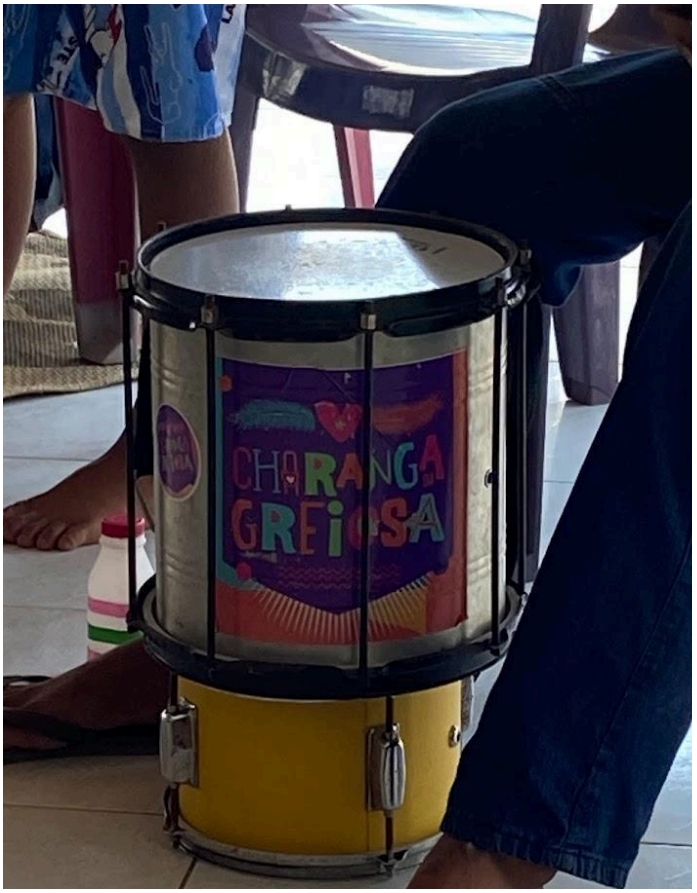
Os voluntários são compostos por ex-colegas de palco, produtores musicais, agitadores culturais, promotores de eventos, entre outros, que, de alguma forma, se conectam ao projeto para oferecer suporte às atividades da Ilha de Música. Suas contribuições deixam marcas significativas em várias facetas do retrato sociológico dos participantes e são evidentes nos vídeos de divulgação das oficinas, nos quais participam músicos convidados notáveis, como Sérgio Groove, Jubileu Filho, Valéria Oliveira e Gabriele Mirabasi.

As marcas dos voluntários também estão estampadas nos instrumentos musicais que são doados para o Projeto. As imagens a seguir foram capturadas durante apresentações da Ilha da Música. A primeira ocorreu em 24 de setembro de 2022, como parte da celebração da 16ª Primavera dos Museus no Museu Câmara Cascudo/UFRN, enquanto a segunda refere-se ao ensaio geral realizado no dia anterior. Nas imagens, destaca-se um adesivo do Grupo Charanga Greiosa, vinculado ao Grêmio Carnavalesco da Orquestra Greiosa, que mantém uma movimentada agenda durante o período de verão na cidade do Natal.

Figura 25: Bumbo doado ao Projeto Ilha de Música

Fonte: Caderno de campo, 24 de setembro de 2022.

Figura 26: Tambor doado ao Projeto Ilha de Música



Fonte: Caderno de campo, 23 de setembro de 2022.

Conforme evidenciado acima, ambos os instrumentos de percussão adesivados estavam em perfeito estado de conservação quando foram doados à Ilha. No entanto, é

importante observar que nem todos os instrumentos musicais recebidos por meio de doações encontram-se nessas condições, o que torna a manutenção instrumental uma das principais preocupações dos coordenadores do Projeto. O maestro Gilberto Cabral coloca essa questão nas seguintes palavras:

> o que poderia melhorar para gente é ter acesso a mais instrumentos. Que apesar de a gente ter, temos bastante, mas você sabe que principalmente instrumentos de escola que são muito utilizados, muita gente pega [os instrumentos do acervo pessoal do maestro Gilberto também são utilizados em ocasiões especiais]. Aí instrumentos são coisas que, se a gente pudesse, a gente teria novos [não apenas doados]. Os instrumentos de metal, que eu toco, eu sei as pessoas que arrumam [fazem manutenção]. Então, eu vejo um jeito para fazer a manutenção dos instrumentos do projeto. Mas muitas vezes as pessoas fazem a doação de um trompete, mas quando vou olhar o trompete não solta as voltas, não toca, fica emperrando. Aí a gente tem que fazer a manutenção. Mas isso é uma coisa que a gente precisa de um projeto para conseguir recursos. Inês fica o tempo todo atrás de projetos, mas para manutenção de instrumentos a gente não conseguiu. Mas uma hora ou outra, vai dar certo (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

O coordenador do Projeto expressa uma necessidade relacionada ao acesso a mais equipamentos, destacando que, embora tenham uma quantidade considerável, a demanda por instrumentos escolares é particularmente alta. Ele ressalta que, além dos instrumentos pessoais do maestro Gilberto, muitas vezes utilizados em ocasiões especiais, a obtenção de novos, especialmente aqueles não provenientes de doações, seria extremamente valiosa.

Também é destacada a importância de manter os materiais em bom estado de funcionamento, mencionando que, embora algumas pessoas realizem a manutenção dos instrumentos de metal, há casos em que aqueles doados necessitam de reparos significativos. Ele observa a dificuldade em obter recursos para projetos específicos de manutenção de enquanto a busca por patrocínios e doações para a aquisição de novos.

Apesar dos desafios, o coordenador demonstra otimismo ao afirmar que, eventualmente, a situação melhorará. Isso transparece a intenção em manter-se perseverante em face das dificuldades, indicando a determinação em superar obstáculos para melhorar o projeto no futuro.

A coordenadora Inês é mencionada como alguém que busca constantemente projetos, indicando um esforço contínuo para garantir os recursos necessários. No entanto, fica claro que a busca por financiamento específico para a manutenção de instrumentos tem sido desafiadora. Esses elementos são parte do campo das instabilidades em que se inserem as ONGs que ensinam música (Kleber, 2014), no qual um dos elementos principais de desestabilidade passa pela necessidade de apoio financeiro que garanta o desenvolvimento das

atividades. Na Ilha de Música, é tentado contornar essa questão com a busca ativa de patrocínios por parte dos seus coordenadores.

O Projeto Ilha de Música obteve patrocínio durante o período de 2022 a 2023 por meio de editais culturais que são periodicamente renovados ou não, geralmente em ciclos anuais. As seguintes instituições foram fundamentais como patrocinadoras nesse período: a Neoenergia; o Festival Bossa e Jazz; a Fundação Itaú Cultural; e o Edital de Economia Criativa do Sebrae. Essas parcerias representam uma fonte significativa de suporte financeiro para o projeto, possibilitando a continuidade e o desenvolvimento de suas atividades no âmbito cultural e educacional.

Os recursos provenientes da Neoenergia ajudaram a manter o projeto em suas atividades básicas, como o aluguel do prédio, pagamento de funcionários, e compra de alimentação para o café da manhã dos alunos. O apoio do Festival Bossa e Jazz possibilitaram que os professores a promovessem oficinas de música com crianças das escolas de educação básica nas cidades onde o festival ocorreu durante o ano de 2022, 2023, a saber, Tibau do Sul (Pipa) e São Miguel do Gostoso.

Os recursos da Fundação Itaú Cultural desempenharam um papel crucial na implementação do Projeto Observatório do Lixo no âmbito do Projeto Ilha de Música. Essa iniciativa permitiu a integração das famílias dos alunos envolvidas na coleta de materiais reciclados com as pessoas que beneficiam esses. Além disso, o projeto identificou áreas na Comunidade da África que estavam se transformando em lixões e, ao longo do ano de 2023, concentrou esforços na conscientização dos moradores sobre a importância do descarte adequado e da separação dos resíduos.

Essa abordagem não apenas contribui para a sustentabilidade ambiental, promovendo práticas mais conscientes em relação ao lixo, mas também fortalece os laços comunitários ao envolver diversas partes interessadas no processo. O Projeto Observatório do Lixo, financiado pela Fundação Itaú Cultural, demonstra o impacto positivo que iniciativas culturais podem ter não apenas nas esferas artísticas e educacionais, mas também na promoção de práticas sustentáveis e no envolvimento ativo das comunidades locais.

Já o edital de Economia Criativa do Sebrae possibilitou remunerar, através de bolsas de estudo, as famílias das crianças e dos adolescentes para que eles se dediquem exclusivamente a música e não desenvolvam nenhuma atividade de trabalho infantil. Segundo o maestro Gilberto Cabral, essa ação partiu de um sonho de não ver nenhuma criança trabalhando e se dedicando exclusivamente aos estudos. Em suas palavras:

> Eu vou dizer um sonho, mas não é a realidade: é que a criança não trabalhasse. De jeito nenhum! Um aluno que é trombonista... a gente teve

> que montar uma forma dele ganhar uma bolsa para ele parar de estar o dia inteiro pedalando e entregando pão, café, e tal... o trombone foi ficando de lado porque ele tinha que ajudar em casa. Perguntamos a ele: você ganha quanto? Ele disse que era dez reais por dia, para passar o dia fazendo entrega e esses dez reais é para ele passar o dia e comprar um pão para casa. O cara com quinze anos, nas condições dele, já está na idade de trabalhar para ajudar a família, quer dizer, quinze anos ele tem agora, porque ele começou a trabalhar com treze. Vamos arrumar um jeito (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2022).

O recurso encontrado pelos coordenadores para lidar com essa situação foi a concessão da bolsa mencionada. Mesmo que o valor oferecido fosse relativamente baixo, ainda representava um montante um pouco acima dos dez reais diários que ele recebia para ajudar a prover alimentação à sua família. As instabilidades descritas por Magali Kleber (2014) em relação às Organizações Não Governamentais (ONGs) no Brasil também estão presentes no cotidiano das famílias envolvidas nas atividades musicais dessas organizações.

Os voluntários e os patrocínios desempenham um papel crucial como estratégia para contornar ou, pelo menos, conviver com as instabilidades econômicas, sociais e educacionais enfrentadas por essas pessoas. Além disso, a busca pela construção de uma sede própria também contribui para a instabilidade nas atividades do projeto. Durante o período de pesquisa para esta tese, entre 2020 e 2023, o projeto operou em três locais diferentes, todos eles alugados ao longo do ano. Essa dinâmica de mudança de sede reflete os desafios enfrentados pela organização, buscando espaços adequados para suas atividades e evidenciando a necessidade de estabilidade estrutural para o pleno desenvolvimento do Projeto Ilha de Música.

Gilberto Cabral coloca a necessidade de um local próprio da seguinte forma:

> Eu sonho com uma sede que a gente tivesse um auditório, onde tivesse um refeitório para os meninos sentarem. É tudo muito improvisado. Até as mesas onde os meninos tomam café, a gente corre e retira para os meninos irem estudar teoria. Então a estrutura, apesar dos dezessete anos a gente não tem uma estrutura boa. A gente nunca teve dinheiro para comprar, a gente aluga... Na pandemia a gente teve uma sede que era maravilhosa, mas a gente teve que entregar porque pensávamos que a pandemia fosse durar quinze dias e ficamos dois anos. Aí, pronto, tivemos que entrar essa sede e a mulher (proprietária) já vendeu. A gente passou um ano na antiga, no ano passado. E hoje a gente está nessa. Uma hora a gente compra para a gente estruturar bem melhor o nosso trabalho (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Os voluntários e os patrocinadores desempenham um papel essencial não apenas em situações emergenciais, mas também em ações projetivas planejadas, visando aprimorar as condições de aprendizado e desenvolvimento das crianças e adolescentes. Portanto, não se limitam apenas a responder a emergências imediatas, embora seja indiscutível que questões

como a fome se destaquem como uma urgência primordial na vida dessas crianças. Essas ações derivam de várias dimensões que reconhecem as vulnerabilidades nas vidas das pessoas e, por meio de um planejamento estratégico, buscam inserção em editais de fomento que atendam às múltiplas necessidades cotidianas presentes na Comunidade da África, como acúmulo de lixo nas ruas, trabalho infantil, necessidade de aprendizagem, fome, entre outras. Dessa forma, a participação em editais e o apoio de voluntários ampliam as possibilidades de transformação das situações de risco social, atuando como ferramentas operacionais para concretizar os objetivos de mudança delineados pelos coordenadores do Projeto Ilha de Música.

Muitas das iniciativas desenvolvidas pelo projeto resultam dessas parcerias. No ano de 2022, por exemplo, destacam-se algumas ações concretizadas por meio de colaborações com outras instituições e voluntários:

-**Oficinas Itinerantes em Jardim do Seridó:** Realizadas na cidade de Jardim do Seridó, no interior do Estado do Rio Grande do Norte, atenderam crianças e adolescentes que integram bandas filarmônicas locais. Essa ação foi fruto de uma parceria entre a prefeitura e a empresa Neoenergia.

-**Oficina de Canto:** Promovida em colaboração com o Projeto Flor de Cactus.

-**Oficina Itinerante em Pipa e São Miguel do Gostoso/RN:** Parceria estabelecida com o Festival Fest Bossa e Jazz.

-**Intercâmbio Cultural:** Colaboração com o Projeto Conexão Felipe Camarão em Natal/RN.

-**Lançamento do Projeto Observatório do Lixo:** Financiado por meio de edital da Fundação Itaú Cultural.

-**Apresentação no Projeto Som da Mata**: Em parceria com o Parque das Dunas em Natal/RN.

Essas ações ilustram a diversidade de colaborações que enriquecem as atividades do Projeto Ilha de Música, demonstrando a amplitude de sua atuação e o alcance de suas iniciativas em diferentes contextos.

Nas próximas seções, aprofundaremos as narrativas de fundação do projeto, suas questões metodológicas e algumas das apresentações. Abordaremos esses aspectos sob a perspectiva da Salvação Cultural no ensino de Música em projetos sociais. Iremos comparar e interpretar esses elementos, destacando como a Salvação Cultural se manifesta e influencia as práticas do Projeto Ilha de Música.

6.2 A MÍTICA FUNDACIONAL DO PROJETO ILHA DE MÚSICA

No contexto deste texto, é importante esclarecer que o termo "mito" não se refere a uma mentira ou inverdade, mas sim a uma narrativa que possui elementos metafísicos e que exerce influência nas decisões presentes ao recordar um passado. Exemplos de mitos fundacionais, já discutidos nesta tese, estão relacionados ao som: o encontro com a concha e sua utilização para encontrar as crianças perdidas na ilha deserta no romance "O Senhor das Moscas" e o mito fundacional da religião judaico-cristã, que se inicia com a expressão "fiat lux", conforme abordado no Capítulo 4 desta tese.

A Ilha de Música tem seus idealizadores como moradores da Praia de Santa Rita, local vizinho à Praia da Redinha. Apesar da proximidade geográfica, Gilberto e Inês nunca tinham ouvido falar na Comunidade da África. Em 2006, durante uma conversa com comerciantes do bairro, o casal foi informado sobre pequenos furtos ocorridos nos bares e restaurantes da Praia de Santa Rita. Os proprietários desses estabelecimentos compartilharam com Inês e Gilberto que esses furtos eram, possivelmente, cometidos por crianças e adolescentes provenientes de uma localidade chamada "África"[77].

A professora Inês Latorraca é pianista e produtora cultural, o Maestro Gilberto Cabral, é um reconhecido produtor, arranjador musical, músico na orquestra sinfônica do RN, além de participar de diversos grupos musicais. Nesse sentido, Inês e Gilberto possuem um amplo trânsito no cenário musical potiguar, o que de uma certa forma facilitou o acesso deles às pessoas que se tornam colaboradores na ONG. O surgimento do Projeto Ilha de Música faz parte desse complexo contexto de encontros entre aspectos racionais, emotivos, educativos e que possuem no risco, na vulnerabilidade social e no local de perigo os estoques da ação.

Antes de iniciarem um trabalho de reconhecimento da Comunidade da África, Inês e Gilberto partilhavam do sonho de operacionalizarem um projeto social com Música. Havia um chamado (*calling*) e ao mesmo tempo um senso de responsabilidade/vocação (*beruf*) em compartilhar os conhecimentos e as experiências sociais que o poder da Música possibilitou a eles. Esse compartilhamento envolvia a possibilidade de levar pessoas a conhecerem outros contextos sociais e culturais presentes na sociedade.

Descobrir a Comunidade da África representou para Inês e Gilberto a revelação de um mundo repleto de desafios sociais e oportunidades musicais. Aprofundando-se na comunidade, eles iniciaram diálogos com proprietários de estabelecimentos comerciais e profissionais dos equipamentos sociais locais, como CRAS e UBS. Essa investigação preliminar os confrontou com a realidade de muitas crianças nas ruas, sem ocupação, algumas

[77] África neste contexto é utilizado com um viés pejorativo, e não apenas uma demarcação geográfica.

delas tendo abandonado a escola. Um relato que os impactou profundamente foi o funcionamento da delegacia na Comunidade, onde algumas crianças eram alimentadas com sobras de quentinhas distribuídas pelas detentas.

O galpão escolhido para sediar o projeto ficava próximo à delegacia, com a intenção de oferecer uma alternativa alimentar para as crianças, incentivando-as a frequentar o projeto em vez de pedir comida na delegacia. Através de diálogo entre Gilberto Cabral, Inês Latorraca e as crianças que buscavam lanches no projeto, os professores apresentavam os instrumentos musicais, estimulando-as a permanecerem para aprender música. Paralelamente, adotavam estratégias de busca ativa, realizando apresentações em diversos equipamentos sociais do bairro, como escolas, UBS e CRAS.

A estratégia adotada ao longo do ano de 2006 alcançou sucesso ao atrair aproximadamente 60 crianças. No galpão alugado para as oficinas, não havia divisórias, e eram oferecidas aulas de musicalização com ênfase em percussão, além de noções de flauta doce e canto. À medida que as crianças se familiarizavam com diversos instrumentos durante as aulas de musicalização, surgia naturalmente o interesse delas em ter aulas instrumentais.

Os idealizadores do Projeto Ilha de Música mobilizaram suas redes de contatos para promover a divulgação, resultando em doações e empréstimos de instrumentos musicais por parte de amigos músicos e colegas dos proponentes. Na fase inicial, que compreendeu os sete primeiros anos de operação, os monitores não recebiam remuneração, exceto por algum participante da própria comunidade que eventualmente era compensado. Inicialmente, apenas a cozinheira, a secretária e o pessoal de apoio que participava pontualmente, como na montagem de palcos, recebiam remuneração. No entanto, mesmo essas compensações não eram garantidas, dependendo de doações angariadas por meio de campanhas conduzidas pelos coordenadores do projeto, dada a ausência de recursos contínuos.

Os músicos faziam parte das redes de contatos do Maestro Gilberto e a Inês também foram se voluntariando como professores. Isso fez com que além de flauta doce, percussão e musicalização, a partir de 2008 fossem oferecidas oficinas de flauta doce, contrabaixo, bateria, violão, guitarra, piano e clarinete. Sobre esse período, Inês fez o seguinte relato:

> Cada ano aparecia um amigo que podia doar um pouco do seu tempo e ser instrutor. Às vezes a gente consegue algum patrocínio e consegue remunerar um professor. Outras vezes, vem voluntariamente. A gente tem vivido muito com doações de amigos e também pessoas que a gente nem conhece, mas que através de campanhas que são realizadas as pessoas começam a doar. Todo final de ano, a gente quase sempre lança uma campanha para pelo menos a gente conseguir chegar até certo ponto do outro ano (Inês Latorraca, entrevista em 23/02/2022).

À medida que o Projeto Ilha de Música ganhava reconhecimento entre os residentes do bairro e seus resultados musicais eram divulgados por meio da visibilidade em programas televisivos, observou-se um aumento no número de colaboradores e de financiadores. Adicionalmente, os alunos que haviam adquirido conhecimento musical ascenderam à posição de monitores e, posteriormente, muitos deles prosseguiram em cursos técnicos e superiores, tornando-se professores no projeto.

A Ilha de Música se estrutura em torno de um grupo carismático liderado por Inês e Gilberto, cujas relações são fundamentadas em formas emocionais desenvolvidas ao longo de suas trajetórias de vida. Um dos elementos que legitima essa autoridade carismática (no sentido weberiano do termo) é a perspectiva de que as crianças atendidas pelo projeto possam seguir os caminhos trilhados por seus professores e coordenadores. Sócrates, que foi ex-aluno do projeto coloca essas questões da seguinte maneira:

> É uma coisa que o professor e a professora são muito guerreiros, corajosos, porque fazer isso com um monte de criança, naquele tempo, colocar a cara para bater assim, sem força nenhuma de ninguém, sem estrutura nenhuma mesmo, só na raça. Eles são imorais [muito bons], mesmo (Sócrates, entrevista em 04 de agosto de 2022).

No relato anterior, Sócrates utiliza duas palavras que demonstram o chamado e a vocação dos fundadores: guerreiros e corajosos. A mítica sonora fundacional do Projeto Ilha de Música, na ótica da Salvação Cultural, é marcada não apenas pela tragédia, como também pela vocação e pelo chamado que seus fundadores possuem para atuarem na área social. Esses elementos são reconhecidos pelos ex-alunos e moradores da Comunidade da África como elementos de distinção, que através da persistência, conseguiram mudar a vida de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade. É reconhecida pelos ex-alunos uma postura missionária e vocacional em relação ao professor e seu trabalho, no sentido de *beruf*. O tema da salvação como possibilidade, no qual os professores foram salvos e as crianças podem ser salvas também, esteve presente nas diversas entrevistas que realizamos. E será retomado mais enfaticamente nos Capítulos 7, 8, 9 e 10 que versam sobre os retratos sociológicos dos (ex)participantes.

6.3 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS UTILIZADAS NAS AULAS

A metodologia de ensino de música do Projeto Ilha de Música se entrelaça com as práticas sociais e de aprendizagem sonora, sendo um elemento importante nos processos de socialização das crianças. Isso não implica que os aspectos socializadores prevaleçam sobre

os conteúdos. Pelo contrário, os conhecimentos musicais são construídos considerando os contextos de vulnerabilidade e a inserção das crianças e adolescentes nos ambientes sociais.

Os motivos da prática musical são providos de significados que se interrelacionam com os diversos espaços de convivência das crianças e adolescentes. A relação "meios" e "fins", ou seja, são diversos os motivos que levam as crianças a aprenderem Música no Projeto. Essa relação percorre as vivências e as experiências nas trajetórias de vida dos envolvidos.

É importante aqui salientar que essa questão está presente na abordagem metodológica que propicia essa relação com o cotidiano dos aprendentes e dos ex-alunos da Ilha. Essa relação é imbricada na prática pedagógica. Como exemplo dessa relação, durante o ano de 2022 foi executada uma ação que visou os reconhecimentos e a catalogação pelas crianças dos espaços culturais da Comunidade da África. No momento de preparação desse projeto, Inês Latorraca compartilhou as intencionalidades da ação:

> a gente acha importante que eles [as crianças] reconheçam o local onde moram. No final, eles vão produzir um mapa com tudo o que tem dentro da comunidade. Onde tem uma igreja, onde tem uma escola, onde costumam andar. Então vamos fazer um mapa da Comunidade e com todos e tudo o que existe dentro dela, para haver esse reconhecimento deles. Até porque essa comunidade é uma comunidade prioritariamente de negros, por isso o nome Comunidade da África, e tem muitas situações em que eles não se reconhecem como negros. A gente observa isso, eles não se reconhecem como negros. E dentro da comunidade tem muitas coisas que vêm da cultura africana e eles não têm essa consciência (Inês Latorraca, entrevista em 23 de fevereiro de 2022).

A imagem a seguir foi utilizada como divulgação dessa atividade no perfil do Instagram do Projeto. No momento retratado pela imagem, as crianças estavam elaborando um fanzine para divulgar o mapa da Comunidade, suas características, potencialidades, e dificuldades.

Figura 27: Produção de fanzines

Fonte: Instagram do Projeto Ilha de Música em 19 de setembro de 2022.

As relações entre a metodologia empregada nas aulas e o (re)conhecimento dos espaços comunitários de convivência é constituinte do próprio significado na construção das práticas do Projeto. Ser aluno da Ilha de Música é também ser conhecedor do seu bairro.

Além das estratégias mencionadas, é importante destacar que os professores escolhem os alunos que se destacam em suas atividades musicais para ocuparem a função de monitores. Essa posição desempenha um papel significativo no processo de transformação da Salvação Cultural. A monitoria representa um processo pedagógico de distinção, estando intrinsecamente relacionada às aprendizagens e ao que estamos denominando de processo transformador da S.C. Todos os ex-alunos entrevistados durante a pesquisa que exercem atualmente atividades profissionais com Música, em um determinado momento de suas vidas estudantis, seja na Ilha ou em outros espaços de aprendizagem musical, passaram pela experiência de assumir essa posição. Esse reconhecimento, portanto, faz parte de um processo de sociabilidade que pode percorrer a vida profissional e adulta. Além das mercês, é motivo de orgulho tanto para as crianças, como também para os pais dos alunos com quem conversamos.

Conhecer a Comunidade e exercer a função de monitoria são passos que estão institucionalizados nas práticas cotidianas. Eles são uma forma de distinção social das habilidades das pessoas que se destacam musicalmente e que, por causa disso, passam a desempenhar uma função e a ter responsabilidades. Ser monitor é, portanto, um título de reconhecimento e de função perante o grupo que agencia atitudes, prestígios e incubências. Eles também são chamados de chefes de naipe ou de *spalla,* terminologias que são alusivas às formas musicais de concerto europeias.

Enquanto título, a posição é também desejada pelos aprendizes. Observamos nas inserções de campo que realizamos durante as oficinas que por diversas vezes os alunos pediam para exercerem a função: "professor, deixa eu ser o monitor hoje?". Os monitores gozam de um determinado prestígio por terem suas habilidades musicais reconhecidas ao passo em que ajudam aos demais colegas de naipe.

O desempenho nas atividades musicais é reconhecido coletivamente por meio dessa posição de destaque, ao mesmo tempo proporciona a oportunidade de vivenciar o papel de ensinar outras crianças. Ser monitor é, portanto, uma prospecção de possibilidades de profissionalização como futuros professores de Música. Em uma entrevista, uma ex-aluna do projeto articula esses elementos na sua projeção profissional:

> Participar deste projeto [Ilha de Música] foi muito importante para mim e foi nele que eu descobri o que queria fazer. Agora eu também dou aula de flauta na minha igreja para as crianças, e isso ajudou muito na minha decisão. Já fui monitora na Ilha. Já gostava da música, queria ela como parte da minha vida profissional, e isso eu tive com a Ilha, eu decidi isso aqui. E dando aulas de flautas para as crianças na igreja, aí eu vi que o que eu queria era algo realmente voltado para a licenciatura. E estou gostando bastante e não me arrependo (Ana, entrevista em 11 de maio de 2022).

Como parte da metodologia, a experiência de ser monitor é um componente constitutivo de múltiplas dimensões que envolvem o elemento de distinção presente na Salvação Cultural. Destacamos quatro elementos na fala anterior de Ana, interligados à S.C. ligados a posição: a) ela faz parte da ordem ritualística que reafirma o destaque pessoal; b) é integrante da transformação que envolve as esferas emotivas e profissionais; c) Ajudou Ana a construir dispositivos de sociabilidade que são acionados na construção de futuros possíveis.

A atuação cotidiana como monitor faz parte da ordem ritualística e das ações reforçadas durante as oficinas, como o posicionamento durante os ensaios e as apresentações. Geralmente, eles se sentam nos ensaios virados para os demais alunos, oferecendo apoio e incentivo. O desenvolvimento dessas atividades faz com que as pessoas se reconheçam nessa e sejam reconhecidas pelos demais integrantes da comunidade.

Essa dinâmica ajuda na construção de como as crianças vêem a si mesmas, mas também na maneira como são vistas pela comunidade. Um exemplo disso é a trajetória de Ana, que, após ser monitora no projeto Ilha de Música, tornou-se professora de flauta em sua igreja. Tais vivências ajudaram a projetar possibilidades futuras de profissionalização.

Além da função de monitor, outra consideração metodológica importante é a relação entre as expectativas dos pais e o desenvolvimento das crianças. Os arranjos são adaptados para a Orquestra da Ilha de Música, levando em conta os diferentes níveis de habilidades dos participantes. A aprendizagem-performance é dinamizada pela relação meio-fim, com os pais sendo um dos principais agentes influenciadores dessa questão.

Em entrevista, o maestro Gilberto explicou que, ao compor e arranjar, leva em consideração os desejos dos pais de verem seus filhos se apresentando, independentemente da proficiência musical. Isso destaca a importância da comunicação e da adaptação da abordagem pedagógica às expectativas e realidades dos alunos e suas famílias. Em suas palavras:

> Os pais acham que é uma fórmula mágica, você vai entrar na Ilha e vai tocar. Quando passa um tempo eles questionam: um ano e a criança não sabe tocar uma música? Né? Então eu faço ao contrário, quando você pega um piano, não estou dizendo que é mais fácil que um instrumento de sopro. Mas o piano tem as suas dificuldades que são dez mil vezes maiores que um instrumento de sopro. Mas por exemplo, se você toca: pom, pom, pom, pom, pom [solfejando o pentacorde de dó a sol], aí sai afinado. Agora para você fazer o primeiro poooom [solfejo da nota dó] no trombone, tem que estudar muito. Até você tirar uma primeira nota de um instrumento de sopro, leva um tempo. Aí o pai não quer saber disso, quer que o filho toque. Aí o que é que eu faço, se a criança tá fazendo só o pom [solfejo a nota dó], eu vou colocar a criança para tocar só o pom. Dentro do arranjo eu vou procurar um lugar e um espaço para a criança tocar a sua nota. Outra coisa que eu faço, como eu dou aula para todos os metais na Ilha, eu sei a região que cada um está tocando, então eu escrevo dentro daquela região para que nenhum se frustrem. E sempre que coloco uma notinha diferente do que eles aprenderam na aula, eu falo nos ensaios da orquestra: vou colocar essa notinha aqui que vocês não estão tocando, mas se vocês se esforçarem, vocês fizerem aquele exercício, vocês vão tocar. Acaba que eles vão tocar aquela nota nova porque eles querem fazer parte daquela música. Então é por aí, eu incluo todas as crianças de forma que se eles tocam só um pouquinho eu vou colocar no arranjo só aquilo que ele toca. O menino entra lá no Projeto, uma semana depois ele está na Orquestra e o pai acha que a gente está fazendo mágica. Aí eles dizem: ah, rapaz, eu vou incentivar meu filho, e não vou tirar. Senão os pais querem tirar se não virem a inserção, a evolução, as crianças tocando com as outras (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Pensar o repertório levando em consideração os diferentes níveis musicais das crianças e as expectativas dos pais é uma estratégia importante para integrar as crianças nos grupos musicais e motivá-las. Esses elementos não apenas proporcionam inclusão às crianças, independentemente do nível musical, como também motivam os pais ao verem seus filhos ocupando espaços de destaque em teatros, museus e outros palcos culturais. A Salvação Cultural é reafirmada quando pessoas das classes mais baixas conseguem ocupar espaços prestigiados na sociedade, como os palcos dos teatros.

Outra característica dos arranjos musicais é que eles são pensados para compartilhar a melodia entre os diferentes instrumentos. Não há um único naipe de destaque dentro da Orquestra da Ilha de Música; todos têm momentos para executar a melodia, enquanto os outros naipes fornecem o acompanhamento, ou mesmo em solos sem acompanhamento. O esquema de composição é elaborado, segundo o maestro Gilberto Cabral, como um quebra-cabeça que leva em consideração múltiplos fatores. Essa abordagem contribui para uma experiência musical rica e inclusiva para todos os participantes.

Segundo o maestro, o processo criativo flui da seguinte maneira:

> As notas que são fáceis na flauta-doce: sol, lá, si, dó [solfejando]. O ré? Talvez, mas precisa tirar o dedo de trás. Com as notas sol, lá, si e dó eu faço uma música, a primeira música que eu fiz para as crianças do Projeto utilizavam apenas dó, lá, e sol. E fiz combinações com essas notas. Mas tocar uma música de mais de três minutos que só possuem três notas, não é fácil. Então eu componho e vejo que ficou bom as notas para flauta e me pergunto: e os metais, será que tocam? Aí tenho que escolher uma tonalidade que fique legal para poder encaixar, um quebra-cabeça, né? Se eu mudar isso aqui, os metais não vão tocar. Mas aqui eu posso colocar flautas, porque as flautas vão fazer. Mas quando chegar mais à frente do arranjo, pode ser que fique ruim para as flautas e os trombones entram. Então é um quebra-cabeça, vou juntando uma coisa com outra para dar um efeito (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

O repertório é criado respeitando tanto os estágios de aprendizagem dos participantes, quanto às expectativas dos pais. Se uma nota, presente no acompanhamento, ficar fora do campo de notas que as crianças sabem executar, o maestro utiliza a transposição para uma oitava abaixo como recurso possível. Já os instrumentos de metal são mais complicados para encaixar neste quebra-cabeça. Segundo Gilberto:

> O metal, a gente começa a tocar em uma região, aí tem aquela escala, que é harmônica. A pessoa toca o pedal, oitava, quinta, quarta justa, terça maior, terça menor... então os metais começam no segundo harmônico, porque o pedal é difícil de tocar o primeiro som, né? Aí depois eu faço o segundo, e vou fazendo combinações entre o segundo harmônico, o terceiro e o quarto. Quando passa o quarto harmônico, aqui uma nota ré, para passar para o mi bemol, eu já tenho que fabricar outra música para sair do fá até a terceira posição [...]. Então, como eu conheço o nível musical de cada criança e a

> dinâmica sonora dos instrumentos, aí fica mais fácil de criar. Mas se eu não conhecesse, para fazer uma coisa simples, pode ser complicada. Eu sei o que cada uma criança consegue fazer naquele momento e eu produzo um arranjo com base em que cada um faz. Saxofone alto, que é um instrumento armado em mi bemol. As sonoridades são todas meio estranhas, a tonalidade está em dó maior, e já é lá maior para eles, ou seja, já possuem três sustenidos. Mas aí eu vejo que o lá maior no saxofone não é tão difícil quanto para o trombone de vara para um aluno que está começando, porque são outras posições totalmente diferentes. Mas aí ele está tocando em lá maior, o restante dos instrumentos está tocando em dó maior. Mas o ideal é assim: o trombone tocar em si bemol, os trompetes tocarem em dó e eles (saxofones) tocarem em sol. Porque aí fica uma tonalidade mais próxima, das posições que aprendem inicialmente nas aulas. Aí eu trabalho muito em cima disso, ou então um tom abaixo, ou os tons vizinhos disso, e depois vou expandindo (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

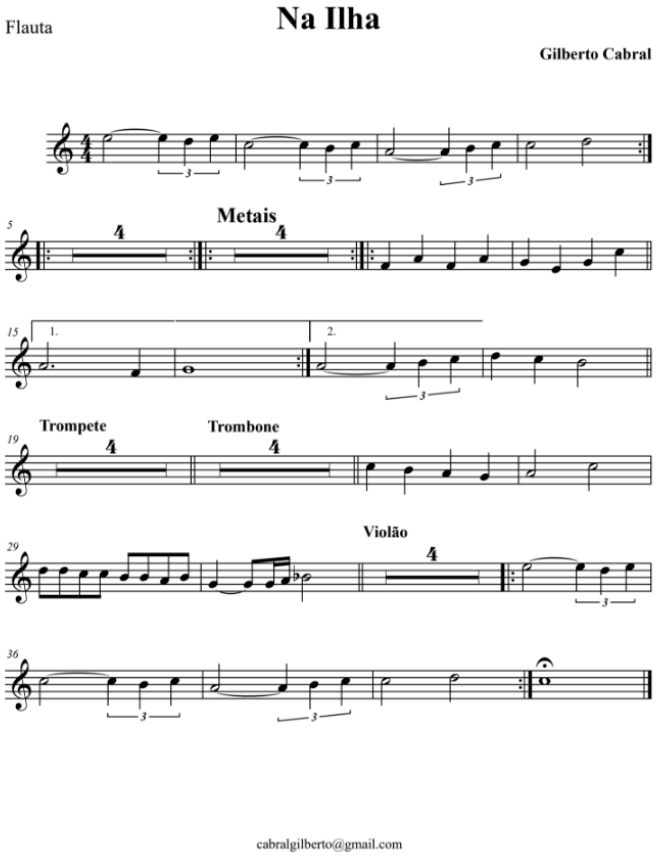
Como relatado por Gilberto, a abordagem metodológica do Projeto Ilha de Música, ao considerar questões musicológicas e os interesses familiares, demonstra uma estratégia pedagógica sensível às características e necessidades dos alunos, alinhada à realidade social e cultural em que estão inseridos. Ao criar arranjos musicais que permitem a participação de todos os integrantes da orquestra, independentemente do nível musical, a metodologia promove inclusão, estimula o engajamento e reforça a autoestima dos participantes.

A integração de interesses familiares na escolha do repertório e na configuração das apresentações não apenas fortalece os laços entre os alunos e seus familiares, mas também gera um senso de pertencimento e orgulho nas comunidades atendidas pelo projeto. A ênfase na ocupação de espaços de prestígio por pessoas de classes sociais mais baixas contribui para a Salvação Cultural, desafiando estereótipos e proporcionando oportunidades de visibilidade e reconhecimento.

Essa abordagem, que vai além das considerações puramente musicais, destaca a importância de uma educação musical contextualizada, incorporando elementos da vida cotidiana e respeitando a diversidade de experiências e expectativas dos participantes e seus familiares.

A partitura a seguir é do naipe de flautas de uma das primeiras canções compostas para o Projeto. Intitulada “Na Ilha”, a música é de autoria e de arranjo de Gilberto Cabral e ajuda a exemplificar as ideias expostas pelo maestro sobre o seu *modus operandi* arranjador e composicional.

Figura 28: Partitura de flauta da música Na Ilha



Fonte: Acervo pessoal do maestro Gilberto Cabral

A música é composta em C para flauta doce, percussão, violão e metais (trompete e trombone). Na primeira linha os instrumentos melódicos realizam em uníssono a melodia principal. A partir da segunda linha da partitura, há um solo de metais que está identificado acima do pentagrama com um ritornelo. Entre os compassos 13 e 16 há novamente um solo de flauta doce finalizado por um ritornelo. Já a partir da segunda casa, a flauta doce faz uma melodia no acorde dominante (G) para introduzir o solo de trompete que está indicado na partitura. Isso ocorre devido a característica organológica do trompete em ser um instrumento transpositor. Este solo dura 4 compassos, e nos próximos 4 compassos é o trombone que faz o solo. A flauta faz uma pequena ponte na última metade da quarta linha que dura até o compasso 30. Entre os compassos 31 e 34 há o solo de violão, conforme indicado acima do pentagrama. E após esse solo, os instrumentos tocam em uníssono novamente a melodia principal que se inicia no compasso 35 e vai até a barra dupla.

O Projeto Ilha de Música transcende a simples transposição de elementos musicais para o convívio social, indo além do ato de ouvir o outro. Suas ações são caracterizadas por uma abordagem contínua e ritualizada, proporcionando às crianças a construção de

dispositivos de convivência social e a participação ativa em atividades musicais dentro de sua comunidade. A integração se realiza a partir das expressões sonoras que conseguem criar nos instrumentos.

Tais elementos estão presentes nas alternâncias musicais dos arranjos, no cotidiano do Projeto através das ações com as famílias, como o Observatório do Lixo[78] que integrou as famílias dos alunos da Ilha de Música que trabalham com reciclagem, nos momentos em que as crianças vão aos equipamentos sociais do bairro para se apresentarem, como escolas, UBS, etc. Atuar na Comunidade, por vezes, se operacionaliza através das crianças ocupando um lugar de destaque como artistas.

Os grupos proporcionam o desenvolvimento de um senso de coletividade nos participantes, incentivando o estudo e a participação por meio de apresentações. Diferentes naipes, como violão, percussão e sopros, têm seus próprios grupos dedicados. A maior parte das crianças do Projeto integra a Orquestra da Ilha de Música. As imagens a seguir retratam a apresentação dos grupos de violão e do naipe de sopros da Ilha de Música na sede do Projeto Social Conexão Felipe Camarão, realizada em 27 de agosto de 2022.

[78] Sobre o projeto Observatório do Lixo, lançado em 2022 pela Ilha de Música, sugiro consultar o seguinte vídeo *teaser:* https://www.youtube.com/watch?v=uggUsldVGPo

Figura 29: Apresentação do naipe de violão.

Fonte: Caderno de campo em 29 de ago. de 2022

Figura 30: Apresentação do naipe de sopro

Fonte: Caderno de campo em 29 de ago. de 2022

As crianças passam a ocupar um lugar de destaque na Comunidade não apenas por terem vivenciado situações de violência, mas principalmente por estarem se apresentando musicalmente nos espaços culturais da cidade do Natal. Em todas as apresentações que testemunhamos nos diversos espaços culturais, observamos pais emocionados, com olhos cheios de lágrimas, registrando o momento em fotos, orgulhosos por verem seus filhos ocuparem posições de destaque. Esses momentos são vivenciados desde o início do projeto.

Gilberto Cabral relembra um desses momentos da seguinte maneira: “Eu lembro de uma vez que eu estava no Teatro Alberto Maranhão, os meninos foram tocar lá, eles entraram para tocar, era mãe chorando, era avó chorando, rapaz... a música ela leva você para coisas que você não imagina” (Gilberto Cabral, 30 de maio de 2023).

Se a música conduz as pessoas a lugares que elas nem imaginam, esses lugares diferentes começam a ser vivenciados nas apresentações. Durante nossa pesquisa de campo, testemunhamos diversas apresentações, e nos próximos tópicos, abordaremos essa questão.

6.4 AS APRESENTAÇÕES MUSICAIS

No Projeto Ilha de Música, as apresentações musicais não se resumem a uma culminância de uma experiência pedagógica, tampouco são impostas como forma de angariar recursos ou prestar contas aos patrocinadores. Pelo contrário, elas constituem uma parte integrante da proposta pedagógica, fundamentada na aprendizagem musical. É importante ressaltar que a participação nas apresentações não é uma obrigação para os alunos.

Nos ensaios que antecedem as performances, os professores dialogam com as crianças e seus familiares, explicando que a participação é opcional. Durante o período em que conduzimos as observações de campo, notamos que alguns participantes, por motivos religiosos ou compromissos previamente agendados, solicitavam aos professores para serem substituídos no dia da apresentação. No entanto, esses casos eram excepcionais.

A cada final de semestre, são promovidos recitais tanto nas instalações que servem como sede do projeto quanto nos equipamentos sociais do bairro e da Cidade do Natal, como teatros, parques, shows, escolas, entre outras ONGs, etc. A intenção dessas apresentações é contribuir para as práticas musicais dos alunos, ampliando os espaços de atuação e fortalecendo o senso de coletivo. Inês Latorraca ressalta esses pontos:

> Dentro do projeto além das aulas de instrumento existem os subgrupos que tem a intenção de ajudar nas práticas musicais de todos os alunos para que eles não fiquem só nas aulas, mas que possam trabalhar em grupo, isso que é uma das grandes importâncias que a ONG tenta fornecer as crianças e adolescentes que frequentam o espaço. Além do desenvolvimento musical, essa prática contribui para a socialização entre os envolvidos (Inês Latorraca, entrevista em 23/02/2022).

Na fala anterior da coordenadora do Projeto destaca-se como a apresentação musical é uma estratégia de socialização. As apresentações fazem parte da construção das tramas do véu metafísico do poder transformador da Música, que constituem a Salvação Cultural no ensino musical em projetos sociais. Esses elementos serão aprofundados a partir de três apresentações que foram realizadas pelos estudantes da Ilha.

O primeiro recital é referente a apresentação da Orquestra da Ilha ocorrido em 24 de setembro de 2022 em alusão à comemoração da 16ª Primavera dos Museus promovida pelo Museu Câmara Cascudo/UFRN. Essa atividade foi registrada na entrada número 25 do Caderno de Campo.

O segundo recital refere-se a apresentação ocorrida no dia 19 de abril de 2023, referente ao dia de lutas dos povos indígenas, na Comunidade Indígena do Amarelão, em João Câmara/RN. A atividade consistiu de um passeio, com trilha, conversa com as lideranças indígenas, e trocas de experiências com as crianças da Escola Indígena da Comunidade.

O último relato, o mais antigo dessa série de apresentações que trouxemos para pensar a Salvação Cultural presente nas experiências de performance de alunos que aprendem Música no Projeto Ilha de Música, é referente à IV Mostra Brasil Juventude Transformando com Arte, no Rio de Janeiro/RJ, no ano de 2012. Ele foi reconstruído com base nos diversos depoimentos, conversas informais e entrevistas gravadas com os coordenadores, professores e ex-alunos do Projeto.

Esses três relatos possuem em comum os elementos de ritualização, de distinção social e de interação entre pessoas de classes diferentes. No primeiro caso, o público do recital era a classe média da capital norte-rio-grandense, no segundo, uma comunidade indígena situada na Região do Mato Grande do RN, e o terceiro, um encontro de projetos de atuação social ocorrido no Rio de Janeiro. As diferenças econômicas, geográficas e sociais ajudam na ampliação da noção de "pedaço"; este passa a ser considerado não apenas a Comunidade da África, mas os possíveis palcos relacionados a diferentes classes sociais. A música proporciona, portanto, um trânsito entre esses equipamentos a partir de encontros sonoros que agem de forma distintiva, como visto nos retratos sociológicos retratados a partir do Capítulo 7 desta tese.

6.4.1 APRESENTAÇÃO NO MUSEU CÂMARA CASCUDO

Após o retorno às aulas presenciais no início de 2022, os ensaios da Orquestra da Ilha de Música transcorreram de maneira contínua e produtiva. Nesse período, a orquestra não apenas manteve sua regularidade, mas também conseguiu incorporar mais de dez músicas ao seu repertório. Vale ressaltar que um aspecto notável é a participação de diversas crianças que ingressaram naquele ano no Projeto, muitas das quais nunca tiveram experiência prévia no estudo da Música.

O projeto recebeu um convite para se apresentar em um evento no Museu Câmara Cascudo em setembro de 2022. Os ensaios que precederam essa destacada apresentação foram marcados por uma atmosfera descontraída e repleta de brincadeiras. Além de dedicarem-se à

música, os ensaios se transformavam em momentos lúdicos, nos quais as crianças trocavam figurinhas de jogos.

Em um desses momentos, as os alunos se reuniam em círculo, sentando-se ao chão, dedicando-se a virar as cartas por meio de tapas realizados com ambas as mãos. Esse jogo, conhecido pelas crianças como "bafo", consistia em virar o maior número de cartas para ser declarado o vencedor. A imagem a seguir captura um desses instantes, registrado durante o intervalo entre os ensaios gerais em preparação para a apresentação no Museu. Essa combinação de aprendizado musical e diversão destaca a natureza dinâmica do projeto.

Figura 31: Jogando "bafo" no intervalo dos ensaios

Fonte: Caderno de Campo, 23 de setembro de 2023.

A Ilha de Música é um ambiente onde as crianças têm a oportunidade de se reunir com amigos, vizinhos e colegas da escola, vivenciando momentos de convivência e socialização. Além das atividades musicais, o ato de brincar desempenha um papel fundamental na descontração durante os intervalos. O projeto não é apenas um local de aprendizado musical, mas um ponto de encontro onde as crianças exploram diversas formas de interação e diversão. Faz parte do "pedaço" das crianças.

Além dos tradicionais espaços artísticos, como teatros e auditórios, as pessoas envolvidas no Projeto também têm a valiosa oportunidade de explorar museus e participar de outras ações sociais. Em uma dessas experiências, a coordenação do Museu Câmara Cascudo, vinculado ao Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do

Norte, convidou os participantes da Ilha de Música para uma apresentação em um evento especial denominado "Primavera dos Museus".

É relevante destacar que, desde fevereiro de 2022, vínhamos participando ativamente dos ensaios da Orquestra, assumindo a execução de instrumentos como teclado, percussão ou flauta doce, conforme a necessidade dos arranjos musicais. Entretanto, reconhecendo a importância de obter uma perspectiva mais abrangente do evento, solicitamos ao maestro a dispensa temporária das atividades durante o recital no Museu Câmara Cascudo.

Essa decisão permitiu que tivéssemos maior mobilidade durante a apresentação, possibilitando a observação atenta de aspectos como a interação do público entre si e a dinâmica do ambiente. Ao assumir a posição de espectadores, em vez de músicos no palco, conseguimos apreciar nuances significativas da performance da Orquestra que seriam mais desafiadoras de perceber estando restritos a uma posição fixa no palco.

No dia 23 de setembro de 2022, os participantes do Projeto Ilha de Música chegaram cedo à sede, alguns acompanhados por seus pais, enquanto outros carregavam apenas uma pequena folha com a ordem das músicas a serem apresentadas. Todos, no entanto, estavam animados e ansiosos para retornar ao Museu, curiosos sobre como seria realizar uma apresentação musical em um local que se destaca por abrigar fósseis de animais com centenas de milhares de anos.

Durante o trajeto do ônibus, surgiram diversas perguntas e comentários reveladores da empolgação e curiosidade das crianças: "Estamos indo para lá? E o museu não é um lugar com coisas antigas? Como será isso?" Essas indagações, registradas no Caderno de Campo em 23 de setembro de 2022, refletem a expectativa e a surpresa positiva das crianças diante da oportunidade única de se apresentarem em um espaço tão especial como o Museu Câmara Cascudo.

A partir dessas indagações, nos encontramos também questionando como um espaço dedicado ao passado poderia proporcionar uma experiência de conexão com o presente. Ao mudar o foco, a atração principal do Museu Câmara Cascudo deixou temporariamente de ser as exposições artísticas e fósseis. A partir das conversas durante o trajeto, ficou mais claro para os envolvidos que a Orquestra da Ilha de Música assumiria o papel de protagonista nesse ambiente marcado por profundo interesse científico e histórico para o Estado do Rio Grande do Norte.

O ônibus chegou ao Museu por volta das 10 horas. As crianças foram prontamente conduzidas para um espaço reservado, onde receberam um lanche e participaram de um aquecimento para se prepararem para a apresentação. O palco, composto por tendas, equipamento de som e algumas cadeiras, já estava devidamente montado. Gradualmente, o

público foi sendo conduzido ao espaço ao ar livre próximo ao orquidário do Museu, onde o evento iria se desenrolar. O ambiente estava repleto de expectativa, com a atmosfera vibrante de preparação e ansiedade para a performance que em breve tomaria conta dos jardins do Museu Câmara Cascudo.

O público presente no evento era predominantemente composto por famílias de pessoas brancas de bairros de classe média/alta da capital potiguar, muitas delas vestidas com roupas de grifes famosas. Esse contraste não se limitava apenas aos fenótipos das crianças afro-ameríndias do Projeto, mas também se manifestava nas diferentes maneiras de falar e de se expressar. À medida que os instrumentos musicais eram posicionados no palco, algumas crianças dessas famílias, presentes no Museu devido ao evento promovido pela instituição, comentaram entusiasmadas: "Olha, pai, um violão igual ao que você me deu", "Olha, um trombone que toca assim, e uma flauta doce igual àquela que você me deu" (Caderno de Campo, 23 de setembro de 2022). Essas falas contrastavam em muito com a situação econômica de privação vivenciada no cotidiano das crianças-artistas que iriam se apresentar no palco, no qual a falta do próprio instrumento é sempre uma grande dificuldade a ser enfrentada.

Os trombones cromados brilhavam ao sol da cidade do Natal, suas sonoridades e cores capturando a atenção não apenas do público em geral, mas também das próprias crianças presentes. A imagem a seguir retrata um dos trombones utilizados durante a emocionante apresentação, que se destacou não apenas pela música envolvente, mas também pela expressividade visual e cultural que trouxe ao ambiente do Museu Câmara Cascudo.

Figura 32: Trombone utilizado na apresentação

Fonte: Caderno de Campo em 27 de setembro de 2022.

Segundo o maestro Gilberto Cabral, o instrumento de cor vermelha chamativa e com sonoridade brilhante foi adquirido por ele em uma viagem a Miami, Flórida, Estados Unidos. Na ocasião, o instrumento foi comprado por um preço muito inferior em relação ao custo praticado no Brasil. Por ser um equipamento de uso profissional de Gilberto, ele é empregado apenas em momentos especiais, como recitais e ensaios gerais, a intenção é conservar o instrumento evitando o uso cotidiano.

A dificuldade de acesso aos instrumentos não é apenas uma realidade no cotidiano dos alunos da Ilha de Música, mas também afeta os professores, que precisam recorrer às suas redes de amigos e conhecidos para solicitar doações de instrumentos e viabilizar a prática musical no projeto. Nesse contexto, a Música, vista sob a ótica da Salvação Cultural, emerge como uma força capaz de posicionar as crianças em lugares de destaque social, como os palcos.

Sem o Projeto Ilha de Música, seria extremamente desafiador para as crianças da Comunidade da África ter acesso aos instrumentos musicais, e aulas de música que as possibilitam se apresentar nos palcos, especialmente no prestigioso Museu Câmara Cascudo, diante das famílias de classe média da Cidade do Natal. A Música, assim, se revela como uma ferramenta de interação entre classes sociais, proporcionando não apenas o aprendizado artístico, mas também abrindo portas para experiências sociais e culturais, que, de outra forma, poderiam permanecer inacessíveis.

As próximas fotografias são referentes ao momento de montagem dos equipamentos no palco que era delimitado pela sobra que tendas azuis produziam e também retratam o público que estava no local.

Figura 33: Preparação do palco para a apresentação

Fonte: Caderno de Campo, 24 de setembro de 2022.

Figura 34: abertura do recital

Caderno de Campo, 24 de setembro de 2022.

Figura 35: vista do público a partir do palco

Fonte: Caderno de Campo em 24 de setembro de 2022.

Os diálogos dos espectadores e as imagens anteriores evidenciam a distância socioeconômica entre o público que assistia às apresentações e as crianças que eram as atrações musicais. No entanto, esses elementos também ressaltam o momento de conexão singular entre ambas as partes: a performance musical. Apesar das diferenças evidentes, a música se revela como uma ponte socioeconômica, de um lado da ponte estão as crianças da Comunidade da África e do outro as famílias das pessoas frequentadoras do Museu.

Ao se prepararem para a apresentação, por volta das 10:30 da manhã, uma emissora local de televisão chegou ao Museu e iniciou uma conversa com o Maestro Gilberto sobre a intenção de fazer uma chamada ao vivo para o jornal transmitido ao meio-dia. As crianças, já concentradas para tocar, prontamente correram para pegar seus telefones e tentaram informar suas famílias sobre a oportunidade de aparecerem na televisão.

"Professor, coloca no grupo do WhatsApp da Ilha?" exclamou uma aluna para o professor de violão. "Calma, calma, gente, já foi colocado no grupo", assegurou o educador. Agora a audiência da apresentação musical não seria apenas as famílias do Museu, mas abrangeria todo o Estado do Rio Grande do Norte.

Na imagem a seguir, é possível observar o repórter conduzindo uma entrevista prévia com uma das crianças artistas, enquanto a mãe dela registra o momento com seu celular. Esse instante captura a excitação e a pressa em compartilhar a notícia com suas famílias, evidenciando a importância desse momento na experiência única proporcionada pelo Projeto Ilha de Música.

Figura 36: crianças sendo entrevistadas

Caderno de Campo, 24 de setembro de 2022.

A serenidade inicial rapidamente se transformou em euforia, pois era a primeira vez que muitas daquelas crianças estariam aparecendo no noticiário local, salienta-se que a maioria delas estava no primeiro ano de estudos musicais. Este episódio representa não apenas uma conquista individual, mas também destaca o impacto significativo que o Projeto Ilha de Música tem em proporcionar experiências para essas pessoas.

Além do impacto pessoal, momentos como esses desempenham um papel crucial na formação e reforço das distinções culturais. Agora, alguns desses jovens se tornariam na Comunidade o filho ou a filha de alguém que apareceu na televisão por estudar música e ser um artista. Essas diferenciações se operam no campo social, onde há um reconhecimento do valor da aprendizagem musical e servem como poderosos motivadores para incentivar o aprendizado musical.

Ao serem reconhecidas como artistas, essas pessoas experimentam uma distinção que vai além do âmbito pessoal, permeando as relações sociais e contribuindo para a construção de uma identidade coletiva. Essa dinâmica cria um ciclo positivo de incentivo ao estudo da música, pois o prestígio social associados à performance tornam-se elementos motivadores adicionais para que outras pessoas na comunidade se envolvam no Projeto Ilha de Música.

A imagem a seguir retrata um momento de transmissão ao vivo no noticiário local, no qual o maestro Gilberto Cabral foi entrevistado.

Figura 37: Entrevista ao vivo para uma rede televisiva local

Fonte: Caderno de campo, 23 de setembro de 2022.

O maestro Gilberto Cabral, experiente não apenas em entrevistas que já conduziu ao longo de sua carreira, mas também em lidar com situações envolvendo crianças, adotou estratégias para tranquilizá-las. Ele propôs algumas brincadeiras que contribuíram para aliviar a tensão dos jovens músicos. A partir da terceira música, os músicos demonstraram indiferença tanto às nossas fotografias quanto às gravações realizadas pela equipe de televisão e pelas demais pessoas que assistiam ao recital.

O repertório incluiu 12 músicas, grande parte de autoria de Gilberto Cabral. Já músicas que não eram de sua autoria, como “Descobridor dos Sete Mares” do intérprete Tim Maia e “Samba de uma nota só” de Tom Jobim passaram por adaptações que possibilitaram a

inclusão de alunos com diferentes níveis de aprendizagem, mesmo aqueles com pouco tempo de estudo.

Essa oportunidade única de ocupar um espaço de destaque em um museu representou uma novidade para todas as crianças envolvidas no Projeto. Durante esse breve intervalo, o museu transformou-se em um palco vibrante, onde a música e a energia das crianças ressoaram, proporcionando uma experiência singular que transcendeu as fronteiras do tempo e proporcionou uma conexão inusitada entre a tradição cultural e o presente pulsante.

Através da performance musical, as crianças têm a oportunidade de ocupar espaços de destaque, que vão além de simples aparições em noticiários locais, incluindo a posição de atrações principais em eventos. Essa experiência amplia não apenas as oportunidades de aprendizado musical, mas também as interações sociais, permitindo quebrar estereótipos comuns usados para rotular crianças e adolescentes de comunidades periféricas.

São elementos da Salvação Cultural destacados nessa experiência: a) As crianças se tornam musicistas ao ocuparem um palco importante em um evento e ao estabelecerem contato com outras classes sociais, destacando-se devido às suas habilidades artísticas; b) A música facilita experiências de performance e convivência social, atuando como catalisadora e desafiando as hierarquias sociais, invertendo o papel de destaque geralmente atribuído à classe média; c) As crianças se tornam artistas em processo de aprendizagem musical, tendo suas habilidades reconhecidas em momentos como esses.

6.4.2 APRESENTAÇÃO NA COMUNIDADE INDÍGENA DO AMARELÃO DO POVO MENDONÇA POTIGUARA

Durante os primeiros meses de 2023, o maestro Gilberto Cabral fez a solicitação para que participássemos dos ensaios da Orquestra atuando como flautistas doces. Essa decisão foi tomada em diálogo com o professor de flauta e saxofone, permitindo que ele direcionasse sua atenção aos alunos que tocavam saxofone, enquanto nós nos dedicamos aos alunos de flauta doce. Essa abordagem proporcionou um reforço mais eficaz na execução de melodias, especialmente nos trechos nos quais as crianças apresentavam dúvidas em relação às posições e execuções instrumentais.

Nesse período, o grupo foi convidado para realizar um passeio à Comunidade Indígena do Amarelão, localizada no Município de João Câmara, na região da Zona da Mata Grande do Estado do Rio Grande do Norte. O evento foi viabilizado em colaboração entre os coordenadores do Projeto Ilha de Música e as lideranças da Comunidade Indígena. A intenção por trás desse convite foi a de promover um intercâmbio de experiências entre as crianças das

duas comunidades, a da África e a do Amarelão, em um evento comemorativo voltado para a luta pelos direitos indígenas, que tem o dia dezenove de abril como marco.

Os passeios do Projeto Ilha de Música cumpriam um ritual: primeiramente, eram disponibilizadas alimentações para as crianças, o cardápio era composto por cuscuz com ovos e suco. Após a alimentação, foram reunidas alguns alunos que estavam com dúvidas na execução das músicas, intencionando dirimi-las. Também juntou-se aos alunos e seus pais, a equipe de televisão de uma emissora local que acompanhou o passeio e realizou uma matéria em alusão à experiência[79]. Por fim, foram oferecidas orientações gerais, muitas delas vinculadas a atitudes permitidas e proibidas para as crianças, como por exemplo, não mexer com os animais silvestres, tomar cuidado com os seus pertences, não jogar lixo no chão, entre outras. Às 9 horas, as pessoas, um total de 50 compostas por crianças, professores, convidados e familiares, foram encaminhadas para o embarque no ônibus.

[79] A matéria pode ser acessada através do seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=vX6UiTSzSGw&t=115s. Acessado em 7 de julho de 2024.

Figura 38: Ônibus do passeio

Fonte: Caderno de Campo em 19/04/2023.

Em comparação com os outros ônibus utilizados pelo Projeto, aquele designado para esta viagem se destacava por ser consideravelmente mais confortável. Essa melhoria nas condições de transporte foi possível devido ao patrocínio obtido a partir de janeiro de 2023, por meio da parceria estabelecida com a empresa de energia Neoenergia. Além desse apoio, a Ilha de Música também foi beneficiada por editais de fomento artístico através da Lei Câmara Cascudo, do Município de Natal, e da Lei Djalma Maranhão, em vigor no Estado do Rio Grande do Norte.

O empenho dos coordenadores, com destaque para a professora Inês Cabral, em buscar soluções financeiras para os desafios cotidianos, resultou em um aumento significativo nos recursos disponíveis para as atividades do Projeto. Essa conquista representa um marco positivo para o ano de 2023, especialmente quando comparado ao período pós-isolamento social em 2022.

O trajeto até a Comunidade Indígena do Amarelão levou aproximadamente duas horas. Chegamos ao local por volta das 11 horas e nos reunimos com os guias, que nos apresentaram o itinerário planejado: iniciamos com uma trilha de aproximadamente 3 km a pé, seguida de uma pausa para o almoço, uma reunião com a liderança da Comunidade e, por fim, seríamos conduzidos à Escola Estadual Indígena Francisco Silva para as trocas musicais.

A trilha revelou-se extremamente empolgante para as crianças, a primeira pausa ocorreu em um dos montes ao redor da Comunidade, conhecido como Monte do Cruzeiro, onde está localizada a Pedra do Sino. Esse momento proporcionou uma experiência única em contato com a natureza e os elementos culturais da região.

A imagem a seguir é referente a essa primeira parada.

Figura 39: Subida do Monte do Cruzeiro

Fonte: Caderno de Campo em 19 /04/2023.

A sacralidade do local foi explicada pelos guias. O Monte do Cruzeiro é um local de adoração para diversas fés, onde evangélicos, católicos e grupos de terreiro se reúnem para realizar seus rituais. Além disso, o local oferece uma vista panorâmica que permite contemplar não apenas toda a Comunidade, mas também as estradas que conduzem até ela.

No topo do Monte do Cruzeiro encontra-se a "Pedra do Sino", um ponto de destaque que é abordado na figura a seguir.

Figura 40: Pedra do Sino no Monte do Cruzeiro

Fonte: Caderno de Campo em 19/04/2023.

A "Pedra do Sino" é uma formação rochosa que, ao ser golpeada por outra rocha, emite um som ressonante, assemelhando-se ao som de um sino de igreja. Esse fenômeno despertou grande curiosidade, tanto entre as crianças quanto entre os professores, que tentavam identificar a nota musical correspondente à altura emitida pela pedra. A imagem do cruzeiro, as histórias sobre os cultos religiosos que ali aconteciam e o som peculiar da "Pedra do Sino" evocaram um espírito de sacralidade em relação àquele ambiente.

Além de carregar significados culturais e religiosos profundos para a comunidade, a "Pedra do Sino" oferece um local especial para apreciar a paisagem circundante e estabelecer uma conexão espiritual com o entorno.

A sacralidade, como elemento do cotidiano da Salvação Cultural, manifestou-se nesse momento por meio das experiências das crianças e dos adolescentes nesse lugar de fé. As conversas informais e brincadeiras, comuns durante o trajeto até o Monte, gradualmente deram lugar a uma aura de respeito e contemplação que perdurou pelos 15 minutos em que estivemos no topo do Monte. Nesse contexto, a fé, a contemplação e a sacralidade são integradas ao dia a dia das crianças, não apenas por meio das práticas musicais, mas também por meio das experiências de vida proporcionadas pelo Projeto Ilha de Música.

A segunda parada aconteceu sob a sombra de uma gameleira, que de acordo com os guias, possui cerca de 300 anos de idade e remota ao período da escravidão. A imagem a seguir foi capturada desse momento.

Figura 41: Gameleira da Comunidade Indígena Mendonça

Fonte: Caderno de Campo em 19/04/2023.

Os guias explicaram que a árvore possui um forte simbolismo nas religiões de matriz afro-ameríndia, sendo considerado um ambiente tão sagrado quanto o Monte do Sino. Além disso, foi ressaltado que a Comunidade do Amarelão tem uma história de acolhimento de pessoas de origem africana e indígenas, incluindo diversas etnias como os tapuias dos sertões. Esse aspecto estabelece uma importante proximidade entre a Comunidade da África e a Comunidade Indígena do Amarelão, ambas compostas por indivíduos provenientes de diversas etnias indígenas e africanas.

Entretanto, é destacado que o Amarelão tem um histórico de organização política em torno do reconhecimento de seu território como tradicional, enquanto a Comunidade da África ainda está se mobilizando nesse sentido. Isso é evidenciado pelo fato de que, mesmo ao defenderem seus interesses, os moradores da Comunidade da África encontram dificuldades na representação política, como exemplificado no relato sobre a luta de Dona Rita (seção 5.6) e outras quiosqueiras para resistirem à expulsão de seus locais de trabalho em nome do "progresso", da especulação imobiliária e do interesse fundiário da prefeitura.

A última parada da trilha ocorreu próximo a Serra do Turrião para a observação de uma rocha que possui inscrições rupestres. As pinturas na rocha não são datadas, mas ela

representa um dos baluartes que ajudam na auto identificação da Comunidade com as suas raízes étnicas. A imagem das pinturas rupestres encontra-se a seguir:

Figura 42: Pinturas rupestres na Comunidade do Amarelão

Fonte: Caderno de Campo em 19/04/2023.

Na parte superior da imagem, observam-se alguns símbolos e inscrições não decifradas. Ao centro, estão desenhados alguns animais da fauna local, e ao lado, estão impressas duas mãos, uma delas contendo apenas quatro dedos. No canto direito da imagem, destaca-se um símbolo semelhante a uma cruz.

A caminhada foi concluída por volta das 13 horas, e fomos direcionados para o refeitório do Centro Comunitário, onde desfrutamos de um almoço oferecido pela Comunidade. Posteriormente, fomos conduzidos a uma sala de reunião no Centro Comunitário, na qual diversas imagens de santos e referências religiosas católicas estavam presentes, incluindo cruzes, fotos de pessoas utilizando batas, e representações de Jesus Cristo e Nossa Senhora.

Nesse espaço de reuniões, ficamos dispostos em roda, e foram compartilhadas informações sobre o Amarelão. O líder explicou que o povo Mendonça vive em meia dúzia de comunidades espalhadas pelo atual território de João Câmara e cidades circunvizinhas. Aquele local onde estávamos era onde essas pessoas de diferentes comunidades pertencentes ao Povo Mendonça Potiguara se encontravam para tomar decisões, discutir questões da Comunidade, além de realizar missas católicas e cultos protestantes.

Segundo o relato oral da Liderança Indígena, Zé Carlos, o Povo Mendonça Potiguara vivia em movimentos migratórios antes da chegada dos portugueses no RN. Nos anos de seca, eles se mudavam para as margens do Rio Potengi, onde atualmente se encontra o bairro da Redinha, sede da Ilha de Música. Já nos anos de chuva, os indígenas retornavam para a região onde residem atualmente na zona rural da Cidade de João Câmara.

O relato do líder da Comunidade do Amarelão descreveu que durante o período em que estavam nas margens do Potengi, cultivavam frutas e raízes que eram estocadas. Assim que o período de estiagem chegava ao fim, o povo Mendonça retornava para suas terras no interior. Esse movimento migratório e as trocas entre os povos do interior e das margens do Potengi eram constantes.

Segundo o relato dos moradores, após terremotos e questões climáticas ocorridas nos anos de 1980, uma parte do povo Mendonça resgatou essa memória migratória e mudou-se para a cidade do Natal. A região que recebeu essas pessoas era conhecida como "Amarantes", posteriormente foi denominada "Cidade Praia" e ficou conhecida como "Amarelão Novo". Essa localidade está na mesma região administrativa que o Bairro da Redinha, na Zona Norte da Cidade do Natal. O povo Mendonça é uma das populações afroameríndias que migraram para a região onde se localiza o Projeto Ilha de Música.

O nome Amarelão (Indu'açu em Tupi) está relacionado a uma celebração de Toré em homenagem ao Sol que ocorria nas serras que circundam a Comunidade. Os indígenas subiam as serras e, ao nascer do sol, desciam celebrando o Induaçu, o Amarelão. Além desses relatos, Zé Carlos também compartilhou conosco narrativas sobre Dona Fulozinha (Caapora), um ser espiritual protetor das matas, e o Tapuia Encantado, que teria sido um indígena submetido a um processo de transmutação e que aparece de tempos em tempos nas terras do Povo Mendonça.

É importante destacar que, nesta tese, "encantados" tornou-se um tipo ideal para pensar os retratos sociológicos dos participantes da Ilha de Música. O Tapuia Encantado do Povo Mendonça tem uma conexão com ex-alunos que se "encantaram" da Ilha de Música, no sentido de ambos terem vivido o cotidiano daqueles sobre os quais exercem influência. Os encantados encontram-se em outro plano e visitam as Comunidades de tempos em tempos, seja através de suas histórias repassadas pela tradição oral, seja através de suas aparições. Para mais informações sobre os encantados, consultar a seção 4.6.1 desta tese.

O encerramento da visita dos alunos da Ilha de Música à Comunidade do Amarelão do Povo Mendonça Potiguara ocorreu com um recital na Escola Estadual Indígena Francisco Silva. Os professores e diretores da Comunidade explicaram que o dia 19 de abril era uma data marcante de lutas dos povos indígenas, destacando que aquele momento era de

celebração, mas também de traçar estratégias de resistência diante das subalternizações enfrentadas pelas pessoas que vivem em comunidades indígenas.

Quinze alunos da Escola apresentaram-se com três músicas, utilizando flautas soprano, contralto, tenor e baixo. Segundo os professores, os equipamentos foram adquiridos por meio de editais culturais direcionados à população indígena. A imagem a seguir foi capturada durante a apresentação das crianças da Escola.

Figura 43: apresentação das crianças da Comunidade Amarelão

Caderno de Campo em 16/04/2023.

Na imagem anterior, as crianças da Ilha de Música ocupam a parte superior, vestindo camisetas azuis. No centro superior, vestido de preto, está o grupo de flautas que estava se apresentando.

Após esse momento, a Ilha apresentou cinco músicas que vinham sendo ensaiadas desde fevereiro de 2022. O cansaço por ter percorrido quase duas horas de trilha não retirou o ânimo dos artistas. A imagem a seguir é referente ao momento em que os músicos da Ilha estão se posicionando no palco.

Figura 44: Disposição dos alunos na apresentação na Comunidade do Amarelão

Fonte: Caderno de Campo em 19/04/2023.

É importante salientar que nesta apresentação, ao contrário da relatada na seção anterior que ocorreu no Museu Câmara Cascudo no qual apenas observamos as performances, este pesquisador foi convidado para tocar flauta doce. Nos posicionamos na primeira cadeira da fila do naipe das flautas. Na imagem acima, este espaço corresponde a cadeira azul vazia próxima ao pilar. Naquele momento, o papel de músico, professor e pesquisador se entrelaçaram mais fortemente. Tocar com os músicos da Ilha foi uma experiência gratificante. Sentimos que, de uma forma mais específica, estávamos contribuindo para a melhoria da qualidade sonora do grupo. Além disso, ajudar as crianças do naipe das flautas que estavam inseguras foi uma das formas encontradas por nós para retribuir a abertura do Projeto a esta pesquisa.

No caminho de volta, durante o trajeto de ônibus, tivemos várias conversas com os professores e coordenadores do Projeto sobre as motivações das crianças e de alguns ex-alunos. A trajetória de vida dos ex-alunos e as experiências passadas servem de motivação para os atuais alunos. Também discorremos sobre a falta de interesse pessoal de alguns alunos, sobre as dificuldades econômicas e de sobrevivência que eram um imperativo na vida dos ex-participantes.

Essas dificuldades se apresentavam até mesmo no momento de conseguirem se alimentar. Os coordenadores relataram que algumas crianças estavam subnutridas, e com o apoio da Ilha de Música, hoje desenvolvem atividades remuneradas com Música. Uma das

histórias contadas foi a de um ex-aluno que passava mal nas aulas pois não tinha o que se alimentar em casa, e que hoje, como uma conquista a ser ressaltada como elemento de ascensão social e transformação com base na Salvação Cultural, é um adulto que construiu uma casa para os pais e os sustenta com Música. Nessas histórias durante a viagem, vimos a atitude dos professores que possuem a distinção social adquirida através da Salvação Cultural e que se ocupam em possibilitar a salvação do outro através de uma vocação (beruf) e um chamado (calling).

6.4.3 A MOSTRA BRASIL JUVENTUDE TRANSFORMANDO COM ARTE, RIO DE JANEIRO/RJ

Por diversas vezes, ao questionarmos pais, professores, coordenadores do Projeto e ex-alunos sobre o impacto da Música na Comunidade da África, as respostas enfatizaram as experiências musicais vivenciadas em diversos contextos sociais. Uma dessas experiências notáveis foi a apresentação do grupo na Cidade do Rio de Janeiro. Esta seção busca recriar esse momento com base na ideia de que a Salvação Cultural requer vivências e realizações, como a ampliação de experiências culturais. Nesse sentido, as duas experiências anteriores, tanto a apresentação no Museu Câmara Cascudo quanto a visita à Comunidade do Amarelão, compõem um repertório de possibilidades transformadoras sempre comparadas a essa apresentação em terras cariocas. E diferentemente das duas outras no qual estivemos presentes nas apresentações, essa foi recriada com base nos relatos orais dos envolvidos com o Projeto Ilha de Música que presenciaram o evento.

Os coordenadores da Ilha de Música inscreveram o Projeto em uma seleção de grupos artísticos provenientes de projetos sociais em 2012. O evento, denominado "IV Mostra Brasil Juventude Transformando com Arte", proporcionou aos selecionados a oportunidade de se apresentarem no evento com todos os custos de viagem, alimentação e hospedagem integralmente cobertos pelo evento. Os critérios de seleção incluíram a qualidade técnica dos grupos e os arranjos apresentados.

Na primeira etapa, foram selecionados cerca de mil projetos, dos quais seiscentos avançaram para a segunda fase. Na terceira fase, apenas noventa grupos permaneceram na competição. Na última fase, somente dezesseis foram contemplados, e entre esses, o Projeto Ilha de Música. Sócrates, Diogo, Silvério e Elton (entrevistados para esta tese) foram parte do grupo de quinze crianças e adolescentes que viajaram para se apresentar. A Ilha de Música foi o único grupo do Estado do Rio Grande do Norte a participar do evento.

Os dias que precederam a viagem foram marcados por intensos ensaios, ansiedades e tensões. Embora o palco já fosse um ambiente familiar para os alunos do Projeto, o próximo palco representava uma novidade, situado em uma cidade distante e longe da presença dos pais. Diogo, o irmão mais novo de Sócrates, compartilhou seus sentimentos às vésperas da viagem:

> através da música a gente também conseguiu essa viagem, poxa, um menino de Comunidade. De onde que um menino de doze, quinze anos ia imaginar sair de sua Comunidade e ir para o Rio de Janeiro? Esse aqui [Sócrates] era o mais negativo, antes de tudinho, já dizia: homem, isso não vai dar certo não (Diogo, entrevista em 4 de agosto de 2022).

A insegurança era tão intensa que Sócrates expressava aos seus irmãos e colegas o receio de que, a qualquer momento, alguém pudesse afirmar que tudo não passava de uma ilusão, que a apresentação era um sonho destinado a não se concretizar, representando um fracasso antecipado e um futuro de irrealizações. Enquanto moradores na Comunidade da África o apoiaram e incentivaram, como seus professores, havia também aqueles prontos para desencorajá-lo:

> Para você ver é uma coisa que nossa mente, da Comunidade, acho que das pessoas tanto falarem que: -não, vocês não vão conseguir, vocês não vão conseguir. Porque... você tá entendendo? Ir lá pro Rio! Isso ficava em nossa mente, entendeu? Ficava martelando em nossa mente. [As pessoas diziam:] isso é só uma estória para você, rapaz. Vocês são... isso não acontece com ninguém. Vocês são pobres, vocês são faveleiros, vocês não vão conseguir isso. - E a gente colocava aquilo na cabeça. A gente na van, indo para o aeroporto, a gente tudo nas malas, "isso não vai dar certo não, chegar lá vai..." [Sócrates pausou a fala e começou a gesticular insinuando que a viagem não aconteceria]. Eu no aeroporto, a gente lá, no aeroporto lá, fazendo o check-in para entrar e ir embora, entrando... aí quando estava entrando no corredor para entrar no avião, eu comecei a... [pausa na fala] a mente começou a fluir. Aí pensei: "a gente vai mesmo". A gente sentou no avião assim, aí [os seus colegas alunos do projeto que também estavam no avião] falaram "vai não? é? Não sei o quê". Quando eu vi, já estava lá. Foi uma coisa surreal [risos]. Homem, para você ver, quando a gente subiu [quando o avião decolou], aí a galera: "eh" [grito de comemorações]. Só sendo a gente mesmo, né? Da favela mesmo. A gente gritou "eh". Parecia uma coisa... no voo, sabe? [gesticulando e gesticulando empolgação e emoções ao relembrar o episódio]. (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2022).

No relato anterior, o entrevistado destaca elementos relevantes para considerar não apenas a experiência de se apresentar, mas como uma nova vivência influencia os dispositivos pessoais, reconfigurando as percepções sobre si e seu grupo. Em relação à percepção sobre si mesmo, Sócrates utilizou em sua fala categorias vinculadas às disposições sociais presentes

para classificar a vida de crianças e adolescentes que são alvos da Salvação Cultural: os pobres e os favelados, ou seja, pessoas que enfrentam desafios e dificuldades.

Sobre a condição de morador de favela, Melo (2006) investigou as relações que os residentes estabelecem com a mudança da denominação de Favela da África para Comunidade da África. Para a autora, esse processo representa a apropriação de uma identidade política e relacional. Em suas palavras,

> a Comunidade África é uma localidade carente, antes denominada de favela, que por razões políticas hoje é chamada de Comunidade (pois é mais fácil para o poder público erradicar o termo favela para driblar a visualização da questão social), o que em nada contribui para a evolução (dos índices sociais) da área. Por outro, como já vimos anteriormente, quando o morador da favela se utiliza do termo comunidade para nomear o seu lugar de moradia, ele reafirma esse lugar como uma unidade fechada, ele reafirma a particularidade do seu território em relação à cidade, não negando o estigma que este carrega, mas aceitando e colocando esse estigma em outras favelas, reafirmando, por feito, o termo (Melo, 2006, p. 35).

Essas percepções conectam as experiências da favela como um "lugar de perigo" aos reforços negativos que contribuem para construir nos moradores, como Sócrates, concepções limitadas sobre suas próprias capacidades, relacionando-as ao local onde vivem: "não posso porque sou faveleiro". Apesar de já ter experimentado a performance musical em diversos contextos, até cruzar o portão de embarque do aeroporto, Sócrates duvidava que o grupo tivesse vencido o concurso, que o evento pudesse se concretizar, ou que ele estaria presente na viagem.

De certa forma, a experiência concreta de estar no corredor de embarque trouxe para Sócrates um significado que questiona as categorias atribuídas a ele, tanto por outros quanto por si mesmo, de "pobre e faveleiro". Outras vivências relacionadas à viagem, como ensaiar o repertório para a Mostra, não conseguiram exercer o mesmo efeito de estar no corredor do aeroporto. Houve um questionamento das concepções que o oprimem, que dizem e reforçam suas supostas incapacidades. Estar no aeroporto fez com que sua "mente começasse a fluir", culminando no grito de comemoração quando o avião decolou, mostrando finalmente que ele é morador da favela, mas também é músico ganhador de um concurso e que iria se apresentar em outro Estado do Brasil devido à sua capacidade musical.

O repertório apresentado pelos alunos da Ilha era composto pelas músicas "Billie Jean", de Michael Jackson, "Que Nem Jiló", de Luiz Gonzaga, e "Feira de Mangaio", de Sivuca com Glorinha Gadelha. Para a canção em inglês, as crianças tiveram aulas de pronúncia e significados básicos da língua. Os arranjos das músicas eram complexos,

abrangendo estilos como frevo, marcha rancho e baião, com variações de andamentos, alterações de tonalidades e diálogos entre os instrumentos musicais.

Antes do evento, ao passarem as músicas com os técnicos de som, os organizadores, que estavam assistindo à passagem, pediram para que o grupo tocasse novamente. Esse momento da vida de Sócrates é rememorado por seu professor, Gilberto Cabral:

> Eles [as pessoas que faziam parte da organização do evento] ficaram pirados, de forma que queriam passar o som tudo rapidinho e quando os meninos do projeto passaram o som, o pessoal da organização disse: rapaz, deixa os meninos tocarem mais. O próprio pessoal do som [técnicos de som] disseram que iam colocar um efeito, um negócio para melhorar o som deles. Ficaram apaixonados pelos meninos.
> As meninas faziam "se a gente lembra só por lembrar" [cantaram a música em ritmo lento]. Era uma parte que ficou meio assim, meio lento, aí quando dava fé [sem mais menos], entrava o "pam param pam pam" [solfejou em ritmo de frevo imitando o timbre dos metais]. O pessoal pirou de um jeito que arrumaram um jeito de levar eles [as crianças] para verem o Cristo [Redentor]. O cara da van que estava dirigindo, ele mesmo por ele mesmo [com seus próprios recursos], levou os meninos para ver Copacabana, conhecer Copacabana. Os meninos tiraram foto dos pés naquele ladrilho típico do calçadão de Copacabana (Gilberto Cabral, entrevista em 23 de fevereiro de 2022).

O repertório musical escolhido pelo grupo para esse momento foi cuidadosamente selecionado pelo maestro Gilberto. As músicas nordestinas, como "Que Nem Jiló" e "Feira de Mangaio", foram escolhidas para auxiliar na construção da auto identificação das crianças como músicos e moradores da cidade do Natal.

Conforme relatado pelo pai de Sócrates, o forró está "na veia da família" e, além disso, é uma presença constante nas diversas apresentações realizadas pela Ilha de Música. Essa escolha de repertório contribui para a construção de uma identidade por meio de ações performáticas repetidas, destacando o forró como um dos principais estilos musicais aprendidos no Projeto Ilha de Música.

Nessa escolha metodológica, a cultura é percebida como algo construído e o forró desempenha um papel significativo nos diversos momentos dos espaços de convivência de Sócrates: a) Nas práticas musicais familiares, como o trio pé-de-serra, que são manifestações culturais presentes no ambiente doméstico de Sócrates; b) Nas performances dos grupos que Sócrates participa e presenciamos, como a quadrilha junina, onde o forró também está presente como expressão cultural; c) Nas apresentações que tivemos acesso ao longo da trajetória de Sócrates, como a Mostra no Ponto de Cultura Balanço na Redinha em 2011 e a mostra de projetos artísticos no Rio de Janeiro, evidenciando a presença do forró em diferentes contextos e eventos culturais.

Ainda sobre a citação anterior do maestro Gilberto Cabral, destacamos a ação das crianças e adolescentes de tirarem fotos dos pés pisando nos ladrilhos do calçadão de Copacabana. Sócrates, ao se fotografar sobre um símbolo reconhecido da cidade do Rio de Janeiro, confere uma dimensão temporal à ação de caminhar pela cidade que ele anteriormente desacreditava ser possível. Com a foto, ele responde a aqueles que duvidaram que a viagem fosse factível. Este símbolo tornou-se significativo para o aluno como comprovação de que as aulas na Ilha poderiam capacitá-lo a explorar novos lugares, concretizando sonhos e desejos. Morar na Comunidade e enfrentar a pobreza não seriam, portanto, limitações para a realização de seus sonhos e para a exploração do mundo por meio da Música.

Os anseios em se apresentar, de ocupar palcos e de participar de performances também são desenvolvidos no contexto das relações musicais da família. Em algumas ocasiões, esses desejos são intensificados em Sócrates. Nessa perspectiva, o senhor Domingos, seu pai, compartilhou conosco o seguinte episódio envolvendo seus filhos:

> Domingos: tem a festa de Nossa Senhora da Apresentação aqui no bairro. Uma festa de rua, todo ano essa festa bombava [era um sucesso de público e as pessoas saíam satisfeitas com as atrações]. Haviam bandas boas, bandas grandes [de grande repercussão]. Aí eu lembro que eu estava sentado em frente à Igreja, assim estava lá em frente ao palco.
>
> Sócrates: Umas bandas boas, tá ligado? Banda grande.
>
> Domingos: aí estávamos eu, ele [Sócrates] e Elton sentados. E eu disse "Sócrates, próximo ano a gente vai tocar, a gente vai estar tocando nesse palco aí". Aí ele disse "que conversa é essa?", mas eu insisti "a gente vai tocar sim".
>
> Sócrates: A gente já tocava na igreja, só que a gente nunca era convidado para a festa. Sempre teve banda, mas eram bandas gigantes... e a gente tem uma autoestima baixa, né? Aí meu pai disse "a gente vai tocar ali naquele palco". Eu disse "que conversa é essa? Olha o tamanho dessas bandas aí. A gente não tem condições de tocar". Para você ver, foi dito e feito. Em uma semana a gente formou uma banda e tocou. Tinha estudado. O professor Gilberto, vixi Maria [virgem Maria, interjeição], ensinou de tudo para a gente. A gente não sabia. Eu pegava de ouvido (Entrevista em 4 de agosto de 2022).

Ser desafiado pelo próprio pai foi uma parte importante na construção social de sua experiência musical. O apoio da família no desenvolvimento musical de Sócrates ocorreu de maneira afetiva e cognitiva, impactando suas experiências estéticas em várias dimensões. Embora ele e seu pai já participassem de apresentações na igreja, não tinham experimentado tocar na festa da padroeira ou compartilhar o palco com grandes bandas. A oportunidade de se

apresentar no lugar de destaque de um evento representava um desafio e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade percebida por Sócrates.

Os desafios e as autoreflexões sobre as capacidades que o aluno possui, foram marcados por experiências cognitivas, performáticas, comunitárias e familiares. Esses questionamentos envolveram a reflexão sobre o papel e o lugar na sociedade ocupado por pessoas de comunidades. São os diferentes espaços pelos quais Sócrates percorreu em sua trajetória artística: o palco e os musicais apresentados em arenas desportivas; os ambientes religiosos e missas, assim como as festas de padroeira ao lado de bandas famosas; o trio pé-de-serra junto ao pai e irmãos, bem como longe de sua família, como na viagem ao Rio de Janeiro, entre outros. São locais onde o aluno da Ilha experimentou a Música como uma experiência estética, cognitiva, afetiva, social, compartilhada, familiar e cultural.

Ao ocupar espaços de prestígio na sociedade, como palcos em museus, comunidades indígenas ou feiras de mostras musicais em outros estados, as crianças começam a questionar até onde podem chegar. A Salvação Cultural ocorre também pelo questionamento das pessoas em relação às posições sociais que acreditam estar destinadas a elas, seja ao se surpreenderem sendo a atração principal e ocupando o espaço das "coisas antigas" em um museu, ao se tornarem destaque em um ambiente onde pessoas de classes sociais mais altas estão presentes, na troca de experiências com os indígenas do Amarelão, nas aproximações e distâncias nas histórias de vida deles, ou na viagem de Sócrates, que se considerava incapaz de ganhar um prêmio por ser um "faveleiro" e morador de comunidade.

A oportunidade de viajar, participar de apresentações em museus, comunidades indígenas e outros locais prestigiosos amplia o horizonte das crianças. Essas experiências proporcionam a elas um acesso a espaços que talvez não frequentassem normalmente, desafiando percepções prévias sobre os limites de sua classe social.

O repertório musical, muitas vezes baseado em músicas nordestinas e manifestações culturais locais, ajuda na construção de uma maneira com a qual os alunos se vêem e agem no mundo. A Música pode se tornar uma ferramenta de afirmação, conectando as crianças aos seus processos históricos e proporcionando um sentimento de pertencimento. De um lado essa posição questiona a música europeia como o único instrumento de Salvação Cultural, do outro fortalece os laços comunitários com base na experiência sonora.

As experiências fora do ambiente habitual desafiam as crianças a questionarem suas próprias limitações sociais. Ao se depararem com palcos prestigiosos, interações com diferentes comunidades e reconhecimento fora de seu contexto, elas começam a reconsiderar o alcance de suas capacidades.

A música se revela como uma força transformadora na vida dessas crianças, não apenas no âmbito musical, mas também na forma como percebem a si mesmas e suas possibilidades. Os relatos indicam que a prática musical é um catalisador para o questionamento e a superação de desafios sociais.

Em suma, o Projeto Ilha de Música não apenas proporciona habilidades musicais, mas também atua como uma ferramenta para que as crianças reinterpretem e redefinam suas identidades em relação às classes sociais, desafiando limitações percebidas e promovendo uma visão mais ampla de seus potenciais. Essas experiências transformam as crianças por meio de questionamentos e acomodações sobre o papel delas na sociedade: o papel de artistas e de estarem em evidência por meio da Música. Nesse sentido, a Salvação Cultural promove o questionamento dos músicos consigo mesmos e com as pessoas que os cercam. Este elemento também está presente no retrato sociológico do maestro Gilberto Cabral, retratado no próximo capítulo.

7 DE MORADOR DE COMUNIDADE À MAESTRO: GILBERTO CABRAL

Figura 45: Gilberto Cabral no ensaio da Orquestra da Ilha de Música

Fonte: Caderno de campo, 25 de abril de 2022.

O maestro Gilberto Cabral, longe de ser uma figura obscura ou desconhecida, emerge como uma presença proeminente na esfera pública. Sua notoriedade deriva não apenas de sua destacada carreira musical, na qual contribuiu significativamente em várias bandas com renomados artistas nacionais, mas também de sua influência como funcionário público no Instituto de Música Waldemar de Almeida (IMWA) e na Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (OSRN) ao longo do período compreendido entre 1988 e 2021[80]. O maestro cultivou seu conhecimento musical em diversos cenários educacionais, incluindo bandas filantrópicas, projetos de extensão universitária na UFPB e UFPE, bem como no Conservatório Pernambucano de Música. Sua história de vida é marcada por uma extensa experiência, tanto como funcionário público, quanto como profissional autônomo, contribuindo de maneira ativa para diversas bandas musicais.

Nesta tese, procedemos à reconstrução do retrato sociológico de Gilberto Cabral, aproximando-o do conceito ideal de Salvação Cultural. Nosso objetivo é identificar as motivações intrínsecas que impulsionaram o desenvolvimento das atividades no Projeto Ilha de Música sob sua liderança. É crucial ressaltar, nesse contexto inicial de análise sociológica do maestro, que esta abordagem metodológica visa não apenas compreender suas influências, mas também estabelecer paralelos com os retratos de outros participantes e ex-participantes do Projeto entrevistados para a tese, como Sócrates, sua família, Elton e Ana.

[80] Ambas instituições ligadas à Fundação José Augusto, órgão da administração pública do Governo do Estado do Rio Grande do Norte.

É imperativo destacar que tais aproximações não buscam simplesmente identificar reflexos nas vidas dos alunos, mas sim compreender os diferentes agenciamentos que ocorreram na trajetória dos ex-alunos, a partir da leitura sobre a influência da Salvação Cultural e da figura carismática do maestro em suas vidas. Portanto, o retrato sociológico de Gilberto Cabral não é concebido como um modelo predefinido, uma fôrma ou um trilho a ser seguido; em vez disso, representa um elemento de influência carismática significativa nas vidas dos participantes do Projeto Ilha de Música.

O próprio maestro reafirma a sua posição de não-espelho ao conversar com seus alunos sobre as suas próprias capacidades:

> Não pense que eu sou o alvo a ser atingido. Não pense em nivelar por baixo não [risos]. Você tem que nivelar por cima. Se daqui para cá [do estágio inicial de aprendizagem até o estágio de conhecimento e de habilidades de Gilberto] você chegou, você vai ultrapassar: você vai para uma universidade, faz um bacharelado e uma licenciatura, vai fazer um mestrado e um doutorado (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2022).

Ao rejeitar a mera replicação do perfil profissional de um de seus fundadores, a biografia de Gilberto Cabral emerge como um componente de marcante influência carismática na vida de crianças e adolescentes provenientes de bairros considerados "perigosos". Estes jovens, à semelhança do maestro, encontram em projetos sociais uma oportunidade de estudo gratuito de música. Essa trajetória é permeada por complexas hierarquias e demarcadores sociais relacionados à raça e à classe social.

Durante nossas conversas nas atividades de campo, o maestro sempre enfatizou o desejo de que seus alunos pudessem cursar uma graduação em Música, uma experiência que ele próprio não teve ao longo de sua vida. Nas palavras de Gilberto Cabral, ele se posiciona como um incentivador, estimulando ativamente seus alunos a almejar ocupar espaços que ele mesmo não conseguiu durante sua trajetória. Essa postura evidencia não apenas sua generosidade, mas também seu comprometimento em romper com limitações socioeconômicas, proporcionando oportunidades que transcendem as barreiras vivenciadas por ele próprio.

O maestro Gilberto Cabral é pai de cinco filhos, sendo três mulheres e dois rapazes. Em contraste com sua própria trajetória, caracterizada pela ausência de uma graduação, todos os seus filhos frequentam ou frequentaram cursos superiores universitários. Essa notável disparidade educacional entre as gerações destaca não apenas o comprometimento do maestro com o avanço educacional de sua família, mas também a materialização do seu desejo de proporcionar oportunidades que ele próprio não teve ao longo de sua jornada acadêmica.

A filha mais nova está atualmente cursando Letras na UFRN, uma jornada acadêmica que se entrelaça com sua participação no Projeto Ilha de Música desde a infância. Sua atuação nas atividades musicais, incluindo gravações profissionais como backvocal, é complementada pelo papel de assistente administrativa no Projeto.

A segunda filha mais nova, por sua vez, é flautista e professora de Música, atualmente buscando aprimoramento em uma especialização em Musicoterapia. Sua escolha profissional evidencia a influência das aprendizagens musicais em sua vida, resultando em uma carreira comprometida com a educação e com o potencial terapêutico da Música.

O terceiro filho mais novo, é envolvido com computação e tem experiência com jiu-jitsu. Ele direcionou seu caminho para a tecnologia, onde atualmente exerce sua profissão.

A quarta filha mais nova, graduada em Letras, também se envolve ativamente nos projetos desenvolvidos no Projeto Ilha de Música, contribuindo para a diversificação das atividades e perspectivas.

O filho mais velho, enteado do maestro, desempenha a função de professor no Instituto Federal do Rio Grande do Norte, representando uma trajetória de destaque acadêmico e profissional.

Com exceção do filho envolvido com computação, todos os demais filhos desenvolveram ou desenvolvem atividades no Projeto Ilha de Música, evidenciando o impacto do maestro Gilberto Cabral na vida de sua família, não apenas no campo musical, mas também em ações transversais, como suporte administrativo, divulgação audiovisual e outros aspectos essenciais para o funcionamento do Projeto.

O maestro Gilberto Cabral, conhecido como Giba do Trombone ou simplesmente Gil no cenário musical, é uma presença marcante nas mídias sociais, telejornais e nos diversos espaços culturais da Capital Potiguar. Sua notoriedade se estende tanto pelo seu papel como músico e regente, quanto pela liderança proeminente no Projeto Ilha de Música. Em nossas conversas, muitas delas informais e ocorridas após os ensaios, assim como durante as viagens de ônibus para as apresentações, o maestro sempre se mostrou aberto e prestativo ao compartilhar detalhes sobre sua vida.

Essa predisposição pode ser atribuída, talvez, à considerável quantidade de entrevistas que ele já concedeu ao longo de sua notável carreira. A imagem a seguir foi capturada em 15 de julho de 2022, durante a gravação de um teaser para ser apresentado no Festival de Bossa e Jazz, posteriormente divulgado nas redes sociais do Projeto Ilha de Música. A fotografia expõe não apenas a atuação do maestro no contexto musical, mas também sua presença dinâmica e participativa em iniciativas que transcendem o palco, consolidando sua relevância como artista e como um agente cultural engajado.

Figura 46: Gravação de um teaser

Fonte: Caderno de campo em 15/07/2022.

A presença constante de repórteres, cineastas e equipes de mídia no Projeto Ilha de Música tornou-se uma parte integrante do ambiente, a ponto de crianças, professores e coordenadores adquirirem uma certa intimidade com as câmeras. Essa familiaridade é evidenciada pelo fato de que a movimentação desses profissionais pouco interfere nos ensaios em que estivemos presentes.

Juntamente com sua esposa, Inês Latorraca, Gilberto Cabral é um dos fundadores e coordenadores da Ilha de Música. Além de desempenhar essas funções administrativas, o maestro exerce a atividade de professor de metais, compositor, arranjador e ensaiador da Orquestra da Ilha de Música.

Paralelamente ao Projeto Ilha de Música, o maestro mantém uma intensa agenda de ensaios como trombonista em diversos grupos, atuando também como arranjador e produtor musical. Entre os grupos e atividades musicais que merecem destaque estão a Banda Sinfônica do Município de Natal, a Orquestra Sinfônica do RN, o Dueto Cabroso, a Banda duGiba, além de acompanhar as cantoras Cida Lobo, Khristal e Dodora Cardoso. Em adição a

essas atividades, Gilberto realiza gravações como *freelancer* em seu home studio para grupos musicais de diversas regiões do Brasil.

A imagem a seguir refere-se a um banner de divulgação de uma apresentação de um dos grupos que Gilberto coordena. Essa banda possui uma atuação voltada para o repertório carnavalesco, que inclui os ritmos vinculados a essa festividade no Nordeste, como por exemplo o frevo, caboclinhos e as marchinhas carnavalescas.

Figura 47: Banner de publicação de um dos grupos musicais coordenados por Gilberto Cabral

Fonte: arquivo pessoal de Gilberto Cabral.

Além de desfrutar de prestígio no cenário musical potiguar por sua destacada atuação como músico, o maestro Gilberto Cabral também é reconhecido por suas composições e arranjos que se destacam como peças importantes no repertório trombonístico brasileiro. Essa produção artística foi objeto de pesquisa realizada por Anderson da Silva no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN (Silva, 2023).

No decorrer de seu trabalho investigativo, Silva catalogou 26 obras de trombone compostas por Gilberto Cabral. Além disso, o pesquisador empreendeu uma análise interpretativa de algumas peças específicas, incluindo "Colorido" (suíte), "Sapos", "Suíte do Rio Grande do Norte", "Maracatchatchu" e "Sapeca". Em consonância com essa análise, Anderson Silva (2023) estabeleceu correlações entre a formação musical do compositor e maestro Gilberto Cabral e os gêneros e manifestações populares incorporados em suas

composições. Dentre essas correlações, merecem destaque gêneros como o Choro, o Maracatu, o Batuque de Índios, o Coco de Zambê, os Caboclinhos, o Frevo e o Coco de Roda do RN.

Dada a forte presença dessas manifestações da música popular na obra de Gilberto Cabral, esses elementos, se não explicam, podem ajudar a compreender os motivos pelos quais o Projeto Ilha de Música rejeita um ensino totalmente baseado em técnicas estritas da música erudita europeia.

A abertura para a música popular não acontece apenas no âmbito do repertório, mas estão nas concepções que envolvem esses gêneros que marcaram as vivências performáticas e composicionais do maestro Gilberto Cabral. São exemplos de concepções presentes nas manifestações populares: a circularidade, o improviso e a aprendizagem baseada na oralidade de múltiplos instrumentos em detrimento de uma hiperespecialização instrumental fundamentada na leitura/interpretação de partituras.

Se por um lado Gilberto Cabral possuiu uma forte ligação profissional com o ambiente da música de concerto, como a OSERN, Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, por outro, esses espaços nunca se tornaram uma tônica a ponto de reduzir as possibilidades para a construção de perfis que ele almeja para os seus alunos da Ilha de Música. Na próxima seção iremos buscar na infância de Gilberto Cabral esses elementos que o constituíram musicalmente e o possibilitaram a almejar retribuir o ensino musical gratuito que ele teve em sua infância.

7.1 A INFÂNCIA, A FAMÍLIA, O FUTEBOL E O GRAMAFONE DA RÁDIO COMUNITÁRIA

Gilberto Cabral, nascido em 1962, passou sua infância no Bairro do Pacheco, situado na Cidade de Jaboatão dos Guararapes, na região metropolitana da capital pernambucana. Ao descrever sua infância, o maestro relata que o bairro era considerado por ele e seus pais como uma área de complexos problemas sociais, sendo caracterizado como "barra pesada" ou "bairro perigoso".

Como filho do meio, Gilberto Cabral foi o único entre suas duas irmãs a se dedicar ao estudo da música. Apesar disso, sua irmã mais nova demonstra facilidade para cantar. Nas palavras do maestro: "Se quisesse ser cantora, ela se daria bem. Ela canta e tem uma voz bem afinadinha, adora karaokê, mas canta de brincadeira. Ela tem outra vida não atrelada à música. Nunca se despertou para estudar música, o músico da família sou eu mesmo" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023). Essa dinâmica familiar destaca a diversidade de

experiências musicais dentro da mesma casa, com Gilberto emergindo como o principal representante musical na família.

Proveniente da comunidade de Niterói, no interior de Pernambuco, a mãe de Gilberto Cabral, Maria José da Silva, desempenhava o papel de dona de casa e mantinha uma preocupação constante com a situação de seus filhos no bairro. Ela evitava que seus filhos brincassem na rua devido ao receio da violência na região. Enquanto Gilberto observava com desejo seus primos se divertindo em partidas de futebol nas calçadas e ladeiras do Bairro do Pacheco, Gilberto e suas irmãs eram proibidos de participar dessas atividades externas.

O medo era uma presença constante na vida da família, uma vez que viver em um bairro perigoso trazia a preocupação constante de ser surpreendido pela violência. Esse risco não se limitava apenas às ruas; ele penetrava nos lares da família. De acordo com Gilberto Cabral, era comum que sua mãe mandasse que eles se abrigassem "embaixo da cama, escondendo, porque o tiroteio do lado de fora era muito intenso" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023). Essa descrição destaca a realidade angustiante que a família enfrentava, onde até mesmo as paredes do lar não garantia total segurança diante da violência que permeava o ambiente externo.

A proibição de estar na rua só foi contornada na vida de Gilberto quando ele começou a frequentar um projeto de Música em um bairro vizinho. É notável ressaltar que a música ocupava um lugar tão significativo na vida de sua mãe que, embora não fosse permitido a Gilberto jogar futebol na rua, como seu pai havia feito ao longo da vida, ele recebeu autorização para participar das aulas de Música em um bairro vizinho. Para alcançar a sede do projeto, Gilberto percorria a pé uma distância de aproximadamente 3km, enfrentando ladeiras pelo caminho.

Essa permissão para se envolver com a música, mesmo em meio aos desafios do percurso, ressalta a importância atribuída à atividade musical como uma forma de resguardo. Na perspectiva da Salvação Cultural, a crença era de que uma criança envolvida em atividades musicais dificilmente se envolveria com o mundo do crime. Assim, a música se tornou um meio de proteção e orientação familiar em um ambiente envolto a violência.

A vida das crianças é constantemente avaliada em comparação com arquétipos predominantes nas comunidades, que acreditavam que um menino envolvido com a música não sucumbe a desgraças morais associadas às classes populares baixas. Essas desgraças incluíam estigmatização como o uso de drogas, o alcoolismo, a mendicância, a improdutividade para a sociedade e o envolvimento em atividades criminosas, como roubo, ou seja, aqueles que subtraiam os bens das pessoas consideradas "honestas" e trabalhadoras.

Diante desse contexto, enfrentar os desafios e a violência das ruas parecia um preço pequeno quando comparado aos riscos de cair nesses arquétipos considerados "moralmente inferiores".

O maestro resume esses elementos de maneira impactante ao afirmar: "Através da música, eu escapei de um destino em que a maioria dos meus colegas se tornaram cachaceiros, drogados, ou sucumbiram a outras formas de vício, ou simplesmente não estão mais entre nós. Era essa a realidade" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023). Sua experiência destaca não apenas a influência positiva da música como um refúgio, mas também a contrastante trajetória que poderia ter sido seguida caso não tivesse encontrado o caminho da Música.

Houve uma aproximação entre a preocupação da mãe com a violência da rua e aprender Música para ser salvo desses perigos. Essa questão também esteve presente na relação de Gilberto com o seu pai, José Cabral da Silva. Gilberto relatou que ele não estudou música, contudo:

> [José Cabral] tem um ouvido muito bom e adora música. Ele sempre deu valor a música. Ele sempre foi um dos maiores incentivadores, eu tive a sorte de ter meu pai que desde novinho me levava para tudo o que é canto para tocar. Às vezes eu precisei dele, ele com mais de cinquenta anos, eu precisei sair de Recife para João Pessoa para pegar o ônibus para chegar em Natal e não me atrasar. Ele de madrugada foi me deixar em João Pessoa e voltou para Recife. Ele é um cara que é meu ídolo (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Nascido na região metropolitana do Recife, José Cabral foi jogador de futebol em clubes pernambucanos de pequeno porte em uma época em que a profissão não proporcionava uma remuneração suficiente para que a família pudesse desfrutar de um melhor acesso aos bens de consumo ou se mudar do "bairro perigoso". Segundo Gilberto, nos dias atuais, qualquer jogador de um time de futebol local possui um carro, mas na época em que seu pai jogava, "rico era o Pelé, que tinha um Fusca porque ele ganhou como cachê em uma grande jogada que ele fez" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Além de sua carreira no futebol, o pai de Gilberto também se envolvia em bicos, realizando atividades laborais de curta duração para complementar a renda familiar. Essa dupla jornada reflete as dificuldades financeiras enfrentadas pela família Cabral na busca por melhores condições de vida e demonstra o panorama econômico desafiador da época.

O investimento da família na formação de Gilberto Cabral emerge como um dos fatores importantes em sua trajetória. Enquanto o ambiente perigoso e a violência nas ruas levaram muitos dos amigos de Gilberto a quedas morais ou tragédias, o apoio dos pais desempenhou um papel vital ao proporcionar suporte psicológico para seu desenvolvimento

cognitivo e musical. Seus pais estiveram presentes em vários momentos de sua vida, desde os estágios iniciais de sua aprendizagem musical até o ponto descrito por Gilberto, quando já era funcionário público da OSRN.

Diante da escassez de recursos financeiros, os afetos, os gestos de incentivo à carreira musical e as caronas tornaram-se os principais investimentos familiares, contribuindo significativamente para que Gilberto pudesse tomar as decisões cruciais ao longo de sua vida. A ausência de recursos monetários foi compensada pela presença constante do apoio emocional e moral dos pais.

A primeira dessas decisões significativas foi a escolha de estudar Música, uma jornada que longe de ser simples, foi repleta de desafios, afetos e apoios. A iniciação musical do maestro será discutida no próximo tópico, evidenciando como os laços familiares e o suporte emocional foram fundamentais para sua superação das adversidades e o alcance de seus objetivos musicais.

7.2 O AUTOFALANTE, A CASA DE TAIPA E AS PAREDES DE ALVENARIA

Um dos clubes nos quais o pai de Gilberto Cabral jogou futebol foi o Colônia, localizado em um campo de várzea próximo à sua casa. Esse campo abrigava um sistema de autofalantes (cornetas) conectado a uma rádio comunitária. O volume do som transmitido era tão alto que era possível ouvir da sala de sua casa, que ficava a poucos passos de distância do equipamento. O repertório predominantemente tocado era composto por músicas bregas, incluindo canções de artistas como Bartô Galeno e Reginaldo Rossi.

Conforme relato do maestro, a intensidade das músicas transmitidas pelos autofalantes era tão avassaladora que "a gente não podia assistir televisão, não podíamos escutar, a gente não podia nada, porque era dessa forma [muito alto o som]. E a gente morava em uma casa de taipa... e quem não souber o que é taipa você depois traduz"[81] (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

[81] As casas de taipa são moradias precárias no Nordeste, reminiscências de um sistema de exploração rural no qual os grandes coronéis proprietários de terra utilizavam mão-de-obra sertaneja no sistema de repartição das colheitas ou de cambão, ou seja, o trabalhador para trabalhar deveria entregar ao proprietário grande parte do apurado na colheita. Esse sistema era rentável aos senhores, ao passo em que pauperizava a situação dos trabalhadores e acontecia em períodos de chuva. Nos períodos de seca, os trabalhadores eram expulsos das terras onde moravam e/ou migravam para regiões onde a situação de seca fosse melhor. A construção de casas de alvenaria era proibida pelos senhores das terras, visto que, poderiam incentivar ao trabalhador a lutarem pela terra onde eram explorados, além disso, as casas de taipa e barro eram mais fáceis de serem desmanchadas quando os trabalhadores fossem expulsos. Sobre os alunos de música que são provenientes de famílias que moram em casas de taipa, sugiro consultar nossa pesquisa intitulada “Da casa de taipa à colação de grau” (ARAÚJO, 2021). Nessa pesquisa detectamos que, para além de um salvacionismo, o que ocorre para que filhos de pessoas das classes mais baixas do sertão chegarem ao ensino superior é um investimento afetivo, familiar, além da construção de uma rede de sociabilidades que se constroem ao longo do curso. O efeito prático é a transformação do perfil socioeconômico através da elevação dos níveis educativos e culturais das famílias que possuem seus filhos e filhas formadas em Licenciatura em Música.

O som dos autofalantes não apenas estabeleceu uma conexão e comunicação entre o maestro e suas referências musicais, mas também se entrelaçou com a profissão de seu pai como jogador de futebol. O som das cornetas era simultaneamente afetivo e um elemento do agrupamento societário de pessoas reunidas no campo de várzea durante os jogos de futebol que seu pai participava (ver Cap. 2.3 sobre o som e os significados culturais).

As primeiras memórias musicais do maestro são evocações provenientes dessa paisagem sonora, composta pelos sons da rádio comunitária reproduzidos nos autofalantes, pelas afetividades envolvidas, e pelas músicas do gênero brega associadas a seu pai. Sobre essas memórias e suas influências em suas práticas musicais, Gilberto Cabral afirmou: "Eu tenho peças eruditas que eu escrevi, mas se eu for olhar, são coisas, são reminiscências que eu escutei, escutava no Pacheco, no [campo] do Colônia na época da sala da casa da gente. Tinha uma coisa que me inspira desse tempo" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Essa citação revela como as experiências sonoras e afetivas desse período específico, especialmente ligadas ao ambiente musical do campo de várzea e às músicas bregas, tornaram-se uma fonte essencial de inspiração para o maestro em suas composições eruditas. Essas memórias musicais não apenas moldaram sua sensibilidade musical, mas também deixaram uma marca indelével em sua abordagem criativa. Os autofalantes transcendem a mera experiência auditiva, tornando-se uma parte integral das vivências e da cultura da Comunidade. O som dos autofalantes não só alimentou as influências musicais de Gilberto Cabral, mas também se entrelaçou com a atmosfera dos eventos esportivos em que seu pai estava envolvido. Essa interconexão entre o som, a música e as atividades sociais cria um complexo rico de significados culturais na vida do maestro.

Com o dinheiro que José Cabral estava ganhando nos campos de várzea, como taxista e com os bicos nos tempos livres, ele decidiu substituir a taipa e o barro pela alvenaria. Segundo Gilberto, eles passaram a ser considerados “os ricos no bairro” por possuírem uma casa feita de tijolos.

Enquanto o pequeno Gilberto brincava na sala e observava curioso aos pedreiros, juntamente com seu pai, substituírem as paredes de barro pela alvenaria, os primos de Gilberto entraram com cadernos de música nas mãos. Seu pai, intrigado, perguntou o que era aquele caderno com linhas diferentes, e as crianças responderam que eram cadernos pautados usados para escrever músicas. Nesse momento, o pai de Gilberto dirigiu-se ao seu filho e perguntou:

> não quer frequentar não, Giba? E eu disse: não, não quero não. Meu pai falou: vá, rapaz, que é bom. Eu disse que não queria não. E ele falou: é... já que você não quer... Meu pai nunca me forçou a nada. Aí eu me lembro que

> na outra semana quando eu estava na mesma situação [observando a reforma e brincando na sala], os meninos entraram na minha casa com os instrumentos. Um entrou com um clarinete nas mãos, e outro entrou com uma trompinha, sax horn, que o pessoal chama trompa cachorro. Aí quando eu olhei para os instrumentos eu falei: eita, eu quero estudar música. Aí meu pai disse: homem, não vá não, só para satisfazer minha vontade... Eu disse: não é isso, eu quero mesmo, quando eu vi os instrumentos eu passei a querer. Ele só me disse assim: Oh, vou lhe dizer umas coisas, se dê bem com todo mundo e se você pegar alguma coisa de alguém, saiba que você não vai ter meu apoio. Ele sempre me estimulou a fazer música (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

É evidente, a partir da citação anterior sobre a inserção nas aulas de Música, que esse processo não se desenrolou de maneira linear. Inicialmente, Gilberto manifestou uma resistência em aprender Música, desinteressado apenas pela observação dos cadernos. A transformação física das paredes da casa era mais envolvente para ele, uma vez que destacava os membros da família por meio do reconhecimento físico (paredes de alvenaria), indicando uma posição hierarquicamente superior em relação aos demais moradores da Comunidade do Pacheco. Em comparação com a transformação das paredes de taipa para tijolos, o caderno de Música parecia pouco atrativo e não surtiu efeito como primeiro estímulo.

Quando questionado sobre qual foi o primeiro estímulo para estudar Música, o maestro Gilberto relatou que foi ao ver seus primos carregando os instrumentos musicais. O desejo de estudar Música surgiu ao perceber o brilho e a presença dos instrumentos musicais: "Eita, quero estudar Música". O estímulo dos primos desempenhou um papel importante nesse processo, uma vez que os instrumentos musicais se mostraram mais cativantes do que os cadernos e até mesmo mais fascinantes do que a transformação das paredes de barro em alvenaria.

Apesar de seu pai ser um grande incentivador, alertou-o para que não estudasse Música apenas para satisfazê-lo. No entanto, a visão dos instrumentos musicais despertou no futuro maestro um desejo. A transformação no pequeno Gilberto estava mais vinculada às experiências físicas: das paredes de barro para tijolos, dos cadernos de música para os sons dos instrumentos musicais trazidos pelos primos. Essa narrativa destaca como as experiências sensoriais e visuais desempenharam um papel crucial no despertar o interesse de Gilberto pela música.

É relevante ressaltar que, dentro da metodologia adotada pela Ilha de Música para o ensino de crianças, o contato imediato com o instrumento no primeiro dia de aula é uma das premissas do projeto. Dessa forma, o maestro proporciona uma experiência onde as crianças estão envolvidas na prática musical desde o primeiro dia em que começam a frequentar a Ilha.

Essa abordagem prática desde o início visa criar uma conexão direta e imersiva com a música, contribuindo para o engajamento e o desenvolvimento musical dos participantes do projeto.

Ainda em relação à citação anterior de Gilberto sobre seu despertar para a música, seu pai forneceu dois conselhos. O primeiro estava relacionado ao carisma nas relações pessoais: "se dê bem com todo mundo". Essa abordagem parece ser uma das características distintivas do maestro, que exerce uma dominação carismática nos espaços que frequenta, nos quais as pessoas desenvolvem uma afetividade por ele. Assim, a habilidade de "se dar bem" foi incorporada às suas qualidades pessoais, permitindo-lhe exercer influência sobre aqueles que o cercam, refletida nos espaços e conquistas pessoais ao longo de sua carreira.

O segundo conselho do pai, de natureza moral, refere-se à dominação carismática de suas realizações por meio do cumprimento de regras éticas, o que o impediu de cair em desgraça moral: "não pegar alguma coisa de alguém". Esse ensinamento destaca não apenas a importância do carisma nas relações sociais, mas também a necessidade de manter uma integridade moral para consolidar uma liderança carismática.

Portanto esses dois conselhos influenciaram na autoridade carismática do maestro e foram implementados como construtos no início de sua carreira musical pela sua figura paterna: desenvolver boas relações interpessoais e não cair em desgraça moral ao subtrair indevidamente algo de alguém.

Outra consideração em relação ao primeiro contato de Gilberto Cabral com um instrumento musical, através dos sons e dos significados, está relacionada a como um instrumento musical pode mobilizar os desejos das crianças. No Capítulo 2 desta tese, abordamos o desejo de Ralph e do Porquinho, personagens do livro "Senhor das Moscas", de usar a concha para chamar as crianças que estavam desorientadas e desviadas após um acidente aéreo. Na trama do livro, soprar a concha não apenas marcou o início da narrativa, mas também serviu como meio de reunir as crianças.

Na infância de Gilberto Cabral, os instrumentos musicais apresentados por seus primos o conduziram por um caminho semelhante: reunir-se com outros, no caso do maestro, para fazer música na Banda Filarmônica 7 de Setembro. Tanto o som da concha quanto os instrumentos musicais são ferramentas que promoveram a coletividade entre pessoas que se encontravam em uma situação de "desorientação", passivas diante do mundo que se desenrolava ao seu redor (crianças perdidas em uma ilha e Gilberto que assistia a reforma das paredes). Essa analogia destaca a capacidade dos instrumentos musicais de agir como elementos unificadores, proporcionando um sentido de propósito e coletividade.

Esses foram os conjuntos de disposições, hábitos familiares reflexivos e planificares (Lahire, 2002) que influenciaram na prática da criança Gilberto a aprender Música com seus

primos na Banda Filarmônica 7 de Setembro. A transformação dentro da Salvação Cultural de crianças das classes baixas é um intento com interferência familiar, e, portanto, emotiva, social, compartilhada e planificada através do conjunto de disposições. Contudo, elas por si não garantem a efetividade da aprendizagem musical, é preciso um histórico de reconhecimento, reforços, recusas, contradições que são vivenciadas nos cotidianos.

7.3 “VOCÊ VAI SER TROMBONISTA!” PRIMEIRAS APRENDIZAGENS MUSICAIS

O projeto da Banda Filarmônica, onde Gilberto Cabral começou a aprender música, estava localizado no distrito de Cavaleiro, em Jaboatão dos Guararapes. Sob a coordenação do mestre Gouveia (1901-1987), o quintal de sua casa foi transformado em um local de ensaios e aulas gratuitas para crianças e adolescentes das comunidades de Jaboatão (Silva, 2023).

Mestre Gouveia, um tenente aposentado do 14º Batalhão de Infantaria Motorizado, era músico e um grande incentivador da formação de bandas na região metropolitana do Recife. Ele adotava um método que condicionava o estudo instrumental à prática teórica prévia. Para aprender um instrumento, era necessário primeiro ter conhecimento teórico: "Antigamente era assim, a gente tinha que bater lição, ou seja, completar a lição de teoria para depois pegar no instrumento. Diferente do que eu faço na Ilha" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

O primeiro contato com a Banda não foi satisfatório, Gilberto Cabral narrou que ele queria tocar os mesmos instrumentos que os seus primos tocavam, pistom e saxofone, mas ele foi obrigado a estudar um outro instrumento, o trombone. Sobre esse momento, ele fez a seguinte relato:

> Então eu cheguei para a Banda para estudar, ou era pistom, ou era saxofone, porque eram os instrumentos que eu conhecia pelo nome. Mas o maestro da banda olhou para e disse assim: você vai tocar trombone, você vai ser trombonista [incisivamente]. Ele nem me deixou falar, ele já sentenciou que eu ia ser trombonista. Eu voltei para casa chateado e falei com meu pai que disse: não [desista], trombone é bom também, é também bem conhecido, vá fazer a aula. [...] O maestro disse assim: venha no domingo para você assistir o ensaio da Banda. Quando eu fui entrando, era um corredorzinho assim estreito, a sede da Banda era lá na casa do maestro, nos fundos, a gente passava pelo corredor. Eles estavam tocando uma música, eu ouvi o trombone se destacando com aquele timbre. Quando eu entrei eu disse: quero trombone, esse instrumento mesmo, agora me convenceu, o bicho é bonito (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Sobre a experiência anterior, o maestro Gilberto Cabral destaca uma prática comum em bandas de música da sua época: os maestros tinham o costume de sentenciar, profetizar e, ao mesmo tempo, direcionar qual instrumento a criança deveria estudar. No entanto, Gilberto

rejeitou essa abordagem e buscou conselhos de seu pai, que o incentivou a continuar na Banda.

Outro aspecto a ser destacado é que a aprendizagem musical pode entrar em conflito com as próprias expectativas de vida das pessoas. Esse conflito não é apenas um reflexo, mas sim uma mediação presente nas práticas dos professores. Ao proporcionar às crianças a experiência com vários instrumentos no Projeto Ilha de Música, algo que Gilberto Cabral não teve em sua própria formação, ele media uma abordagem de ensino da música diferente daquela que aprendeu, mas em sintonia com suas próprias experiências.

A experiência oferecida pela Ilha de Música aos alunos difere da vivência de Gilberto Cabral, pois seu professor inicial o instruiu primeiro na teoria musical e depois o direcionou a estudar trombone. Essa abordagem contrasta com a experiência prática de Gilberto ao ouvir o trombone durante um ensaio da Banda de Música 7 de Setembro. Essa relação de aproximação e de distância mediam as construções metodológicas que são agenciadas por Gilberto na Ilha de Música: aprender em contato com os instrumentos musicais, e; vivenciar a Música como experiência coletiva e prática na Orquestra da Ilha de Música.

Com o tempo, Gilberto sentiu a necessidade de estudar em uma escola que proporcionasse uma maior projeção e o desafiasse com novos conhecimentos musicais. A projeção musical que ele almejava estava alinhada aos desafios que desejava enfrentar. Ele expressou esses elementos da seguinte maneira:

> Eu via os meninos que tocavam em outras bandas, haviam alguns que tocavam na banda da Rede Ferroviária que era um glamour, mas eu não podia tocar porque não tinha nível. Os outros meninos que tocavam lá já estavam mais adiantados. Até que um amigo meu chamado Almir que era clarinetista [...] me disse: rapaz, eu fiz um teste na Escola de Música em Recife [Centro Profissionalizante Musical da Orquestra Sinfônica do Recife]. Eu disse: rapaz, mas você nem me avisou? Ele disse: eu soube lá, fui fazer um teste e me dei bem (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Nesse estágio da vida do aprendiz de trombonista relatado acima, a "casa de taipa" (suas aprendizagens na Banda 7 de Setembro) precisava ser substituída por uma "casa de alvenaria" (a Escola de Música do Recife) que era mais resistente e, ao mesmo tempo, promovia maior visibilidade. Neste caso, a Banda Filarmônica 7 de Setembro já não seria suficiente para construir nem essa "casa de tijolo" e nem proporcionar a projeção almejada pelo maestro, projeção que ele tanto admirava ao assistir à Banda de Música da Rede Ferroviária. Foi necessário mudar de banda, da mesma forma que seu pai precisou mudar a estrutura de sua casa quando ele era criança.

7.4 O PROCESSO TRANSFORMADOR: DO MÚSICO AO MAESTRO/PROFESSOR

Foi por volta dos 16 anos que o maestro conseguiu seu primeiro emprego com Música, tornando-se trombonista da Banda Municipal de Jaboatão dos Guararapes por meio de uma seleção pública. A preparação para esse feito ocorreu durante sua participação no Centro Profissionalizante Musical da Orquestra Sinfônica do Recife. No entanto, como em toda a sua trajetória musical, sua entrada nesse espaço educativo não foi isenta de contratempos.

Ao buscar a seleção de alunos, o prazo de inscrição já havia expirado. Apesar disso, ele foi orientado a agir conforme o conselho de seu pai quando ele era criança: "se dar bem com todo mundo". Sobre o episódio ele fez o seguinte relato:

> Eu fui todo acanhado, falei com humildade, calma e disse: maestro [Guedes Peixoto], eu posso fazer um teste? Ele disse: olha, fechou e não tem mais jeito – e ele continuou – sabe qual o problema? É que já tem três meses que começaram as aulas, você não vai conseguir acompanhar. Eu respondi assim: e se eu estudar para acompanhar, como teste, você me deixa continuar? Ele fez: eu gosto de gente assim, vá fazer um teste para trombone, se você passar, você volta para falar comigo. O trombonista que era responsável pelas aulas era o trombonista da Orquestra Sinfônica de Pernambuco, e eu estudava na escola com o sobrinho dele. Eu já cheguei para falar com ele assim: Olá, eu estudo com seu sobrinho. E ele perguntou: qual? Eu respondi: Fulano. Rapaz, ele gostou do papo, já gostou de mim, mandou eu tocar uma escala, eu toquei a escala não muito bem e ele falou: ah, está bom demais, dá pra estudar, pode dizer ao maestro que dá pra estudar e está passado. O trombonista assinou um papel e me deu. Aí o povo diz: rapaz, vocês são fogo [espertos, desenrolados, possuem desenvoltura perante os problemas e dificuldades que poderiam impedir de ter acesso as oportunidades] (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

A entrada no Centro Profissionalizante foi um passo importante na construção da carreira do maestro Gilberto Cabral. Era uma oportunidade de estudar com músicos e compositores renomados, cujas obras eram conhecidas internacionalmente. Isso significava não apenas aprofundar seus conhecimentos musicais, mas também ganhar visibilidade como aluno de músicos reconhecidos. Entre outros, Gilberto teve aulas com Guedes Peixoto, Severino Revoredo, Dimas Sedícias e Afrânio Valença. A narrativa de Gilberto sobre esse momento destaca não apenas o desenvolvimento de habilidades musicais, mas também a oportunidade de compartilhar o status de ser aluno de professores de reconhecida competência musical.

O Curso Profissionalizante teve um fim inesperado a partir de cortes de recursos para a Orquestra do Recife. Um de seus professores de Teoria Musical, Severino Revoredo, ofereceu a ele uma bolsa para estudar no Conservatório Pernambucano de Música, em 1982. Era a oportunidade que ele tinha de continuar estudando gratuitamente Música. No Conservatório Pernambucano, além de Severino, Gilberto também teve aulas de trombone

com Maviael Celestino. Gilberto relata que vivenciou importantes aprendizagens musicais nesse ambiente:

> Tudo o que eu sei de teoria, eu estudei dois anos com Severino Revoredo, com esse senhor que era uma sumidade. Sabia tudo de teoria, o que você imaginar, ele sabia. Era um cara que ele pegava assim, aula de solfejo com ele, ele fazia a aula e dizia: se a gente fosse fazer esse solfejo aqui na clave de fá, se fôssemos fazer na clave de dó na quarta linha, como você iria ler. Quando eu cheguei na orquestra para tocar, o pessoal fazia: olha, aqui tem clave de fá, clave de dó na terceira linha, não sei o que [tentando incutir medo]. Eu disse: tá, bem, eu já fazia isso com o meu professor. Para mim foi bem fácil. Eu tive a sorte de ter uns bons professores, de estar no lugar certo nas horas certas (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Ser um bom aluno é uma das características frequentemente observadas nos retratos sociológicos das pessoas envolvidas na Salvação Cultural. Esse elemento é evidente nos outros perfis reconstruídos nesta tese, manifestando-se através do esforço individual e do estudo instrumental fora do horário de aula. No caso do relato do maestro Gilberto Cabral, essa dedicação resultou em uma facilidade no domínio de elementos musicais, desenvolvida graças às horas dedicadas ao estudo.

Ser um bom aluno leva a um segundo tópico importante na Salvação Cultural, que é ser reconhecido por um professor ou professora, gerando benefícios e incentivos para o aluno. Quando Gilberto deixou sua primeira Banda de Música na comunidade de Jaboatão dos Guararapes em busca de um projeto musical maior, ele buscava esse reconhecimento. Gilberto começou a desfrutar desses benefícios com o recebimento de uma bolsa de estudos proporcionada por um renomado músico. Portanto, ser reconhecido não apenas implica em obter um status hierárquico na sociedade, mas também envolve receber benefícios, incentivos e mercês, como uma bolsa de estudos. Esses elementos alimentaram a trajetória de Salvação Cultural do maestro por meio de reforços e estímulos contínuos.

Gilberto levou para o Projeto Ilha de Música essa concepção de reconhecimento perante o grupo. Os alunos que se destacam entre os demais recebem a função de monitor de naipe. Ser monitor é ao mesmo tempo uma estratégia metodológica que facilita o estudo dos alunos que estão com dificuldades musicais, sendo ajudados por aqueles que estão avançados. Em consonância a isso, ser monitor na Ilha de Música é se destacar musicalmente dos demais, ou seja, portador de um título de reconhecimento perante o grupo que agencia atitudes e funções[82].

Pouco tempo depois, Gilberto Cabral precisou interromper suas atividades de aprendizado musical para cumprir o serviço militar. Sua intenção inicial era apenas cumprir o

[82] Sobre a monitoria no Projeto Ilha de Música, consultar o Capítulo 6.

período obrigatório e, em seguida, retornar às suas atividades de estudo e profissionais em Música. Contudo, o soldo militar, o prestígio, a oportunidade de se engajar e a possibilidade de tocar na Banda de Música do Exército pesaram na decisão dele de permanecer por mais tempo. Vale ressaltar que seus ex-alunos da Ilha de Música, como Sócrates e seus irmãos, também desejavam ingressar no exército e tocar na banda como soldados. No entanto, como mencionado no Capítulo 10, o destino dos alunos de Gilberto foi diferente: não conseguiram se engajar no exército e também abandonaram as aulas de Música, embora continuassem tocando em bandas e promovendo eventos culturais na Comunidade da África.

Apesar do reconhecimento de suas habilidades musicais ter sido um dos estímulos que levaram Gilberto Cabral a traçar sua trajetória de vida na adolescência, na fase adulta as questões financeiras passaram a pesar mais em suas escolhas. Apesar de trabalhar como músico de banda no município de Jaboatão, quando confrontado com a carreira militar, a carreira na banda passou a ter um papel secundário: "Precisando ganhar dinheiro, de uma família pobre, eu fui para o exército!" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Entrar no exército é uma obrigação a ser cumprida pelos brasileiros do sexo masculino. Contudo, engajar-se no exército é uma forma com a qual os rapazes das classes mais baixas da sociedade, que não estão cursando uma graduação universitária, têm de ganhar uma renda e gozar do prestígio/respeito depositados nas instituições militares (Souza, 2020; 2021). Em outras palavras, para um rapaz pobre que possui até o Ensino Médio, é um caminho para obter renda e prestígio. Esses dois elementos, renda e prestígio (ou respeito), foram elencados por todos os entrevistados homens como elementos de desejo. No caso dos pais entrevistados, era desejo deles que seus filhos seguissem por um caminho correto, longe das desgraças morais. No caso dos ex-alunos do Projeto Ilha de Música, era um desejo para si mesmos. Salienta-se que o primeiro professor de música de Gilberto foi um tenente aposentado que exerceu uma inegável influência em sua trajetória.

O período em que Gilberto ficou no exército durou seis anos. Os motivos que ele alega que o levaram a sair das forças armadas estão relacionados à falta de perspectivas de avanço nos conhecimentos musicais e à rotina de opressões no quartel. Sobre esse episódio, ele fez o seguinte relato:

> Eu estava vendo pessoas que começaram a estudar música depois que eu, estavam em um nível bem avançado, e não sai do meu nível. Era uma vida muito corrida. E militar antigamente, na minha época, não era como hoje em dia. Hoje em dia se um superior chegar para um recruta e falar feio, os caras já podem colocar um processo. Antigamente, o cara pisava na cabeça do outro e ficava por isso mesmo. Bem, mas aí eu resolvi sair, e fazer, me aventurar na vida. Coloquei essa coisa na minha cabeça (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Se a busca por prestígio e a ampliação de seus conhecimentos foram alguns dos primeiros motivadores para que o adolescente Gilberto deixasse a Banda de Música da Comunidade de Jaboatão em busca de aprender Música em uma renomada instituição na capital pernambucana, a negação desse prestígio e a estagnação nos conhecimentos em comparação aos seus colegas o fizeram deixar o exército. Se nas bandas de Música Gilberto Cabral recebia estímulos para o estudo e para a performance, como elogios e bolsas de estudo, no exército ele encontrou um sistema de opressão que não apenas negava os estímulos positivos, mas também exercia forte influência de dominação baseada na exploração física sobre o seu corpo de músico.

O soldado-músico Gilberto sentiu a opressão e a exploração física por parte de seus superiores sobre seu corpo (de músico e em busca de prestígio) agindo com a mesma violência com que agem as forças policiais contra o morador da comunidade. A opressão não era mais suportável para Gilberto, que se viu sendo tratado por seus superiores da mesma forma como são tratadas as pessoas em "desgraça moral" nas comunidades, como os drogados, viciados, bêbados, ladrões, traficantes, etc. Se a cultura é um mecanismo de distinção social, como também um modo pelo qual os dominantes justificam sua dominação (Souza, 2020; 2021), a violência sobre o corpo da pessoa culta (que foi cultivada pela cultura) é uma quebra desse mecanismo de adesão à dominação.

A Salvação Cultural, por um lado, não garante que jovens negros provenientes de comunidades carentes sejam isentos de violência. Por outro lado, ela possibilita o acionamento de mecanismos que promovem o questionamento do motivo da violência, hierarquicamente construída como forma de reprodução de uma opressão social. Corpos dessa população são subalternizados com a força da violência de classe através da cultura, contudo é a própria cultura que é acionada como mecanismo para contestar essa violência. O sujeito não se considera merecedor da violência que lhe é imposta porque passou por um processo de Salvação Cultural. Essa questão não nega que todos os corpos devam ser resguardados da violência, mas apenas busca uma autojustificação de Gilberto Cabral, com base na questão cultural, para que o seu corpo musical não sofra violência.

Em seu trabalho sobre Wolfgang Amadeus Mozart, Norbert Elias faz uma relação entre os *outsiders-establishment.* O sociólogo afirma que os *outsiders* possuem muitas vezes o desejo de serem reconhecidos como iguais justamente por aqueles que o tratam abertamente como inferiores. Segundo Elias (1995, p. 39), Mozart desejava ser “tratado como homem de igual valor, por suas realizações musicais” . Já o trombonista Gilberto Cabral não queria ser tratado com violência no exército por ser homem igual a todos os outros, e em adição a isso, por suas realizações musicais alcançadas em sua vida. Gilberto relata que tinha consciência de

que enquanto ser humano, não deveria passar por essas situações, e enquanto músico que demonstrava virtuosidade, deveria ocupar um lugar de destaque que contradiz com aquele que ele vivenciava e que estava repleto de humilhações sofridas no exército.

No caso de Gilberto, seu corpo tornou-se alvo de violências físicas e simbólicas que incidem sobre aqueles que não foram salvos pelo processo cultural. A violência contra seu corpo representava não apenas uma negação de sua Salvação Cultural, mas também uma tentativa de equipará-lo àqueles que não passaram pelos mesmos processos de aprendizagem cultural que Gilberto passou. Assim, as humilhações contra o corpo do músico Gilberto configurava-se como um ataque ao sistema de reprodução das hierarquias sociais, que se legitimam por meio da cultura e que foram incorporadas pelo trombonista. É relevante observar que, no início da década de 1980, quando Gilberto ingressou no exército, o Brasil estava sob o regime autoritário/militar, no qual a dominação baseada na violência, em suas mais amplas facetas, e na força confrontava diretamente a dominação fundamentada em mecanismos de controle, como os culturais.

Apesar desses conflitos, não foi fácil para Gilberto convencer a sua família de que ele não estava mais disposto a suportar as rotinas de humilhações no exército. Ele sintetiza esse período nos seguintes termos:

> Eu já era casado, tinha filho, briguei com a família todinha, porque eu passei a ser considerado vagabundo, não queria nada, meu negócio era querer viver direto tocando [...]. E vieram [pessoas da família] falar comigo: rapaz, você vai sair do exército? Eu disse: homem, deixe comigo, qualquer coisa eu volto, eu ainda tenho idade para isso. Eu saí aos vinte e quatro anos, e disse olha: eu vou (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

A decisão de Gilberto implicou no questionamento das "formas de autoridade familiar" (Lahire, 1997). Seus caminhos para se movimentar nos jogos de poder basearam-se na contestação, investindo em um futuro musical para escapar das opressões que ele experimentava no exército. Nesse contexto, seus movimentos foram orientados pela relação hierárquica de prestígio, confrontando a violência física institucionalizada enfrentada diariamente pelos corpos negros. Ao enfrentar a autoridade familiar e o possível desprestígio social decorrente de ser considerado um desertor do exército, Gilberto optou por aprofundar seus estudos musicais como uma meta de vida a partir de então.

Para compensar o enfrentamento da autoridade familiar e o desprestígio de ser desertor do exército, Gilberto mergulhou em uma rotina de estudos exaustiva, chegou a estudar até 15 horas por dia durante o ano de 1986 com o intuito de voltar a ocupar um cargo público em um grupo musical. Essa empreitada culminou na aprovação em três concursos no ano seguinte, todos em primeiro lugar. O primeiro na Banda Sinfônica da Cidade do Recife, o

segundo na Orquestra Sinfônica de Pernambuco e o terceiro na Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte.

É interessante salientar que o Maestro Gilberto compartilhava ambição semelhante à de Wolfgang Amadeus Mozart, conforme descrito por Norbert Elias (1997): angariar uma posição na sociedade por meio do reconhecimento de suas habilidades musicais. No entanto, enquanto Mozart buscava a posição de músico/compositor autônomo, Gilberto Cabral buscava a posição de músico vinculado às estruturas de Estado, em outra posição que não aquela vinculada à estrutura militar. Essa distinção é marcante, uma vez que Mozart recusou o emprego em Salzburg em busca de maior liberdade de composição. No caso de Gilberto, sua atuação como músico autônomo ocorria em paralelo a uma posição estável e prestigiosa como servidor público no Brasil.

As aproximações e distâncias entre os perfis sociológicos e os contextos sociais de Mozart e Gilberto demonstram que a cultura é usada como instrumento na busca de legitimação de posições de prestígio em sociedades extremamente hierarquizadas. A Salvação Cultural, nesse sentido, não apenas contesta as estruturas de desigualdades, mas também as aceita paradoxalmente, promovendo o (des)encaixe de outsiders a partir do reconhecimento de seu "talento artístico" e de seus atributos de classe.

Nessa fase de transição entre a vida no quartel e o retorno à vida musical em bandas e orquestras sinfônicas, o maestro Gilberto se engajou ativamente nos grupos dos Estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Essas experiências proporcionaram a ele uma convivência mais intensa com lugares e pessoas destacados no cenário da música popular no Nordeste, que o convidaram a participar de diversos grupos populares. Exemplos desses espaços incluem a Tv Jornal do Commercio e programas de auditório com os maestros Duda e Guedes Peixoto, bem como acompanhar cantores renomados como Reginaldo Rossi, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Bibi Ferreira e outros.

Essas experiências ampliaram suas concepções de música, que eram distintas daquelas relacionadas às suas experiências como aluno de um ex-tenente do exército em uma Banda Filarmônica no Bairro do Pacheco, assim como distantes da opressão física e institucional que ele vivenciou durante o período em que foi militar.

A análise das composições do maestro Gilberto Cabral, realizada por Anderson Silva (2023), destaca a influência de manifestações e autos da cultura popular, como o Zambê, o Bebelô, a Ciranda de Roda, a Araruna, o Caboclinhos, o Esporão e a Dança de São Gonçalo. Em entrevista para o trabalho de Silva (2023), o maestro afirmou que esses elementos não apenas compõem um acervo inspiracional que influencia seu modo de compor, mas também fazem parte de sua vida. Gilberto recorre a essas manifestações como uma forma de manter

um diálogo vivo com o cenário musical contemporâneo. Esses elementos conseguem tensionar a oposição que tende a aparecer nos trabalhos que estudam a Salvação Cultural, muitas vezes associada unicamente à tradição europeia. No caso do Brasil, ela se reconfigura a partir dos tensionamentos presentes no campo da cultura.

O final dos anos 1980 marcou o início da transição das atividades de Gilberto para o Rio Grande do Norte. Em 1989, ele foi convidado a ministrar aulas no Instituto de Música Waldemar de Almeida, vinculado à Fundação José Augusto, marcando sua estreia como professor de Música. O principal atrativo para se estabelecer em Natal foi o motivo financeiro, juntamente com o desejo de passar mais tempo com a família. Como pai de dois filhos, Gilberto estava preocupado com o tempo que passava viajando pelas estradas para cumprir o itinerário de trabalho e estudo entre Recife, João Pessoa e Natal.

Na época em que recebeu o convite para dar aulas, o Instituto de Música Waldemar de Almeida, IMWA, não oferecia disciplinas de trombone em sua grade curricular, e não havia alunos interessados. Para superar esse desafio, o maestro precisou acionar a rede de contatos que havia construído nos espaços de convivência social, como as bandas de música. Essa rede, formada a partir do conselho de seu pai no início de seu processo de aprendizagem musical ("se dar bem com todo mundo"), foi fundamental para viabilizar sua contratação como professor no IMWA. Gilberto compartilhou sua experiência nesse processo da seguinte maneira:

> O diretor [do IMWA] disse assim: olha, mas a gente não tem nenhum aluno de trombone, vai ter que ter uma procura [de alunos] para justificar [a sua contratação]. Aí eu saí ligando para os meus amigos e disse: olha, você não queria ter aula comigo? Então venha na Escola e diga que quer. Eu até usei esse jargão para fazer propaganda: se uma farmácia tiver café, ninguém vai entrar para comprar café, mas se tiver escrito lá, o cara vai entrar. Aí comecei, quando foi no segundo, terceiro final de semana, o diretor ficou impressionado, já tinha mais de trinta pessoas procurando. Ai, eu disse: opa [fiquei feliz]. Ao invés de um horário para trabalhar, ele [o diretor] me deu dois. A gente foi fazendo assim, e foi assim que eu comecei aqui em Natal a dar aula (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

No relato anterior, Gilberto Cabral destaca a interação entre as circunstâncias da vida e um planejamento cuidadoso, enfocando a manutenção financeira de sua família por meio do desenvolvimento de sua atividade profissional como professor. Neste contexto, é relevante ressaltar que, de acordo com as pesquisas de Jessé de Souza (2019; 2020) sobre a "Ralé Brasileira", as classes baixas são frequentemente percebidas como desprovidas dessa capacidade de planejamento. Tal argumento de classe, que serve como instrumento de dominação pelas elites brasileiras, é questionado quando analisamos as trajetórias de indivíduos provenientes da "Ralé Brasileira" que passaram por processos de aprendizagem

musical. Elementos como cultura, experiências musicais, necessidade financeira de sustentar a família, a rede de amizades construída ao longo da vida e a adesão ao conselho de seu pai tornam-se fatores complexos que contribuíram para que Gilberto Cabral desenvolvesse uma capacidade de planejamento. Essa habilidade se manifesta também na forma como ele interpreta as dificuldades para sua contratação, utilizando a analogia com uma farmácia que vende café.

O trabalho prospectivo e as analogias são desenvolvidos através da abstração comparativa que o auxiliaram como ferramentas para vivenciar os seus primeiros desafios da profissão de professor de Música. É nesse sentido que os salvos culturalmente não possuem apenas um distintivo social, como também um aporte de significados construídos culturalmente relacionados à Música para entender e agir no mundo, como relatado no Capítulo 2.3 desta tese.

Outro ponto importante sobre sua primeira experiência como docente é que na falta de um conhecimento específico sobre os processos de aprendizagem musical aprendidos sistematicamente em um curso superior de Licenciatura em Música, o trombonista acionou os estoques cognitivos adquiridos nas redes de sociabilidade e de experiências anteriores como aluno e músico. Esse conjunto de ferramentas o possibilitaram se transformar em professor, como também em maestro/regente de Música.

A ausência da certificação do diploma de professor não representou um obstáculo para sua contratação; o que pesou para a efetivação desse processo foi a distinção de Gilberto enquanto músico. Seu aprofundamento nas relações com as pessoas na sociedade potiguar também coincidiu com sua entrada como docente. Assim, a transformação cultural inerente à Salvação Cultural possibilitou a integração de Gilberto como professor de Música nos círculos sociais norte-rio-grandenses, como grupos musicais, orquestras sinfônicas, escolas de música, etc.

Foi no âmbito do trabalho docente diário no Instituto de Música Waldemar de Almeida que emergiu uma das características centrais do Projeto Ilha de Música: a promoção da coletividade e a formação de grupos musicais para realizar apresentações. Segundo Gilberto, no IMWA, muitas pessoas estudavam Música, mas não se apresentavam, o que entrava em conflito com sua própria experiência musical, sempre marcada por performances públicas. Em suas palavras:

> Eu sempre muito crítico com isso, como você estuda Música e não tem um momento de tocar, um lugar para tocar, se apresentar? Por mais que você diga que quer fazer Música para você mesmo, isso é um em um meio de mil, você vai encontrar um que diga que quer tocar só para si. Geralmente as pessoas querem tocar para outras pessoas, querem se exibir. [...] Então eu

> dizia assim: vamos fazer um grupo aqui no Instituto, porque eu fico dando aula de trombone e os instrumentistas não têm lugar onde se apresentar, tem muita gente que estuda violino e não se apresenta. Aí formamos o Grupo Allegretto. (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Em outro momento Gilberto faz uma relação entre o período em que estudou Música no Conservatório Pernambucano e a falta de habilidades dos estudantes em se apresentarem para o público. Segundo o maestro:

> Quando eu fui estudar no conservatório do Recife. Eu me assustei, os meninos aquecendo, eu ficava até com vergonha e eu ia pro cantinho [retraído]. Mas quando era pra tocar, os meninos me chamavam para fazer o primeiro trombone. Eu era fã dos caras, do som deles, e tal... achava que eles tocavam [muito]. Mas na hora de tocar mesmo, todo mundo tremia na base e não saia do canto. Tem que trabalhar isso para não tem que ter problema em ter apresentação" (Gilberto Cabral, entrevista em 22 de fevereiro de 2022).

A coletividade, a circularidade e a oralidade não são características exclusivas do Projeto Ilha de Música; ao contrário, estão presentes em diversas propostas educativas . A coletividade é uma parte integrante da experiência formativa nas práticas docentes de Gilberto, uma resposta à necessidade de conectar estudantes que, de outra forma, estudavam seus instrumentos de maneira isolada, sem participar de grupos ou realizar apresentações. Em consonância com esses aspectos, o Grupo Allegretto surgiu como uma abordagem metodológica que permite a Gilberto ensinar da mesma forma como foi ensinado: por meio do coletivo e das performances.

A coletividade é uma maneira de se relacionar com o outro (músicos ou plateia) por meio dos sons e constitui uma das principais estratégias identificadas na Ação Social Através da Música, SATM, desenvolvida por Geoffrey Baker (2021). No entanto, é crucial salientar que as razões por trás da escolha metodológica para que o Projeto Ilha de Música promova a ação coletiva são complexas, sendo tecidas conjuntamente como parte da experiência de aprendizagem do Maestro Gilberto nos diversos contextos de performance que ele vivenciou. Tanto a experiência no Conservatório de Música em Recife, durante sua época de aprendizado, quanto no Instituto de Música Waldemar de Almeida em Natal o levaram a incorporar em suas práticas pedagógicas o palco e o recital como instrumentos de aprendizagem. Além disso, as apresentações musicais representam uma maneira de proporcionar um retorno positivo do trabalho de aprendizagem aos pais, que se orgulham de seus filhos tocando na Orquestra da Ilha de Música nos palcos da Cidade do Natal.

Inês Latorraca, uma das coordenadoras da Ilha de Música, afirmou que além de ajudar no desenvolvimento musical, a prática coletiva contribuiu para a socialização entre as crianças que frequentam o projeto (Inês Latorraca, entrevista em 23/02/2022). É nesse sentido que a

coletividade é complexa e composta de experiências estéticas capazes de desenvolver habilidades e de conectar pessoas (músicos, público, família, etc). Esse processo ajuda no agenciamento de subjetividades coletivas que passam por mediações entre e com os coletivos. Sendo essa experiência uma prática constituinte da vida do Maestro Gilberto, a coletividade se tornou um dos principais objetivos do projeto.

Através das apresentações com o grupo Allegretto, o Maestro conheceu uma professora de canto que trabalhava na Educação Básica na Rede Municipal de Ensino de Natal. A professora propôs que, além da música instrumental, o grupo Allegretto pudesse incorporar o canto coral, envolvendo o grupo que ela liderava na escola em que trabalhava. Com essa fusão, o Allegretto passou a contar com mais de 200 participantes entre crianças e adolescentes que faziam parte tanto do IMWA quanto da escola de Educação Básica. O Maestro relatou que alguns músicos que hoje possuem projeção artística na cidade do Natal foram integrantes desse coletivo. Contudo, devido a uma extensa agenda de apresentações artísticas e turnês musicais no Sudeste, o Maestro Gilberto, após cerca de dois anos de atividades do Grupo Allegretto, passou a direção do projeto a um de seus amigos, que também tinha experiência musical com grupos. O Allegretto foi a primeira experiência musical de Gilberto como regente/professor.

Após uma turnê em que o grupo no qual Gilberto Cabral tocava trombone, a Banda Alforria, teve a oportunidade de gravar um álbum com o grupo Cidade Negra, o maestro retornou à Cidade do Natal e conheceu sua atual esposa, Inês Latorraca. Inês já desenvolvia um trabalho social com crianças em situação de rua, além de ser pianista. Em 2006, ambos decidiram juntar suas economias e iniciar o Projeto Social Ilha de Música, no bairro de Santa Rita, praia situada ao norte da Capital Potiguar. Contudo, o projeto não foi satisfatório; segundo o maestro, as crianças da praia de Santa Rita "não gostavam de Música, e sim de Sandboard e de Surf" (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

A transferência do Projeto Ilha de Música para o Bairro da Redinha foi demarcada pela experiência do maestro com o "local de perigo". Ao procurarem um lugar para instalar o projeto próximo à praia de Santa Rita, os proponentes realizaram um levantamento sobre os locais que tinham crianças ociosas. Segundo os dados coletados no CRAS, em 2006 havia duas mil crianças ociosas no Bairro da Redinha[83]. Gilberto expôs retratou esse momento com as seguintes palavras:

[83] Entendemos não ser necessário nos aprofundar sobre o processo de criação e instalação do Projeto Ilha de Música no bairro, uma vez que esse intento já foi realizado durante o Capítulo 6. Aqui cabe ressaltar a aproximação do Maestro Gilberto e seu reconhecimento com o “local de perigo” ligado ao bairro de sua infância e a nova-conhecida Comunidade da África.

> Aí decidimos que iríamos andar pela Redinha para ver o que acontece. Quando a gente entrou na Comunidade da África, disseram para a gente: muito cuidado, aqui é só boca de fumo, perigoso e tal. Bem, eu me criei em um ambiente assim, para mim isso era normal (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Estar no "lugar de perigo" é uma experiência comum para o maestro. Ele próprio veio de lá, de um lugar onde sua mãe o escondia, juntamente com suas irmãs, embaixo dos móveis durante tiroteios. É interessante observar que oferecer oficinas de Música para crianças consideradas moradoras de "locais de perigo" é uma maneira pela qual o maestro contribui para que essas pessoas possam ter uma vida musical, com perspectivas de existência alternativas ao mundo das drogas e da criminalidade, semelhantes às oportunidades que ele teve por meio da Música. O trabalho social nesse sentido não visa promover trajetórias de vida que reproduzam exatamente as experiências de Gilberto, mas sim proporcionar às crianças a chance de terem as mesmas oportunidades: sair do local de perigo e transformar-se por meio da Música.

É nesse sentido que a Salvação Cultural, como herdeira da religião, é vivenciada através de uma transformação direcional: do salvo para o candidato à salvação. Esse sentimento externado pelo maestro na citação anterior constitui não apenas uma visão de mundo própria do maestro, mas um chamado vocacional (*beruf)* a Ação Social Através da Música. O chamado a retribuição é externado quando o maestro expôs as seguintes palavras sobre o Projeto Ilha de Música:

> o que a gente queria era juntar o que a gente sabia [Inês com o seu trabalho assistencial com meninos de rua e Gilberto com seu trabalho com a música experimentado ao longo de sua vida]. Eu nunca paguei para estudar e fazer música, eu queria retribuir isso um dia, e estou há dezessete anos tentando retribuir isso (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

Como reconstruído no início deste Capítulo, as primeiras influências musicais foram os seus primos que chegaram com os instrumentos em sua vida que estava em processo de transformação: **da casa de taipa à casa de alvenaria,** e; **do menino que brincava assistindo a reforma de sua casa ao menino aprendiz de Música.**

Quando questionado sobre o que a Música poderia realizar na vida das crianças e adolescentes da Ilha, Gilberto Cabral evoca sua própria imagem de criança que, por meio da aprendizagem musical, conseguiu agir e deixar de ser um mero espectador da transformação das paredes de sua casa para se movimentar musicalmente. Nesse sentido, sua visão sobre o que a Música pode alcançar não busca estabelecer padrões predefinidos, mas sim inspirar subjetividades em pessoas que compartilham um contexto socioeconômico marcado por violências e dificuldades cotidianas (*calling/beruf)*, levando-as a agir socialmente por meio da

Música. Esses elementos são percebidos como possibilidades na vida dos alunos do Projeto, com base nas experiências vividas durante os primeiros passos da trajetória do maestro. Ele expõe essas questões nos seguintes termos:

> Entrevistador: O que você acha que a música pode fazer na vida de crianças e adolescentes da Ilha de Música?
>
> Gilberto: rapaz, são tantas coisas. Mas eu acho que o principal, o principal mesmo é assim: é você poder dar voz a uma pessoa que está ali no esquecimento. Quando você dá conhecimento a uma pessoa, essa é minha forma de pensar, quando você dá conhecimento a uma pessoa, essa pessoa pode ir para qualquer parte do mundo e pode defender esse conhecimento, porque essa pessoa se apropriou dele. Então, a música ajuda a isso. Eu falo isso porque os meninos que chegam lá [no projeto], e são aqueles bem rebeldes que dão muito trabalho nas escolas, a gente fala: vocês para permanecerem na Ilha tem que seguirem as regras, vocês podem fazer o que vocês quiserem, mas seguindo as regras, como por exemplo, se vocês não tiverem bem nas escolas a gente não vai renovar a matrícula. Então, a maior parte deles, quase cem por cento passam a ser outras pessoas na escola. Passam a serem melhores alunos, passam a serem mais companheiros, e isso são coisas que eu pego no pé deles direto: olhe, ao invés de vocês malharem o outro e ficarem rindo, faça isso não, porque na hora que você errar o outro vai rir de você e isso não é legal, isso é bullying, isso não pode existir. A posição deles precisa ser contrária a essa, já pensou se você chegar e o melhor de você e o que você sabe, você passar para o outro? Porque uma coisa boa que eu passo para vocês, vocês têm que passar para os outros. Então é essa forma de socialização, de tratar o outro, que vocês vão levar para a vida. Podem nem chegarem a ser músicos profissionais, mas vão ser bons admiradores, vão ser pessoas que vão conhecer arte e vão se expressar artisticamente. Eu acho que a melhor ajuda é isso aí, né? (entrevista em 30 de maio de 2023).

O processo de transformação é multifacetado e complexo. No relato acima, o maestro destaca que a Ilha de Música dá voz a crianças que "estão ali no esquecimento". Essa ideia de esquecimento pode ser compreendida por meio de duas vertentes:

1. Relacionada à Experiência Pessoal: Na primeira vertente, o esquecimento refere-se à própria experiência do maestro. A criança no esquecimento é retratada como alguém passivo, meramente observando a reforma de sua própria casa. Aprender Música, nesse contexto, é ganhar uma voz e tornar-se um agente ativo na construção de sua própria história. É a transição de uma posição de espectador, que assiste outros construírem os muros de sua casa, para a de um participante ativo nesse processo. Essa mobilização dos indivíduos é evidenciada quando o maestro destaca que alguém com conhecimento musical "pode ir para qualquer parte do mundo e pode defender esse conhecimento". A Música, assim, torna-se uma ferramenta para ação ativa no mundo.

2. Relacionada à Vivência Social com o Outro: Na segunda vertente, estar no esquecimento está relacionado à vivência social com os outros, envolvendo categorizações associadas a elementos de vulnerabilidade e risco social. A Música surge como um meio de ajudar as crianças a saírem do esquecimento em uma sociedade onde indivíduos em condições de classe desfavorecida são lembrados apenas quando se tornam alvos de reportagens em telejornais, destacando situações de violência, como o bullying vivenciado no cotidiano.

Como ressaltado no Capítulo 4, a Salvação Cultural se faz presente como manifestação de uma transcendência que estaria diretamente ligada ao flagelo vivido no cotidiano e um novo "por vir". Transcender nesse caso significa ser lembrado não como vítima, autor de ações de violência ou morador de um bairro perigoso, mas sim como músico capaz de levar sua arte para crianças que se encontram em situações de vulnerabilidade.

A transformação promovida pela Salvação Cultural na vida do Maestro Gilberto Cabral não se limita ao enfrentamento dos sistemas que geram desigualdades, mas se concentra em instigar ações positivas que levaram tanto a ele quanto a seus alunos a transformar suas atitudes no mundo. Em outras palavras, a transformação ocorre em um nível pessoal, onde as crianças se tornam alunos exemplares, filhos que mantêm boas relações com seus pais, companheiros mais solidários e engajados em suas comunidades. Isso implica que as crianças estão modificando suas posturas tanto nos círculos familiares quanto na sociedade em geral. O maestro destaca que esses elementos representam uma forma de estar com o outro.

A transformação aqui se configura como um ajuste aos sistemas societários, estabelecendo uma correlação com as mudanças que eram exigidas dos indígenas e afrodescendentes que frequentavam os aldeamentos. No processo colonial, essas pessoas aprendiam Música e Português nas escolas jesuítas no Aldeamento do Guajiru e do Guaraíras, tornando-se vassalos da coroa, úteis para serem utilizados como mão de obra no sistema colonial português e fiéis à igreja (salvos de uma condenação no pós-vida).

Nesse contexto, a Salvação Cultural assume um propósito voltado para a vida terrena, abordando as complexidades, hierarquias e tensões presentes na sociedade. Essa perspectiva difere da salvação religiosa católica, na qual, mesmo que as pessoas fossem condenadas à fogueira por heresias e não conseguissem salvar seus corpos, a ênfase estava na direção à morte (ao pós-vida), buscando a salvação de suas almas que ocorria em paralelo ao encaixe de seus corpos em sistemas de exploração laboral como escravos e servos.

7.5 OS ENCANTADOS, OS PRESENTES E OS DESVIADOS NA VIDA DO MAESTRO GILBERTO CABRAL

A influência do maestro Gouveia, tenente aposentado e primeiro professor de Música de Gilberto Cabral, é indiscutível nas decisões de vida que Gilberto tomou. Gouveia contribuiu para que Gilberto escolhesse seguir uma carreira militar como músico de banda e, posteriormente, o apoiou ao decidir abandonar essa carreira, buscando escapar das situações de violência enfrentadas no cotidiano militar. Gilberto, ao mesmo tempo, recusa-se a reproduzir a mesma metodologia de ensino praticada por Gouveia, que consistia em aprender teoria antes de ter contato com um instrumento musical. O maestro Gouveia representa para Gilberto uma referência sobre o que ser e o que não ser como professor, uma posição complexa marcada por relações afetivas, tensões, admiração e respeito em relação ao seu primeiro professor.

Na busca por ampliar seus conhecimentos musicais, visando alcançar posições de prestígio, o maestro Gilberto Cabral procurou aulas com professores reconhecidos socialmente na área musical, como Guedes Peixoto, Dimas Sedícias, Afrânio Valença e Severino Revoredo. Este último, em particular, ofereceu uma bolsa de estudos que permitiu ao trombonista aprofundar seus conhecimentos musicológicos. Nesse contexto, seus professores, juntamente com seus pais e primos, integram um conjunto de pessoas que desempenharam papéis significativos em sua trajetória profissional, atuando como instrumentos de agenciamento em sua busca por se destacar como músico em busca de posições de prestígio.

Com o processo de profissionalização e inserção do maestro em grupos musicais, o leque de influências se ampliou significativamente. Exemplos dessas influências incluem a música popular, o brega, as manifestações culturais pernambucanas e norte-rio-grandenses. Vale destacar que, durante a segunda metade da década de 1980, Gilberto participou como trombonista de um programa de auditório em uma emissora de televisão pernambucana, onde Reginaldo Rossi era o apresentador, interpretando músicas bregas. Rossi, um "encantado" pernambucano, inicialmente ouvido nos autofalantes da rádio comunitária no campo de várzea do Bairro do Pacheco, e que tornou-se posteriormente companheiro de trabalho do maestro Gilberto.

Reginaldo Rossi e o brega são reminiscências presentes nas composições de Gilberto, mas nem as peças que ele compôs e nem suas práticas musicais se restringem a sua estética. O maestro não se limitou a compor ou tocar brega, apesar da forte influência na sua trajetória. Gilberto expõe essa questão da seguinte maneira:

> [o brega] é uma influência muito forte na minha vida. Eu não gostaria de apenas tocar brega por toda a minha vida, para falar a verdade eu sempre escutei, mas não é uma coisa que eu carrego pra mim como única coisa a se fazer musicalmente. Mas as melodias e influências foram dessa época, era tudo que eu escutava, como Reginaldo Rossi... Eu vim escutar Chico Buarque eu já tinha mais de dezoito anos, digamos assim, os músicos "bam bam bam" como Tom Jobim, eu vim conhecer muito depois [de adulto]. Mas, o brega era o que eu escutava pelo gramofone na sala da minha casa quando era criança. (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

A citação anterior destaca que essas influências não são restritivas, mas são elementos situados dentro de uma trajetória que começou com a criança na sala de sua casa de taipa, ouvindo um autofalante no campo de futebol que tocava brega, e chegou ao ponto de dividir os palcos com um dos cantores mais renomados do gênero musical, Reginaldo Rossi. Nessa perspectiva, a Salvação Cultural é um processo profundamente incorporado nos elementos construídos nas experiências sociais e musicais da infância. Proporcionar que as pessoas ocupem posições de destaque, como tocar brega na banda de Reginaldo Rossi, reafirma a própria salvação. Esse tipo de ação atua como um reforço constante da salvação por meio da cultura; em outras palavras, foi por meio da cultura que o trombonista alcançou um espaço de destaque e fez música com o mesmo cantor que ouvia nos autofalantes da rádio comunitária na infância.

Como professor, Gilberto Cabral gosta de destacar as realizações musicais e posições de destaque alcançadas por seus ex-alunos, seja na Ilha de Música ou em projetos anteriores, como o grupo Allegretto. Durante nossas interações de campo, em entrevistas e conversas informais, percebemos que, ao falar sobre seus alunos, os olhos de Gilberto brilharam, ele friccionava as mãos, levantava as sobrancelhas e modulava seu tom de voz. Essas expressões corporais foram interpretadas como momentos de entusiasmo e demonstrações de orgulho. São "encantados" que foram alunos de Gilberto e que agora ocupam posições de destaque e prestígio em grupos musicais em todo o Brasil. O maestro tem consciência de que contribuiu para a construção de um conjunto de processos rituais e educativos que transformaram em "encantados" alguns alunos da Ilha de Música.

Apesar dos casos de sucesso, Gilberto compartilhou que não conseguiu impactar todos os seus ex-alunos por meio da Música; alguns se desviaram, e outros perderam a vida devido a situações de violência física. Essas circunstâncias não implicam necessariamente que as crianças e adolescentes estivessem envolvidos com o crime organizado. Alguns estavam no "lugar errado" na "hora errada", tornando-se vítimas, enquanto outros simplesmente desistiram de aprender Música no Projeto por diversos motivos.

Entre as pessoas que se afastaram do Projeto, Gilberto compartilhou um caso no qual ocorreu uma falha de comunicação entre ele e a família de uma criança. Na perspectiva do

maestro, a menina de onze anos possuía um corpo muito frágil para estudar trompete. O professor solicitava que ela realizasse exercícios de sopro, e a criança constantemente se sentia cansada e indisposta. Como alternativa, foi sugerido que ela frequentasse as aulas de flauta doce até desenvolver-se corporalmente e musicalmente, estando assim preparada para tocar trompete. No entanto, a mãe recusou a proposta e retirou a filha do Projeto. Esse momento foi de grande pesar para o maestro, que demonstrou aflição pela perda de uma aluna. Gilberto expôs esses sentimentos nos seguintes termos:

> Nisso aí eu perdi uma criança que eu gostava de dar aula, eu acho que ela pode ser uma boa musicista, só que ela não estava naquela hora na idade de estar assoprando um trompete porque faltava estrutura física para ela, trompete é um instrumento pesado. A mãe não entendeu isso, ela nem me deixou falar. (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023)

Encaminhar crianças para a aprendizagem de determinados instrumentos de acordo com a sua estrutura física é uma prática comum nas bandas de música (Silva, 2023). Inclusive, como relatado no início deste Capítulo, foi isso o que aconteceu com o Maestro Gilberto Cabral em seu primeiro dia de aula, ele queria aprender a tocar clarinete e sax horn porque era os instrumentos que seus primos tocavam, contudo, o seu primeiro professor, maestro Gouveia, o encaminhou para tocar trombone.

Uma das diferenças entre a história de vida do Gilberto e a dessa sua aluna consiste no fato de que houve o apoio familiar do pai de Gilberto à decisão de Gouveia. Já a mãe da aluna de Gilberto rejeitou a decisão do professor em explicar sobre a incapacidade física momentânea da aluna em aprender um instrumento que demanda um esforço anatômico no qual a criança não estava preparada. Nem sempre há uma relação harmoniosa entre as decisões pedagógicas dos professores quando confrontadas com as expectativas das famílias dos alunos. O apoio familiar é imprescindível, como também apoiar as decisões pedagógicas, esses dois fatores foram determinantes para que o maestro Gilberto não tivesse desistido de estudar Música, e ao mesmo tempo foi o que impossibilitou a sua aluna de continuar no Projeto.

É fundamental destacar que os "desviados" no contexto da Salvação Cultural não se limitam apenas àqueles que deixaram de frequentar o Projeto para adentrar "no mundo da violência", mas incluem também aqueles que, de alguma forma, tiveram seus vínculos interrompidos com o Projeto. Os "desviados" estão relacionados à projeção de futuro realizada pelos professores para seus alunos e alunas de Música. Longe de rotular a aluna como "perdida", a intenção aqui é ressaltar que os "desviados" são pessoas que se

desvincularam do percurso da história de vida do maestro Gilberto Cabral, e, no caso da aluna, isso ocorreu devido a um mal-entendido.

7.6 DOS CÉUS DO MUNDO AOS CÉUS DA COMUNIDADE DA ÁFRICA

Gilberto Cabral nutre uma profunda admiração pela aviação e encontra grande prazer em embarcar em viagens aéreas. Apreciador do espetáculo proporcionado pelas nuvens e pelas diversas paisagens que se desdobram diante das janelas das aeronaves, o maestro vive um verdadeiro ritual ao imergir no ambiente aeroportuário. Desde o despacho de bagagens até o acomodar-se nas poltronas, cada etapa é vivida com entusiasmo. Suas diversas turnês musicais, sejam elas dentro ou fora do Brasil, o possibilitaram conhecer diversos cenários. Sua paixão chega a tal ponto que diversas vezes ele sonha voando como também voa sonhando.

Ao expor que desejava ser aviador, ele faz uma comparação entre voar, a profissão de piloto e a de músico da seguinte maneira:

> Para mim ela [a Música] me colocou em um lugar que eu acho que não conseguiria chegar [conhecer diversas partes do mundo], talvez como aviador... sim! Mas por exemplo, eu conheço boa parte do mundo através da música, a música me proporcionou isso. Como eu tinha a Música comigo, ela me levou para os palcos dos teatros mundo afora e passei a ter conhecimento de um monte de coisa, isso mudou totalmente a minha vida. Porque eu criei outra perspectiva, e isso muita criança não tem hoje em dia. Eu tento mostrar para elas que elas são importantes, tem uma importância, e com a Música elas podem treinarem e se apresentarem no mundo todo. Então para mim, a Música resolveu tudo, a Música é minha vida (Gilberto Cabral, entrevista em 30 de maio de 2023).

No relato anterior, o maestro faz uma aproximação que utiliza do pensamento abstrato para comparar as profissões de músico e de piloto. Ele reconhece que a Música o levou para "os palcos dos teatros mundo afora" coisa que, como aviador, ele dificilmente experimentaria. A Música não apenas o permitiu conhecer diversos países, como também a estar na posição de músico como atração dos palcos dos teatros.

Outro elemento contido no relato anterior é o poder transformador da música ao criar outras perspectivas na vida das pessoas. Vinculado a esse elemento, Gilberto expõe uma vocação (*beruf*) e um chamado (*calling*) para levar aos seus alunos a experiência que ele mesmo vivenciou, ou seja, a criança pode experimentar conhecer o mundo com a Música, tal qual ele experimentou. A ação de agenciar nas crianças um desejo de transformação através da Música ocorre de maneira direcional entre os salvos para os não-salvos, essa é uma das principais características da Salvação Cultural.

A Salvação com base nas experiências vividas pode ser realizada com prospecção, pensamento abstrato e através de analogias. O seguinte relato foi retirado das anotações inseridas no Caderno de Campo sobre um ensaio da Orquestra da Ilha de Música regida pelo maestro Gilberto:

> Uma questão que chamou a atenção no ensaio da Orquestra da Ilha está relacionada à analogia entre experiências de vida para desenvolver questões relacionadas a elementos Musicais e ao pensamento abstrato. Se de um lado, é própria da Música a analogia com o corpo presente em termos como "da capo" ou "braço do violão", por outro a aproximação comparativa entre Música e objetos sonoros do cotidiano das crianças era utilizada pelo professor como ferramenta. Nesse sentido, Gilberto fez uma comparação entre uma intensidade e a altura em um determinado trecho musical e um motor de avião. Essas analogias trabalham o pensamento abstrato e ao mesmo tempo em que trazem as práticas musicais para o cotidiano e para o conhecido das crianças. Em menos de 1km do Projeto Ilha de Música, existe um aeródromo. O som de pequenos aviões subindo e descendo não é novidade para as crianças. Após essa analogia realizada pelo professor, os próprios alunos fizeram com suas mãos gestos que imitavam os aviões subindo e descendo, enquanto outros tocavam seus instrumentos tentando imitar esse momento sonoro. A brincadeira, o som, o cotidiano e o conhecimento musical se entrelaçaram nesse momento (Caderno de Campo, 25/04/2022).

Salientamos que na situação descrita anteriormente, o maestro mobilizou a sua paixão por aviões e os conhecimentos musicais que ele estava trabalhando durante o ensaio. Em consonância a isso, foram estimulados o pensamento abstrato e a brincadeira para ensinar aspectos musicológicos com base nos sons que as crianças já conheciam. Esses sons partiam dos aviões que decolavam e pousavam no aeródromo próximo ao Projeto e daqueles que sobrevoavam apenas de passagem os céus do bairro da Redinha.

Os céus do mundo, que o maestro experimentou ao viajar para realizar turnês, e os céus da Comunidade da África, que as crianças observam cotidianamente e que é repleto de aviões que compõem a paisagem sonora, se tornaram próximos nesse momento de aula. Para a Salvação Cultural, é necessário que sejam construídas pontes entre o salvo e aqueles em processo de salvação. Esses momentos são trocas de experiências que aproximam pessoas em posições distintas, como também agenciam a possibilidade e o desejo dos candidatos a salvação de experimentarem as vivências do professor e de conhecerem o mundo através da Música, mesmo que essa possibilidade não chegue a se concretizar em todos os alunos. A aproximação entre elementos que são tão distintos e ao mesmo tempo tão próximos se tornou uma ferramenta para o professor se conectar com o universo de significados experienciados pelas crianças em seu dia a dia, observando os aviões nos céus da Comunidade da África, o mesmo céu que o professor precisa sobrevoar a bordo de um avião para se apresentar em outros lugares distantes da cidade do Natal.

É nesse sentido que a Salvação Cultural está ligada a aspectos terrenos, a vivenciar o céu na (da) terra através de viagens e turnês musicais, a experimentar lugares de destaque que foram experimentados pelo professor Gilberto Cabral. Diferente da salvação religiosa que promete um lugar no céu no pós-vida, a S.C. é uma promessa de experimentar o céu na terra, mesmo que dentro de um avião em viagem para uma turnê.

7.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

O "lugar de perigo", no qual Gilberto Cabral viveu desde criança, era o seu "pedaço" (Magnani, 1996; 2003), por isso o maestro não teve receio em entrar na Comunidade da África para implementar o Projeto Ilha de Música, por mais que outras pessoas o tivessem avisado: aí é "barra pesada". Gilberto partiu de um lugar também estigmatizado, no qual ele vivenciou tiroteios, para voltar a esse mesmo lugar, o "lugar de perigo", em um tempo/espaço diferentes do vivido sua infância: a Comunidade da África fica há mais de 250 km do bairro do Pacheco, e; há quase 50 anos de diferença entre a criança que assistia os tijolos substituírem o barro e o maestro de Música.

Essas distâncias (físico-temporal) e aproximações (lugar de perigo) se constituem como elementos de saída, de trânsito e de chegada, bem como ajudaram a transformar a Comunidade da África em um "pedaço" de Gilberto Cabral. Hoje, o maestro é reconhecido pelos lugares, ruas, escolas, espaços culturais, paradas de ônibus, mercadinhos e demais pontos de encontro dos moradores do bairro. Ele é sempre cumprimentado por seus (ex)alunos(as) e suas famílias nesses espaços.

As pessoas com quem conversamos nos mais diferentes espaços na Comunidade conheciam bem Gilberto Cabral. As quiosqueiras da orla da praia da Redinha, as assistentes sociais do Centro de Referência em Assistência Social, ou mesmo os espectadores dos eventos culturais promovidos na Comunidade, como o "Arraiá Bom Ki Só", sempre possuíam uma história para contar do "Giba".

É importante salientar que não apenas "o lugar de perigo" é o pedaço de Gilberto Cabral, como também os lugares de apresentação e de destaque social, como as rádios, os estúdios, os palcos de teatros, etc. Não que nesses lugares não existam riscos, inclusive há vários casos de abusos presentes nos ambientes de orquestra estudados pela literatura da Educação Musical, como os denunciados por Baker (2021) sobre o El Sistema. O que destacamos aqui é que esses espaços de *performances* possuem um prestígio social e promovem uma distinção para aqueles que os frequentam em posições de destaque como atrações em eventos musicais.

O pedaço do maestro é complexo e construído de vivências múltiplas, englobam ser funcionário público, músico da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, *freelance* em bandas de brega e orquestras de frevo, frequentar os palcos internacionais, e tocar nas escolas da Comunidade da África. Esse complexo é um dos pontos importantes para a Salvação Cultural no retrato sociológico do maestro Gilberto, no qual permite que sejam ampliadas as perspectivas de vida e experiências sociais dos seus alunos. Ou seja, o pedaço complexo é sentido na maneira com que o Projeto Ilha de Música aborda metodologicamente os repertórios musicais e desenvolve as práticas didáticas cotidianas.

Experimentar os diversos espaços da sociedade como músico é também vincular-se afetivamente às redes de sociabilidades, aos amigos e aos familiares. O projeto no qual Gilberto Cabral é um dos fundadores promove a coletividade como proposta pedagógica através das aulas e dos grupos como a Orquestra da Ilha de Música.

A coletividade foi parte da aprendizagem do trombonista Gilberto Cabral, como também foi uma estratégia para ensinar quando ele começou a dar aulas no Instituto de Música Waldemar de Almeida. Nesses seus primeiros passos como professor, o maestro acionou uma relação de "meios" e "fins" para justificar as apresentações, estudar e fazer Música. As relações entre a coletividade e a proposta de intervenção social elaborada por ele são desenvolvidas a partir da observação dos seus ex-alunos e se consolida com o encontro com a professora Inês Latorraca que desenvolvia um trabalho com crianças moradoras de rua.

Ao experimentar uma vida musical no qual o maestro aprendeu Música gratuitamente em projetos sociais, ele tenta, através de um chamado (*calling)*, levar para as crianças uma forma de transformação que ele mesmo experimentou enquanto menino pobre e morador da Comunidade do Pacheco. O chamado possui características e contornos messiânicos, dentro da perspectiva abordada nesta tese, que servem como motivadores, mas que por si só não garantem a continuidade do entusiasmo para ensinar. Entusiasmo esse que pode ser abalado quando são perdidos alunos e alunas que abandonam o projeto, ou caem em desgraça moral.

No auge dos seus 61 anos, o maestro possui várias perspectivas de futuro para o Projeto Ilha de Música. Ele deseja aprender mais sobre psicologia e pedagogia musical, é sua intenção se aprofundar sobre como crianças aprendem Música, quais são as mais recentes abordagens e perspectivas. Gilberto sente a necessidade de aprender para ensinar melhor às crianças que possuem alguma deficiência. Em consonância a esse plano de aperfeiçoamento, ele sonha em construir uma sede própria para o Projeto dentro da Comunidade da África que possua auditório, refeitório, salas de aula e instrumentos musicais. As instabilidades são muitas por não possuir um espaço próprio, os coordenadores ficam sempre à mercê de negociações de renovação de aluguel com os proprietários dos prédios, que em não sendo bem

sucedida, demanda uma nova empreitada para achar um espaço dentro da Comunidade que minimamente comporte as aulas e os ensaios. Com uma sede própria e salas especificamente preparadas para receber aulas de Música, o projeto poderia otimizar as aprendizagens musicais.

Essas projeções de futuro são elementos que fazem com que os coordenadores se movimentem, eles não esperam passivamente, mas agem na sociedade para tentar conseguir um terreno para a empreitada, que até o momento da escrita desta tese, ainda não se concretizou. Construir uma sede própria é parte do cumprimento do chamado que motiva o maestro Gilberto.

O chamado é reforçado a partir de casos de sucesso de seus alunos que são compartilhados entre os participantes do Projeto através de comparações com as trilhas que o maestro percorreu durante a sua vida. A possibilidade de Salvação Cultural para os participantes do Projeto Ilha de Música é um dos mecanismos importantes e tem referência nos demarcadores de prestígio conseguidos pelo Maestro em sua carreira como músico-educador.

Nos capítulos seguintes desta tese, iremos abordar casos de ex-alunos que ajudam como reforço positivo não apenas ao chamado (*calling*) do maestro a Ação Social, como também incentiva as famílias a inscreverem os seus filhos nas oficinas da Ilha de Música. Os próximos retratos sociológicos são de pessoas que passaram por processos de transformação e que são reconhecidas dentro da Comunidade da África como transformadas pelo poder da Música. A questão da rede de afetos que incentivou o maestro Gilberto a estudar Música foi extremamente importante na sua trajetória. Esse elemento também se faz presente nos próximos retratos sociológicos: o professor Elton teve uma rede de apoio de amigos que também era estudantes de Música; o ex-aluno Sócrates teve o apoio dos irmãos que também frequentaram a Ilha de Música e de seu pai que aprendeu música com os filhos; já os pais da ex-aluna Ana também são ex-alunos do Projeto Ilha de Música e estudaram com o professor Elton na ONG quando eram adolescentes.

8 ANA: A PIANISTA DA COMUNIDADE

Os conhecimentos musicais adquiridos durante as oficinas do Projeto Ilha de Música estabelecem conexões significativas com outros espaços culturais, tecendo uma teia complexa de vivências nas quais os ex-alunos experimentam uma interseção de vivências. Ao participarem das oficinas de Música, suas percepções, histórias de vida e experiências em diversos contextos entram em diálogo com as trajetórias de vida dos professores do projeto.

Nesta seção, reconstruímos elementos da vida de Ana para compreender as dinâmicas da aprendizagem musical como um modo de vida social permeado pela ideia de Salvação Cultural. Destacamos elementos interativos e influenciadores que compõem um perfil comum tanto a Ana quanto aos demais ex-alunos do Projeto Ilha de Música. Essa análise é fundamentada na comparação entre o relato de campo, a entrevista e o conceito ideal de Salvação Cultural desenvolvido nesta tese.

A presença da Música na vida de Ana manifesta-se de diversas maneiras: desde a infância, observando seu padrasto tocar e cantar na igreja; ao estudar as lições do curso técnico em piano, onde a sua atenção se volta para sua irmã de um ano de idade, que dança ao ritmo das notas musicais que executa; nas rodas de amigos formadas durante sua participação no Projeto Ilha de Música; nas celebrações da comunidade religiosa, onde ela contribui tocando saxofone ou teclado; até seu papel como professora e idealizadora de um projeto de musicalização em uma igreja protestante de seu bairro, entre outras expressões musicais.

As entrevistas realizadas com Ana ocorreram no sentido de compreender os elementos que influenciaram a formação de seu repertório de vivências que possibilitaram a construção de sua trajetória musical por meio dos espaços de sociabilidade. As primeiras e segundas entrevistas ocorreram informalmente por meio de contatos via WhatsApp, sem a adoção de um roteiro específico. Esses contatos preliminares proporcionaram uma visão mais aprofundada da pessoa presente nas conversas da Comunidade, com nuances metafísicas da S.C., e que, no dia a dia, exercia um papel de agenciamento de referenciais formativos junto às crianças e aos pais dos alunos.

A terceira e a quarta entrevistas foram conduzidas de maneira a permitir a gravação com um roteiro pré-estabelecido, embora sem estar rigidamente preso a ele. Estas entrevistas presenciais e semiestruturadas ocorreram no espaço do Projeto Ilha de Música e da Escola de Música da UFRN, nos dias 11 de maio de 2022 e 13 de dezembro de 2022, respectivamente. Mantivemos contato com a depoente por meio de aplicativos de troca de mensagens de texto, buscando obter respostas e, simultaneamente, esclarecer dúvidas que eventualmente surgiram durante a digitalização e interpretação dos dados.

Durante nossos contatos, Ana frequentemente compartilhava suas dificuldades em lidar com a timidez, expressas através do direcionamento de seus olhos para o chão, cabeça baixa, mãos juntas e ombros curvados para frente. Nas interações iniciais, suas respostas eram frequentemente breves, muitas vezes exigindo retomadas durante outras entrevistas.

Diante dessas observações, consideramos as suas posturas corporais durante nossos encontros presenciais. Esse foco permitiu-nos não apenas compreender suas reações às temáticas abordadas, mas também avaliar seu nível de conforto em relação às questões.

Destacamos as aprendizagens musicais nos espaços de convívio diário de Ana para compreender as características da Salvação Cultural presentes em sua trajetória e entender como foram construídos os distintivos sociais a ela vinculados, reconhecidos pelos demais membros da Comunidade da África.

A relação entre as práticas e vivências musicais nos ambientes sociais não se reduz a uma simples relação de causa e efeito, nem é um reflexo em um espelho. Ela permeia um complexo histórico que compõe o tecido social e se relaciona tanto com o aprendizado musical pelos sujeitos quanto com a participação em grupos.

Diferente do retrato sociológico anterior, referente ao Maestro Gilberto Cabral, no qual seguimos uma estrutura histórica, este apresenta o itinerário de nossa aproximação com a história de vida de Ana: inicialmente, tomamos conhecimento de sua história de vida através da Comunidade e das redes sociais da Ilha, ambos destacando o sucesso da ex-aluna no acesso ao ensino superior em Música. O segundo subtópico concentra-se em compreender como a figura da pianista representa uma possibilidade de ser (e não ser) para os membros da Comunidade e para os alunos do Projeto. Se na primeira parte deste capítulo o foco é em como a Comunidade da África percebe Ana, na segunda buscamos compreender como Ana se enxerga dentro do seu processo de aprendizagem. A partir da terceira parte deste capítulo apresentamos elementos da vida de Ana e de sua formação musical que a possibilitaram tornar-se, por meio da Salvação Cultural, uma "encantada" no Projeto e na Comunidade da África. Construímos o retrato sociológico da ex-aluna, explorando as trajetórias de vida familiar e a relação com a Música e a Comunidade, identificando os elementos que contribuíram para que ela seja quem é no momento da pesquisa: uma referência para os moradores do bairro.

8.1 UMA REFERÊNCIA EM FORMAÇÃO E A FORMAÇÃO DA REFERÊNCIA: ANA DESCRITA PELA COMUNIDADE

Ana é amplamente reconhecida como uma referência tanto pelos pais dos alunos quanto pelos professores do Projeto Ilha de Música. Essa percepção foi consideravelmente

reforçada com seu ingresso em 2021 no curso Técnico e em 2022 na Licenciatura em Música, ambos na UFRN. O seguinte trecho destaca o momento em que esse aspecto se tornou evidente nas falas dos moradores da Comunidade da África durante nossas atividades de campo. As anotações foram registradas no 'Caderno de Campo' em 05 de abril de 2022:

> Após duas semanas de chuvas intensas decorrentes do fim do verão, o dia estava ensolarado e as "Águas de Março" finalmente deram uma trégua na Capital Potiguar. As chuvas se constituíram uma das principais variáveis para a frequência das crianças, e também influenciaram no meu deslocamento para a sede do Projeto que fica a 25km da minha residência. Os pais temiam enviar seus filhos e elas acabarem ficando resfriadas caso a chuva as alcançasse no trajeto entre suas residências e a Ilha de Música. Além disso, as crianças poderiam se envolver em acidentes automobilísticos causados pela falta de condições de dirigibilidade causadas pela pista molhada ou pela reduzida visibilidade da pista. Neste dia, havia um grande movimento de carros, ônibus e caminhões nas avenidas do entorno do projeto. Quando chegamos ao Projeto, meia hora antes do início das atividades, as cadeiras já estavam enfileiradas, com distanciamento de entorno de um metro e meio entre uma e outra. A preocupação com as síndromes gripais e o distanciamento devido ao coronavírus se materializavam também na disposição das cadeiras.
>
> Os alunos e alunas foram chegando e se acomodando no espaço. Enquanto isso acontecia, conversávamos sobre as novidades referentes a Comunidade da África com as pessoas que estavam na calçada do projeto e da Unidade de Saúde Familiar (USF) que ficava ao lado do Projeto Ilha de Música. Essas pessoas eram os pais e familiares dos alunos, as usuários que aguardavam atendimento na Unidade de Saúde, além de alguns transeuntes que se dirigiam a parada de ônibus que ficava a poucos metros. Dos vários assuntos conversados naquela conversa informal, dois episódios nos chamaram a atenção:
>
> 1) o primeiro foi a morte de um jovem de 23 anos de idade que teve o corpo resgatado por pescadores no Rio Potengi e foi levado para a Comunidade Beira Rio, Favela do Mosquito, que se localiza em um bairro na margem oposta à Comunidade da África. O corpo do jovem foi recolhido pelo próprio pai e levado até o carro do Instituto Técnico-Científico de Perícia, ITEP, que se encontrava estacionado fora da Comunidade. Por ser de uma instituição do Estado, o veículo do ITEP foi impedido pelos traficantes de entrar na Comunidade Beira Rio para recolher o corpo. O pai do jovem morto gravou um vídeo sobre o ocorrido e divulgou nas redes sociais digitais. O episódio teve uma ampla repercussão na mídia da Capital Potiguar. As falas dos apresentadores dos telejornais reforçaram o perigo, o lugar de perigo, a força coercitiva do tráfico de drogas e a ausência do Estado. Segundo as pessoas que ouvimos, houve um acordo tácito entre o poder paralelo que atuava na vizinhança e o Estado para o transporte do corpo pelo pai do falecido até o local em que estava estacionado o veículo do ITEP. Os telejornais ressaltaram o episódio como "exemplo" do drama social vivenciado pelas famílias que vivem nas comunidades nas grandes cidades brasileiras[84].

[84] Um dos jornais que noticiaram o fato está disponível em: https://pontanegranews.com.br/2022/03/30/video-pai-entra-em-comunidade-para-resgatar-corpo-do-filho-na-zon

> 2) O segundo episódio discutido em nossa conversa informal na calçada foi à aprovação no Curso de Licenciatura em Música da UFRN de Ana, uma ex-aluna do Projeto Ilha de Música. Ela é sempre lembrada pelos seus ex-professores e pelos familiares dos alunos do projeto como um exemplo de força de vontade e de empenho no estudo musical. O maestro Gilberto Cabral em distintos momentos nos relatou que Ana ia ao projeto estudar as lições de piano que mesmo em dias em que ela não tinha aula. Ana sempre aproveitava a oportunidade e o tempo livre para estudar piano. Atualmente ela está estudando piano no Curso Técnico na Escola de Música da UFRN. O curso superior de Licenciatura em Música parece ser o caminho apropriada ao seu engajamento musical (Caderno de campo em 05 de abril de 2022).

Ao optarem por não enviar seus filhos à sede do Projeto Ilha de Música, os pais buscavam reduzir a exposição das crianças a perigos decorrentes do clima chuvoso. Entretanto, era impossível para os pais evitarem completamente situações de perigo e vulnerabilidade relacionadas aos problemas estruturais do bairro. As adversidades estavam presentes nas próprias residências, relacionadas a transtornos como a falta de infraestrutura urbana, problemas de escoamento de águas pluviais, ameaça de desabamento das casas durante alagamentos e as doenças provenientes de águas contaminadas e animais peçonhentos que buscavam abrigo nas paredes e nos telhados das casas. Chuvas e os episódios de violência, frequentemente discutidos em nossas conversas naquele dia, eram desafios inerentes à comunidade vivenciados dentro dos lares.

Tanto os problemas de infraestrutura quanto o drama do pai que precisou buscar o corpo do filho na Comunidade Beira Rio eram amplamente noticiados pelos veículos de mídia norte-rio-grandense. Por outro lado, a notícia da aprovação de Ana ficou restrita aos perfis das redes sociais digitais vinculadas ao Projeto Ilha de Música e aos diálogos nas rodas de conversa nos espaços de convivência do bairro. Tomamos conhecimento da aprovação da ex-aluna por meio desses diálogos informais e dos perfis do projeto no Instagram e no Facebook do Projeto.

Conforme mencionado no relato de campo apresentado anteriormente, os participantes, familiares, professores, alunos e frequentadores da USF compartilhavam os seus dramas cotidianos. Em meio a esses momentos de tristeza, alguém interrompeu para comentar sobre a aprovação da jovem pianista em um curso universitário. Parecia que, ao ser divulgado e compartilhado pelos próprios moradores, o sucesso da moradora da Comunidade no ingresso em um curso superior amenizava a tristeza dos outros acontecimentos, proporcionando esperança. Além disso, as conversas sobre os resultados de Ana tentavam demonstrar, tanto para nós pesquisadores quanto para os demais moradores, que ela

---

a-norte-de-natal/#:~:text=O%20corpo%20do%20jovem%2C%20identificado,na%20Zona%20Norte%20de%20Natal . Acesso em 02/04/2022.

enfrentava as mesmas dificuldades inerentes àquele espaço, mas que era possível superá-las ao buscar uma vida digna baseada na qualificação por meio do estudo.

A entrada de Ana na Universidade e as situações de perigo eram, ao mesmo tempo, o contraponto e a complementaridade uma da outra. A Salvação Cultural se manifestou através da comparação entre o "jovem perdido" para o mundo da criminalidade e a "jovem transformada" pela Música. Houve a necessidade por parte daqueles integrantes da Comunidade de popularizar a entrada da transformada na UFRN e fazer um contraponto com as situações de vulnerabilidade e perigo frequentemente noticiadas na mídia local sobre as Comunidades às margens do Rio Potengi. À medida que Ana tornava-se o assunto principal das conversas, seu sucesso funcionava como um expurgo para os casos de violência vivenciados cotidianamente e que frequentavam os noticiários locais.

O horror da tragédia e a felicidade da aprovação no ensino superior atuavam como integrantes de purificação, repetindo a catarse da ordem ritualística no processo de Salvação Cultural durante os dramas presentes nas experiências de ser jovem na Comunidade da África. Prefigurava-se a necessidade de algumas pessoas em exporem suas relações de proximidade com a estudante e acentuarem seu afastamento do falecido encontrado morto nas adjacências. Nenhuma das pessoas com quem conversamos relatou conhecer pessoalmente os personagens do drama familiar, exceto pelos vídeos compartilhados pelo WhatsApp ou pelos programas sensacionalistas das emissoras locais de televisão.

Algumas das frases usadas pelas pessoas para demonstrar sua proximidade com Ana eram: "ela é da minha igreja", "ela é professora do meu filho", "eu já toquei com ela", "uma menina boa", "foi uma ótima aluna", "brincava com meus filhos" e "conheço toda a família dela". Dessa forma, a entrada no ensino superior era vista como uma conquista do esforço pessoal e coletivo da jovem pianista, de sua família, do Projeto Ilha de Música, de sua igreja e da Comunidade da África. Ela era exaltada como um exemplo de que a transformação de vida era possível naquela localidade. A África não era apenas um espaço de vulnerabilidades e dificuldades, mas também a casa da pianista, estudante universitária e ex-aluna da Ilha. O bairro era um lugar onde coexistiam situações de constrangimento social, violências e potencialidades da Salvação Cultural.

Essa relação é condensada em uma conversa que tivemos com um dos pais e um dos professores, na saída do Projeto em 09 de abril de 2022. O relato a seguir pertence as anotações do caderno de campo:

> Ao terminar o ensaio da banda, o professor fez a chamada e marcou a presença das crianças em um pedaço de papel. O professor Elton avisou aos familiares das crianças o horário de saída pelo *WhatsApp*. Ele ficou saída do

> projeto para controlar a saída das crianças. Quando os familiares chegaram ao projeto, o professor falava sobre o desempenho de cada criança. Naquele momento, Elton perguntou a mim sobre os procedimentos para o ingresso no Mestrado em Música na UFRN, ele sabia que eu era egresso do curso. Eu falei sobre meu processo de entrada e sobre os livros de metodologia que estudei. No meio dessa conversa sobre formas de ingresso em espaços educativos visando a melhorias de vida através do aperfeiçoamento educativo, chegou um dos pais para buscar seu filho. O pai ficou ouvindo nosso diálogo, em um determinado momento, ele levantou a possibilidade de seu filho aprender saxofone além de aprender violão e de flauta doce. Ele falou que o filho tinha iniciado a aprendizagem de flauta doce na igreja no qual a recém ingressa da UFRN, Ana, ministra aulas. Dessa forma, ele achava por bem deixar o ensino de flauta doce a cargo da igreja e de Ana, e no projeto, a criança poderia aprender outros instrumentos. O pai ressaltou o aspecto multi-instrumentista de Ana, e que o desejo dele era que seu filho também tocasse múltiplos instrumentos musicais. Ele também aspirava que seu filho seguisse o mesmo caminho profissional de Ana, se tornar professor de música. Interessante notar a alta frequência com que as palavras "formado" e "universidade" se fizeram presentes em nossa conversa um período de tempo que se aproximou a dez minutos. E como essas palavras estavam de alguma forma vinculadas a um engajamento profissional que proporcionaria melhoria da qualidade de vida. A profissionalização através de um diploma pareceu ser um dos principais desejos daquele pai para seu filho, evocando coisas desejadas e não desejadas pelo pai para compor o perfil profissional do filho (multi-instrumentista e formado pela universidade). O pai influenciado pela trajetória de Ana e por nossa conversa elencou os seus desejos para com o futuro do filho: poder inserir-se com apresentações musicais na comunidade religiosa no qual a família participava; ser honesto; ter um emprego estável diferentemente de sua condição atual (ele trabalha com bicos de pedreiro); uma formação escolar maior que a sua, que em suas palavras ele era semianalfabeto, e, principalmente; não sucumbir ao mundo das drogas. Essas falas eram colocadas como se "o mundo das drogas" e a criminalidade colocasse em xeque todas as expectativas de vida do pai para seu filho (Caderno de campo, em 09 de abril de 2022).

Esses elementos delinearam uma dualidade de ser e não ser. A comparação entre os casos desdobrou-se nas trajetórias de vida, na ordem moral e cultural como elementos distintivos: a pianista tornou-se um exemplo de pessoa que representava moralmente as características sociais desejadas pelos pais dos alunos que frequentavam o Projeto. A cultura relaciona-se como um elemento de distinção ao vincular Ana às suas experiências como egressa de piano da Ilha e caloura em uma universidade. Na perspectiva da Salvação Cultural, a cultura-valor não atua apenas nas definições (distinções e pertencimentos) de classes, mas dentro de uma mesma classe, distinguindo indivíduos que passaram por processos de aprendizagem musical em projetos sociais.

Ao contemplar a causalidade do conflito social nas classes sociais brasileiras, Jessé Souza destaca que "toda causalidade social desse conflito é obscurecida em favor de uma perspectiva superficial que o torna perceptível apenas como uma luta entre 'indivíduos', cuja

metáfora maior e mais evidente é o combate entre o policial e o delinquente" (Souza, 2020, p. 105). Nesse sentido, sobre a figura da jovem pianista se opera uma hierarquia moral vinculada historicamente ao conceito de Cultura como cultivo: por ter sido cultivada, ou seja, por ter passado por processos de aprendizagens nos espaços sociais, dentre eles a Igreja e o Projeto Ilha de Música, ela seria destacada dos demais moradores da Comunidade que não passaram por processos de educativo/artísticos e que não possuem esses distintivos sociais.

Através da Música, Ana é "salva" das situações que a levariam ao que Jesse de Souza (2020) denomina como a desgraça moral da classe ralé brasileira. Essas situações incluem envolvimento em atividades criminosas, prática de roubos, consumo de drogas, mendicância, abuso excessivo de álcool e, mais especificamente para as mulheres das classes populares do bairro da Redinha, a vulnerabilidade à prostituição. A praia se destaca como um ponto de prostituição na Capital Potiguar, e a ex-aluna representa a ideia de que é possível forjar um caminho distante da desgraça moral por meio da Salvação Cultural.

Esses elementos delineiam os contornos metafísicos da S.C. na pianista, agindo dinamicamente na formação das crianças que se dedicam às oficinas do Projeto. Esses contornos metafísicos são moldados pelas distinções associadas a ela: a pianista, cultivada na Ilha de Música; que se apresenta nos palcos, auditórios, teatros e parques da Cidade do Natal; que participa ativamente de sua congregação de fé com apresentações musicais, seja como solista ao saxofone ou acompanhando a orquestra da igreja; e que atua como professora, ministrando aulas de flautas para as crianças em um projeto social no qual ela é proponente. Esses elementos serão melhor explorados, a partir da percepção de Ana sobre sua trajetória, nas seções seguintes.

8.2 ANA POR ANA

A pianista é uma jovem de 18 anos que destaca-se por seus óculos grandes e redondos, cabelos longos e cacheados, e identifica-se como parda. Ana é estudante de piano e professora de musicalização na igreja. Entre suas características, a entrevistada revelou sua inclinação por aprender e experimentar coisas novas. Em 2019, dedicou-se à fotografia, investiu em equipamento fotográfico e adotou a atividade como hobby.

Outra experimentação foi a de confeitaria. Iniciou um curso para aprimorar suas habilidades na produção de bolos e doces, visando obter recursos para ajudar nos custos de vida. No entanto, desistiu do curso devido ao início das aulas da Licenciatura em Música e do curso Técnico em 2022. A conquista de uma bolsa na Universidade também a levou a concentrar-se na Música como profissão. Ana expressou a intenção de retomar seus hobbies de confeiteira e de fotógrafa após concluir a graduação.

O período de ingresso na Universidade, envolvendo o curso técnico e a licenciatura, tornou-se uma fase de exploração de novas experiências para a jovem. Participar de recitais solo de piano, contribuir em eventos científicos, envolver-se em projetos de pesquisa e aprender sobre didáticas e pedagogias musicais têm sido oportunidades significativas para despertar seu engajamento e satisfazer sua curiosidade por aprender.

Além de seu interesse em fazer coisas novas, a timidez emerge como uma característica mencionada tanto por ela quanto por seus colegas do Projeto Ilha de Música. Professores também observaram que a aprendizagem musical desempenhou um papel crucial em superar essa característica[85].

A mãe de Ana não é de Natal, ela nasceu no povoamento denominado Arenã que pertence à cidade de São José do Mipibú[86]. Em nossa última entrevista, em 13 de dezembro de 2022, Ana nos relatou que há dois anos a mãe e o padrasto haviam saído da Redinha e retornado para o povoamento em busca de uma vida mais tranquila e longe dos perigos da Capital Potiguar.

Os seus avós paternos também são do interior do Rio Grande do Norte, eles pertencem a cidade de Extremoz[87], e como tantas outras famílias que ocuparam a região da Comunidade da África, também migraram para a Redinha durante os anos 1990.

Destacam-se duas questões relacionadas à ancestralidade de Ana. Em primeiro lugar, essa informação traz à luz a herança de Ana, cuja família tem origens em regiões antigas de plantações de cana-de-açúcar e algodão, onde a mão-de-obra escravizada, nativos Potiguaras e seus descendentes desempenharam papéis significativos. Em segundo lugar, essa revelação lança luz sobre os processos migratórios intrínsecos à metanarrativa do Bairro da Redinha, conforme explorado no Capítulo 5. Esses arranjos e rearranjos, inerentes à vida, estabelecem conexões profundas com a história de ocupação da Comunidade, transformando também os migrantes que vieram do interior para a Capital em alvos da Salvação Cultural.

Ana mora desde pequena com a avó paterna, com a qual possui um relacionamento muito próximo de amizade e de confidências. Quando tinha entre oito e nove anos, a sua mãe "aceitou a Jesus" e logo após isso, a sua avó também fez a decisão pela religião evangélica. Aos poucos os membros da família foram aderindo a essa fé.

Os pais de Ana têm uma história profundamente entrelaçada com os participantes do Projeto Ilha de Música. Um dos melhores amigos da família é o professor Elton. Foi por meio

[85] A primeira entrevista ocorreu no espaço físico da Ilha e a segunda em uma sala de piano na UFRN, a intenção foi promover um ambiente de familiaridade frente à timidez da entrevistada, ao novo (entrevistas) e ao estranho (o entrevistador).
[86] O povoamento de Arenã é distante, aproximadamente, 50km do bairro da Redinha, em Natal.
[87] A cidade que foi berço do aldeamento jesuíta do Guajiru fica distante, aproximadamente, 16 km do bairro da Redinha em Natal.

desse projeto que se conheceram, iniciando um relacionamento que chegou ao fim quando a pianista ainda era bem pequena. No cenário atual, a sua genitora construiu uma nova história com um rapaz que também compartilhou experiências na Ilha de Música.

Deste relacionamento mais recente, nasceram as duas irmãs mais jovens: Júlia, com doze anos, e Maria, com um ano de idade. Essa teia de conexões entre a família de Ana e o Projeto Ilha de Música não apenas moldou o seu passado, mas também continua a influenciar o presente, proporcionando uma tapeçaria de experiências e laços de amizades

Assim como o padrasto e sua genitora, Júlia também estudou Música na Ilha. Ela aprendeu flauta doce, percussão e violão. Devido a mudança da família do bairro, atualmente ela não toca, mas canta nas celebrações da igreja evangélica. Sobre sua irmã mais velha, a Ana relatou que:

> ela gosta mais de cantar, ela é apaixonada por música. Teve um tempo que ela tocava bateria na igreja quando ela estava aprendendo na Ilha. Mas ela participa mais das coisas em relação ao culto, cantando; geralmente ela faz participações especiais, quando chamam ela para cantar. Mas também tem os conjuntos da igreja, no qual ela faz solos e essas coisas (Ana, entrevista em 13 de dezembro de 2022).

A sua irmã mais nova, Maria, que possui um ano de idade, canta algumas músicas estimuladas pelos familiares que participam das celebrações na comunidade evangélica. Sobre ela, Ana relatou com certa surpresa que:

> Maria já canta algumas musiquinhas. Sério! Ela fica dançando e fazendo as coreografias dos personagens [dos vídeos que assiste na internet]. Isso é muito incrível. Eu fico chocada! Quando eu fico estudando lá, pego o meu tecladinho e ela fica parada do lado, olhando. É muito interessante (Ana, entrevista em 13 de dezembro de 2022).

A jovem pianista revelou que seu lar possui um cenário rico em musicalidade. Os primeiros estímulos a Ana para aprender Música surgiram ao assistir seu padrasto executar bateria e violão na igreja. Essas vivências instigaram tanto ela quanto a Júlia a explorarem a Música e participarem ativamente da comunidade de fé, contribuindo durante os cultos. Ana destaca que esse estímulo desempenha um papel fundamental para que sua irmã mais nova, Maria, a observe tocar teclado enquanto estuda, uma cena mencionada anteriormente.

A experiência sonora, uma herança do Projeto Ilha de Música, não apenas contribuiu para o desenvolvimento musical das de Ana e suas irmãs, mas também moldou experiências significativas, como a formação do arranjo amoroso entre os pais de Ana e a participação ativa da família nos rituais de celebrações do culto evangélico. A Música, assim, se torna parte integral do viver em sociedade, especialmente quando vinculada a atividades das

pessoas mais próximas, constituindo um repertório diversificado de possibilidades de interação com o outro.

Esses estímulos representam um investimento afetivo e moral nas formas de autoridade familiar, desempenhando um papel fundamental ao longo das trajetórias de vida. No caso de Ana, o investimento cognitivo musical, aprendido tanto por seus pais quanto por ela, na Ilha, não apenas influencia suas interações nos círculos de amizades, mas também desempenha um papel central nas celebrações religiosas, e agora se direciona para se tornar uma via profissional. Ou seja, a Música não é apenas parte do seu viver em família, mas também se integra ao seu papel da família nas posições ocupadas na sociedade.

Durante as investigações de campo, em diálogo com professores, alunos e moradores, percebemos que Ana ostenta uma distinção cultural notável, manifestada pelo valor atribuído à sua habilidade como pianista. Nesse sentido, ela personifica simultaneamente a Salvação Cultural em processo de formação, ao ingressar recentemente em um curso superior, e, conforme expresso nas palavras dos pais dos alunos entrevistados, torna-se um exemplo a ser seguido.

8.3 A METAFÍSICA E A TRANSFORMAÇÃO DE ANA

O momento em que Ana se desprende da timidez e se revela é invariavelmente quando está imersa na Música, seja ao ensinar flauta na igreja ou durante suas aulas de instrumento. Nessas atividades, ela transcende a timidez que manifesta em contextos não relacionados à Música, apresentando-se em sua igreja tocando saxofone e acompanhando ao piano. Em um dos templos que frequenta no bairro da Redinha, Ana voluntariamente ministra aulas de flauta doce para crianças vinculadas a uma igreja do bairro.

Ao longo de nossa pesquisa de campo, testemunhamos os professores do projeto abordarem frequentemente a questão da timidez entre os alunos, não apenas no aspecto social de interação, mas também na superação dessa característica nas performances. Essas conversas abrangiam a aprendizagem das técnicas, e a postura necessária para uma prática musical consciente, atenta e participativa nos grupos musicais.

A timidez de Ana se estendia para outros momentos de sua vida, como as entrevistas para rádio e televisão, nas quais ela relatava sentir nervosismo. Contudo, nos vídeos em que participava tocando algum instrumento, Ana demonstrava um desenvolvimento performático que contrastava significativamente com essa postura. Segundo um de seus professores, "ela se agiganta quando toca", revelando uma dicotomia entre sua presença nos vídeos musicais e sua timidez em outros contextos.

Durante as entrevistas, os olhos de Ana brilharam ao discutir suas experiências musicais. Ser ex-aluna da Ilha, ministrar aulas de flauta para as crianças da igreja e estar estudando para se tornar professora são tópicos que despertaram seu interesse. Nessas ocasiões, ela se inclinou para a ponta da cadeira, desentrelaçou os dedos e gesticulou com as mãos, evocando a imagem da musicista desinibida dos vídeos de suas apresentações.

A metamorfose promovida pela Salvação Cultural em Ana é de natureza metafísica, envolvendo características pessoais que entram em contradição com sua postura como musicista ativa e expressiva nos palcos e atividades sociais que frequenta. Esse processo permeia as narrativas sobre Ana quando está envolvida em práticas musicais, conferindo um significado simbólico especial à sua jornada na Ilha.

O véu metafísico se manifesta nas narrativas sobre Ana à medida que ela se envolve em práticas musicais, criando um significado simbólico em torno de sua transformação de uma criança tímida em uma musicista confiante e de uma estudante universitária oriunda da Comunidade da África. Esse processo não é uma regeneração, mas sim uma salvação a partir de aspectos pessoais que a capacitam a desempenhar um papel mais ativo nos grupos que integra.

A S.C. não apenas transformou a vida de Ana, como também inspira outras crianças da Comunidade a sonhar com uma vida honesta e distante das adversidades. A Música foi sua ferramenta na expressão de sentimentos, permitindo-lhe superar a timidez e, por essas características, Ana possui menos possibilidades de vivenciar as situações de vulnerabilidade de forma isolada.

8.4 ASPECTOS DAS APRENDIZAGENS DE ANA NO PROJETO

A jovem pianista iniciou sua trajetória no Projeto Ilha de Música aos doze anos, integrando uma tradição familiar que remonta às primeiras turmas frequentadas por sua mãe e padrasto. O envolvimento dos pais com o Projeto é percebido como um componente incorporado à tradição familiar, para Ana, ser aluna representou uma continuidade dessa tradição de aprendizado musical.

O padrasto de Ana estabeleceu uma conexão ativa com uma igreja neopentecostal, utilizando os conhecimentos adquiridos nas aulas da Ilha. Ana cresceu testemunhando suas contribuições nos cultos, e o Projeto sistematicamente desenvolveu os conhecimentos musicais que ela e seus pais empregam em suas performances na congregação religiosa.

O piano não foi o primeiro instrumento de Ana. Assim como outras crianças observadas na pesquisa de campo no dia a dia da Ilha de Música, ela começou com aulas de musicalização, seguidas por flauta doce e, posteriormente, violão. Esses instrumentos

proporcionaram a ela uma compreensão mais ampla das funções musicais, uma vez que a flauta desempenhava uma função melódica nos arranjos da Orquestra da Ilha, enquanto o violão assumia frequentemente a harmonia. Dessa forma, Ana alternava entre a execução de melodias em conjunto com o naipe de sopros ou como solista, e o desempenho do acompanhamento com o naipe de violão.

Além disso, ela participou ativamente das aulas de bateria, saxofone e contrabaixo. Essa experimentação com diversos instrumentos foi um processo de auto identificação. Essa vivência permitiu que explorasse os timbres, técnicas, mecânicas de produção sonora e funções distintas dos instrumentos, ao mesmo tempo em que construiu nela uma forte identificação com o piano. Ana se autodenomina como pianista e é reconhecida como tal pelos pais dos alunos.

O piano foi o último instrumento que aprendeu na ONG. Sua auto identificação com esse instrumento é tão marcante que ela o escolheu como foco nas duas provas de habilidades musicais necessárias para ingressar na UFRN. A primeira avaliação envolveu um repertório pianístico essencial para o Curso Técnico em piano, e a segunda avaliação foi um teste de habilidades musicais, um pré-requisito para submeter-se à seleção no curso de Licenciatura em Música na UFRN.

Ela passou a ser reconhecida como pianista pela comunidade, embora não tenha abandonado completamente os outros instrumentos. Ana justificou seu envolvimento com o piano, afirmando: “Ah, não sei explicar, tipo, até em relação ao estudo. Eu gostava mais de estudar ele do que os outros instrumentos. Não sei, mas acho que me identifiquei mais” (Ana, entrevista em 11 de maio de 2022). Essa identificação ficou evidente quando ela falou sobre os espaços sociais proporcionados pelo instrumento.

A pianista relacionou seu gosto pessoal, o repertório e a versatilidade do instrumento como acompanhador e/ou solista. Devido à presença e a versatilidade da utilização do piano/teclado nos espaços sociais, ela teve oportunidade de tocar na igreja, em auditórios, teatros, recitais formais, acompanhar seus alunos flautistas e participar de reuniões informais com amigos.

As possibilidades de apresentação e os seus desejos influenciam na busca do repertório que ela prefere de estudar: “gosto bastante de tocar música erudita no piano, e as músicas da igreja também, gosto bastante. Na igreja eu toco mais saxofone e música erudita é mais no piano” (Ana, entrevista em 11 de maio de 2022).

O repertório de sua preferência é a “música erudita” e a “música clássica”, como os minuetos de J. S. Bach, e a “Valsa Só” de Ronaldo Miranda. Música erudita ou clássica aqui não se remetem a um período específico da Arte, como o Classicismo, mas sim a uma

linguagem e a uma estética musical desenvolvidas principalmente na Europa e que é expandida e readaptada aos contextos historicamente colonizados como na “Valsa Só” de Ronaldo Miranda.

O Projeto Ilha de Música possui um piano de vertical no qual Ana estudava por horas afinco. Além desse instrumento, também utilizou o teclado do projeto para desenvolver o repertório pianístico. Contudo, dada as características, limitações e potencialidades que diferenciam o teclado eletrônico de um piano acústico, o aprofundamento da aprendizagem da técnica pianística só foi possível quando Ana teve acesso aos instrumentos disponibilizados aos estudantes do Curso Técnico de Música na Escola de Música da UFRN.

Há um diálogo, portanto, entre os aspectos limitantes da técnica pianística quando empregada no teclado, e as especificidades de cada um dos instrumentos. O repertório de Ana foi construído a partir dessa relação e da necessidade de se montar um conjunto de peças que a possibilitasse desenvolver apresentações/recitais. Sobre o repertório, ela fez o seguinte comentário:

> No curso técnico, a professora faz as audições de algumas músicas, pergunta se eu tenho algum interesse em aprender. Então tem algumas partes[88] dela, algumas partes minhas, a gente vai conversando e concordando, montando um repertório (Ana, entrevista em 11 de maio de 2022).

No que se refere ao que gosta de ouvir, ela disse escutar “de tudo um pouco. Bossa nova, músicas evangélicas, música erudita, é claro, Rap. Tudo bem aleatório” (Ana, entrevista em 11 de maio de 2022). Uma das bandas que gosta de ouvir nos seus momentos de descanso é o AzoRap.

As suas práticas musicais envolvem a construção de repertório em colaboração com sua professora no curso Técnico em Piano na UFRN. Além disso, ela incorpora as músicas que aprecia nos espaços sociais que frequenta e em instrumentos além do piano, como saxofone, violão, flauta, bateria e contrabaixo. Cada um desses instrumentos possui dinâmicas linguísticas, organologias e repertórios distintos. Com o saxofone, Ana participa frequentemente da orquestra da igreja; com a flauta, ministra aulas de musicalização; e com o piano, realiza recitais solo, demonstrando sua versatilidade musical em diferentes contextos.

O repertório específico de cada instrumento é tão vasto quanto as suas possibilidades de transcrições e adaptações. O Minueto de J.S. Bach, apresentado por ela na prova de ingresso na graduação, permite que Ana tenha contato com a execução de músicas polifônicas em um único instrumento, algo impossível no saxofone e na flauta, que executam uma única

[88] Partes é uma gíria para partituras, dessa forma, partes aqui designam partituras, músicas e ao mesmo tempo em reforça que seu repertório é composto músicas que a professora sugere, quanto por músicas que ela mesma leva para as aulas. De forma que esse repertório é construído dialogicamente.

linha melódica. No entanto, as dinâmicas linguísticas do saxofone e da flauta oferecem aprendizados e acesso a um amplo universo de aspectos técnicos linguísticamente e organologicamente distintos do piano/teclado.

Os diferentes instrumentos musicais se distinguem na produção dos efeitos timbrísticos, nas dinâmicas das notas musicais, nos efeitos de articulação sonora, na posição dos corpos perante os instrumentos e na possibilidade de execução de melodias e/ou acompanhamentos simultâneos. Cada instrumento tocado por Ana abre possibilidades distintas nos diversos grupos sociais que ela vivencia.

As apresentações fizeram parte do seu fazer como aprendiz da Ilha de Música, e atualmente integram a sua prática como aluna da UFRN e membro da igreja. Ela relatou essas vivências da seguinte maneira:

> Aqui na Ilha a gente já tocou em vários lugares, a gente já foi para tevê, rádio, Bosque dos Namorados/Parque das Dunas, em outros lugares assim. Eu também já fiz recitais no curso técnico na UFRN. Na igreja também. Sempre saio para tocar nas igrejas (Ana, entrevista de 11 de maio de 2022).

Foram destacados nas entrevistas os seguintes espaços de performance: o auditório da Escola de Música da UFRN (EMUFRN); as igrejas; o auditório do Tribunal de Justiça do RN; o projeto "Som da Mata", que ocorre na Concha Acústica do Parque das Dunas; as rádios e emissoras de televisão; participação em gravações de DVD, entre outros.

Havia uma preparação durante as aulas na Ilha de Música para as apresentações. Segundo a entrevistada, cada espaço de apresentação musical demanda uma preparação singular. Por exemplo, a preparação necessária para se apresentar no projeto "Som da Mata", que ocorre em um ambiente ao ar livre e com vários sons externos, difere dos preparativos para a performance durante a gravação de um DVD ou nos templos da igreja.

Salientamos que, em consonância com as diferentes preparações, as dinâmicas das apresentações também apresentam singularidades. Nos templos das igrejas evangélicas pentecostais, a congregação geralmente canta acompanhada dos instrumentistas, sendo a plateia convidada a participar da massa sonora. Essa dinâmica é diferente das apresentações nos auditórios da EMUFRN e nos teatros, onde, geralmente, a plateia se mantém em silêncio enquanto observa a apresentação dos músicos.

Apesar dessa ampla experiência, e de relacionar as diferentes aprendizagens durante as performances, Ana ainda se sente um pouco nervosa antes das apresentações. Sobre isso, ela expôs:

> Bate o nervosismo, né? Mas a sensação é tipo, a gente passa por um processo bem grande de estudo, psicológico e pessoal. Tem que ficar estudando. A

> sensação é muito boa, de tocar música de fazer música. Mostrar aos outros o que a gente gosta de fazer. A sensação de tocar eu acho muito boa. De tá ali no palco, o pessoal aplaudindo e tudo mais. Incomodar? Só o nervosismo, mas, e, é isso (Ana, entrevista de 11 de maio de 2022).

Uma das características do conhecimento musical é a sua possibilidade de compartilhamento e de se submeter ao julgamento do público. Os aplausos funcionam como um reconhecimento pelos esforços empreendidos nos estudos cotidianos e nas preparações para as apresentações, além de se constituir como um elemento de reforço da Salvação Cultural.

Ana compartilha com os outros os sons que gosta de fazer, ao mesmo tempo em que espera ser reconhecida por isso. Os aplausos compõem a recompensa de um investimento cognitivo no estudo, como também ajudam a reafirmar o estado de transformação metafísica através da Salvação Cultural.

Mesmo não estudando mais no Projeto Ilha de Música, Ana não cortou vínculos com os seus participantes; ela continua a procurar os professores para sanar dúvidas sobre questões musicais e pessoais; recebe dos professores aconselhamentos profissionais e incentivos que a ajudaram a planejar os rumos a tomar para que ela pudesse tornar realidade a sua entrada no Curso Técnico de Piano e na Licenciatura em Música.

Os egressos da Ilha de Música desenvolveram uma rede de acompanhamento e apoio mútuo, que vai desde o compartilhamento de situações de vida até os sucessos das pessoas no desenvolvimento das atividades na sociedade. Essa rede ajudou a jovem pianista em sua orientação profissional, que teve como base o apoio direto dos professores, possibilitando o investimento psicológico e de tempo nos estudos necessários para que ela fosse bem-sucedida nas provas de ingresso na UFRN.

O compartilhamento de histórias de vida, como a de Elton, abordada no Capítulo 9 desta tese, a estimularam. A rede de apoio que deu suporte a ela também abrangeu as relações existentes entre o Projeto Ilha de Música e as demais instituições educativas, culturais e profissionais na cidade do Natal/RN. Por meio da Ilha, Ana realizou gravações profissionais de canções, faixas comerciais, concedeu entrevistas a emissoras de televisão e foi convidada a integrar grupos musicais do cenário artístico-profissional da Capital Potiguar.

Estudar Música em um curso superior é, portanto, parte da inserção de Ana nos mais diversos ambientes da sociedade. No entanto, mesmo com seus familiares sendo ex-estudantes da Ilha de Música e com sua atuação na igreja como professora e musicista, os pais da jovem pianista ficaram um pouco receosos em relação à escolha dela para o ensino

superior. Esse acontecimento mostra a complexidade que envolve as vivências musicais das pessoas e as projeções familiares. Ana trouxe essa questão da seguinte forma:

> [os meus pais] sempre me apoiaram aqui no projeto, estudando música e tal. Quando eu decidi que ia fazer música [na Universidade], graças a Deus, eles me apoiaram também. Ficaram meio assim, no começo [com dúvidas em relação a escolha]. Aí fui explicando e deu tudo certo (Ana, entrevista em 11 de maio de 2022).

Ana não sentiu que foi algo natural para a família que ela seguisse os estudos musicais no ensino superior. Essa relação entre aprender Música em projetos sociais e projetar o futuro profissional dos filhos na Música é mais complexa e envolve elementos diversos. No retrato sociológico de Sócrates, exposto no Capítulo 10, é interessante notar que, apesar dos estímulos de seus familiares para estudar, ele optou por abandonar as aulas no Curso Técnico. Nesse caso, pesou também a questão de gênero e o prestígio que ele imaginou conseguir ao abandonar os estudos musicais para seguir carreira militar.

Se Ana não é a primeira a estudar música em sua família, ela é a primeira de sua família a frequentar uma graduação. Para justificar sua escolha para a família, ela precisou desenvolver argumentos em relação às trajetórias músico-profissionais. A história de vida do professor Elton, amigo dos pais de Ana, foi trazida para explicar a sua família o que faz uma pessoa formada em Licenciatura em Música.

Diversas vezes na pesquisa de campo, presenciamos os professores discorrendo sistematicamente sobre suas trajetórias como músicos, professores e suas experiências como estudantes na universidade. Nesse sentido, Ana argumentou com seus pais e avós que estudar Música é construir uma possibilidade profissional e um reconhecimento social, tal como fizeram os professores do Projeto Ilha.

Os agentes que influenciam nos instrumentos argumentativos presentes nos discursos de formação são parte integrante da Salvação Cultural. As trajetórias de vida dos sujeitos que se apresentam como possibilidades não são apenas "os encantados", mas os "presentes" que moram na Comunidade, como Ana e Elton.

O professor Elton, nesse sentido, é um sujeito que influenciou positivamente na aceitação pela família de Ana de sua escolha em estudar uma graduação em Música. Através de sua história de vida, o professor é um sujeito presente e atuante na Comunidade no qual os pais de Ana puderam constatar que é real a possibilidade de se exercer uma atividade profissional.

Outro aspecto importante ocorrido com o ingresso de Ana no ensino superior tem a ver com as concepções das pessoas sobre esse fato. Durante as nossas inserções nas atividades

de campo, os familiares dos participantes da Ilha, as crianças, e os professores ressaltaram a importância do ingresso de Ana na universidade como algo extraordinário, fora do campo do cotidiano de um morador de Comunidade. Mas, como demonstrado na entrevista, o ingresso no curso de licenciatura foi algo decorrente do seu processo de estudo e da convivência social na igreja e com os professores do Projeto que são amigos da família. Não pertence a Ana a ideia de conquista da universidade, como algo que é exterior a ela. A universidade pertence a ela enquanto um processo construído através dos vínculos que ela desenvolveu ao longo de suas experiências. O conjunto de vivências de Ana com a Música, ensinando na igreja, assistindo seu pai tocando e sua irmã tocando, etc. foram construindo um desejo nela em ser professora.

Quando relatou sobre seu desejo de ser professora, a timidez deu lugar ao brilho no seu olhar e começou a gesticular com as mãos. Perguntamos a ela o que foi necessário para que entrasse no curso e assim se tornar futuramente uma professora, obtivemos a seguinte resposta:

> Ana: Ter a certeza de que é isso que eu queria fazer. Eu conheci a música através da Ilha. Participar deste projeto foi muito importante para mim e foi nele que eu descobri o que queria fazer. Agora eu também dou aula de flauta na minha igreja para as crianças, e isso ajudou muito na minha decisão. Já gostava da música, queria ela como parte da minha vida profissional, e isso eu tive com a Ilha, eu decidi isso aqui. E dando aulas de flautas para as crianças na igreja, aí eu vi que o que eu queria era algo realmente voltado para a licenciatura. E estou gostando bastante e não me arrependo.
>
> Entrevistador: E como é dar aula de flauta na igreja?
>
> Ana: É bacana ver as crianças aprendendo e executando aquilo que eu passei para elas. É muito gratificante.
>
> Entrevistador: Pensando agora em você professora, pensando nessas crianças. O que você acha que preciso para que elas entrem num curso de música?
>
> Ana: despertar o desejo nelas. Não que eu esteja dando aula para elas no intuito de que elas se tornem musicistas. Mas claro, se elas se tornassem, seria algo bem bacana. Mas se elas sentirem o desejo e correrem atrás, elas conseguem (Entrevista em 11 de maio de 2022).

A transformação do outro através da cultura são integrantes dos desejos de Ana. Por meio da Música, ela quer transformar as vidas das pessoas. Dar aulas de flauta na igreja agenciou um repertório de habilidades pedagógicas que estão sendo retrabalhadas no Curso de Licenciatura.

A graduação agregará a ela um elemento distintivo a mais: professora de Música formada pela Universidade. Ao passo que Ana cursa a Licenciatura também fomenta na

Comunidade o véu metafísico da transformação. Isso ocorre concomitantemente ao reconhecimento social de sua posição como professora e estudante do técnico em piano.

Foi através desse instrumento que ela teve acesso a instituição de ensino técnico e de ensino superior. O piano foi parte do desenvolvimento de sua musicalidade e chave de acesso às instituições sociais, como a UFRN. É nesse sentido que o instrumento, o curso superior, a música clássica/erudita, e a igreja fazem parte de Ana não como um elemento externo a sua vida ou indiferente a sua classe social, mas como elementos de experimentar a vida nas mais diversas esferas, como a econômica, a religiosa, a educativa, etc.

Se a Música é vista como um potencial transformador da vida da pianista, as relações que ela possui com os ambientes que ela transita também são mediadas pelas experiências musicais. A Universidade, as aulas de flauta que ministra voluntariamente na igreja, as reuniões com os amigos para os ensaios na orquestra, e os momentos de lazer são vivenciados acionando os seus conhecimentos musicais.

As esferas econômica, política, intelectual, estética e religiosa são vividas de forma conjunta através das experiências musicais que ela desenvolve durante sua vida. A Salvação Cultural experimentada por Ana mobiliza essas dimensões. Essa construção é dinâmica e complexa: ao passo em que ela aprendia Música, aumentava o seu próprio horizonte de relações e se engrenava no processo de transformação da S.C.

Os aspectos musicais nas experiências de vida foram salientados quando ela discorreu sobre o efeito da Música em crianças e de adolescentes do seu bairro:

> No meu caso, me ajudou muito a decidir o que eu queria fazer da minha vida profissional e dar esse Norte. Mas nem sempre é possível optar por isso [profissionalização]. Mas acredito que ela influencia positivamente a questão da criança, se ela for tímida, essas coisas, no desenvolvimento da criança. Mostrar que há oportunidade para elas de ampliar o horizonte de vivências sociais e possibilidades profissionais. Que há oportunidades de vida além do que elas conhecem. [...] A criança se desenvolve mais na vida dela, e eu era, eu sou muito tímida. Ainda sou, mas um pouco menos, entendeu? Aí você tá tocando com o pessoal, geralmente em grupo nos ensaios e nas apresentações, nas aulas com os outros colegas, e você vai conversando. Vai desenvolvendo mais. É necessário falar, necessário estar com outras pessoas, estar em grupo... essas coisas (Ana, entrevista em 11 de maio de 2022).

Destacamos uma característica da Salvação Cultural trazida pela fala anterior: por ser uma experiência de vida já experimentada por ex-alunos, é possível levá-la para outras pessoas. A transformação é, portanto, uma possibilidade que tem seu motivo inserido na polifonia de dificuldades e constrangimentos sociais. O processo é posto em movimento em uma direção definida: os candidatos a S.C. são aqueles que pertencem a classes que passaram

por processos históricos de exclusão, aqueles que migraram do campo para a cidade, os descendentes de escravizados e nativos potiguares, e os historicamente desassistidos.

Durante os ensaios dos grupos musicais do Projeto Ilha de Música, observamos que a necessidade do estar em grupo e a de falar, trazidas por Ana na citação anterior, compreendiam também os diálogos sonoros/musicais evidenciados nos arranjos compostos pelo maestro Gilberto Cabral para os grupos musicais. São exemplos desses momentos: a) quando um naipe executava a melodia, enquanto o outro fazia o acompanhamento; b) quando o maestro pedia para tocar mais forte e ressaltar a voz principal do arranjo, ou mais fraco para não encobrir os instrumentos solistas; e, c) ao ensaiar a banda do projeto, os professores ressaltavam: "esse momento é o momento da flauta falar e o do saxofone ouvir" (Caderno de campo, 13 de maio de 2022).

Há uma correlação entre o processo transformador vivenciado por Ana, a metodologia de trabalho presenciada nos ensaios da orquestra do Projeto, e uma postura assumida pelos alunos na vida em sociedade. A necessidade de falar, de estar em grupo, de ouvir o outro se deu nos contextos de grupos sociais e de performance. Essa interconexão revela não apenas o impacto individual da prática sonora na vida de Ana, mas também como essa experiência reverbera em habilidades sociais e na construção de relações interpessoais.

Os planos futuros de Ana envolvem a Música, a sua atuação na Comunidade da África, sua família e a igreja que frequentam. Ela pretende seguir ensinando a crianças e a adolescentes do seu bairro. Contudo, não descarta outras possibilidades profissionais, como o trabalho com arranjos, gravação de jingles e atuação na produção musical. Esses planos foram conjecturados por ela da seguinte maneira:

> Em relação à orquestra, [...] eu participei. Claro, eu gosto de tocar com as pessoas, em conjunto. Mas, participar da orquestra eu não tenho muita vontade. Gostei do piano solo, dos recitais, e até agora é isso. O que eu penso em relação à música profissionalmente, sobre planos, é... a questão do ensino e continuar estudando piano. Eu gosto de vencer etapas e dar recitais, essas coisas mais solos, eu gosto mais. A princípio eu penso que futuramente eu estarei apenas como professora. Mas na Música há sempre novos caminhos. Quando eu entrei aqui [na UFRN] a ideia era apenas fazer a licenciatura e fazer o técnico. Mas me envolvi com o grupo de pesquisa que achei interessante também. A princípio ser professora de música, pelo menos no início da minha carreira (Ana, entrevista em 13 de dezembro de 2022).

As experimentações e experiências proporcionadas pelo ingresso da jovem pianista no curso superior têm ampliado suas perspectivas, conduzindo-a a um constante processo de exploração e identificação com possíveis caminhos a serem trilhados.

Parte desses horizontes inclui a descoberta de uma rotina acadêmica, envolvendo grupos de pesquisa e participação em eventos científicos, que abrem a Ana oportunidades

para explorar a Música de maneiras diferentes em comparação com seus pais, que não têm formação superior. Assim, sua trilha está repleta de novidades e experimentações. A curiosidade e o empenho da jovem de dezoito anos são nutridos por esse novo mundo de descobertas universitárias.

Ana também aborda questões afetivas, morais e financeiras vinculadas à sua família. Ela expressa o desejo de proporcionar orgulho à família e considera apoiá-los financeiramente, se necessário, evidenciando um planejamento que abrange não apenas sua jornada individual, mas também a coletiva.

8.5 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Destacamos que a transformação em curso se manifesta por meio do compartilhamento de significados sociais e da potencialidade metafísica do poder da Música. Ana, ao elaborar um projeto e atuar como professora na igreja local, percebe essas ações como formas de retribuir as aprendizagens musicais vivenciadas no Projeto Ilha de Música. Sua ascensão a posições de destaque na Comunidade está intrinsecamente ligada a quatro elementos recorrentes: a mudança em sua vida; os espaços sociais que ela frequenta; as experiências musicais familiares que influenciaram seu desejo de estudar Música; e a oportunidade de proporcionar a outras crianças da Comunidade da África a vivência da Salvação Cultural.

No decorrer deste capítulo, observamos que elementos de distinção cultural estão associados aos espaços onde a jovem pianista faz Música, como membra ativa de uma congregação pentecostal, professora de flauta e de musicalização para crianças da Comunidade da África, estudante de piano em um curso técnico e aluna da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Esses elementos não são externos a ela, mas constituem parte da ordem ritualística da S.C, incorporados em suas ações e desejos. Ana, como "encantada", é utilizada como modelo a ser seguido, conforme expresso por alguns pais entrevistados, que desejam para seus filhos trajetórias semelhantes à dela.

A trajetória de Ana representa, para a Comunidade, uma alternativa ao "caminho errado" associado a estigmas sociais, como o envolvimento com drogas, proporcionando uma perspectiva de Salvação Cultural. O investimento moral e cognitivo em Ana é tanto familiar quanto comunitário, envolvendo professores, amigos, pastor e a comunidade de fé. Isso é evidenciado quando casos negativos, como o jovem morto pelo tráfico, são interpretados como um expurgo coletivo, relacionando-se com a S.C. na vida de Ana.

Os candidatos à Salvação compartilham um passado de expropriação, conforme discutido no Capítulo 5. A S.C. busca evidenciar casos de sucesso, como o de Ana, sem

transformá-los em modelos fechados. A imagem de ex-integrantes da Ilha representa uma possibilidade de ser para a Comunidade da África. Assim, a Salvação assume uma dimensão comunitária e pessoal. As ações da jovem pianista, como a criação de um projeto de musicalização na igreja e seu desejo de ajudar a família, destacam o caráter relacional da dialética comunitário/pessoal da S.C.

9 O PROFESSOR DE MÚSICA DA COMUNIDADE

Durante o final de 2017 e o início de 2018 tivemos nosso primeiro contato com o Elton, então aluno da Licenciatura em Música na UFRN, no qual este pesquisador era professor substituto no curso.

Durante nossa trajetória de pesquisa sobre o ensino em projetos sociais, frequentemente éramos abordados por pessoas compartilhando suas experiências nesses ambientes. Entre os colegas de curso, Elton era um tema recorrente, destacando-se por três motivos principais: sua dedicação notável aos estudos, sua habilidade em aprender facilmente técnicas musicais e, não menos importante, sua formação musical originada em um projeto social.

Apesar de conhecer a trajetória de Elton, só estabelecemos um contato mais próximo durante as pesquisas iniciais para o desenvolvimento desta tese, a partir de 2020. Essa reaproximação foi facilitada por José Fontes Júnior, ex-aluno de uma disciplina que ministramos na Licenciatura em Música da UFRN e que também leciona aulas de musicalização na Ilha. Durante o período de distanciamento social causado pela pandemia de COVID-19, Elton foi fundamental para nos manter informados sobre as atividades do Projeto.

É relevante destacar que Elton, por ter ingressado na ONG durante o primeiro ano de funcionamento e atualmente lecionar aulas diariamente, tornou-se um dos nossos informantes mais próximos e colaborativos. O acionamos diversas vezes, como também fomos acionados por ele. O professor demonstrou muita curiosidade sobre nossa experiência como docente de uma instituição de ensino superior, nossas vivências em provas de concursos, materiais didáticos para o ensino, e referenciais de pesquisa para a elaboração de um projeto de mestrado. Essa via de mão dupla nos remeteu a um procedimento de aproximação e de acesso ao campo etnográfico.

O Elton desempenhou um papel fundamental ao facilitar nosso acesso às pessoas da Comunidade. Um exemplo disso ocorreu durante nossa participação na 15ª edição do Arraiá Bom Ki Só. Ele não apenas compartilhou os banners de divulgação conosco, mas também nos apresentou aos ex-alunos do projeto que: a) organizaram o evento; b) estavam listados nas atrações musicais; c) compareceram apenas para se divertir e participar das festividades. Essa colaboração direta proporcionou a nós insights valiosos e facilitou nossa interação com a Comunidade da África.

Consultamos o informante em diversos momentos cruciais da pesquisa. Essas consultas ocorreram quando: a) surgiam possíveis divergências entre os relatos dos informantes, as datas e os eventos relacionados ao Projeto Ilha de Música; b) necessitávamos

de acesso a algum morador específico da Comunidade; c) encontrávamos dados sobre a Ilha em fontes não convencionais, como programas de recitais, notícias em páginas da internet e postagens nas redes sociais; d) tínhamos dúvidas relacionadas à metodologia empregada nas aulas; e; d) percebíamos a necessidade de compartilhar algum aspecto ou resultado específico da pesquisa.

Esse relacionamento colaborativo foi fundamental para esclarecer questões e aprimorar nossa compreensão do contexto do Projeto Ilha de Música. Essas considerações iniciais são pertinentes para pensar o professor Elton não como um juiz que julga os fatos e acontecimentos como reais, mas como um informante importante e de destaque, com o qual tivemos diversos diálogos.

9.1 ELTON E SEUS PEDAÇOS

Elton rapaz negro de pouco mais de 30 anos, é caracterizado por sua inquietação, curiosidade e disposição para envolver-se em conversas variadas. Sempre pronto para discutir temas que vão desde política até acordes musicais complexos, ele demonstra uma personalidade contestadora. Nos intervalos das aulas no Projeto Ilha de Música, Elton compartilhava com outros professores e funcionários as experiências vividas no transporte público, suas performances no fim de semana, notícias da mídia digital e televisiva, além de seus projetos profissionais futuros.

A habilidade para dialogar é facilitada pelos diferentes contextos por onde ele transita. Além de ser o lugar onde aprendeu sistematicamente Música e que atualmente ele é professor, a ONG é um espaço onde ele se sentia à vontade para compartilhar as situações da sua vida cotidiana.

Elton frequentemente trazia aspectos dos espaços sociais de suas vivências cotidianas, que incluíam a praia, o mangue, as paradas de ônibus, o posto de saúde, as escolas, os mercadinhos, as ruas, as vielas, os riachos que cortam o bairro, o campo de futebol, o curso de Licenciatura em Música da UFRN, os grupos musicais, a rádio comunitária, os palcos profissionais e amadores, além de barzinhos e lanchonetes vizinhos à sua casa. Ele não apenas transita ou transitou por esses espaços, mas também os trazia para o Projeto.

Esse trânsito compunha o quadro social da sua memória que era envolta da heterogeneidade de experiências do fazer musical em diferentes períodos de sua vida. A Música é um dos elementos que possibilitou as suas vivências, e ferramenta com a qual Elton vivenciou a heterogeneidade de lugares e espaços sociais.

Quando questionado sobre a necessidade de as crianças da Comunidade da África aprenderem Música e sobre a importância da atuação das Organizações Não Governamentais,

O professor respondeu destacando-a como um mecanismo essencial para viver experiências de socialização:

> Isso seria super bacana, se todos eles aprendessem. Pelo menos assim, a tocar algum instrumento, isso seria muito bom. Mas eu acho que o ensinamento da Música que pode servir para eles é aquela coisa de socializarem, entenderem como aqui se trabalha em grupo, aprenderem a disciplina. Eu acho que essas coisas são válidas para a vida deles (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

É notável que uma das características marcantes do entrevistado, sua facilidade em transitar pelos diversos grupos da Comunidade, é considerada por ele como um dos elementos fundamentais a serem ensinados em projetos sociais. Aprender a "socializar" representa uma abordagem oposta ao isolamento individual, ao mesmo tempo em que contribui para o fortalecimento dos vínculos sociais.

Nas atividades que observamos durante a pesquisa de campo, percebemos que por diversas vezes as crianças eram estimuladas a desenvolverem seu repertório argumentativo. Quando algum aluno perguntava ou afirmava algo, os professores, dentre eles o próprio Elton, solicitavam para que elas desenvolvessem seus argumentos. Os aprendizes foram questionados de maneira a não inibirem as suas criatividades e nem as suas espontaneidades, mas a entender os motivos que levam a agir como agem, e a compreender os sentidos e os significados dos signos e dos arranjos musicais.

Em sua monografia, apresentada como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música, Elton explorou suas práticas e a socialização na Ilha de Música. Ao discutir o significado e o sentido da socialização, ele destacou que essa prática é uma constante na ONG. Isso envolve o cuidado com todos os alunos, a forma de recebê-los e tratá-los, a observação de seus comportamentos tanto dentro no projeto social quanto em suas escolas, além do sentimento de cultivar as relações humanas. A ênfase na socialização acontece no sentido de fazer com que as crianças e adolescentes se sintam importantes em seus convívios (ELTON, trabalho monográfico[89]).

O professor destacou em sua monografia uma característica dos projetos sociais algo, que foi presente em sua formação e que faz parte da sua personalidade: a heterogeneidade de experiências advindas da facilidade em relacionar-se que o permite vivenciar musicalmente os diversos espaços. No cultivo da relação humana, o trabalho social desenvolvido nesses projetos agiria para fazer com que as pessoas possam ter a experiência do sentir e de participar dos grupos sociais.

[89] A referência foi ocultada para garantir o anonimato do participante.

O cultivo, entendido como um trabalho humano sistemático no ensino de Música, atua para que as crianças aprendam duas habilidades interconectadas: a) a capacidade de sentir as ondas sonoras; b) o desenvolvimento do sentido/sentimento dos aprendizes, fazendo com que eles "se sintam importantes".

Quando questionado sobre os momentos em que se sentiu importante em sua trajetória de vida, o entrevistado relatou que a Música foi uma das ferramentas fundamentais para sua inserção nos mais diversos espaços. Ela fez parte de seu lazer após o futebol, dos momentos de socialização com os amigos de sua rua na casa do Sr. Domingos[90], esteve presente em sua primeira experiência profissional em uma rádio comunitária, nos ensaios de quadrilha junina e faz parte de suas projeções de futuro, tanto em relação à sua vida pessoal quanto profissional. Elton reconhece sua importância ao participar desses grupos por meio de sua performance musical e "sente-se importante" ao se reconhecer como agente ativo desses grupos.

A Música emerge como um dos núcleos centrais das experiências sociais de Elton, abrangendo tanto momentos passados quanto presentes, além de influenciar suas projeções futuras. A ação de socialização, mencionada por Elton em entrevistas e em seu trabalho monográfico, refere-se às relações humanas, aos espaços de sociabilidade, à conexão com outras pessoas, ao fortalecimento de vínculos e à oportunidade de participar ativamente da vida social por meio das atividades musicais.

9.2 A CONSTRUÇÃO DE REFERÊNCIAS

Durante as entrevistas realizadas com moradores, ex-alunos, pais e professores da ONG, o professor Elton emergiu como uma figura de destaque na Comunidade. Sua habilidade de transitar e se envolver em diversas atividades era frequentemente enfatizada pelos pais dos alunos e pelos coordenadores do Projeto Ilha de Música. Elton era considerado um exemplo de "pessoa do bem" por: a) construir relações de trabalho no bairro; b) contribuir para a melhoria da qualidade de vida das pessoas em sua comunidade; c) possuir distinção, sendo reconhecido como alguém que foi beneficiado pelo poder da Música no bairro.

Esses elementos distintivos na sua vida são percebidos como ações que são potencialmente replicáveis em outras crianças da Comunidade que ainda não foram impactadas positivamente pela Música. As pessoas enxergam nele uma possibilidade de superação das dificuldades cotidianas e projetam expectativas para suas próprias famílias. Em suas palavras:

---

[90] O Sr. Domingos é vizinho e um dos seus principais incentivadores de Elton. Abordamos essas questões no Capítulo 10, quando tratamos sobre o filho do Sr. Domingos, o Sócrates.

> Em todos os cantos, se eu vou jogar futebol, dar uma volta na praia, se eu for caminhar por qualquer canto, todo mundo diz: oh, esse menino é um exemplo. Eu, professor de música. Todo mundo fala isso. Eu digo: “homem, não me chame de professor aqui não, só me chame de professor lá na Ilha”. Me chame de Elton, aí respondem, “não, você é o professor”. Até os bêbados que ficam aqui na esquina de casa, eu passo sete horas da manhã para vir pra Ilha e falam: bom dia, professor, eu queria que meu filho fosse igual a você, tem que seguir seu exemplo. Mas todo mundo em si vê a gente como exemplo. Não só eu, mas muitos dos que passaram na Ilha são tidos como exemplos. São pessoas que não foram para o caminho errado, possuem uma conduta boa de estudar, construíram uma família legal. Eu acho que isso é o maior ensinamento que a gente pode passar para a Comunidade (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

O reconhecimento atribuído a Elton é manifestado por meio de distintivos culturais e profissionais, como ser professor de Música, estudar, manter boa conduta e construir uma família. Essas distinções estabelecem uma clara diferenciação entre a vida do professor e daquelas pessoas que estão perdidas, desviadas, desistentes, desorientadas ou que se deixaram levar pelo "mau caminho". Elton é um "presente" na Comunidade e uma contribuição valiosa para ela, contrastando com aquelas pessoas vistas como desviadas ou perdidas.

Enquanto referência, a sua figura agencia uma possibilidade de ser para as crianças da Ilha. Elton é a materialização do discurso corrente nos projetos sociais sobre a possibilidade de superar com Música as dificuldades encontradas no cotidiano. Dessa forma, ele era evocado sempre que os professores, os pais, os alunos, e os ex-alunos tentavam explicar como a Música poderia transformar pessoas e afastá-las “das coisas ruins do mundo”[91].

Se o ato transformador da Salvação Cultural é um processo que é apontado e publicizado como característica do ensino de Música em projetos sociais, ele se materializa nos exemplos dos ex-alunos. Eles não são referências distantes, mas estão no cotidiano e podem ser acionadas quando necessário para intervir em situações que envolvam alternativas para as situações de vulnerabilidade.

Elton desempenha um duplo papel: professor no Projeto, e um "presente" no bairro da Redinha. Isso o torna frequentemente procurado por familiares de crianças para obter ajuda em questões educativas e comportamentais. Essas intervenções variam desde conversas breves até orientações para encaminhamento a serviços socioassistenciais na cidade do Natal. Os ex-alunos do Projeto Ilha de Música tornaram-se referências significativas para a Comunidade da África. Isso difere de alguns ex-participantes que não frequentam mais o projeto porque se mudaram para outras cidades ou bairros mais distantes, sendo considerados os "encantados".

---

[91] Presenciamos algumas situações no qual emissoras televisivas foram ao projeto, e durante as entrevistas, quando era tocado no assunto da transformação através da música, Elton era apontado e chamado para frente das câmeras para falar sobre a sua própria história.

O professor Elton é a materialização presente na experiência diária dos alunos de que a Salvação Cultural é possível. Sobre esse aspecto, a coordenadora do Projeto, Inês Latorraca nos relatou a seguinte situação:

> Elton é um menino que mora em comunidade desde criança e virou um exemplo. Hoje ele é tratado pelos traficantes como um exemplo, uma vez perguntei [a ele] como é a relação com os traficantes. Ele disse "tem problema não, professora, eu chego lá em cima no morro, a gente foi tocar num sei onde, estava com um material, uma pedaleira e tal, umas coisas. O traficante chegou e disse [aos demais], 'ajude o menino a descer, ajude ao professor'. Chamam ele de professor. Então ele tem um respeito dentro da comunidade. Ele é um exemplo para todo mundo. Não é porque ele se formou em outra coisa, é por conta da música. Esse menino [Elton], agora na semana passada, estava em Rondônia fazendo concurso para ser professor de Música. Hoje ele se sustenta, tem um filho, totalmente com música. É como a gente. Gente que se conheceu aí por perto e só viveu de Música. A gente tem como dizer para as pessoas, né? Não é só assim, vai dar certo, vai dar certo. A gente tem como dizer isso, a gente vive disso, a gente tem como dizer. E esse pensamento a gente insiste muito nas atividades aqui do Projeto (Inês Latorraca, coordenadora do Projeto Ilha de Música, entrevista em 23 de fevereiro de 2022).

No relato anterior, Inês agencia características de dois tipos ideais relacionados a S.C: os desviados/perdidos (traficantes) e o presente (Elton). O florescimento da crença e do desejo de transformação são evocados como elementos de formação musical a partir da personificação em um exemplo formativo. É nesse sentido que a coordenadora da ONG, na citação anterior, ressalta que é possível vivenciar uma experiência social através da Música, não apenas por uma questão de fé, mas a partir da observância da S.C. materializada em pessoas que desenvolvem trabalhos com Música, como Elton.

Ser reconhecido como professor é um distintivo de diferenciação social que remete ao respeito que a Comunidade tem por Elton, como também agencia a possibilidade de que outros possam seguir os caminhos que ele percorreu. Há uma expansão da compreensão do que seria a socialização na citação anterior, ela é qualificada no sentido de construir laços que são também reconhecidos pelo "mundo do crime". Elton tece uma vida a partir das experiências de vivência social que é ao mesmo tempo distante e em diálogo comparativo com o crime.

Esses dois mundos não são esferas fechadas e incomunicantes. A relação de distância e de aproximação está presente no (re)conhecimento (pelo crime) do Elton como professor e ao mesmo tempo nas ações do Projeto em "retirar" crianças do "mundo do crime". É por isso que, ao ressaltar os distintivos que agenciam os caminhos da S.C., o traficante e o local de perigo não são invisibilizados; pelo contrário, são trazidos à tona como possibilidades de

referenciais comparativos com os professores e ex-alunos. Como relatado no caso trazido por Inês, a Salvação Cultural é, portanto, comparativa, distintiva e hierárquica.

Ainda é importante salientar o óbvio: que "o mundo do crime" e o "local de perigo" são compostos por pessoas reais, por amigos, ex-participantes do Projeto, pessoas que jogaram bola com Elton, etc. Ou seja, as pessoas do "mundo do crime" fizeram e fazem parte das vivências do bairro, e que em algum momento, reconhecem no professor uma possibilidade de, através da Salvação Cultural, ter o curso de vida direcionado para o desenvolvimento de atividades que possibilitam viver longe das desgraças sociais.

9.3 AS APRENDIZAGENS MUSICAIS

As experiências de aprendizagem de Elton são anteriores à sua entrada no Projeto Ilha de Música. O seu pai e o seu irmão tocavam pandeiro em momentos de descontração, de reuniões familiares e de brincadeiras com amigos. Nesses encontros, as canções eram parte da diversão e da construção de laços. Sobre a infância, Elton relatou:

> Entrevistador: Tinha gente na sua infância que tocava pandeiro nas reuniões de família?
>
> Elton: isso, junto com os colegas e meu irmão também, "vamos montar um trio"? Aí minha mãe comprou um zabumba, meu irmão tocava pandeiro, aí Silvio, Diogo e Zé que foram e chegaram primeiro aqui na Ilha. Um tocava triângulo, outro tocava teclado, e o pai dele cantava. Só os pés-de-serras das antigas. Esses meninos aprenderam a tocar na igreja. Aí depois descobriram a Ilha e foram para a Ilha. Aí começaram a conhecer o lado da música e foi chamando os colegas. Não é à toa que eles saíram há muito tempo [para alçarem outras oportunidades profissionais], mas eu estou aqui até hoje (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

A formação típica do trio é composta por três instrumentos: a zabumba, a sanfona e o triângulo. Contudo, no grupo musical que o entrevistado participou, a sanfona era frequentemente substituída por um teclado e foi acrescentado um pandeiro. O trio "pé-de-serra", não se refere à quantidade de músicos e sim ao repertório executado pelos participantes. O termo remete ao cancioneiro nordestino, ou seja, os "pés-de-serra das antigas" são os forrós, xotes, baiões, xaxados, forrobodós e os rastapés. O termo trio "pé-de-serra" evoca um repertório de músicas que tem como seus expoentes os compositores como Jackson do Pandeiro (1919-1982), Luiz Gonzaga (1912-1989), Sivuca (1930-2006), e Dominguinhos (1941-2013). Nesse sentido, ele tem um sentido e uma ação cultural que são compartilhados pelos músicos, pelas pessoas que contratam e que também por aqueles que vão assistir as apresentações.

Os membros do grupo eram originários do círculo de amizades de Elton, composto pelos por seus vizinhos e companheiros de futebol. Alguns destes ainda residem na mesma rua que o entrevistado, e nos fins de semana, o convidam para participar de uma descontraída partida de futebol, conhecida como "pelada". Entre um jogo e outro, surge a oportunidade para uma "resenha", um momento de diversão que se entrelaça com músicas e canções. O campo de futebol, além de ser um terreno esportivo, tornou-se um espaço no qual Elton se inseriu musicalmente.

A tríade formada pelo jogador, músico e professor revela-se indissociável. A performance durante as "resenhas", enquanto participa das partidas de futebol, emerge como parte de um ritual coletivo no qual suas habilidades sociais, esportivas e musicais são acionadas.

Durante a adolescência, Elton desempenhou uma função na rádio comunitária, apresentando um programa voltado para crianças. Além de contribuir para o seu sustento financeiro, essa experiência também ampliou significativamente seu repertório sonoro Ao trabalhar na rádio, o entrevistado conseguiu articular suas preferências musicais. Quando questionamos que músicas Elton gosta de tocar, ele nos respondeu da seguinte maneira:

> MPB, jazz, a MPB engloba a bossa nova e outras coisas. Eu adoro isso aí. Em 2003 quando trabalhei em uma rádio comunitária, trabalhava em um programa infantil, aí tinha o estúdio e ficavam aqueles discos lá. Um monte, das bandas de forró, mas o que você imaginar tinha lá. Aí na outra sala, tinha uma prateleira cheia de discos de Ivan Lins, Djavan, Guilherme Arantes. Só aquela, de reserva [não tocavam na rádio]. Aí quando estava lá, eu ficava escutando, porque no rádio... hoje não, hoje em dia você por ter acesso a internet, você pode escutar a música que você quer. Mas alguns anos atrás, para você escutar uma música, era na rádio, né? A não ser que você vá escutar uma rádio de dez horas da noite. Mas você, vá, dez horas da noite eu já estava dormindo há muito tempo, com quatorze anos (Entrevista em 10 de Junho de 2022).

A formação musical de Elton abrange os trabalhos que proporcionaram a expansão significativa dos espaços nos quais atuava com Música. Ele imergiu na apreciação ao explorar os CDs disponíveis nas prateleiras da rádio, e utilizou essa abordagem como uma rota para aprofundar seus conhecimentos.

A rádio comunitária foi uma fonte de sustento financeiro para Elton e representou uma oportunidade para explorar e apreciar um repertório para além do que era tradicionalmente veiculado em outras estações radiofônicas. Esse ambiente foi um reservatório cultural, onde a curiosidade e o gosto musical de Elton se entrelaçaram, permitindo-lhe escolher e selecionar cuidadosamente as canções.

Embora a música fizesse parte integrante de suas reuniões familiares, dos jogos de futebol, do lazer nos fins de semana, da experiência na rádio comunitária e das participações em bandas e grupos musicais, a perspectiva de uma profissionalização efetiva somente se delineou quando Elton passou a observar de perto o trabalho desenvolvido pelo Maestro Gilberto Cabral em diversas esferas, como orquestras e grupos musicais. Segundo ele, "quando entrei na Ilha, eu tinha a cabeça (como objetivo profissional) de ser engenheiro civil, meu pai é pedreiro" (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

A projeção da profissionalização ganhou ainda mais força ao testemunhar seus colegas da ONG trilhando os caminhos profissionais. Essa observação não apenas despertou, mas intensificou o desejo de Elton de estabelecer uma relação de trabalho com a Música. O impacto de Gilberto Cabral e o testemunho direto da concretização profissional de seus colegas foram fatores cruciais que impulsionaram Elton em direção à busca de uma trajetória profissional no universo musical.

Foram sendo construídas referências de possibilidade com base na observação das experiências dos outros e na introjeção delas em si. Um desses momentos foi quando ele descobriu um "ídolo" musical em uma partida de futebol:

> Ele é um cara que eu digo que é um ídolo, que eu tocava com ele, o Vanmirek. Ele é de Pernambuco e autodidata. Agora ele chegou uma vez, conversando comigo em uma pelada [partida de futebol], eu descobri que ele tocava violão por acaso. Ele pegou o violão e começou a tocar Djavan, Caetano, João Bosco.... aquela coisa que eu sempre quis tocar, sempre quis tocar aquilo. E ele autodidata, tocava de tudo. Aí uma vez eu peguei um baterista daqui (Ilha de Música) e um baixa daqui também e a gente foi tocar num bar por um tempo (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

Portanto, o ídolo de Elton era a pessoa que estava nos CDs empilhados na prateleira da sala adjacente à rádio comunitária onde ele trabalhou durante a adolescência. Vale ressaltar que seu professor, o maestro Gilberto (conforme abordado no Capítulo 7), também se conectava com as canções de artistas que o influenciaram ao longo de sua trajetória musical, por meio dos autofalantes instalados no campo de várzea. Ao acompanhar as interpretações do cantor Reginaldo Rossi, Gilberto conseguia criar música de maneira a se conectar com a experiência sonora que o marcou na infância. Isso evidencia como a influência musical é reinterpretada ao longo das gerações, formando uma tapeçaria tecida em *complexus* de inspirações que moldaram tanto Elton quanto seu professor Gilberto.

Para Elton, o ídolo é o sujeito que conseguia materializar a performance na sua frente das músicas de "Djavan, Caetano, João Bosco" que ele sempre quis tocar ao violão e que não ouvia tocar na rádio comunitária. Este momento não apenas representa a realização do desejo de cultivado durante seu trabalho na rádio, mas também proporcionou uma valiosa

experiência profissional para Elton, que teve a oportunidade de testemunhar a performance de Vanmirek e colaborar com ele tanto nos ensaios quanto nos palcos.

Os elementos que contribuíram para que o jovem vislumbrasse uma oportunidade de profissionalização na Música foram influenciados por suas experiências nos mais diversos ambientes, tanto dentro quanto fora da Comunidade. Isso inclui sua participação em bares, palcos amadores e profissionais, as interações durante partidas de futebol, o envolvimento com o trio "pé-de-serra", as descontraídas "resenhas" familiares, além das aprendizagens adquiridas durante o curso de Licenciatura em Música na UFRN, entre outros.

O desenvolvimento da solidariedade nesses espaços proporcionou a Elton a vivência de momentos de lazer e cultura, e desempenhou um papel fundamental em sua profissionalização. Esses contextos o influenciaram para se tornar professor e contribuíram para que fosse reconhecido como um agente cultural.

Em uma entrevista concedida a um jornal de grande circulação na cidade do Natal, Elton compartilhou sua visão de que o Projeto Ilha de Música busca não apenas ampliar as oportunidades de profissionalização, mas também promover a transformação de vidas. Segundo ele,

> A gente observa que, nesse tempo, conseguir, mesmo que diante de um universo tão grande, um trabalho que não conseguiu atender a muitos, mas aqueles que foram atendidos tiveram a vida transformada, porque eles conheceram um novo universo, tiveram a oportunidade de ver que existe algo mais, que não é só aquilo que eles repetem muito, as famílias repetem muito a mesma profissão, o mesmo estilo de vida, e eles conseguiram ver algo mais. A partir do momento que um menino desse entra na Escola de Música [da UFRN], e traz pra dentro de sua família uma profissionalização, um conhecimento diferente, ele também transforma a família. A gente observa que se isso é possível ser feito numa escala maior, num projeto que pudesse ser maior, a gente teria, com certeza, mudado muita gente na comunidade. Não só aquele garoto em si, mas ele leva pras famílias. Elas se envolvem (Elton, 2014, s.p.).

A construção de referências profissionais através da Música está intrinsecamente ligada à inserção profissional e à atuação dos professores no projeto. Na entrevista mencionada anteriormente, Elton destacou a notável oportunidade de expansão proporcionada ao testemunhar os professores em plena atuação, o que ampliou significativamente seus horizontes de possibilidades. Essas referências foram cuidadosamente moldadas ao observar seus colegas, que também eram amigos de longa data provenientes do círculo esportivo, assim como seu professor, desempenhou papéis profissionais em uma variedade de contextos na área musical.

Embora Elton possuísse uma notável experiência com Música, ela, por si só, não garantiu sua projeção profissional na área. A referência mais imediata em seu núcleo familiar, especialmente seu pai, desenharam um cenário diferente: o desejo de seguir uma carreira como engenheiro ou na construção civil não era apenas uma aspiração pessoal; era uma interseção entre sua ligação afetiva com a família e sua visão de crescimento profissional. Com seu pai atuando como pedreiro, trabalhar em reformas e na construção de casas representava a materialização pragmática de um modo de vida já enraizado e familiarmente experimentado.

As experiências de vida do maestro Gilberto Cabral, ao contrário, não o conduziram ao trombonista a considerar as trajetórias profissionais de seu pai, que era jogador de futebol e taxista. A Música, para Gilberto, representou uma escolha que se desdobrou tanto na atuação como músico em bandas e orquestras quanto na carreira militar. Gilberto e Elton possuíam, portanto, expectativas futuras diferentes quando relacionadas às possibilidades e profissionalização e as atividades laborais de seus pais.

As jornadas de Elton e Ana caracterizam-se por uma sequência de experimentações, tentativas e projeções. Vale ressaltar aqui que o apoio substancial recebido por Gilberto Cabral de seus pais para seguir a carreira musical destaca-se de maneira significativa quando comparado ao suporte proporcionado pelas famílias de Elton e Ana. O investimento familiar emerge como um fator importante nas decisões sobre estudar ou não Música, embora essa experiência seja atravessada por outros elementos, como a dimensão da Salvação Cultural, que articula relações para promover transformações por meio da Música.

O convite para que Elton se juntasse à Ilha de Música surgiu de maneira quase orgânica de suas relações com os amigos, visto que o Projeto representava mais um ambiente propício para encontrá-los e aprimorar seus conhecimentos. Era a oportunidade de aprimorar suas habilidades na percussão, instrumento que ele tocava no trio, durante as reuniões após os jogos de futebol, além de aprender a performar as canções presentes nos discos da prateleira da rádio comunitária. Descrevendo sua abordagem, Elton mencionou que "bateu nas portas do projeto com uma zabumba nas costas", expressando assim um gesto de respeito e humildade diante do espaço proporcionado pela Ilha. Ele ingressou no projeto em 2007, quando tinha 15 anos.

Ao imergir nos espaços de formação e atuação musical proporcionados pela ONG, as habilidades musicais e a jornada de Elton são transformadas, impulsionadas pela sistematização do conhecimento. Isso permitiu o aprimoramento de suas habilidades percussivas e introduziu novos referenciais de vida e profissionalização.

Em 2009, percebendo a necessidade de ampliar os horizontes musicais de Elton para além da percussão, os professores da ONG decidiram que ele deveria explorar instrumentos harmônicos/melódicos. A experimentação com diversos instrumentos é um modus operandi nas oficinas, visando à compreensão das estruturas e significados. Durante nossa pesquisa de campo, foi comum observar os alunos migrando entre diferentes instrumentos, evidenciando a abordagem dinâmica e exploratória promovida nas aulas.

Embora estejam agrupados sob a meta-categoria "instrumentos musicais", cada instrumento específico possui uma linguagem única. Essa singularidade compreende as habilidades cognitivas e abrange também performances singulares nos arranjos musicais. De acordo com Elton, a oportunidade de aprender as funções distintas nos arranjos, não apenas ampliou seu domínio musical, mas também enriqueceu suas habilidades cognitivas e relacionais.

Para o entrevistado, a experimentação em diferentes instrumentos e a aprendizagem de teoria musical no projeto representaram um processo de autorreconhecimento. Essa exploração construiu um leque diversificado de possibilidades de experimentar e compreender a vida social de forma mais ampla.

Depois de aproximadamente 2 anos assistindo as aulas de violão, Elton foi selecionado por Gilberto para atuar como “monitor”. Nesse período, alguns alunos mais antigos da Ilha já não frequentavam mais as aulas pois foram assumir cargos em concursos no exército, ou atuarem como músicos em bandas. Elton ocupou o espaço como monitor deixado por um desses egressos.

A oportunidade de atuar nessa função proporcionou a ele a expansão de duas referências fundamentais:

a) Transformação da relação com a Música para uma abordagem profissional: A primeira referência está relacionada à mudança na relação de Elton com a Música, agora encarada de forma mais profissional. Observar seus colegas de turma deixando o Projeto para seguir carreiras musicais ampliou seus horizontes. Além de considerar a possibilidade de ser engenheiro ou trabalhar na construção civil, como o pai, Elton passou a enxergar a Música como uma carreira viável. Tornaram-se opções a possibilidade de participar de concursos para bandas militares, lecionar e atuar como freelancer em bandas, semelhante aos amigos que haviam saído da ONG. Essas vivências, acessíveis aos colegas do bairro, também se tornaram possíveis. Ser monitor desempenhou um papel essencial nesse processo de se tornar um educador musical: "Isso abriu a cabeça para ser professor" (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

b) Construção de habilidades através da monitoria: Essa oportunidade não apenas permitiu a Elton desenvolver suas habilidades musicais, mas também cultivou suas capacidades expressivas, habilidades de convivência e competências de ensino. O papel de monitor foi além do destaque profissional; ele também incorporou uma postura de auxílio ao próximo. A capacidade de oferecer suporte mútuo, com a comunicação aprimorada e as trocas cognitivas e musicais são componentes das aprendizagens adquiridas no Projeto. Essas competências não só enriquecem a vida na Comunidade, mas também desempenharam um papel importante no desenvolvimento profissional de Elton. O monitor não é apenas um líder musical no âmbito da sala e dos ensaios, mas também um facilitador de aprendizado que se torna um agente reconhecido pelos moradores do bairro.

A experiência pedagógico-musical foi aprofundada quando Elton cursou a Licenciatura em Música na UFRN. O conhecimento que ele havia construído em sua experiência social (rádio e futebol), que foi sistematizado nas aulas da ONG, pode, enfim, dialogar com a experiência pedagógica quando ele se tornou monitor. Esse processo é relatado por Elton da seguinte maneira:

> Em termos de aprender música foi aqui [no Projeto Ilha de Música] e depois na Universidade [UFRN]. Eu disse isso lá na Universidade. [...] Eu cheguei na Universidade bem tranquilo nas disciplinas de música. Não tive nenhuma dificuldade nas disciplinas de música. Só uma ou outra coisa na área educacional, que aqui não tem matérias educacionais. Na Universidade tem a Psicologia Educacional, Sociologia Educacional, Fundamentos Sócio-filosóficos da Educação que eu não conhecia e essas coisas. Mas a parte musical, com o suporte da Ilha, eu não tive nenhuma dificuldade de chegar na Universidade e entender os assuntos. Eu tive essa base aqui (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

Na narrativa do entrevistado, destaca-se que a preparação oferecida pelo Projeto desempenhou um papel central em sua aprovação, e em seu desempenho nas disciplinas específicas durante o Curso Técnico em Violão e na Licenciatura em Música. Para ingressar em ambos os cursos, era necessário enfrentar testes de habilidades específicas que consistem em duas etapas: uma prova prática e outra teórica de Música.

Dias antes desses exames, os professores da Ilha organizaram aulas ministradas por um membro da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, convidado para orientar Elton e seus amigos que também buscavam uma vaga nos cursos. Este professor ministrou aulas voluntárias na sala da casa do pai do amigo de Elton, Sócrates. Esse espaço, que já servia como local de encontros e ensaios para os grupos musicais em que Elton participava, tornou-se um ambiente de aprendizagem. Este local foi especialmente observado durante

nossa participação na 15ª edição do Arraiá Bom Ki Só, conforme descrito na seção 10.7 desta tese.

Nos primeiros meses de aula no Técnico em Violão, Elton contou com o apoio de um docente da Universidade para pagar os custos da compra de um instrumento novo. Isso proporcionou para um estudo de maior qualidade ao passo em que aproximou afetivamente Elton e seu professor. Foi desenvolvido um compromisso moral de melhorar a performance qualitativamente e assim corresponder às expectativas do investimento feito pelo docente.

Aqui novamente os retratos sociológicos de Gilberto, Ana e Elton se aproximam: há uma figura de um(a) professor(a) que em algum momento ofereceu oportunidades de estudo que estavam além das condições financeiras das pessoas envolvidas na Salvação Cultural. Foi assim com Gilberto Cabral e o professor Severino Revoredo que ofereceu uma bolsa para Conservatório Pernambucano de Música; com a pianista Ana que era ajudada por Inês Latorraca e passava horas estudando piano, mesmo depois que a sede da ONG estava fechada; e foi assim com Elton e o seu professor do curso técnico.

As ações de apoio, seja ele financeiro, cognitivo ou por meio de empréstimos de equipamentos físicos, desempenham um papel importante na criação de laços de compromisso em relação ao desempenho dos alunos. Esse suporte atua como um mecanismo duplo, legitimando a distinção ao mesmo tempo em que funciona como uma recompensa pelo esforço dedicado aos estudos. Essa dinâmica demonstra como o apoio pessoal dos professores vai além do ensino formal, atuando no fortalecimento do compromisso e na promoção do sucesso dos estudantes.

O investimento familiar na educação também é outro aspecto presente. Esses elementos foram atuantes na trajetória de Elton. Ao questionarmos sobre o que a sua família achava dele estudar Música, e seguir uma carreira diferente do seu pai pedreiro, ele nos relatou o seguinte:

> Rapaz, meus pais sempre foram mega ultra a favor. Nunca reclamaram, nunca questionaram. Sempre disseram assim: “é o que você quer? Vá lá. Pode ir, é o que você quer, vai dar certo. Nem se preocupe. Estude”. Meus pais nunca foram contra. Pode ser que na família algum ou outro questionou, mas música é igual a outra profissão. “Vai dar certo”. Mas meus pais e meu irmão sempre foram muito a favor, até hoje (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

Ao explorar o sucesso escolar de crianças e adolescentes das classes populares, Bernard Lahire (1997) destaca a importância das condições econômicas, dos diferentes capitais, do investimento afetivo e moral, bem como das formas de autoridade familiar ao longo de suas trajetórias educacionais. O autor enfatiza que as pessoas não reproduzem de

maneira mecânica e direta os comportamentos familiares, mas, ao contrário, desenvolvem sua própria modalidade comportamental "em função da configuração das relações de interdependências no seio da qual estão inseridas" (Lahire, 1997, p.17).

Em 2019, Elton finalizou a Licenciatura em Música. Seu Trabalho de Conclusão de Curso versou sobre o ensino de violão no Projeto Ilha de Música. Essa experiência veio, segundo ele, a consolidar as suas intenções de ser professor. Além da ONG, no momento do desenvolvimento desta pesquisa, Elton ministra aulas particulares e realiza apresentações como *freelancer*.

No mês de junho 2022, época das festividades relativas aos santos reverenciados em larga escala pela população do Nordeste brasileiro, Elton chegou a tocar 30 vezes em 16 dias. Suas performances aconteceram tocando zabumba, pandeiro, violão e guitarra. As oportunidades de participação nos grupos são maiores para ele devido a sua versatilidade de habilidades instrumentais. Sobre a rotina de ensaios e apresentações, Elton afirmou:

> Eu me policiei [e pensei] ‘rapaz, eu acho que é melhor abrir a cabeça para o lado acadêmico, porque isso aqui [rotina de tocar na noite] não é tão legal não’. Passei vinte dias no meio do mundo, tocava, não vinha em casa, aquela coisa. Era ensaio, tocar, ensaio, tocar, viajar. Tocava em Fortaleza e amanhã na Bahia, da Bahia voltava para depois de Sobral no Ceará, no outro dia descia para a Paraíba. Era assim... Eu acho que é muito bom tocar, mas eu acho que essa rotina de viagens, de tocar muito, e tal, e tal, eu acho que não tenho essa cabeça para aguentar essa rotina. E eu era novo. Não sou velho, eu tinha vinte anos de idade, estava no auge da forma física. Eu me policiei [construiu um plano de trajetória profissional futura]: ‘é melhor ir para a parte acadêmica, que talvez seja melhor e tenha sucesso’, né? [...] Você finda se desgastando bastante e as vezes não compensa. As vezes nessas bandas você não toca ganhando cachê. Você toca por um salário, se for dividir a quantidade de tocadas por um salário mínimo, você toca de graça, praticamente. Pra mim, não, mas tem muita gente que gosta. Não me vejo mais nesse meio assim, hoje não (Elton, entrevista em 10 de junho de 2022).

A partir dessas experiências, o entrevistado não vislumbra a performance musical como sua principal fonte de sustento no futuro. Na citação anterior, ele reflete sobre a forma de contratação e a remuneração dos músicos, destacando o tema dos baixos salários pagos a aqueles contratados por artistas famosos que cobram altos cachês, questão que recebeu destaque na mídia nacional na época de uma das entrevistas. Alguns desses artistas foram condenados a pagar direitos trabalhistas aos instrumentistas de suas bandas. Elton não apenas tomou conhecimento dessa realidade por meio da leitura de jornais, mas também a vivenciou em seu cotidiano.

Em adição a esse aspecto, o entrevistado elabora uma crítica em relação ao mercado musical, ao mesmo tempo em que desmistifica as condições de vida dos instrumentistas de

bandas e projeta o seu futuro. A demanda de trabalho nesse contexto envolve a articulação de habilidades musicais, aquisição de equipamentos de custos elevados, alta quantidade de ensaios, rotina de viagens e apresentações, e o gerenciamento de carreira. Para Elton, essa experiência não está alinhada com suas perspectivas de vida futura. A distância da família e de seu filho representa um peso significativo nessa decisão. Atualmente, ele prefere fazer participações pontuais em bandas, especialmente a convite de amigos que fez ao longo de sua vida.

Seus sonhos envolvem a carreira acadêmica e a atuação profissional na rede pública de ensino. Enquanto estivemos em campo, conversamos sobre metodologias da pesquisa, didáticas de ensino, o campo acadêmico, as oportunidades de seleção de mestrado em música e os concursos públicos para professor. Ele se submeteu a seleção do mestrado acadêmico em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte por duas vezes, e apesar de não ter passado, ele sempre reafirmava: "desisto não, desisto não! Cheguei onde cheguei, é difícil. O mais difícil eu já passei" (Elton, entrevista em 25 de abril de 2022).

O mais difícil, ressaltado em sua fala, corresponde aos obstáculos encontrados pelos sujeitos que como ele são reconhecidos socialmente em seu bairro como uma pessoa honesta, decente, com uma profissão que traz uma distinção em relação aos demais. Ou seja, pessoas que foram transformadas pela Música.

Sua força, sua empolgação e o seu desejo em continuar fazendo seleções de mestrado e concursos fazem parte de uma dupla recursividade organizacional que o movem: a) de um lado encarnam a confiança nas suas capacidades enquanto músico e professor através dos espaços de aprendizagem que ele frequentou/frequenta, como as aulas do projeto Ilha de Música, as bandas e os trios "pé-de-serra" que ele faz *freelancer*, as "resenhas" musicais depois do futebol, etc.; b) de outro lado, as referências dos colegas e dos amigos que saíram do mesmo bairro, da mesma igreja, do mesmo campo de várzea e que frequentam a Ilha. Alguns deles cursando mestrado e doutorado, outros ministrando aulas em escolas públicas ou ocupando cargos não vinculados à educação, como petroleiros, militares, técnicos administrativos de instituições governamentais. Essas referências são trazidas a partir de sua rede proximal de convivência, "não é alguém que eu vi na televisão, ou soube falar... [mas] é fulano, que jogava bola comigo" (Elton, entrevista em 25 de abril de 2022).

Na vida de Elton, o ato transformador é um processo pessoal que é compartilhado socialmente entre seus amigos e ex-alunos da ONG. Há uma rede de solidariedade e de apoio entre os ex-integrantes do projeto, que não se restringe ao apoio moral, mas permite também a criação de possibilidades de ampliação de experiências e existências.

9.4 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

O engajamento de Elton como professor não é uma aspiração solitária; outros também expressam o desejo de contribuir para o Projeto Ilha de Música. Ao longo de sua jornada, Elton vivenciou uma variedade de momentos sociais nos quais a exploração de diferentes instrumentos não apenas ampliou sua participação musical, mas também fortaleceu seus laços nos espaços de sociabilidade. Entre esses momentos, destacam-se:

1. Tocar na Igreja: A participação musical na igreja ofereceu a Elton uma conexão significativa com a comunidade religiosa, contribuindo para a expressão de sua fé através da Música; 2. Participação em Samba e Pagode após Jogar Futebol: Integrar-se à cena musical de samba e pagode após os jogos de futebol não apenas enriqueceu suas experiências musicais, mas também fortaleceu os laços sociais em um ambiente descontraído; 3. Atuação em Reuniões Familiares: Isso não apenas adicionou um componente artístico, mas também reforçou os laços afetivos por meio do compartilhamento de experiências musicais; 4. Aulas Particulares de Música: tais atividades aprimoraram suas habilidades e ofereceram oportunidades de interação social com colegas e professores, enriquecendo seu desenvolvimento musical. 5. Ensinar na Escola Pública através do Projeto Mais Educação: O envolvimento com esse contexto proporcionou uma plataforma para compartilhar seu conhecimento e paixão pela Música com outros.

A escolha de Elton em se tornar professor vai além de seu envolvimento pela Música; ela revela um desejo de compartilhar entusiasmo e conhecimento. Esses momentos ilustram não apenas como a diversidade de instrumentos explorados por Elton ampliaram a sua vida musical, ao conectá-lo a uma ampla gama de contextos sociais, destacando o papel da Música em sua participação ativa na Comunidade da África.

Num cenário em que opções públicas e gratuitas de ensino sistemático de Arte são escassas, a Ilha de Música se destaca como uma oportunidade única que permitiu a Elton acessar a sistematização de conhecimentos essenciais para superar os desafios de ingresso e permanência no ensino técnico e superior. Essa acessibilidade não apenas moldou a trajetória educacional de Elton, mas também ressalta o papel transformador que iniciativas como a ONG podem desempenhar na vida de indivíduos de classes sociais baixas que, de outra forma, enfrentariam barreiras significativas no desenvolvimento de suas habilidades.

O investimento abrangente de um capital moral, afetivo, financeiro e cognitivo em Elton possibilitou o desenvolvimento de disposições necessárias para enfrentar suas dificuldades e desafios ao longo de sua trajetória. Vários momentos exemplificam essa agência, incluindo a aquisição de uma zabumba por parte de sua mãe para que pudesse

participar do "trio pé-de-serra", a contribuição do pai e do irmão nas reuniões familiares tocando instrumentos, e o papel do irmão que tocou pandeiro na formação do trio. Além disso, os pais forneceram apoio encorajador, transmitindo a convicção de que "vai dar certo. Nem se preocupe. Estude".

Amigos músicos e familiares indicam oportunidades de emprego, oferecem suporte cognitivo, emocional e afetivo que auxiliam na superação das dificuldades enfrentadas por alunos de classes populares. Esses elementos estiveram presentes de maneira marcante na trajetória do professor Elton, destacando a importância desses aspectos como um catalisador significativo no caminho educacional e profissional.

Nos casos explorados nesta tese, a família não exerce um determinismo rígido sobre os indivíduos; ao contrário, atua como uma agência que oferece um repertório de possibilidades aos seres sociais envolvidos na Salvação Cultural. Essa abordagem permite que, de maneira progressiva, estabeleçam conexões com o mundo e com os outros. Nesse contexto, o repertório familiar foi ativado de maneira efetiva para viabilizar o sucesso da carreira de Professor de Música de Elton. Destaca-se, assim, a influência dinâmica da família na construção de escolhas e trajetórias individuais, ressaltando a capacidade de adaptação e transformação.

Por fim, a visão de mundo apresentada por Elton incorpora duas características culturais destacadas no Capítulo 2 desta tese: em primeiro lugar, a capacidade de união por meio de um sentimento de solidariedade nas redes de sociabilidade. Experiências como ser chamado para tocar em bandas, participar de resenhas pós-futebol e contribuir para a organização de festas na Comunidade, como o "Arraia Bom Ki Só", evidenciam a habilidade de fortalecer vínculos comunitários e laços de amizade construídos ao longo da sua vida. Em segundo lugar, destaca-se a capacidade de tomar decisões a partir da experiência ordinária vivida na Salvação Cultural. Ou seja, esses elementos o capacitam a compreender o mundo de maneira a avaliar situações de trabalho e emprego, e agenciam um projeto de futuro profissional fundamentado nessas vivências, em seus desejos e expectativas financeiras e emocionais. Isso ressalta a importância da S.C. como um elemento dinâmico na formação da visão de mundo de Elton e na orientação de suas escolhas ao longo de sua trajetória profissional.

10 O MÚSICO/BARBEIRO

Sócrates é um jovem de trinta anos que, além de ser músico, exerce a profissão de barbeiro. Em sua autodescrição, relatou que possui uma estatura elevada, corpo esguio e tez parda. Ele destaca-se na Comunidade não apenas pela sua presença física, mas também pela desenvoltura comunicativa. Seus gestos corporais são sempre acompanhados por falas incisivas e, por vezes, seguras, abrangendo uma variedade de temas que vão desde futebol e música até suas perspectivas profissionais e estilos de cortes de cabelo.

O barbeiro já integrou diversos grupos musicais, ora como membro, ora como idealizador junto com seu pai e dois irmãos. Entre esses conjuntos, o desca-se o trio pé-de-serra, ou trio de sanfoneiro, no qual seu pai, o senhor Domingos, assume o papel de vocalista, seus irmãos tocam sanfona/teclado e pandeiro, e seu amigo Elton atua como percussionista. Foi nesse grupo musical que Sócrates teve a oportunidade de aprimorar sua performance musical no estilo que mais aprecia: o forró.

O primeiro encontro presencial que tivemos com o entrevistado aconteceu durante o 15º Arraiá Bom Ki Só, em 09 de julho de 2022. Sócrates desempenhou um papel central na organização do evento, assumindo a função de mestre de cerimônias. Ele anunciou os grupos participantes, divulgou e expressou gratidão aos patrocinadores, explicou as dinâmicas de apresentação dos grupos, conduziu brincadeiras com as crianças e compartilhou as regras para participar do Arraiá. Vale destacar que todas essas atividades foram executadas por ele trajando um vestido de noiva da Quadrilha Junina Vice-Versa, um dos grupos que se apresentou naquela noite.

Nas palavras do seu amigo Elton, o Sócrates “é sempre quem agita as coisas, ele que fazia a ‘fuzaca’ nas viagens da Ilha para apresentações musicais. Ele gosta de fazer essas coisas, de agitar, de movimentar” (Elton, entrevista em 09 de julho de 2022). Isso colabora para que ele seja frequentemente convidado para ser mestre de cerimônia nos eventos do Bairro da Redinha.

Já tínhamos conhecimento, por meio dos relatos de outros moradores da Comunidade da África, sobre a história de transformação promovida pela Música em sua família. O engajamento ativo dos membros em diversas mobilizações e eventos musicais na Comunidade chamou nossa atenção. Esse aspecto proativo, aliado à habilidade comunicativa de Sócrates, motivou nossa escolha por incluí-lo como integrante desta pesquisa, dentre os ex-alunos do Projeto Ilha de Música. O entrevistamos em três momentos distintos[92], o

[92] A primeira entrevista que realizamos aconteceu no dia 09 de julho de 2022, a segunda e a terceira nos dias 02 e 04 de agosto do mesmo ano.

primeiro durante o Arraiá, o segundo encontro ocorreu em sua barbearia e teve a participação impremeditada de seu pai e de um de seus irmãos, e o terceiro por aplicativo de *smartphone* de conversa.

10.1 UMA FAMÍLIA DISTINTA

Os avós de Sócrates são originários da Comunidade da África, e seus pais nasceram em residências próximas à sua moradia atual. A longa tradição de moradia de várias gerações no bairro facilitou a construção de fortes laços de sociabilidade para Sócrates. Seus vizinhos são primos, agregados, conhecidos desde a infância, amigos da família desde a juventude de seus pais, colegas que frequentam o campo de futebol local, jovens que estudaram na mesma escola e frequentam a mesma igreja católica[93]. Em resumo, são pessoas que, além da proximidade geográfica, compartilham experiências e vivências significativas com Sócrates e sua família.

Esses aspectos são impulsionadores da visibilidade que o grupo familiar tem na Comunidade da África e são influenciadoras/influenciadas pela atuação dos componentes nos diversos espaços sociais do bairro, como a igreja, a organização de eventos beneficentes e a promoção de arraiás.

Outra vertente que reforça a distinção está relacionada à atuação profissional. Além de músicos, os filhos de Domingos são: barbeiro (Sócrates); motorista de aplicativo/professor de Música (Silvério); assistente social (Cíntia), e; jogador de futebol, DJ de funk e educador físico (Diogo).

Essas distinções contribuem para distanciar a família das categorias frequentemente associadas a pessoas em declínio moral que pertencem ao estrato social da chamada "ralé brasileira". Jessé Souza elenca essas categorias como prostitutas, drogados, ladrões e mendigos. No contexto da Salvação Cultural, a dignidade moral não apenas implica em evitar essas situações, mas também em atuar de maneira ativa na Comunidade.

Os irmãos de Sócrates são vistos como exemplos de ex-alunos da Ilha que atualmente participam ativamente nos espaços sociais, diferenciando-se daqueles identificados como "traficantes". Essa distinção se reflete nas possibilidades de vida comparativas entre pessoas do "mundo do crime" e pessoas consideradas como "de bem". Esse aspecto não está presente apenas na família de Sócrates, mas também é observado no reconhecimento social de Elton como professor, abordado no Capítulo 9, e na comparação entre a entrada da pianista Ana na

[93] Em um dia de entrevistas, Sócrates nos informou que havia tocado em quatro eventos no último final de semana e que no próximo, já vaia marcado um show na Paróquia Nossa Senhora de Fátima, no conjunto Parque das Dunas no bairro de Pajuçara.

graduação e a morte de um jovem no bairro próximo à Redinha, discutido no Capítulo 8. A comparação é estabelecida através da distinção entre aqueles que passaram pela Salvação Cultural e aqueles que estão envolvidos no "perdidos ou desviados".

A atitude de compartilhamento vinculada a um missionarismo voltado para a transformação na Comunidade destaca-se como um dos elementos essenciais da S.C.. Este aspecto foi enfatizado em dois momentos distintos da pesquisa:

a) Nas conversas que tivemos com o senhor Domingos durante a realização do Arraiá Bom Ki S;

b) Na atitude da família em acolher outras pessoas no bairro que estejam passando por dificuldades.

Domingos é procurado para ajudar na "criação" de algumas crianças "trabalhosas". Essas intervenções vão desde conselhos morais esporádicos sobre como proceder para seguir uma vida digna, passando pelo encaminhamento para ter aulas de Música nas ONGs do bairro, ou até mesmo para dar abrigo na casa da família.

Segundo Sócrates, um dos seus melhores amigos, o Gabriel, foi uma dessas pessoas abrigadas por sua família, e que também foi encaminhada para assistir às aulas no Projeto Ilha de Música. Gabriel, que atualmente é policial civil no Estado do Ceará, foi acolhido como filho de Domingos no momento em que foi desenganado pelos seus avós por causa do seu mau comportamento.

Além do Gabriel, o professor Elton também é um “agregado” da família de Sócrates. Contudo, no caso do segundo, a aproximação se deu mais pelos espaços de convivência, pelos gostos compartilhados e pelos grupos musicais, do que por uma solicitação da família de Elton.

Os “agregado” da família, são “criados como irmãos” de Sócrates. Sobre eles, Domingos afirmou que “foram chegando e a gente foi recebendo, encaminhando pra Ilha, esses meninos aí. Todos criados com os meus filhos, como se fossem irmãos" (Domingos, 4 de agosto de 2022). Portanto, a forma de aproximação dos “agregados” se deu principalmente por duas vias: a primeira, por ação direta dos pais e dos familiares que pediram a intermediação da família de Sócrates, como no caso de Gabriel; e a segunda por afinidades encontradas durante as convivências nos grupos em que Sócrates e os irmãos frequentaram.

Com base nisso, observamos que em comum há uma distinção cultural atrelada à família que é reconhecida por sua atuação nos diversos espaços da Comunidade através das habilidades musicais aprendidas na ONG. O compartilhamento entre as pessoas do bairro do reconhecimento social/moral/cultural da família está no âmago da formação da rede de

“agregados”. Essas pessoas partilham de um status diferenciado na vida de Sócrates e dos grupos musicais que ele fez parte.

Alguns dos "agregados" da família, que foram transformados pela aprendizagem musical, não moram mais na Comunidade; são considerados "encantados" do Projeto. Apesar disso, exercem influência tanto nos grupos musicais do bairro quanto nas aulas na Ilha de Música. Suas histórias foram frequentemente compartilhadas durante nosso trabalho de campo. Os ex-alunos, mesmo residindo em locais distantes do bairro, continuam participando de alguma forma dos eventos culturais e dos grupos organizados por Sócrates e seus pais.

10.2 OS IRMÃOS

A música e os espaços de convivência do bairro foram temas recorrentes nas entrevistas com o barbeiro/músico. A barbearia de Sócrates está localizada ao lado da casa de seus pais, e na parte interna, em frente à entrada, há alguns quadros com imagens de jogadores de futebol fixados na parede. Durante a segunda entrevista, em agosto de 2022, ele apontou para um desses quadros e explicou que o seu nome era uma homenagem ao famoso jogador de futebol da seleção brasileira dos anos 1980.

As paredes exalavam um cheiro de tinta fresca, indicando que o local havia passado por uma reforma pouco tempo antes da entrevista, durante a última quinzena do mês de julho de 2022. Parte dos recursos utilizados para a reforma veio da atuação do barbeiro como músico. Os meses referentes aos festejos juninos (de junho a agosto) e aqueles próximos às festas de verão que culminam no carnaval (de dezembro a março) são os períodos com o maior número de oportunidades de trabalhos remunerados.

Sócrates destacou a sua participação em diversos eventos ocorridos em 2022, incluindo festas e confraternizações particulares, novenas e quermesses religiosas, arrastões carnavalescos, bingos beneficentes e gravações. Ele atuou como *freelancer*, membro de bandas das quais faz parte e atuou como dirigente de grupos musicais.

Nas falas do entrevistado, percebemos uma indissociabilidade entre a profissão de músico, as suas experiências como aprendiz na Ilha, as descobertas no mundo e a atuação como barbeiro. Ao usar o termo "barbeiro/músico", não estamos dando prioridade a uma atividade em relação à outra, mas reconhecendo a importância dessas duas dimensões entrelaçadas em suas experiências na vida social. O binômio é empregado para compreender como esses dois aspectos se complementam e se interconectam.

Enquanto tal indissociabilidade permeia as experiências de Sócrates, a barbearia se destaca como elemento de diferenciação quando comparada aos seus irmãos. Embora todos sejam músicos, ex-alunos do Projeto Ilha de Música e desempenham outras atividades

remuneradas, há variações nas profissões de seus irmãos. Interessante salientar que ser barbeiro é um elemento distintivo dele perante os seus irmãos. Durante as entrevistas, Silvério era frequentemente chamado de motorista de aplicativo e de professor da família; Cíntia de a assistente social; e Diogo de Dj e jogador de futebol. Logo, um dos elementos distintivos de Sócrates perante os seus irmãos é sua atuação profissional como barbeiro.

Silvério aprendeu diversos instrumentos musicais e, atualmente, participa de diferentes bandas e grupos. Seja por sua capacidade multi-instrumentista, sua posição de filho mais velho da família ou pelas suas escolhas de vida, ele exerce uma forte influência na vida de Sócrates:

> Esse meu irmão que agora está dando aula, Silvério. Ele trabalha de Uber, toca sanfona, foi o aluno que aprendeu vários instrumentos lá [na Ilha de Música]. Ele tem noção de violão, de guitarra, baixo, bateria. De tudo o homem toca. Aí, ele hoje está dando aula em uma escola aí, ele e a esposa dele. Ela ensina também. Ela é [aluna] lá da UFRN, o nome dela é Alda. Não sei se você conhece, ela toca violino (Sócrates, entrevista em 04 de agosto de 2022).

O momento em que Silvério exerceu influência nas escolhas de vida do barbeiro/músico está relacionado à breve atuação de Sócrates na carreira militar. Entre os anos de 2016 e 2017, ele e seus "irmãos agregados" (Elton e Gabriel) mostraram interesse em fazer o Curso Técnico em Música na UFRN. Orientados pelos professores da Ilha, eles foram incentivados a realizar a prova teórico-prática para ingressar no curso.

A preparação envolveu um programa de estímulos e conteúdos desenvolvidos para que Sócrates, Elton e Gabriel pudessem ser aprovados. Eles foram aceitos na instituição, mas, no meio do curso, Sócrates viu seu irmão Silvério entrar no serviço militar obrigatório. As histórias contadas por Silvério exerceram uma influência significativa a ponto de Sócrates decidir trancar o Técnico em Baixo Elétrico para tentar se engajar no serviço militar.

Outros ex-alunos da ONG reforçaram que Sócrates não ficou muito estimulado para dar continuidade ao Curso de Música na UFRN. Alguns comentaram que as ausências do músico/barbeiro nas aulas eram frequentes, que se intensificaram com o medo dele em realizar as provas de avaliação semestral durante as disciplinas. Se a prova teórico-prática de ingresso ao curso foi um grande desafio para Sócrates, quase o fazendo desistir de tentar se inscrever na seleção, as provas durante o curso foram igualmente desestimulantes. Inclusive, Sócrates relatou, em entrevista em 04 de agosto de 2022, que as provas de reingresso são os maiores impeditivos para que ele retorne ao curso profissionalizante em Música.

O medo dos processos avaliativos, juntamente com os efeitos morais que o seu irmão mais velho exerceu sobre ele o fizeram buscar uma carreira militar. Também é importante

aqui salientar que o "abandono" dos estudos de Sócrates ocorreu no mesmo momento em que seus irmãos, Diogo e Silvério, deixaram de estudar Música. Apesar dos incentivos dos professores, das conversas constantes durante os seus anos como aluno da Ilha, e de Sócrates visualizar os seus "irmãos agregados" desempenharem atividades remuneradas e de aprendizagem musical[94], Sócrates abandonou o Curso Técnico-Profissionalizante. O maestro Gilberto Cabral tentou reverter a situação, conversou com ele sobre as suas ausências às aulas e seus medos em relação às provas, mas não obteve êxito.

Quando confrontadas com os jogos de poder e prestígio que as carreiras militares detêm na família de Sócrates, a persuasão e a autoridade exercidas por Gilberto não foram suficientes para fazer com que o barbeiro/músico mudasse de ideia. Além disso, é importante salientar que o próprio maestro, em um momento de sua vida, abandonou os estudos musicais para se dedicar à carreira militar, conforme relatado no Capítulo 7 desta tese. A autoridade depende de uma adesão no sentido weberiano (Weber, 2013), e ser militar para Sócrates foi uma forma de se inserir em uma estrutura de poder trilhada por seu irmão mais velho, e pelo seu professor na carreira militar.

Enfatizamos que os caminhos percorridos por Sócrates para se movimentar nos jogos de poder apontam para um embasamento em questões de contestação (da autoridade dos professores de Música), um não enfrentamento do seu medo de realização de testes e provas, e a completa adesão às formas hierárquicas da sociedade. É nesse sentido que a Salvação Cultural é envolta a jogos de poder e de legitimação que podem ser constantemente desafiados. Deixar a aprendizagem musical em detrimento de uma carreira no exército foi uma busca não apenas baseada na sua dificuldade em enfrentar as provas musicais, como também considerou a relação hierárquica baseada no prestígio, na possibilidade de conseguir uma renda no serviço militar, e seguir os caminhos trilhados pelo irmão.

Sobre as relações que os moradores da Comunidade da África possuem com o emprego, Melo (2006, p. 56) faz a ressalva de que elas possuem "nuances excludentes que se refletem na miséria amplamente observada". Com base nos dados estatísticos produzidos pelos censos do IBGE, Melo observa que "a maioria dos moradores dessa Comunidade está à margem do sistema econômico que exige qualificação profissional e experiência, aspectos que o Estado não priorizou ao longo das administrações desta Cidade" (Melo, 2006, p. 56). A carreira militar foi, portanto, uma forma de Sócrates se movimentar dentro dessa estrutura social de nuances excludentes, e ao mesmo tempo de se obter um destaque perante os seus

[94] Durante o curso técnico, Elton também entrou no curso de licenciatura em música na UFRN. Gabriel terminou o curso técnico em música, terminou a licenciatura em música e atua em bandas. Em adição a sua carreira musical, ele prestou concurso para a polícia civil no qual atualmente segue carreira policial.

vizinhos com um demarcador de distinção. Afinal, ser militar é uma forma de se afirmar não possuidor dos adjetivos de desgraça moral que são atribuídos às pessoas das classes pobres do Brasil: “mendigo”, “drogado”, “ladrão”, etc.

Diferente do seu ex-professor, o maestro Gilberto Cabral, tanto Sócrates quanto o irmão não se “engajaram”[95] no exército. Já os seus “agregados”, Elton e Gabriel, terminaram o Curso Técnico e adentraram no ensino superior em Música. Esses acontecimentos foram relatados de maneira comparativa entre a influência de Silvério, a breve carreira de Sócrates nas forças armadas e o ingresso de Gabriel no ensino superior:

> Em 2017 eu estava perto de me formar [no Curso Técnico] e chegou o período de entrar no alistamento obrigatório no quartel. Aí meu irmão, o Silvestre, serviu também, serviu ao exército. E eu fiquei naquela fúria ali [no desejo], eu também queria servir. E a professora [de baixo elétrico do curso técnico] me perguntou: rapaz, você vai desistir do curso técnico? Eu respondi: então, professora... Ela falou: você faz assim, você tranca, quando você terminar de servir lá, você volta e vem fazer o técnico. E foi assim que eu fiz. Mas eu dei uma bobeira, no período de trancamento eu não tranquei o curso, ficou em aberto, sabe? Aí eu servi e quando voltei não poderia fazer mais sem que fizesse uma prova para voltar, aí eu não concluí o técnico. Só que Gabriel concluiu, hoje ele é formado, é Bacharel em Música (Sócrates, entrevista em 04 de agosto de 2022).

No relato anterior, é exposto que as experiências musicais possibilitaram a construção de laços de amizades que foram agenciados como dispositivos que influenciaram nas decisões de vida. Em algumas atividades de campo que estivemos presentes, quando os professores mencionaram Sócrates e sua família, houve uma demonstração de tristeza por eles não terem seguido com os estudos musicais. Os professores ressaltaram as dificuldades financeiras, o talento e a facilidade que Sócrates e seus irmãos possuem para tocarem instrumentos musicais (Caderno de campo, 20/04/2023).

O músico/barbeiro algumas vezes demonstrou arrependimento dessa escolha; segundo ele, poderia ter seguido os estudos musicais até o ensino superior, como o seu amigo Elton, e ter se tornado um Licenciado em Música ou um Bacharel. A universidade não é uma impossibilidade futura, mas, por enquanto, está descartada dos seus projetos de vida presentes.

Há um declínio na pretensão de retomar os estudos, desenvolvendo em si sentimentos de impossibilidade e incapacidade em enfrentar provas. Quando comparado ao caso da pianista Ana, abordado no Capítulo 8, há uma disjunção entre a visualização da própria imagem sendo projetada ocupando o espaço universitário. Ana não se vê fora do ambiente da universidade, do curso superior e da performance ao piano no palco do auditório da

[95] Não permaneceram no exército depois do período de serviço obrigatório.

EMUFRN, enquanto Sócrates não se vê ocupando esse espaço; ele sente que esse lugar talvez não seja "seu pedaço".

As vivências de Sócrates destacam que a Salvação Cultural não se limita necessariamente ao contexto do ensino superior de Música, mas emerge do reconhecimento que ele e sua família conquistaram, transformados pelo poder metafísico da Música. A Salvação Cultural em Sócrates envolve dois elementos interligados: o primeiro refere-se à sua atuação na Comunidade como barbeiro/músico; e o segundo está associado ao comportamento moral que adota para se distanciar dos delinquentes do bairro, caracterizando Sócrates e sua família como "pessoas de bem".

10.3 O INGRESSO NA ILHA DE MÚSICA

O Projeto Ilha de Música foi um espaço no qual Sócrates pôde fazer, ampliar e de fortalecer ciclos de amizades que na vida adulta continuam sendo acionados para vivenciar a experiência social.

As dificuldades enfrentadas durante a infância foram notáveis, sendo duas delas particularmente marcantes. Em primeiro lugar, a teimosia, a distração e a dificuldade em manter a disciplina nas aulas do Projeto Ilha de Música foram características que, embora não o identificassem como um delinquente, tornavam seu percurso estudantil desafiador. Seus amigos reconheciam seu talento musical, mas as características citadas impactavam sua experiência de aprendizado.

A segunda dificuldade estava relacionada à precariedade dos recursos econômicos de sua família. Durante a infância, Sócrates e seus irmãos ajudavam os pais no trabalho de reciclagem, coletando, separando e vendendo materiais recicláveis. No entanto, o dinheiro obtido não era suficiente para suprir as necessidades básicas. Em alguns momentos, eles precisavam recorrer a alimentos encontrados nos lixos para garantir alguma alimentação. Sócrates realizava uma refeição no Projeto e outra na escola. Nos finais de semana, quando não havia aulas, a incerteza sobre a próxima refeição pairava sobre ele e seus irmãos. Nesse período, o tempo destinado ao estudo em casa e às atividades de lazer nos finais de semana competiam diretamente com o tempo gasto na coleta de materiais recicláveis nas ruas. Essas dificuldades revelam os desafios enfrentados por Sócrates desde cedo.

O rearranjo da rotina familiar refletia não apenas o interesse utilitário nos estudos como uma perspectiva futura de trabalho, mas também respondia a emergências, como a urgência relacionada à falta de alimentos. A Salvação por meio da Música, nesse contexto, se manifestava concomitante com uma ação cotidiana que envolvia a busca constante por meios de suprir as necessidades básicas de subsistência.

Ao falar sobre esse período, o senhor Domingos expressou uma profunda emoção, evidenciada pelos arrepios, pela postura de cruzar os braços e baixar a cabeça. Esses gestos corporais revelaram a intensidade da dor existencial vivenciada durante esse tempo difícil. A Música, além de seu papel cultural e educacional, tornou-se uma fonte de resistência diante das adversidades enfrentadas.

A relação entre estudar e conseguir alimentos se tornou uma dualidade marcante em um determinado período da vida do músico/barbeiro. Quando ele refletiu sobre esse passado em relação ao presente, essa dualidade trouxe consigo tanto a dor associada à extrema instabilidade econômica e emocional, evocou lembranças difíceis que ainda provocam arrepios na pele. A emergência da fome desempenhou um papel significativo no ingresso de Sócrates e seus irmãos na ONG. A superação, por sua vez, foi viabilizada por meio da construção de uma vida em que a Música foi um meio de inserção em ambientes de trabalho e de expressão dos dramas existenciais vivenciados pela família.

A Música tornou-se uma expressão artística, uma fonte de sustento, uma maneira de enfrentar as dificuldades financeiras e de lidar com os desafios da vida cotidiana. As apresentações musicais remuneradas evoluíram para um empreendimento familiar, proporcionando uma plataforma para expressar habilidades musicais e uma maneira de superar obstáculos econômicos.

O trabalho com coleta de materiais recicláveis está intrinsecamente ligado à entrada da família no Projeto Ilha de Música. Foi durante uma dessas atividades que os irmãos de Sócrates tiveram contato com os professores Gilberto Cabral e Inês Latorraca, que estavam divulgando a implementação da ONG. Esse encontro foi um ponto de partida para a trajetória de Sócrates na Música e no Projeto. Sobre esse episódio ocorrido durante o ano de 2006, Sócrates expôs:

> Eles [os irmãos] chegaram, passaram ali no posto de saúde aqui da Redinha, e quando eles iam passando em frente ao prédio, viram o pessoal lá, que era o professor Gilberto Cabral e a professora Inês Latorraca. Eles passaram lá e ficaram curiosos, viram o pessoal lá com os instrumentos de percussão e perguntaram: o que vai ser aqui? [Gilberto e Inês responderam:] Vai ser uma escola de música, vocês têm interesse em participar? A gente está começando agora, vão começar as inscrições. [Meus irmãos]: sim, claro, a gente tem, como é que é? [Gilberto e Inês:] vocês vêm aqui e fazem a inscrição. Eu estava em casa nesse dia, aí meus irmãos chegaram e disseram: ei, vamos lá, vai ter uma escola de música. Eu acho que tinha uns 10 anos, 12 anos por aí. Aí foi que a gente foi lá e fizemos as inscrições e começou o projeto. A gente começou tocando percussão, ganzá, pandeirola e outros instrumentos percussivos. Aí foi só avançando, forma chegando mais alunos e mais professores, colegas da Inês. Aí depois daí fomos para o instrumento de cordas, fomos crescendo, começamos a tocar flauta doce, depois instrumentos de cordas como o violão e a guitarra. Aí depois fomos para a

> bateria, baixo, contrabaixo elétrico que eu me interessei naquele tempo pelo contrabaixo elétrico, instrumento de cordas. Aí comecei a tocar contrabaixo elétrico (Sócrates, entrevista em 04 de agosto de 2022).

O relato anterior traz elementos que permitem entender a ligação que o entrevistado traçou com o projeto em suas dimensões afetiva e familiar. Esse laço permitiu: a) superar a emergência da fome; b) ajudá-lo na descoberta do mundo e na autodescoberta.

A convivência musical com os irmãos, as dificuldades financeiras de sua infância e os diversos instrumentos musicais que foram experimentados durante a sua aprendizagem na Ilha de Música propiciaram a Sócrates uma forma de viver vinculada à experiência sonora. Antes de entrar na Ilha de Música, ele e seus irmãos haviam estudado por alguns meses instrumentos percussivos de pau e lata em um projeto social no seu bairro. Sua irmã também frequentou o Projeto Gingarte[96] e fez capoeira no Projeto Nossos Valores, igualmente sediados no bairro da Redinha.

Nesse ambiente de múltiplas aprendizagens culturais, os conhecimentos que Sócrates aprendia cotidianamente eram ensinados para o senhor Domingos. O músico/barbeiro relembra esse compartilhamento com o pai: “a gente foi ensinando a ele, vamos lá, coisas de tom, e de tonalidades de músicas. Depois da gente, ele foi aprender. A gente formou uma banda que eram só os amigos e alunos da Ilha de Música, além dele também [Domingos]” (Sócrates, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Os grupos musicais surgiram como uma forma de lidar com os conhecimentos aprendidos no Projeto e para conseguir algum dinheiro. A intenção era melhorar a qualidade do trio pé-de-serra, ou trio de sanfoneiro, que a família possuía e contribuir para a renda. Havia, portanto, uma relação prática-instrumental-emotiva que ajudou a orientar a aprendizagem musical de Sócrates. O seu irmão “agregado”, Elton, também participou desse grupo.

A presença dos pais de Sócrates na aprendizagem musical de seus filhos se deu de maneira incisiva e cotidiana. Sempre que haviam apresentações, eles estavam presentes:

> Quando começou essa Ilha, a gente foi lá, eles chegaram aqui com esse negócio e disseram: olha, tem um pessoal aí, um professor e uma professora, um casal ali que querem montar essa Ilha de Música, esse projeto e tal. E chegaram e tal. A gente foi lá saber, eu e minha esposa, se realmente era legal esse negócio. A gente foi conhecer o pessoal, a gente conversou com eles, com Gilberto e Inês, e a gente viu que era uma coisa séria, uma coisa impactante. Sempre que diziam que ia ter apresentações, a gente estava lá. É tanto que a gente pegou um laço de amizade com Gilberto e Inês. Eles gostavam muito que a gente participava, para ajudar, ajudando, levando uma

[96] Ginga aqui faz referências à dança (gingado), como também aos pequenos peixes que compõem o prato que é vinculado a praia da Redinha: a ginga com tapioca.

> coisa ou outra, estar ali olhando os meninos (Senhor Domingos, entrevista em 04 de agosto de 2022).

A partir de uma ótica da S.C., a relação estabelecida por Sócrates com a Música é ao mesmo tempo instrumental e se vincula a (re)elaboração de significados e emoções vivenciados cotidianamente. A experiência de conhecer as pessoas e vivenciar os espaços é exposta pelo pai de Sócrates na citação anterior. Essa concepção de aprendizagem é intimamente interligada à noção de Cultura como instrumento de controle das emoções e pulsões interiores, como relatado no Capítulo 2 desta tese.

A Salvação Cultural na vida de Sócrates foi um processo amplo e recursivo, envolvendo diversos elementos que se entrelaçam. Destacam-se os seis seguintes elementos:

1. Sociabilidade na Ilha de Música: O projeto foi mais do que um espaço de aprendizado musical, foi um lugar de encontro e sociabilidade para seus irmãos, pais e amigos;

2. Aprendizado de Música como enfrentamento da realidade: Aprender música era uma forma de encarar a realidade cotidiana marcada por privações financeiras;

3. Participação e alimentação: As aulas no projeto garantiam uma refeição diária, representando uma fonte de segurança alimentar;

4. Fortalecimento dos laços familiares: O aprendizado musical tornou-se uma forma de fortalecer os laços afetivos com a família, especialmente ao ensinar Música ao pai;

5. Melhoria das apresentações musicais: Os conhecimentos contribuíram para aprimorar as apresentações musicais da família, que se constituía uma das principais formas de angariar recursos financeiros;

6. Participação em diversos espaços sociais: Tocar instrumentos musicais abriu portas para a participação em diferentes "pedaços", como parques, paróquias, clubes e outros equipamentos sociais.

Esses seis elementos ilustram como a Música foi um fio condutor que permeou várias dimensões da vida de Sócrates e de sua família, desempenhando um papel fundamental na construção de significados e na superação de desafios.

Quando criança, o músico/barbeiro era recompensado com o amor e a aprovação de seus pais que não apenas o incentivaram no caminho musical. A partir do ingresso de Sócrates e seus irmãos no Projeto, a Música se potencializou como componente de socialização familiar. Nesse contexto, aprender foi parte da construção simbólica e da aquisição de meios materiais para complementar a renda familiar.

A Ilha de Música foi um importante momento de mudança na trajetória biográfica da vida de Sócrates e da sua família, incentivada por disposições históricas pré-existentes e

auto-influenciadoras. O aspecto transformador da S.C. encontrou fecundidade e interferiu decisivamente para que Sócrates e os irmãos deixassem de ser reconhecidos apenas como uma família de catadores que passam por privações materiais, eles se transformaram em um grupo social de referência na Comunidade da África.

Há uma relação de "meios-fins" que se relacionam com a aprendizagem musical. Essas disposições foram expostas por Sócrates, quando este foi instigado a refletir sobre a influência dos seus pais no seu percurso musical:

> Sócrates: Eles eram pais sempre presentes, a gente não teve o que reclamar dos nossos pais não. E eles sempre ficaram em nossos pés, para coisas boas, coisas boas. Sempre diziam: vamos lá. Às vezes, era de manhã, acordava a gente às sete da manhã, a gente tá na Ilha. E se a gente estava dormindo, aí eles diziam: acorda Sócrates, acorda, não é pra dormir não. – Aquela coisa de criança, né? – Espera pai, deixa eu dormir. – Bora, não é pra dormir não, bora rapaz, o professor está lá esperando. – Então, era sempre eles nos nossos pés para a gente ir. E a gente sempre ia, não tinha esse negocinho de moleza não. Só que hoje em dia as vezes a gente vê pessoas que os pais erram muito, de não pegar no pé da criança, de deixar o menino, de o menino fazer o que ele quer. Aí por isso que às vezes, vai para um laço diferente. Isso não é bom aqui não, de deixar fazer do jeito que eu quero. Aí às vezes o que está errado é isso aí, sabe? É para pegar mais no pé das crianças, pegar mais no pé. Pegar no pé eu falo em participação mais na vida, para estudar, sempre tá lá, né?
>
> Entrevistador: sempre tem alguns pais que ficam lá presentes, né?
>
> Sócrates: Hoje em dia estão mais constantes. Os pais [de alunos da Ilha] estão abrindo mais os olhos para isso. Eles estão muito constantes lá, os pais... Os meninos às vezes passam aqui [em frente a barbearia], e os pais conhecem a gente e falam.
>
> Entrevistador: parece que quanto mais os pais vão, mais os meninos tocam.
>
> Sócrates: é... já é um estímulo a mais, o cara tá vendo ali, e “caraca, meu pai veio me ver tocar”. E o cara já fica interessado. E o interesse já vem mais por aí. Acho que facilita a vida, quanto mais tocar mais interesse em “não vou errar, não”. Aí já é uma evolução, né? Ver os pais ali olhando, sempre perto (Entrevista em 04 de agosto de 2022).

Aos conjuntos de disposições, hábitos reflexivos e planificadores, Bernard Lahire (2002) denomina de adesão prática à atividade. No caso de Sócrates, a adesão à prática musical é reforçada, dentre outros aspectos, pela presença de seus pais nas aulas e performances. Esse aspecto é relacionado à Salvação Cultural: não basta que haja um discurso, ou, uma intencionalidade dos professores e dos pais, é preciso criar nos próprios sujeitos o desejo em aprender e de ser transformado pela Música. O trecho da entrevista anterior expõe como a S.C. sai dos discursos e se incorpora às disposições, hábitos reflexivos

e planificadores que orientam a adesão à aprendizagem. Com isso é criado o desejo pela transformação vinculada a Música.

Tal desejo é reforçado com os estímulos, que em Sócrates, compreendem três ordens entrelaçadas: a afetiva da relação do seu pai e irmãos; estética e de inserção nos grupos sociais, aprender Música para ensinar ao pai e tocar nas bandas, nas quermesses, nos arrastões de carnaval; e da ordem financeira, aprender para ganhar dinheiro tocando nesses grupos musicais.

A experiência cultural, portanto, se configurou um momento de agência de espaços e momentos afetivos, musicais e cognitivos. O ritmo regular de eventos trouxe um ambiente seguro para o desenvolvimento da aprendizagem. A ordem ritualística envolveu os momentos musicais que permearam as relações sociais que Sócrates vivenciou depois de ingressar no Projeto.

Sócrates relatou com ânimo na voz a influência da aprendizagem no percurso da família. Com esses conhecimentos, ele, seus irmãos e seu pai gravaram diversas faixas tanto para os grupos musicais da Ilha de Música quanto para as bandas que eles foram convidados. Uma dessas canções foi composta por Domingos para a ONG:

> A gente tem umas gravações, de umas músicas aí. A gente tem. São umas músicas nossas aí, painho é compositor, ele fez uma música para a Ilha de Música. Foi, uma música, tipo assim, uma paródia, uma música que a gente fez como uma homenagem a Ilha de Música. A gente foi pra esse laço de música, a gente tem esse laço com a música. A gente ganha dinheiro com isso (Domingos, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Ter o pai compositor é motivo de orgulho para Sócrates e opera na construção de hierarquia e de remuneração com base na distinção: por possuir habilidades aprendidas no Projeto Ilha de Música e compartilhadas com seu pai, a família é reconhecida no Bairro da Redinha a partir das distinções culturais. Sócrates se reconhece como barbeiro, músico (e dentro da Música, também como quadrilheiro)[97].

O senhor Domingos apresenta em sua fala a aprendizagem como forma de seu filho experimentar a relação cultura/trabalho da seguinte maneira:

> [os ex-alunos da Ilha] são exemplos aqui dentro da Comunidade. Esse pessoal aqui tudo é referências: Sócrates, Diogo, o próprio Elton, o Silvério. Essas pessoas começaram lá de baixo. E assim... quando a gente está tocando em algum lugar eu sempre falo da Ilha de Música. Esses começaram em um Projeto, tiveram oportunidade, isso é muito bom. Eles hoje são músicos por causa de lá. A gente é profissional, a gente ganha [é remunerado para tocar]. [...] a gente ganha de duas formas ou mais [sendo barbeiro e músico]. Você ganha para viver tranquilo e decente na Comunidade, e ainda ganha dinheiro

[97] Pessoa que dança, canta, toca e/ou representa nas quadrilhas juninas.

> com isso, você vive, ganha lucro, é trabalho (Domingos, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Na fala anterior de Domingos, a cultura é ressaltada como proposta de intervenção em uma determinada realidade capaz de profissionalizar pessoas, produzir remuneração, e experimentar a Música nos equipamentos sociais. “Viver tranquilo e decente na Comunidade” é parte do desenvolvimento e da atuação dos seus filhos. O reconhecimento social é vinculado às habilidades desenvolvidas durante o Projeto.

Os professores com os quais Sócrates teve contato também o ajudaram a ampliar os espaços de atuação. Ele ressaltou duas pessoas importantes no seu percurso: a primeira, o professor Zé Fontes que ministra aula de musicalização, flauta doce, violão e baixo elétrico; a segunda, o contrabaixista Sérgio Primata que foi seu professor durante o Curso Técnico em Música na UFRN. Ambos, Fontes e Primata, atuam ativamente nos grupos musicais na cidade do Natal e possuem visibilidade no cenário cultural norte-rio-grandense.

Além dessas experiências diretas entre professor-aluno, o Projeto Ilha de Música possibilitou a Sócrates a inserção em shows de músicos notórios no cenário potiguar como Antônio de Pádua, Sérgio Groove, Cristal, Eduardo Talfic, Roberto Talfic, e Valéria Oliveira. Sócrates relatou essas experiências com entusiasmo: “eles todos conhecem a Ilha. A gente fez várias apresentações, tivemos várias participações com a Ilha de Música. Graças a Deus, ali são todos amigos, são todos com laço, feitos laços de amizades” (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2002).

Os laços, citados pelo entrevistado, são construídos através dos convites para ministrar oficinas, de parcerias para performances, e de gravações profissionais. Ele experimentou a convivência com essas pessoas durante a sua trajetória na ONG. Essas convivências não se restringiram ao tempo em que ele estudou no Projeto, pelo contrário, ainda hoje permeiam as suas práticas.

Ao refletir sobre a influência da Ilha de Música na sua vida, Sócrates expôs elementos da S.C. vinculados a aprendizagem e a vivência social:

> Tem a Ilha de Música aí, os professores velhinhos mas estão de pé. Que Deus dê muita saúde e esperanças a eles, que eles possam retirar muitas crianças das ruas e salvar muitas vidas. Porque é salvar vidas, a gente lembra que tivemos amigos também que ficaram sem o laço da música e se desviaram, e hoje não vivem mais, morreram. Foram nossos vizinhos aqui, e a gente todo dia: - vamos, vamos [para a Ilha]. – e os caras não, não. Os pais também não ficavam em cima, e hoje em dia esses caras não estão mais vivos. Estão mortos aí. Muitos no mundo das drogas. O cara passa e dizem: - massa, massa andar com aquele povo lá, né [da Ilha]. – mas os caras não têm mais perspectiva nenhuma de vida. Jogados aí nas drogas. E aí, vem a Ilha para tirar isso e levar essas pessoas para a música e virarem pessoas decentes

> na população. Que a Ilha nunca acabe, sempre, vigore, sempre bem, bem. Que as pessoas desse governo vejam mais. Abram mais o olho para patrocinar. Porque isso aí é um projeto que leva as pessoas para o infinito. Coisas maravilhosas, não é para acabar nunca (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2022).

A fala de Sócrates reflete gratidão e reconhecimento pelo Projeto, destacando os impactos positivos em sua vida e na Comunidade. São expressos:

Reconhecimento dos professores da Ilha de Música, chamando-os de "velhinhos" e desejando saúde e esperança para eles. Isso revela uma conexão afetiva e respeito pelos educadores que contribuíram para sua formação musical;

Ênfase na Salvação cultural, a menção à retirada de crianças das ruas e à "salvação de vidas" destaca a importância do projeto como uma ferramenta eficaz para afastar os jovens de caminhos prejudiciais, como envolvimento com drogas;

Consequências do Não Envolvimento, Sócrates compartilha histórias trágicas de amigos que não participaram da Ilha de Música e acabaram falecendo, muitos deles devido ao envolvimento com drogas. Isso sublinha a gravidade das consequências do não envolvimento em projetos sociais e a Música como meio de transformação de sua própria trajetória, a fala destaca a diferença entre aqueles que têm a oportunidade de participar da Ilha de Música e aqueles que não têm perspectivas de vida. Isso ressalta o papel do projeto em proporcionar oportunidades e orientação para os jovens, ajudando-os a se tornarem "pessoas decentes na população".

A articulação entre as experiências musicais, os convites para participar de eventos e o processo transformador da Salvação Cultural destaca como a Música se torna uma ferramenta potente para o desenvolvimento individual, e para a construção de uma distinção social. A noção de "pessoas decentes" está entrelaçada com o reconhecimento das habilidades musicais e a participação em experiências que consolidam o processo de transformação vivido por Sócrates e sua família. A expressão "virar pessoas decentes" reflete uma mudança individual, e uma aspiração de impactar positivamente a Comunidade da África, retirando crianças da rua e proporcionando um caminho alternativo, o da Salvação através da Música.

10.4 AS APRESENTAÇÕES MUSICAIS, OS GRUPOS MUSICAIS E O ARRAIÁ

As performances musicais têm sido uma presença constante na vida de Sócrates desde a infância, marcando suas primeiras lembranças no projeto com apresentações. O palco não é apenas um componente de seu processo de aprendizagem musical, mas também um espaço para compartilhar experiências com seus amigos. Os grupos e apresentações representam, de

certa forma, momentos em que Sócrates reconecta-se com pessoas com as quais desenvolveu relações de amizade.

Os encontros após as aulas, realizados na sala da casa de seus pais, eram oportunidades para discutir, ensaiar e construir performances que dialogavam com os conteúdos aprendidos nas aulas da Ilha. A residência de Domingos e sua esposa era um ambiente acolhedor onde pessoas se reuniam para praticar e aprender Música. Este local continuou a desempenhar esse papel ao longo do tempo. Sobre as experiências vividas neste local, Sócrates fez a seguinte exposição:

> O grupo da gente quando acabava o ensaio, vinha todo mundo para cá para fazer resenha aqui. [e aí a gente dizia] – Vamos a praia? – Vamos a praia, jogar bola, ia todo mundo. Aqui era o centro de encontro da galera se encontrar. No dia em que a gente foi pro Rio a galera chegou aqui, aí pronto. Então aqui sempre foi assim, nessa casa da gente. [...] Aí pronto, terminava a aula da Ilha e vínhamos todos para cá, era uma festa. A gente ensaiava aqui e quando íamos tocar na banda, saíamos todos juntos para tocar. Tínhamos a banda "Forró Gingado Bom", e depois tivemos outra banda, "Parceiros do Forró", "Capatazes do Forró", "Forró Gingado na Rede", "Frevo Redinha" que era uma coisa daqui, com ginga, né? Uma coisa da Redinha. E aí fizemos essa brincadeira com ginga e rede de Redinha (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2022).

Eram em torno de dezoito pessoas se reuniam na casa de Sócrates para ensaiar o repertório do Projeto, aprender outras músicas e planejar as apresentações musicais dos grupos que eles participavam. A casa era o ambiente de apoio e de partilha de aprendizagens musicais dos estudantes do Projeto, ou seja, se constituía mais um espaço de sociabilidades onde as crianças do Bairro se encontravam e faziam Música. Nesses momentos eram planejados passeios à praia, jogadas cartas de figurinhas de time de futebol, discutidas as músicas, trocadas experiências, colocadas em prática as habilidades musicais aprendidas no Projeto e fortalecidos os laços de convivência entre os ex-alunos e amigos de Sócrates.

A residência do senhor Domingos continua a ser um ponto de encontro e apoio para as atividades culturais que acontecem na Comunidade da África. Esse espaço desempenha o papel de sede para várias bandas em que Sócrates participou e colaborou na organização. Algumas dessas bandas incluem: Forró Gingado Bom, Parceiros do Forró, Capatazes do Forró, Frevo Redinha e o Forró Gingado na Rede.

Ao analisarmos os nomes desses grupos, destacamos duas referências significativas: a regionalidade e a convivência. Os nomes localizam a Música produzida pelos grupos geograficamente, já que termos como "forró" e "frevo" remetem-se principalmente ao repertório desenvolvido pelos grupos musicais do Nordeste brasileiro. Essa escolha de nomes evidencia a identificação dos grupos com sua cultura.

Essa vinculação também é vista em "gingado" e "rede". Sócrates indicou que "gingado" refere-se ao mesmo tempo ao swing musical e também ao prato culinário típico do bairro da Redinha: a ginga com tapioca. Já a palavra "rede" além de se remeter sonoramente ao nome do Bairro (Redinha), também está no imaginário de vinculada a praia que é um importante ponto de veraneio com casas de verão rodeadas por alpendres com suporte para redes. É nesse sentido que os nomes "Gingado Bom" e "Gingado na Rede" remetem ao swing musical e ao mesmo tempo ao balanço das redes das casas de veraneio do bairro da Redinha.

Segundo Sócrates, o nome da sua ex-banda "Capatazes do Forró" indicava que eles estavam "a serviço da música" (capatazes= a serviço de/ Forró= música). Essa posição ressalta não significava uma submissão ao desígnio da Música. A banda, por vezes, tencionava os aspectos relacionados ao repertório, a harmonia, ou a um arranjo diferente daqueles vistos por Sócrates como típicos do Forró. "Capatazes" trazia um aspecto de respeito às trajetórias dos músicos, que eram ex-participantes da ONG, no sentido de reconhecerem a importância das aprendizagens musicais. Há, portanto, tensionamentos do significado de "Capatazes do Forró" tanto nos aspectos sonoros quanto na trajetória de vida dos integrantes do grupo, ex-alunos da Ilha, moradores da Comunidade e amigos.

Outro destaque é a construção da convivência está presente no nome da banda "Parceiros do Forró" que evidenciava a amizade que os integrantes possuíam entre si. Segundo Sócrates, "parceiro" significa amigos, companheiros de estudos e de vida, ou seja, pessoas que compartilharam experiências de felicidades e de dificuldades.

A dimensão relacional presente nos nomes dos grupos foi construída durante os espaços de convivência do bairro, como a Ilha, o campo de futebol, a escola, na sala da casa dos pais de Sócrates, entre outros. Dessa forma, os nomes escolhidos para os grupos musicais eram expressões das relações mantidas entre os participantes, que evocavam simbologias relacionadas ao seu bairro e à música (ginga, forró e rede), assim como aos vínculos de amizade (parceiros e capatazes). Essas conexões são simbólicas, culturais e multifacetadas.

A multicapilaridade dos significados também foi construída através da interação entre os grupos culturais na Comunidade da África. Essa interação é presente cotidiano das experiências através dos grupos culturais que compartilham os palcos, e os espaços de sociabilidade. Sócrates tem seus amigos e familiares participando de diversos grupos culturais no bairro[98].

Uma das apresentações que Sócrates participou tocando com uma banda do Projeto Ilha de Música foi a "Mostra Cultural do Ponto de Cultura da Redinha", ocorrida durante o

[98] Como no caso da mãe de Sócrates que participa do grupo de dança voltado para idosas que se apresentou no Arraiá Bom ki Só.

mês de agosto de 2011. A programação contou com a participação de grupos culturais do bairro, como o pastoril, as quadrilhas juninas, o grupo percussivo de pau e lata, entre outros. O evento foi promovido pela associação de moradores em conjunto com o Ponto de Cultura Balanço da Redinha no Clube Nana Banana[99]. Durante a apresentação, o microfone falhou no momento em que Diogo, irmão de Sócrates, cantou. Elton improvisou um solo de guitarra que ajudou o cantor e os demais músicos a acompanharem a canção[100].

O repertório apresentado foi um *pot-pourri* das seguintes músicas: "Vida de Viajante" composta por Luiz Gonzaga, "Esperando na Janela" de autoria de Gilberto Gil, e "Xote das Meninas", uma parceria entre Luiz Gonzaga e Zé Dantas. As canções que são vinculadas ao forró, ao xote e ao baião demonstra que o gosto musical da família de Sócrates passa pelas aprendizagens e pelas performances durante o Projeto.

Sócrates, atualmente, é membro de uma quadrilha junina cômica[101] chamada "Vice-Versa", onde desempenha o papel de noiva, auxilia nos ensaios e também é o puxador, assim como seu pai fazia durante sua infância. Na época de sua juventude, Sócrates e seus irmãos, juntamente com amigos, participaram da Quadrilha Junina Bom Ki Só, onde seu pai, o senhor Domingos, exercia as funções de marcador, ensaiador e puxador do grupo.

Depois de dois meses de agenda cheia de apresentações, a Quadrilha Vice-Versa realizou o arrastão de confraternização e comemoração do fim do ciclo de apresentações juninas do ano de 2022. O arrastão teve a presença de várias grupos de sopro que saíram pelas ruas em forma de cortejo[102]. Sócrates relatou com entusiasmo a sua experiência na quadrilha e nos festejos juninos:

> nesse ano a gente já fez um arrastão, já. Uma quadrilha que a gente faz parte, a Vice-Versa, que é uma quadrilha que eu sou a noiva: os homens se vestem de mulher, e as mulheres se vestem de homem. Eu participo lá. Sábado passado (29/07/2022) teve o Arraiá da Vice e Versa e teve a atração "Frevo Redinha". Meu irmão tocou lá no espaço, o DJ Diogo. Quando ele terminou, houveram outras atrações, um rapaz daqui também tocou, aí depois foi o grupo Frevo Redinha. A gente saiu do estacionamento da praia e fomos [em cortejo] até a casa que é a sede da Quadrilha Vice-Versa. Fomos descendo lá com o povo na rua, parecia carnaval: o sonzão de arrastão tocando. Eu toco percussão também, os meninos tocam trompete e trombone. E o frevo foi até

[99] O Clube Nana Banana, um tradicional clube do bairro que promoveu durante anos festas populares para os moradores e veranistas do bairro.

[100] A improvisação dos grupos musicais nem sempre é planejada, às vezes ela acontece decorrente de diversos motivos. Aqui é importante salientar que os participantes do Projeto Ilha de Música vivenciam os momentos de falha/improviso com naturalidade. Durante os ensaios dos grupos musicais, percebemos que diversas vezes eram discutidos um plano B e um plano C se caso algum aspecto da apresentação não correspondesse à expectativa, ou seja, se algo "desse errado".

[101] Sócrates definiu quadrilhas juninas cômicas como aquelas no qual os homens se vestem de mulher e as mulheres de homens.

[102] Contudo, os cortejos podem possuir um caráter mais religiosos, os arrastões são comemorações não-religiosas que desfilam pelas ruas do bairro.

> duas da manhã. Diga aí, o frevo estava até duas da manhã na rua! O povo não sabia o que estava acontecendo. O povo abria as portas e... "arrastão"? E parecia carnaval [o espanto era por ser fora de época]. Foi muito massa, muito massa mesmo, ficamos até umas quatro horas da manhã tocando lá, quando encerrou a festa da Vice Versa. E foi muito massa. Todo ano, geralmente, a gente toca. Geralmente, a gente tocou uns frevos aí. Tá bem pertinho já, do verão, do veraneio e do carnaval (Sócrates, 4 de agosto e 2022).

O frevo e o arrastão estão associados às festividades carnavalescas. Sócrates destacou a surpresa dos moradores da Redinha, habituados aos arrastões durante o período de veraneio e carnaval. Além do Arraiá, outra experiência familiar derivada da atuação na quadrilha junina faz parte das vivências de Sócrates e seus amigos ex-alunos da Ilha. A encenação de um casamento é parte integrante do enredo das quadrilhas tradicionais. O roteiro desse momento era elaborado por Cintia, irmã de Sócrates, e, em algumas ocasiões, devido ao profissionalismo e dedicação dos participantes, Domingos relatou que os espectadores chegavam a questionar se os brincantes tinham estudado teatro.

O diálogo entre as linguagens artísticas (música, teatro e dança) também foi algo experimentado no Projeto Ilha de Música. Sobre um dos momentos, Sócrates fez o seguinte comentário:

> [O professor] foi um cara que é ator profissional, ele já atuou na [TV] Globo e tudo já. Das antigas mesmo, eu era garotinho, mas eu lembro. A gente participou pela Ilha de Música do Auto do Nata[103]l que era no [estádio] Machadão. A professora fez um laço lá com o pessoal e o pessoal chamou a gente da Ilha. Eu acho que tinham bem uns cinco alunos. Era eu, Alison e outros meninos, como o Mateus, e o Gabriel. E eu sei que a gente atuou nesse Auto do Natal. A gente ganhou cachê e tudo nesse tempo. Foi massa. Foi no estádio Arenas das Dunas que na época ainda era chamado de Machadão. No tempo que tocava Fagner, Elba Ramalho [como atrações musicais] (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2022).

As vivências nas diversas linguagens artísticas proporcionaram a expansão das experiências de aprendizagem artística, não se limitando apenas à Música. Sócrates e seus irmãos tiveram a oportunidade de estabelecer uma relação mais abrangente com a cultura, envolvendo atuação, dança e canto na quadrilha junina, performances na orquestra do Projeto e parcerias estabelecidas pela Ilha de Música que diversificaram o leque de experiências artísticas.

Na experiência relatada anteriormente, Sócrates enfatizou o recebimento de cachê, o local de apresentação (um estádio de futebol), e os artistas que também se apresentaram

[103] O Auto do Natal é um espetáculo de música, dança e teatro encenado anualmente sobre o nascimento de Jesus Cristo. Ele acontece durante os festejos natalinos e como forma de comemoração do aniversário da Cidade do Natal.

durante o evento. Dividir o mesmo espaço palco que Fagner e Elba Ramalho, cantores nordestinos de fama nacional, e ainda receber pelas apresentações, foi uma forma de se aproximar desses artistas. Mesmo que em proporções distintas, Sócrates foi remunerado por seu trabalho artístico tal qual os outros artistas que lá se apresentaram.

Essa experiência reforçou o viés profissionalizante das performances ao trazer a remuneração atrelada a um reconhecimento social proveniente da atuação no mesmo evento em que se apresentaram outros músicos. A Salvação Cultural promove a distinção ao ressaltar as habilidades de tocar, de cantar, de atuar e de ser remunerado. Essas diferenciações são da dimensão da cultura-valor que são construídas nas experiências que colocam Sócrates no mesmo espaço social de apresentação, o palco, que Elba Ramalho e Fagner.

A cultura é vista como valor, que no caso de Sócrates não é a quantidade recebida pelo cachê, mas refere-se ao compartilhamento do palco. Por esse motivo ele encadeia respectivamente frases sobre o cachê, o local e os artistas: "A gente ganhou cachê e tudo nesse tempo. Foi massa. Foi no estádio Arenas das Dunas que na época ainda era chamado de Machadão. No tempo que tocava Fagner, Elba Ramalho" (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2022).

A cultura como elemento de distinção está presente na trajetória de vida do entrevistado através da sua atuação enquanto músico. Quando perguntado sobre o que significa ser músico, Sócrates respondeu com os seguintes exemplos de atuação:

> A gente participou de muitas entrevistas, tocou em várias coisas, em vários palcos, na InterTv, no SBT também, no parque, essas televisões todas. De vez em quando a gente passa no Canal 5, das antigas, a gente foi gravar lá... eu lembro... massa demais. Tem umas gravações, se você procurar lá, deve ter lá. Tem um DVD da Ilha de Música que a gente participa, eu e meus irmãos (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2022).

Na citação anterior, o barbeiro/músico realizou conexões entre a capacidade de atuação nos diversos espaços sociais e o trabalho remunerado que ajuda a promover o reconhecimento social. Esses três elementos são indissociáveis na sua experiência na *performance.* Fazem parte do "ser músico", na perspectiva de Sócrates: tocar um instrumento, ser remunerado, atuar em vários espaços, dar entrevistas para emissoras de televisão, prover e tocar em espaços e eventos sociais como os religiosos ou em parques, gravar canções e videoclipes. O pai de Sócrates, ao refletir sobre as trajetórias do seu filho, resumiu esses elementos: "a música leva você a vários lugares diferentes" (Domingos, entrevista em 4 de agosto de 2022).

Se a Música leva as pessoas a diversos lugares, é exatamente a percepção das experiências vividas nesses lugares que se revela a Sócrates como uma forma de compreender

e vivenciar a sociedade. Há um envolvimento com dispositivos pessoais que contribuem para a construção de percepções e participações nos grupos por meio das habilidades musicais. Esse aspecto foi evidenciado na experiência de Sócrates durante a viagem ao Rio de Janeiro para a apresentação na Mostra Brasil Juventude Transformando com Arte (Seção 6.4.3).

10.5 OS ENCANTADOS, OS DESVIADOS E OS PRESENTES NA VIDA DE SÓCRATES

As pessoas que influenciaram o músico/barbeiro exerceram um certo fascínio, tornando-se parte da personificação das experiências de Salvação Cultural. Tocar no mesmo palco que Fagner e Elba Ramalho aproxima a distância que existe entre um estudante de Música da Comunidade e os artistas famosos. Essa proximidade implica em compartilhar espaços de prestígio com outros grupos musicais que exercem um fascínio no ex-aluno da Ilha.

Além dos espaços, outra forma de aproximação é tocar as mesmas músicas do repertório dos artistas que Sócrates admira, como a canção "Que Nem Jiló"[104] do músico que ajudou a popularizar a formação em trio de sanfoneiro, Luiz Gonzaga. A canção vincula-se diretamente ao grupo que Sócrates possui com os irmãos e no qual o pai é vocalista. Ao tocar o repertório que seus artistas admirados tocam, o músico/barbeiro demonstra que também possui habilidades musicais comparáveis a eles.

Sócrates também conheceu pessoas que passou a admirar musicalmente no cotidiano de aprendizagens na Ilha de Música. São ex-alunos do projeto que atuaram com ele em bandas e grupos musicais. Ele fez uma relação entre essas pessoas e suas trajetórias de destaque na cultura:

> A gente formou uma banda que eram só os amigos, além dele também [Sócrates apontou para o seu pai]. Eram o Elton, o Lúcio que toca bateria que hoje é um grande músico, Rafael e um monte de caras que eram da Ilha. E a gente fez uma banda de forró, Parceiros do Forró, uma banda. Tinha de tudo a banda, guitarra, baixo, metaleira, um primo meu também que toca, o Aldo que toca Sax. Tem outro primo meu também que toca Sax também, o Wando que toca na banda de Briola e ele tocou com vários caras também. Tem esse meu primo Daniel que mora no Ceará, conseguiu passar na prova lá, ele é policial civil no Ceará. Outros são sargentos militares. E outros que têm perfil também, Lucas que se formou sargento da aeronáutica, e ele tocava flauta transversal. Os caras todos tocavam e participavam de nossa banda. Aí a gente foi querendo tocar em vários lugares aqui na nossa Comunidade, onde tinham projetos e eles chamavam a gente e a gente ia tocar (Sócrates, entrevista em 4 de agosto de 2022).

[104] Há várias versões de "Que Nem Jiló" sendo executada também por Elba Ramalho dentre as quais, podemos destacar esta: https://www.youtube.com/watch?v=SbD5jv6Ug0Q. Acesso em 25 de agosto de 2022.

Os amigos do entrevistado que participaram da sua banda de forró são denominados pelo entrevistado como grandes músicos e tocam em bandas com visibilidade como a do cantor Briola[105]. Esses instrumentistas são os "presentes" e "encantados" que também tiveram suas trajetórias de vida modificadas pela Salvação Cultural .

Outros amigos são identificados por terem ingressado em carreiras com prestígio na sociedade, como Daniel, que é policial civil, e Lucas, que é músico militar na banda das forças armadas. Estar inserido na sociedade por meio das bandas ou em carreiras militares é uma forma com a qual Sócrates consegue articular como a Música teria influenciado seus amigos a terem uma vida honesta, digna e salva dos perigos do mundo da criminalidade. Como relatado anteriormente, há um fascínio exercido pelas carreiras policiais e militares sobre Sócrates, a ponto de ele ter abandonado o curso técnico em música na UFRN para tentar se "engajar" no serviço militar.

Ainda sobre a citação anterior de Sócrates, após ele ter elencado distinções sociais para os instrumentistas (músicos de bandas famosas e pessoas em carreiras policiais/militares), o barbeiro/músico traz essas pessoas para o seu convívio: "os caras tudo tocavam e participavam de nossa banda". Com isso, Sócrates ressaltou as qualidades musicais dos grupos em que ele participou e afastou possíveis categorias vinculadas a pessoas que, de alguma forma, poderiam trazer aspectos negativos à sua convivência musical, como: drogado, bêbado e marginal.

Essa aproximação é tão permeada pelos laços afetivos, de convivência e de apoio mútuo que o nome da banda evidencia essa questão: Parceiros do Forró. Os parceiros, os "caras", os amigos, que hoje são "pessoas de bem", que atuam profissionalmente em carreiras policiais/militares e bandas, e são os "presentes-encantados" que continuam a influenciar nas experiências de vida de Sócrates. Ele nos relatou o episódio de formatura do policial civil no Ceará, o seu amigo Daniel:

> Porque é uma coisa que a gente tem a mente de quem mora em comunidade, aí a gente acha que não pode chegar lá em cima não, que não pode chegar no topo. Eu cheguei lá na formatura dele, os caras lá [os outros formandos] tinham no mínimo várias formações, eram com várias formações: [a partir daqui Sócrates falou pausadamente e com ênfase] eram advogados, eram engenheiros, não sei o que. Mas e Daniel? Daniel é um cara que sempre foi da comunidade, não teve estudo absurdo, assim, lá em cima. Mas só que na formatura estava no mesmo patamar dos caras lá. Aí eu fiquei olhando assim, o povo bem trajado, falavam bem, e ele lá com os caras. Ele olhou para mim e disse: tá vendo, meu irmão, como dá pra chegar lá? Tá vendo como dá pra chegar no mesmo patamar? É só agarrar, tá vendo como o cara

[105] Briola é um músico conhecido cearense que tem uma grande projeção no Rio Grande do Norte tocando músicas de forró no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Ele ganhou projeção quando participou como vocalista da banda potiguar Ferro na Boneca.

> consegue? Todo mundo pode conseguir, mesmo que você more em comunidade, você consegue (Sócrates, entrevista em 04 de agosto de 2022).

Na formatura de Daniel, Sócrates teve um espanto em relação à formação das outras pessoas que estavam presentes. Ele observou a maneira como as pessoas falavam, as roupas que usavam, e, com essas observações, relacionou essas percepções a ele e a seu amigo Daniel, moradores da Comunidade da África. Durante a entrevista, ao enumerar as profissões/formações das pessoas que estavam se formando com Daniel, Sócrates se ajeitou na cadeira, começou a falar pausadamente e com ênfase: “eram advogados, eram engenheiros, não sei o que”. Essa postura foi interpretada como uma forma de dar ênfase à comparação que ele estabeleceu entre esses dois grupos: a) o pessoal de uma classe social mais alta que fala e age diferente; b) e ele e de seu amigo Daniel.

Como resultado da comparação, o entrevistado trouxe a fala de Daniel sobre a possibilidade de um morador da Comunidade da África ocupar espaços geralmente ocupados por pessoas que falam bem, possuem graduações e se vestem bem, ou seja, de outra classe social diferente da deles. "Chegar lá" e "chegar no mesmo patamar" são resultados de um investimento "de agarrar" a oportunidade, "mesmo que você more na comunidade", ou seja, mesmo que não possua as mesmas condições que as outras pessoas que não moram na comunidade possuem, como falar bem, vestir-se bem, ter tido uma educação de qualidade e ter se formado em graduações com prestígio social.

10.6 O ARRAIÁ BOM KI SÓ

A presença do forró na vida de Sócrates é destacada pelo seu pai, que afirma que "o forró está na veia da família" (Domingos, 4 de agosto de 2022). Como expressão cultural, o estilo musical marcou diversos momentos, como nas apresentações da Ilha, nas bandas formadas com ex-alunos do projeto, nas quadrilhas juninas em que ele participou e ainda participa, e no trio de forró pé-de-serra que tem o seu pai como vocalista.

Durante a infância, Sócrates viu seu pai organizar e "puxar" uma quadrilha junina tradicional chamada "Bom Ki Só". O grupo participou de competições em festivais juninos nas cidades do Nordeste brasileiro, durante quatro anos, até que o senhor Domingos enfrentou problemas de saúde, que o impossibilitou de continuar a marcar. Em resposta a isso, Sócrates e seus irmãos decidiram criar o Arraiá Bom Ki Só, um evento que destaca a cultura junina. Em 2022, o grupo realizou a décima quinta edição.

Tomamos conhecimento através de Elton sobre o evento que iria ocorrer uma festa junina organizada pelos ex-integrantes do Projeto Social Ilha de Música. O evento ocorreu dia

09 de julho de 2022, em uma rua localizada a duas quadras da atual sede da ONG. Chegamos no horário que estava planejado para iniciar o evento, às 20h, contudo, a sua programação iniciou somente às 21:30. Isso permitiu que pudéssemos conversar com os organizadores, e algumas pessoas que estavam trabalhando como ambulantes.

Inicialmente as pessoas mostraram curiosidade em relação à nossa presença naquele local. Éramos distintos, desconhecidos pelos moradores, nunca havíamos participado de uma edição do Arraiá e éramos fenotipicamente brancos, o que contrastava com a grande parte dos moradores da Comunidade da África.

Era evidente que éramos os únicos que não pertencia àquele local, seja pela falta de interação com os outros participantes, seja pela nossa posição de observadores da movimentação das pessoas. Às 20:15, Elton chegou e nos apresentou aos participantes e organizadores como pesquisador de doutorado e professor de Música da UERN. Essa apresentação permitiu uma mudança na atitude das pessoas; aos poucos, elas mesmas começaram a se aproximar para conversar conosco sobre aspectos musicais, sociais e sobre como as recentes chuvas haviam afetado a Comunidade.

Elton nos apresentou Sócrates que fez o seguinte relato:

> A gente faz para a comunidade, a gente não tem nenhum lucro. O dinheiro que a gente arruma é já para constar para colocar na festa, o som, a gente paga o som ali. As vezes vem uns meninos e dão uma ajuda [financeira] também. E tem outro que vem e toca. Porque, é..., a gente faz festa para a comunidade, dar espaço para o músico. É uma coisa que a gente ama e alegra a Redinha. A Redinha aqui é um bairro que é, tipo assim, não é visto... Esquecido por esses governos aí. E a gente faz com que anime, para animar. Animar e trazer pelo menos um pouco de alegria para o povo da Redinha. A gente faz essas festas aí no São João. A gente é tradição aqui na Redinha, um dos arraiás mais antigos aqui da Redinha é o da gente. São quinze anos de tradição, esse ano foi o décimo quinto, é um arraiá muito divulgado já. Vem gente de fora, de outros bairros, é já bem conhecido. E a gente faz mesmo tudo na raça, eu, meu pai, meus irmãos, aqui e ali falando, colaborando, pedindo colaboração. A gente bota na cabeça e vai lá, faz tudo direitinho, pede o fechamento da rua, tudo sempre legalizado. A gente faz o negócio para ser legal. E é uma coisa que a gente faz uma festa para o povo, para a comunidade mesmo com apresentações locais, tem vários músicos daqui, uns primos da gente por aqui que tocam teclado, que cantam. Tem um pessoal dali também [apontando para a direção do bairro vizinho, do Potengi]. A gente sempre pensa no pessoal daqui, sabe? Para fazer e trazer a cultura para cá (Sócrates, 09 de julho de 2022).

O relato do entrevistado, Sócrates, revela uma perspectiva comunitária e cultural em relação às festas organizadas na Redinha. Ele enfatiza a natureza sem fins lucrativos, no qual o dinheiro arrecadado é utilizado para cobrir os custos da organização e o restante é investido para tornar o evento mais atrativo.

No ano de 2022, Sócrates e Elton elaboraram um projeto com o intuito de obter recursos financeiros da Prefeitura da Cidade do Natal, visando aprimorar a infraestrutura do evento. Entretanto, o montante angariado não abarcou todos os custos associados à realização do Arraiá, e, por ser a primeira edição agraciada com tal apoio, acabou sendo subestimado ou esquecido nas narrativas que tratam das contribuições para o financiamento do evento na citação anterior. Adicionalmente, é crucial salientar que a afirmação de que o evento é financiado pelos próprios moradores não contradiz a busca de recursos financeiros junto à prefeitura. De fato, foram a comunidade que elaborou e submeteu o projeto, buscou acessar os recursos disponibilizados pela prefeitura.

O projeto foi bem-sucedido e recebeu um aporte financeiro de cinco mil reais. Além do apoio da prefeitura, o evento obteve patrocínio de um vereador local e de comerciantes da Comunidade da África.

Se os moradores são os investidores, é também contratando artistas locais que o dinheiro é investido.. Isso evidencia uma visão comprometida dos organizadores em valorizar e promover a cultura local, utilizando a festa como uma plataforma de destaque dos talentos da Comunidade da África.

Ao mencionar que o Arraiá Bom Ki Só já completa quinze anos, Sócrates ressalta a tradição do evento na Redinha. A longevidade e o reconhecimento adquirido ao longo dos anos transformaram o evento em uma parte integrante da Comunidade da África. Quando Sócrates destaca que a Redinha é muitas vezes "esquecida por esses governos", ele enfatiza a importância das festas como uma maneira de trazer alegria aos moradores, enfrentando possíveis negligências governamentais.

A valorização do bairro se torna uma missão intrínseca às festividades. A importância das festas organizadas por Sócrates e sua família se dá pelo fato não apenas de serem eventos festivos, mas como expressões de identidade cultural, tradição comunitária e resistência, proporcionando à Redinha uma oportunidade de celebrar, promover os artistas locais e enfrentar desafios sociais.

A imagem a seguir é de um dos banners de divulgação do Arraiá, nele são mostradas as atrações principais, moradores do Bairro da Redinha.

Figura 49: Imagem de divulgação do Arraiá

Fonte: Acervo de Elton, 09 de julho de 2022.

A divulgação do evento ocorreu por meio do "boca a boca" nos pontos de sociabilidade, como estabelecimentos comerciais, e nas redes sociais digitais, como Instagram e WhatsApp. A figura acima foi utilizada para a divulgação nas redes sociais e nos aplicativos de conversa.

Tradicionalmente, um arraial refere-se a um lugarejo ou vila. No interior do Nordeste brasileiro, o centro de um arraial é geralmente composto por uma quadra de chão de terra batida, cercada por uma capela ou igreja, além de algumas casas. O Arraial de Canudos (1896-1897), originado do movimento sebastianista liderado por Antônio Conselheiro (1830-1897), é um exemplo histórico de um arraial. No contexto atual, optamos pela grafia "arraiá", conforme utilizada nos cartazes de divulgação nas redes sociais e na pronúncia dos participantes.

A festa foi estruturada em forma de uma quadra, com aproximadamente 50 metros de comprimento, indo do palco até duas tendas posicionadas ao fundo, que delimitavam o espaço. A largura era de cerca de 5 metros. No início dos festejos, os organizadores

orientaram as pessoas que foram assistir/brincar e os ambulantes a não adentrarem o espaço do arraiá até o término da última apresentação de dança, a Quadrilha Cômica Vice e Versa. Essa precaução visava evitar que algum desavisado interferisse no desenvolvimento das apresentações.

Os espectadores ocuparam tanto as tendas no fundo do arraiá quanto as calçadas entre os muros das casas, próximas a um cercado formado por bandeirinhas juninas de plástico apoiadas em estacas de madeira seca. O espaço das calçadas, que media cerca de um metro e meio, foi compartilhado entre ambulantes e frequentadores.

Conversamos com um casal de ambulantes, Dona Maria e o seu esposo. Estávamos no extremo esquerdo do Arraiá, eram eles os únicos vendedores ambulantes naquela área. Nas proximidades, outros ambulantes ofereciam iguarias típicas juninas, como canjica, pamonha e milho cozido. Dona Maria e Seu João vendiam bebidas armazenadas em um isopor, além de espetinhos preparados em uma pequena churrasqueira.

O casal havia solicitado permissão aos proprietários da residência para utilizar a calçada. Seu equipamento consistia em um isopor de tamanho considerável, ocupando quase toda a calçada posicionado no solo, duas mesas — uma destinada aos espetinhos em processo de assamento e a outra abrigando uma pequena churrasqueira. Eles possuíam uma estrutura mais singela, sem tendas ou outros equipamentos ligados à eletricidade.

Figura 49: Rua onde aconteceu o Arraiá

Fonte: Google Maps, julho de 2022.

Eles não se autodenominam como comerciantes em sua atividade econômica principal. Seu João compartilhou que desempenha a função de pedreiro, engajando-se em reparos que abrangem desde aspectos estruturais até pequenos serviços de encanamento. Por sua vez, Dona Maria revelou que realiza trabalhos de faxina ao longo da semana, enquanto

nos finais de semana vende espetinhos e bebidas geladas na área do bairro próxima à praia. Conforme salientado por Dona Maria, a comercialização de espetinhos e bebidas representa uma maneira de "ganhar dinheiro e se virar como possível" (Dona Maria, 9 de julho de 2022).

Seu João está familiarizado com o trabalho de algumas organizações não governamentais (ONGs) que operam no bairro da Redinha. Ele rememora que, em sua juventude, as oportunidades eram significativamente mais limitadas. Mas que na atualidade, vários projetos atuam no bairro, foram mencionados os projetos relacionados ao grafite, hip-hop, futebol e jiu-jitsu, destacando a importância dessas iniciativas no sentido de prevenir e afastar os jovens do envolvimento com as drogas.

Durante o ano de 2019, um dos filhos do casal participou das aulas de flauta promovidas pelo projeto Ilha de Música. Entretanto, apesar do estímulo proporcionado pelos pais, a criança, que frequenta uma escola localizada a poucos passos dali, optou por não continuar participando: "Ele frequentou algumas aulas, mas tinha primos e primas dele que participavam, e mesmo assim ele não demonstrou interesse" (Dona Maria, entrevista em 9 de julho de 2022).

Seu João e Dona Maria afirmaram que não se envolvem em atividades musicais, não frequentam igrejas e que as únicas músicas que permeiam seu ambiente são aquelas que tocam no rádio e no celular, projetadas através de uma caixa amplificadora durante encontros com amigos. O afastamento desse contexto mais amplo de produção e performance musical pode ter contribuído para que o filho do casal não tenha desenvolvido uma relação mais intrínseca entre meios e fins ao aprender Música, como, por exemplo, participar de celebrações religiosas tocando um instrumento musical.

Embora essa ausência de envolvimento não explique diretamente a decisão do filho em se desvincular da Ilha, ela oferece insights para compreender a contradição que pode surgir pela desconexão entre a aprendizagem musical e as experiências de socialização que usualmente são mediadas pela Salvação Cultural.

Do outro lado da rua, encontrava-se outra vendedora, Dona Severina. Sua barraca estava estrategicamente posicionada próxima à residência do organizador do evento, o Sr. Domingos. Ela compartilhou conosco que dedicou o dia junto com o "pessoal de sua casa" para preparar os pratos que seriam comercializados. Sua barraca, equipada com uma tenda, oferecia não apenas bebidas, mas também diversas iguarias típicas juninas. Dona Severina não se identifica como comerciante, e uma de suas filhas possui um bar em uma rua próxima.

Tanto Severina quanto Dona Maria e João já haviam participado do evento nos anos anteriores. Para eles, aquele momento representa não apenas uma oportunidade de ganhar dinheiro extra, mas também uma chance de se divertirem. Como destacou Seu João, "é pra

brincadeira, a gente brinca também, a gente vende e brinca" (Entrevista com Seu João em 9 de julho de 2022).

A primeira atração da noite foi o Grupo de Dança Sol e Mar, uma iniciativa recente composta por idosas do bairro da Redinha. O grupo teve início logo após a liberação das atividades presenciais nos primeiros meses do ano de 2022. Uma das dançarinas é a mãe de Sócrates. A coordenação está a cargo da Sra. Pepita, que expressou sua preferência pelo termo "grupo de danças artísticas" para se referir ao conjunto.

Foram apresentados carimbós e músicas nordestinas, como forró e xote. A Sra. Pepita enfatizou que a principal intenção do grupo é tirar os idosos de casa, envolvê-los em atividades que tragam alegria e combater a depressão. Foi ressaltada a dificuldade de superar a tristeza, especialmente considerando que alguns dos idosos enfrentaram perdas de entes queridos para a Covid, além de lidarem com doenças como dengue e chikungunya (Entrevista com a Sra. Pepita em 9 de julho de 2022).

As arboviroses tornaram-se um desafio significativo no ano de 2022 devido às chuvas, à histórica falta de infraestrutura no Bairro da Redinha e à negligência no descarte de lixo, que propiciaram o acúmulo de água e a proliferação de mosquitos. Alguns dos idosos que faziam parte do grupo estavam enfrentando problemas de saúde e não puderam comparecer à apresentação, resultando na participação de apenas 13 dos 21 integrantes.

Apesar dessas adversidades, o grupo mantinha uma agenda intensa. Naquela semana, já haviam se apresentado, teriam o Arraiá, e no domingo se apresentariam no centro pastoral do Bairro da Redinha. A coordenadora relatou que na última apresentação, houve uma falha no som, no entanto, o grupo estava preparado. Além da dança e do movimento corporal, as músicas são aprendidas para serem cantadas. O canto é uma parte integral da expressão corporal e desempenha um papel crucial em trazer felicidade: "Faltou música e a gente cantou, o canto é muito bom. No canto, elas conseguem colocar pra fora tudo aquilo de ruim. Deu falha na música e não ficamos paradas, eu disse para cantar, vamos cantar" (Entrevista com Sra. Pepita em 9 de julho de 2022).

Foi destacada a importância de oferecer oportunidades culturais não apenas para crianças e jovens, mas também para as idosas, enfatizando que seu trabalho proporciona uma oportunidade para elas aprenderem Música, seja por meio da dança, expressão corporal ou canto. As idosas presentes fazem parte da família dos jovens que se apresentaram nas bandas e nos grupos de dança, dos atuais e ex-alunos da Ilha de Música, e das pessoas que estavam lá para assistir e aproveitar a festa. O Arraiá tornou-se um momento de reencontro para algumas dessas pessoas com seus familiares, mas agora em uma posição diferente, como artistas, apresentando suas habilidades e apreciando o trabalho desenvolvido pelos grupos.

Outros dois grupos de dança, formados por jovens, meninos e meninas dos bairros da Redinha e arredores, apresentaram-se, como o Grupo de Dança Swing Sensual e o BDS, Bonde do Swag. Este último é composto por jovens trans pertencentes ao Grupo de Dança do Conjunto Habitacional Niterói, localizado na Redinha.

Por volta das 20h, Elton nos conduziu à sala da casa do Sr. Daminhão para conhecer as pessoas envolvidas na organização. A casa dele, situada no centro do Arraial, serviu de apoio para os grupos musicais e de dança que se apresentaram. Houve uma intensa movimentação de pessoas durante todo o evento. Algumas entravam vestidas com trajes cotidianos e saíam com vestes brilhantes, maquiagens, cordões prateados, anéis dourados, meias-calças pretas, roupas coloridas e floridas. A casa se transformou em um local onde os indivíduos entravam como qualquer outra pessoa e saíam como artistas.

Essa transformação não se limitava apenas às roupas, maquiagens e acessórios; também se refletia nos semblantes. Uma postura altiva e olhares concentrados caracterizavam as pessoas que saíam da casa do Sr. Domingos em direção ao palco. A identificação dos artistas não se dava apenas pelas vestimentas, ao contrário dos demais brincantes, mas também pela maneira como se dirigiam em direção ao arraiá e ao palco. Ao término da festa, a frente da casa também se tornou um palco para o trio de sanfoneiros, com o Sr. Domingos como vocalista e seus filhos como músicos.

A sala da casa, de cores vibrantes, refletia a energia e a movimentação experimentadas pelos artistas. Possuía uma parede verde, um tambor de ferro pintado de preto com desenhos brancos da barbearia de um de seus filhos, o Sócrates. Além disso, faziam parte desse cenário duas cadeiras, uma televisão, algumas garrafas de bebidas e pequenos instrumentos de percussão. A sala parecia ter sido propositadamente esvaziada para acomodar o arraiá. Do lado oposto à porta de entrada, uma cortina com estampas de chita separava a sala dos demais cômodos, proporcionando alguma privacidade aos olhares dos observadores.

No entanto, nesse dia, a cortina que separava a sala do restante de sua casa estava aberta, permitindo que as pessoas transitassem livremente pela casa do Sr. Domingos. Era possível ver ao fundo do corredor um quadro religioso em material cintilante pendurado na parede. Os símbolos de sua fé não estavam presentes apenas nas paredes, mas encontravam-se em seu pescoço e em seu discurso. Ele usava uma longa corrente prateada com um crucifixo que ia até a parte superior do seu abdômen e usava uma camiseta azul escura que ressaltou o brilho prata do crucifixo. Quando foi ao palco dar orientações, ele utilizou expressões como “agradecer a Deus” e “Deus está no controle”.

O pai de Sócrates estava usando um chapéu que lembrava os utilizados por violeiros, cantadores, e cantores de forrós, como Valdir Teles e Alcymar de Monteiro[106]. Essas influências eram percebidas não apenas na forma de se vestir, como também no repertório que ele apresentou com seus filhos no trio de sanfoneiro.

A repetição da fala do Sr. Domingos em relação à maneira depreciativa como o bairro era percebido pelo restante da cidade foi por diversas vezes repetida. Em uma de suas declarações, ele reforçou: "Muitas vezes a gente é tido como perigoso, mas aqui o pessoal tem muito talento. Às vezes falta um empurrãozinho para se desenvolverem, para desenvolverem o talento" (Sr. Domingos, caderno de campo em 9 de julho de 2022).

Domingos enfatizou que é uma das pessoas que acreditam na comunidade e nas crianças que ali residem. Isso se manifestava de diversas formas: a) nas palavras reiteradamente pronunciadas quando utilizava o microfone para dar informações sobre o Arraiá; b) na formação dos grupos musicais do bairro, como o trio pé de serra em que seus filhos participaram; c) na ação de promover um evento para que os grupos musicais, artísticos e culturais de seu bairro pudessem se apresentar; e d) no oferecimento do espaço da sala de sua casa para que seus filhos e vizinhos pudessem ensaiar e servir como apoio aos grupos artísticos que se apresentaram naquela noite.

No esforço de construir um discurso alternativo à imagem de um bairro perigoso durante o Arraiá, o Sr. Domingos compartilhou conosco sua visão sobre o impacto do projeto Ilha de Música na vida de seus filhos: "Graças a Deus e a esse projeto, os meninos estão aí, uns formados, outros na banda militar, meu filho está fazendo graduação em educação física. Estão todos aí, virando gente" (Sr. Domingos, entrevista em 9 de julho de 2022). Ele enfatizou que as pessoas do bairro são de bem e que, por vezes, precisam de um impulso, de uma ajuda para se desenvolverem.

Tanto o Sr. Domingos quanto seu filho, Sócrates, atuaram como mestres de cerimônia da festa. Sócrates estava vestido de noiva para sua participação na "Quadrilha Cômica Vice e Versa".

A habilidade de Sócrates em mobilizar as pessoas foi evidenciada quando ele assumiu o microfone para fornecer informações sobre as atrações da noite, expressar gratidão aos patrocinadores e orientar o público sobre onde adquirir bebidas e iguarias juninas disponíveis nas barracas. Por volta das 21:30, em um momento específico da festa, Sócrates solicitou que as crianças presentes formassem uma fila para participar de um concurso de dança.

[106] https://www.youtube.com/watch?v=4oO5UsavbnA

Já no momento da apresentação do cantor Ricon Tentação, as pessoas foram lotando o espaço. Seu repertório abrangeu músicas de funks, bregafunk e reggaefunks. Algumas das canções compostas pela Banda Grafith[107] e outras eram versões em funk e trap music de músicas que tocam na mídia. Ricon Tentação utilizou um computador com playbacks e um músico tocando uma formação de percussão composta por timba, timbal e atabaques.

Após a apresentação de Ricon Tentação, foi a vez da Quadrilha Cômica Vice e Versa se apresentar. Este grupo já havia participado de outro arraiá naquela noite em um bairro próximo, embora sem a presença da noiva, Sócrates, que estava auxiliando seu pai na organização do evento. A quadrilha apresentou um repertório cômico que tensionava os padrões tradicionais de gênero, com a maioria dos participantes vestidos com trajes atribuídos ao sexo oposto nas quadrilhas juninas. O nome "Vice e Versa" remete a essa troca de papéis na dança por parte da maioria dos participantes.

A penúltima apresentação foi de Michael Samplé, que conseguiu atrair uma multidão, lotando completamente o espaço do Arraiá, e gerando uma movimentação significativa nas ruas vizinhas. Ao final, as apresentações deixaram o palco e se concentraram em frente à casa do Sr. Domingos. O trio de sanfoneiros da família continuou tocando músicas até quase o nascer do sol, por volta das 5 da manhã, com um repertório voltado para as tradições da música nordestina.

10.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

A S.C. é reforçada por estímulos que são vistos nos sujeitos que estão presentes/ausentes influenciando Sócrates. Esse processo ocorre levando em consideração as redes de sociabilidade que foram desenvolvidas ao longo da vida de Sócrates. As relações estabelecidas com e através da Música permitiram que ele objetificasse uma conexão prática, como ganhar dinheiro e se afastar do mundo do crime, ao mesmo tempo em que isso se tornava um elemento distintivo para Sócrates na Comunidade, uma expressão de cultura-valor.

As experiências do barbeiro/músico e seus irmãos em tocar percussão, baixo elétrico, flauta doce e violão proporcionaram-lhes a vivência em diversos espaços artísticos que ampliaram suas percepções de mundo. Sócrates e sua família reconhecem que uma de suas missões é criar um ambiente cultural para trocas artísticas, como o Arraiá Bom Ki Só ou os bingos musicais beneficentes direcionados ao apoio aos moradores afetados por situações de alagamento historicamente recorrentes no bairro da Redinha. Em ambas as situações, seja na

[107] A Banda Grafith tem uma ampla profusão no bairro da Redinha. Ela já se apresentou por inúmeras vezes no bairro nas festas de natal/réveillon, veraneio e carnaval.

celebração de uma tradição ou em ações sociais, os membros da família desempenham papéis como organizadores e músicos.

A conexão de Sócrates com o Projeto Ilha de Música é, além disso, profundamente afetiva e familiar. Essas experiências de vida permitiram a ele a (auto)descoberta e a exploração do mundo com seus diversos espaços de convivência, suas diferenças e semelhanças. Incluiu-se a experimentação de diversos instrumentos musicais, a escolha de seu favorito (baixo elétrico), as vivências como brincante nas quadrilhas juninas, os espaços sociais que conheceu ao se apresentar, e os amigos que ainda hoje fazem parte da rede de sociabilidades que ele construiu.

A Música, nesse contexto, não foi apenas uma atividade isolada, mas um instrumento de transformação e mobilização coletiva que desempenhou um papel central nas disposições para a transformação da situação da família de Sócrates. Foi um agente catalisador para o desenvolvimento de atitudes, valores e relações sociais fundamentais na trajetória de superação e no reconhecimento/distinção da família.

Na construção do processo de transformação, os "fins" da ação são direcionados em resposta às emergências da fome. A decisão de aprender Música teve que ser racionalizada em função de uma lógica prática, surgida da urgência causada pela fome. Os desafios e desvios na trajetória começaram a suscitar perguntas em Sócrates sobre os "fins" da ação. Essas indagações tornam-se evidentes quando Sócrates questiona "por que estudar Música" e "por que acordar cedo para a aula", entre outras. A relação entre "fins" e "meios" é complexa, pois envolve fatores emocionais na relação parental (como a relação com o pai, que é vocalista da banda), o convívio em comunidade (reconhecendo-os como pessoas distintas) e as formas de participação de Sócrates como músico.

Por fim, destaca-se a profunda relação que Sócrates e sua família desenvolveram com a música: eles estabeleceram laços de amizade, vivenciaram momentos familiares, encontraram oportunidades de ganhar dinheiro, conviver, brincar e construir seu mundo, tudo por meio de suas habilidades musicais como elemento central. O músico/barbeiro expressa essa centralidade ao longo de sua vida da seguinte forma: "Se a gente não tivesse a Música em nossa vida, não sei o que a gente seria" (Sócrates, entrevista em 4 de agosto).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Salvação Cultural requer condições espirituais (kultur) e materiais para seu desenvolvimento. Nas espirituais, é essencial o desenvolvimento de uma operação cultural como elemento de distinção e hierarquização. Nas materiais, a S.C. é direcionada aos sujeitos das camadas mais baixas da sociedade, herdeiros de processos históricos vinculados à colonização. Nesse sentido, a S.C. é historicamente herdeira da religião cristã, embora não se restrinja a ela. Esse legado tem origem no processo de colonização, catequização e inserção de povos colonizados no sistema econômico das metrópoles. Esses traços são evidenciados nos retratos sociológicos dos entrevistados, reconstruídos nesta tese, destacando aspectos desse processo na vida dos participantes.

Compreender o ensino de música e sua relação com os objetivos sociais emerge como um ponto central de reflexão, revelando as tensões presentes na educação em contextos de projetos sociais. Esses tensionamentos não são apenas o resultado das complexidades da prática educativa, mas também evidenciam dinâmicas mais amplas de poder, valores e resistências que influenciam na trajetória de vida das pessoas.

Se é no campo das disputas que os interesses culturais são reafirmados, é também nele que são questionados. Nisso, o ensino de Música desempenha um papel importante ao questionar que tipo de educação é necessária para a prática social com crianças e adolescentes em situação de risco e vulnerabilidade. Esses projetos, que geralmente atendem a um público proveniente de bairros estigmatizados, inserem a cultura como uma experiência estética, contraditória, vinculada às classes, aos tensionamentos, aos usos mediados pela tecnologia e às mobilizações em torno das transformações sociais.

Aprender música é, portanto, aprender cultura, e o que está por trás dessa aprendizagem é uma rede interativa de concepções e vivências que não se restringem ao momento da sala de aula. Mesmo que haja um objetivo expresso nos discursos dos organizadores sobre os propósitos das aulas, ao entrevistarmos ex-alunos e pais, descobrimos que essas intenções se complexificam. Aspectos históricos, de classe, de preferências e de oportunidades para experiências culturais influenciam como as pessoas aprendem Música, porque aprendem e como se expressam musicalmente no mundo.

Essas vivências proporcionam um modo de vida diferenciado, marcado por hierarquias e distinções, facilitando a participação dos sujeitos em diversos grupos. Esse processo é complexo, ambíguo, distintivo, hierarquizante e ambivalente, pois abrange aspectos culturais, econômicos, políticos e antropológicos interconectados e subjetivos da aprendizagem musical. E, no caso da Ilha de Música, as suas ações desenvolvem habilidades e competências

que são acionadas pelos ex-alunos para ampliarem o horizonte de possibilidades, como por exemplo, montar o seu próprio projeto social (no caso de Ana), desenvolver ações culturais comunitárias e obter rendimentos com a Música (Sócrates), e entrar em um curso superior (Ana e Elton). Tais possibilidades de interação mediam concepções de mundo, agenciam identidades em relação à Música e permitem a distinção entre os artistas e os demais membros da Comunidade da África.

Na qualidade de condição espiritual (*kultur*), a Salvação Cultural, enquanto herdeira da religião, assume papel crucial no processo educativo que almeja resgatar crianças e adolescentes do "mundo das drogas e da criminalidade". O conceito elaborado nesta tese está ligado a três elementos: o véu metafísico, a ordem ritualística, e o processo transformador. Eles estão ligados à utilização da Cultura como elemento de transformação e possuem um potencial analítico se utilizado em várias áreas, como por exemplo o estudo de figuras históricas que passaram por processos de Salvação Cultural no âmbito da literatura, teatro, dança, pintura, escultura, cinema, etc.

No âmbito das pessoas envolvidas na Salvação Cultural do projeto Social Ilha de Música, identificamos três arquétipos que exercem influência nas práticas educativas do cotidiano. O primeiro grupo compreende os encantados, os presentes e os desviados e perdidos. Os dois primeiros arquétipos são destacados nas oficinas, aulas, e nas entrevistas realizadas com as pessoas da Comunidade como modelos a serem seguidos, enquanto o último é apresentado como um contraexemplo, ou seja, aquilo que as crianças não devem se tornar. Houve uma dificuldade durante a pesquisa em nos aproximarmos dos desviados/perdidos, uma vez que, quando perguntávamos sobre essas pessoas, os moradores e familiares dos alunos da ONG se distanciavam de suas histórias de vida, e expressavam o desejo de que seus filhos se transformassem em encantados ou presentes.

Importante salientar que buscar conhecer melhor os desviados/perdidos constitui um dos horizontes de pesquisa que devem ser aprofundados. Entender os motivos, através dos retratos sociológicos, que levaram essas pessoas a abandonarem ou mesmo não se engajarem nos projetos também ajudaria na elaboração de práticas pedagógicas e sociais que podem ser melhor operacionalizadas em contexto de vulnerabilidade social.

Nas condições materiais, a Comunidade da África, antes da colonização portuguesa em terras potiguares, já era um espaço de resistência colonial. D. Antônio Filipe Camarão, líder indígena, destacou-se nas disputas territoriais contra franceses e holandeses. No século XX, o local transformou-se em destino de veraneio para a elite de Natal, enquanto a migração para a cidade levou à divisão entre a "Redinha-de-fora" e a "Redinha-de-dentro", marcando

diferenças sociais e econômicas. A história da comunidade é marcada por ocupação, disputas, mas também diversão e comércio, refletindo processos migratórios e a estratificação social.

A presença de uma dualidade fundamental emergiu tanto nas discussões informais com os professores quanto durante a entrevista com a pianista Ana. Essa dualidade compreende, por um lado, a formulação de um ideal educacional que engloba concepções sobre a natureza humana e, por outro lado, a criação de figuras de referência que encarnam tais concepções. É importante ressaltar a interdependência desses dois aspectos.

O discurso sobre o papel da Música em enfrentar a instabilidade no bairro não só enfatiza sua capacidade de solucionar problemas, mas também de expandir os horizontes de experiência e permitir formas alternativas de interação social para os alunos do Projeto Ilha de Música. Essas oportunidades oferecem uma maneira de lidar com as instabilidades locais, fornecendo alternativas para enfrentar os desafios do dia a dia.

Embora essas experiências culturais e artísticas não resolvam diretamente os problemas estruturais do bairro, elas desempenham um papel significativo na mobilização das pessoas. Ao participar de atividades como a Música, a quadrilha junina, os eventos culturais organizados pela comunidade e os projetos sociais, os sujeitos têm a oportunidade de experimentar formas alternativas de expressão, de socialização e de pertencimento.

Ao destacar a diversidade de distinções que os professores carregam consigo, como o eu religioso, o eu aprendiz e o eu artista, Ana reconhece a riqueza e complexidade das experiências musicais. O envolvimento na igreja, as interações em diferentes espaços de aprendizado, como o curso técnico, e as apresentações em diversos palcos culturais, como o projeto Som da Mata, demonstram como a Música está integrada em várias esferas da sua vida. Esses agenciamentos não apenas oferecem oportunidades profissionais, mas também enriquecem as esferas pessoais e sociais, permitindo que o eu se expresse e participe de diferentes comunidades.

Aqui, não estamos sugerindo encapsular a importância da educação como agente de mobilidade social, mas é essencial considerar que ela pode ou não se traduzir em efetiva mobilidade social. Em outras palavras, a educação pode representar uma mobilidade que nunca se concretiza totalmente ou que se realiza apenas parcialmente, como observado no contexto da transformação da Salvação Cultural, que muitas vezes se concentra em indivíduos e não nas comunidades.

Se analisarmos a Salvação Cultural como um meio de reprodução das instituições sociais, a referência ao pagamento de contas feito por Gilberto Cabral (Cap. 7) confirma a intenção de integrar as pessoas nos sistemas de reprodução social capitalista. O ensino de música pode auxiliar na inserção de crianças e adolescentes nos mecanismos capitalistas, e os

indicadores de sucesso nessa integração incluem a posse legítima de bens de consumo como casa e carro, o estabelecimento de uma família e o cumprimento das obrigações financeiras, de maneira semelhante a qualquer outro trabalhador.

A S.C., por um lado, não assegura a imunidade de jovens negros oriundos de comunidades desfavorecidas contra a violência. Ela não garantiu que o maestro Gilberto Cabral ficasse isento de violência psicológica e humilhações no período em que serviu ao exército. A S.C. viabiliza a ativação de mecanismos que fomentam a reflexão sobre a razão por trás da violência, que é estruturada hierarquicamente como meio de reprodução de uma opressão social. Os corpos da população negra e de baixa renda são subjugados pela força da violência de classe, empregada através da cultura; no entanto, é a própria cultura que é mobilizada como um meio para questionar essa violência. O indivíduo se percebe como não merecedor da violência que lhe é imposta. Este ponto não nega a necessidade de proteger todos os corpos da violência, mas busca exclusivamente uma autojustificação, conforme proposto por Gilberto Cabral, fundamentada na dimensão cultural, para preservar seu corpo musical contra a violência.

A transformação manifesta durante o retrato sociológico de Gilberto é vinculada a uma adaptação aos sistemas sociais, econômicos, políticos, e de poder. Essa transformação possui uma relação com as transformações impostas aos indígenas e aos afrodescendentes que frequentavam os aldeamentos no período Colonial.

No decorrer do período colonial, essas pessoas adquiriram conhecimentos em Música e Português nas escolas jesuítas nos Aldeamentos do Guajiru e do Guaraíras, tornando-se súditos da coroa, úteis para serem empregados como mão de obra no sistema económico português e devotos da igreja (assegurando-se da redenção após a morte). No contexto da contemporaneidade, a Salvação Cultural assume uma finalidade voltada para a existência terrena, abordando as complexidades, hierarquias e tensões presentes na sociedade. Essa perspectiva difere da salvação religiosa católica, na qual, mesmo que as pessoas fossem condenadas à fogueira por heresias e não conseguissem preservar seus corpos, a ênfase estava na direção à morte (ao pós-vida), buscando a redenção de suas almas que ocorria concomitantemente à inserção de seus corpos em sistemas de exploração laboral como escravizados e servos.

Há uma interconexão metodológica entre os elementos da aprendizagem musical e da Salvação Cultural que se revela nos três retratos sociológicos apresentados nesta tese: 1) No caso de Elton, que empregou os conhecimentos musicais adquiridos na Ilha de Música para se apresentar em diferentes contextos sociais, como nos sambas que ocorrem após as partidas de futebol; 2) Em Ana, que utiliza as habilidades pianísticas aprendidas no projeto para

integrar-se a um ambiente de fé, tornando-se parte de uma orquestra em uma igreja pentecostal; 3) Sócrates, por sua vez, aprendeu Música no projeto e compartilhou seus conhecimentos com seu próprio pai, com o objetivo de fortalecer e aprimorar suas práticas no trio de pé de serra em que ambos estão envolvidos, conseguindo, assim, remuneração por essa atividade.

Especificamente, as vivências de Sócrates destacam que a Salvação Cultural não necessariamente deriva do ensino superior de Música, mas sim do reconhecimento transformador que ele e sua família experimentam através do poder metafísico da Música.

A opção do músico/barbeiro por não continuar seus estudos musicais na universidade não resultou em desânimo nem na renúncia à sua carreira na performance. Pelo contrário, a rede de sociabilidade que ele construiu tanto dentro quanto fora dos limites físicos da Ilha de Música proporcionou experiências que, embora tenham semelhanças, também se distinguem dos caminhos trilhados por figuras como a pianista Ana, os "agregados" Elton e Gabriel, e seus próprios irmãos. Nesse contexto, cada um dos participantes desta pesquisa se insere nas estruturas hierárquicas da sociedade de maneiras diversas, que orientam as relações com os equipamentos sociais, como a Universidade. A Salvação Cultural age na dinâmica de (re)produção social guiando a inserção das pessoas em diferentes posições nas estruturas sociais.

Entendemos que a Salvação Cultural é uma parte intrínseca da sociedade brasileira, como evidenciado pelos diversos movimentos populares ao longo dos capítulos desta tese. Seria mais um outro mito, em meio a tantos que envolvem o poder da Música, sugerir um projeto social para as classes populares no qual as expectativas evitassem completamente os objetivos da Salvação e da distinção. No entanto, é crucial ressaltar que o Projeto Ilha de Música procura alternativas que rompem com a rigidez das concepções salvacionistas ao incorporar em suas práticas as perspectivas que orientam as músicas populares, as ações socioambientais e o diálogo com a situação socioeconômica das famílias.

Dessa forma, o projeto se propõe a ser mais inclusivo e holístico, reconhecendo a diversidade de expressões culturais e as complexidades das realidades sociais. Ele busca integrar diferentes elementos, indo além da visão restrita da Salvação Cultural, para promover uma abordagem mais aberta e adaptada às necessidades e aspirações específicas da Comunidade da África.

É preciso pensar em projetos sociais que estejam intimamente ligados a cultura e a história das pessoas que vivem nos bairros. A S.C. deve ser tensionada para que não sirva apenas de reprodução das desigualdades. A necessidade de estudar o dia a dia dos participantes consiste em compreender as dinâmicas históricas que se interrelacionam e se

tornam imperativos na construção de sujeitos em vulnerabilidade. Utilizar o risco social como ferramenta na Educação Musical pode ser um caminho para se pensar ações que criam narrativas alternativas a S.C, sem contudo, reduzir a potência transformadora à salvação individual.

Ao utilizar um repertório interligado ao cancioneiro Nordestino, a Ilha de Música de certa forma, providenciou que fossem dados suporte ao sonho de promover na Comunidade da África eventos culturais, como o Arraiá Bom Ki Só. Esses eventos podem ser vistos como capilaridades que ao mesmo tempo são influenciadas pela Ilha e alimentam o desejo das crianças da África em aprender Música.

Se por um lado a Arte é uma forma de escapar do cotidiano, ela também pode ajudar a conviver com as dificuldades, ou até, a superá-las. Por fim, compreendemos que a Salvação Cultural se revela altamente valiosa ao examinar casos históricos de indivíduos que passaram por processos de aprendizagem e conquistaram, de alguma forma, reconhecimento social. Seja em casos de pessoas menos conhecidas, como a maioria dos entrevistados para esta tese, ou em figuras renomadas como o maestro Gustavo Dudamel, personalidades não vinculadas à Música, como o escritor negro Machado de Assis. Ambas essas figuras, reconhecidas pelo público em geral na esfera cultural, compartilham histórias de vida que se assemelham na medida em que pertenciam às camadas populares e alcançaram destaque social por meio do desenvolvimento ou cultivo de habilidades artísticas.

Reconhecemos que análises futuras de casos relacionados à S.C. em diferentes contextos poderão enriquecer e questionar o ensino de Arte como um mecanismo de ação social para indivíduos pertencentes às classes mais baixas da sociedade. Essa perspectiva ampla e inclusiva ressalta a importância de continuar explorando as nuances da relação entre aprendizagem e o reconhecimento social em diversos contextos socioculturais para pessoas em situação de risco e de vulnerabilidade.

REFERÊNCIAS

ABEM. Quem somos. Site da ABEM. S.d. Disponível em < http://abemeducacaomusical.com.br/abem.asp>. Acesso em 22/12/2021.

ÁBIA, Marpin. A negritude e seus repertórios: música e identidade racial. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

ABRAMO, Helena. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, n.5, 1997. p. 25-36.

ACOSTA; Suélen. Embolamentos: reconfigurações em práticas de sociabilidades juvenis em contexto de periferia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

AIRES, Rafael. O ensino coletivo de violão na Fundação Estadual Curro Velho em Belém do Pará: estratégias pedagógicas diante da heterogeneidade da turma. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 23, 2017, **Anais...** Manaus: ABEM, 2017.

ALCÂNTARA, Hayrles; YING, Liu; QUEIROZ, Dora. A Musicalização no Programa de Música Jacques Klein. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

ALMADA, José. A REESTRUTURAÇÃO PRODUTIVA E O CIRCUITO INFERIOR DO TURISMO NAS PRAIAS DE REDINHA NOVA, SANTA RITA E JENIPABU, EXTREMOZ – RN. InterEspaço: Revista de Geografia e Interdisciplinaridade, [S. l.], v. 2, n. 6, p. 60–83, 2017. DOI: 10.18764/2446-6549/interespaco.v2n6p60-83. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/interespaco/article/view/6482. Acesso em: 16 nov. 2022.

ALMEIDA, Admilson Gonçalvez. **Educação e evangelização:** a convivência de jesuítas e índios no século XVI no Brasil. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 2016.

ALMEIDA, Lindijane; FERREIRA, Glenda; SILVEIRA, Raquel; COSTA, Thaysa. A voz das ruas: os movimentos sociais urbanos em Natal/RN. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 18.; 26 -29 julho 2017, Brasília (DF). Anais... Brasília (DF). SBS, 2017.

ALMEIDA, Maria da Conceição de. Método complexo e desafios da pesquisa. ALMEIDA, M.C.; CARVALHO, E.A. **Cultura e pensamento complexo.** Natal: EDUFRN, 2009. Disponível em <http://arquivos.info.ufrn.br/arquivos/20131412012ebf1609180bd927c82c1b1/MTODO_COMPLEXO_E_DESAFIOS_DA_PESQUISA.pdf> Acesso em 22/10/2019.

_____. Cenários de reorganização do conhecimento. In: ALMEIDA, Maria da Conceição de. **Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição**. São Paulo: Ed. Livraria da Física, 2010 (Coleção Contextos da Ciência). p. 14-42. Disponível em <http://arquivos.info.ufrn.br/arquivos/201308806545e41609148fb55ecaac2d1/CENRIOS_DE_REORGANIZAO_DO_CONHECIMENTO_-_Conceicao_AlmeidaBolivia.pdf> acesso em 22/10/2019.

_____. **Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010b.

ALMEIDA, Lindijane; FERREIRA, Glenda; SILVEIRA, Raquel; COSTA, Thaysa. A voz das ruas: os movimentos sociais urbanos em Natal/RN. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 18.; 26 -29 julho 2017, Brasília (DF). Anais... Brasília (DF). SBS, 2017.

AMORIM, Quézia; ALMEIDA, Cristiane. Educação musical no terceiro setor: Reflexões sobre os processos de significação e criatividade musical. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 23, 2017, **Anais...** Manaus: ABEM, 2017.

ARAÚJO, Andersonn Henrique. **Música em projetos socioassistenciais governamentais**: práticas e concepções culturais no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos em Natal. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

_____. Política pública socioassistencial e o ensino de música para crianças e adolescentes. **Música Hodie**, 18, 2018. p. 296-306. Disponível em <https://doi.org/10.5216/mh.v18i2.51244> acesso em 22/10/2019.

ARAÚJO, Andersonn Henrique. Da casa de taipa à colação de grau: interlocuções entre o perfil do estudante concluinte de licenciatura em música, as sociabilidades e o capital cultural. Revista da Abem, v. 29, p. 402-424, 2022.

ARAUJO, Sergio. Práticas de consumo de cultura de Salvador: análises preliminares da pesquisa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

ARAÚJO, Adailson; CERQUEIRA, Vladimir. O papel do vínculo afetivo na aprendizagem de violão em uma Casa Lar: estudo de caso. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. Anais... Campo Grande: ABEM, 2019.

ARAÚJO, Joane. Cultura, cotidiano e realidade política: o rapper como cronista de nosso tempo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). Anais... Belém (PA). SBS, 2021.

ARIMATEIA, Emmanuela. O descompasso de uma experiência: avaliação do Programa Habitar Brasil na comunidade África - Natal/RN. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=141566. Acesso em: 08 de julho de 2022,

ARIOVALDO, Thainara; SOUZA, Isis; CRUZ, Tatiana. Estigmatização dos alunos: consequências sobre suas trajetórias escolares. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). **Anais...** Belém (PA). SBS, 2021.

ASSUNÇÃO, Luiz. A tradição do Acais na Jurema natalense: memória, identidade, política. **Revista pós Ciências Sociais,** v. 11, p. 21, jan./jun., 2014. Disponível em < http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/2873/2692>. Acesso em 03 de março de 2022.

BAKER, Geofrrey. **El Sistema**: Orchestrating Venezuela's Youth. New York: Oxford Unversity Press, 2014.

_____. Citizens or Subjects? El Sistema in Critical Perspective. ELLIOT, David; SILVERMAN, Marisa; BOWMAN, Wayne (ed). **Artistic Citizenship: artistry, social responsibility and ethical praxis.** New York: Oxford University Press, 2016, p. 313-338.

_____. **Rethinking social action through music**: the search for coexistence and citizenship in Medellín's Music Schools. Cambridge: Open Book Publishers, 2021.

BARBOSA, Amanda. Aprendendo percussão no Programa "Gente em Primeiro Lugar". Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

BARROS, Juliana. Lugar de duna, de rio e de gente: plano popular urbanístico para a Comunidade da África, Redinha, Natal-RN. 292 f. Monografia (GRADUAÇÃO) – Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2021.

BARRETO, Mariana. O Projeto Kalunga: os significados das produções musicais populares brasileira e angolana para além dos limites do território nacional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 18.; 26 -29 julho 2017, Brasília (DF). Anais... Brasília (DF). SBS, 2017.

BENEDICT, Cathy; SCHMIDT, Patrick. Pedagogias críticas e práticas musico-educativas: compartilhando histórias práticas, políticas e conceituais. **Revista da ABEM,** Porto Alegre, v. 20, p. 7-17, set. 2008.

BEZERRA, Leila Maria Passos de Souza; CARVALHO, Alba Maria Pinho de; JALES, Paula Raquel da Silva; SILVA, Paulo Júnior Barbosa da. Problematizando a política pública de assistência social e suas noções classificatórias de pobreza, vulnerabilidades e riscos sociais: versões de usuárias da Proteção Social Básica em Fortaleza-Ce. . In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 18.; 26 -29 julho 2017, Brasília (DF). **Anais...** Brasília (DF). SBS, 2017.

BEZERRA, Laura. Cultura, Memória e Resistência no Recôncavo da Bahia In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). Anais... Belém (PA). SBS, 2021.

BIONI, Bianca; SCHAMBECK, Regina. Ser musicista em espaços alternativos de formação musical: um estudo sobre tocar na Banda da Sociedade Musical Filarmônica Comercial e a representação feminina destes espaços. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 35, 2021,

2021, ON-LINE. Anais... 2021. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/index.html. Acesso em 14 fev. 2023.

BORNE, Leonardo; RUEDA-BELTRÁN, Mário. Evaluación en educación musical. Tensiones antiguas, discusiones contemporâneas. **Revista da ABEM,** Londrina, v.25, n.38, p.123-138, jan./jun. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação.** 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Os usos sociais da ciência:** por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas sociais. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. A distinção. São Paulo: Edusp, 2009.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução:** Elementos para uma teoria do sistema de ensino. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BOWERS, Rick. Freire (with Bakhtim) and the dialogic classroom seminar. **The Alberta Journal of Educational Research.** Vol. 51, N. 4. Winter, 2005, p.368-378.

BRANDÃO, Dárlem. Abordagens educativas potencializando o desenvolvimento musical infantil. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

BRASIL, Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. **Política Nacional de Assistência Social**: Norma Operacional Básica – NOB. Brasília: MDS, 2004.

BRÉSCIA, Vera Pessagno. **Educação musical**: bases psicológicas e ação preventiva. Campinas: Átomo, 2003

BRITO, Dhemy. Análise do projeto "Um Canto em Cada Canto": uma pesquisa em andamento. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 23, 2017, **Anais...** Manaus: ABEM, 2017.

BRITO, Jean. O contexto educativo do grupo de música percussiva Ilé Anu, projeto social de uma instituição espírita da cidade de Fortaleza (CE). In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 35, 2021, 2021, ON-LINE. Anais... 2021. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/index.html. Acesso em 14 fev. 2023.

BRUNO, Marta. **Tecendo Cidadania no Território da Educação Musical**: A experiência do Programa Guri Santa Marcelina. 2013. Tese (Doutorado em Educação) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRUSIUS, Analice; GADEA, Carlos. Jovens egressos de medidas socioeducativas, memória coletiva e trauma. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em

https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington press, 2000.

BUARQUE, Chico; FRAGOSO, Dárcio. Paratodos. In: BUARQUE, Chico. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro, 1993.

BUENO, Maria; SANT'ANNA, Sabrina; DABUL, Ligia. Sociologia da Arte: notas sobre a construção de uma disciplina. **Revista Brasileira de Sociologia.** v.06, n. 12, p. 266-289, jan./abr., 2018.

CALADO, Manoel. O veloroso Lucideno e Triunfo da liberdade. 4a ed. Recife: Fundarpe, 1985.

CAMARGO, Luciano de Freitas. A questão do repertório na educação musical: os efeitos da indústria da cultura nas interações educacionais. **Revista da ABEM**, v. 26, n. 40, p. 59-74, jan./jun. 2018.

CAMBI, Franco. **História da pedagogia**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1999.

CAMPOS, Gabriela. **AEIS da ÁFRICA**: estudos e diretrizes para sua regulamentação urbanística. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

CAMPOS, Ricardo. Arte urbana, poderes públicos e imagem da cidade: o caso de Lisboa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

CANCLINI, Néstor. **Culturas hibridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2019.

CARPEGIANNE, Emerson de Souza Martins. **O ensino e aprendizagem de música no Projeto Conexão Felipe Camarão**: estudo de caso. Natal, 2016. Dissertação (Mestrado em educação musical) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

CASCUDO, Câmara. História do Rio Grande do Norte. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1955

_____. História da cidade do Natal. Natal: RN Econômico, 1999.

CASIMIRO, Ana Palmira. Breve instrução para ensinar a doutrina cristã. Ler e escrever aos Meninos e ao mesmo tempo os princípios da Língua Portuguesa e sua ortografia. **Revista Histerdbr**, Campinas, n.20, p. 151-155, dez. 2005.

CASTANHA, Paulo. **Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII.** Dissertação de mestrado (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

CASTRO, Thiago; PAIVA, Antônio. Entre balões multicores, arrasta-pé e discursos de tradição: a expressiva presença de sujeitos não identificados com a cis-heterossexualidade nas quadrilhas juninas cearenses. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). **Anais...** Belém (PA). SBS, 2021.

CAVEDON, Neusa. Método etnográfico: da etnografia clássica às pesquisas contemporâneas. In: SOUZA, Eloisio (org.). **Metodologias e analíticas qualitativas em pesquisa organizacional:** uma abordagem teórico-conceitual. Vitória: Edufes, 2014.

CHAGAS, Anderson; JOLY, Ilza. Processos educativos oriundos das aulas coletivas de violões em um assentamento do MST. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

CHIQUITO, Ricardo. **Infância, didática, salvacionismo: implicações em torno da arte de ensinar em Comenius**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

COSTA, Renata. **Porta do céu:** o processo de cristianização de Freguesia da Nossa Senhora da Apresentação (1681-1714). 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

CREPALDE, Neylson. A racionalização das práticas musicais: a regência de orquestra. **Revista Brasileira de Sociologia**. V. 05, n. 09, p. 195 – 220. Jan./Abr., 2017.

CRUVINEL, Flavia. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas**: a educação musical como meio de transformação social. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais.** Bauru: EDUSC, 1999.

DAMASCENO, André. O ideário de uma nação musical miscigenada: a visão étnico-racial de Villa-Lobos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

DIÁRIO DE NATAL. Não permitirá a Polícia qualquer demonstração do ‘Rock and Roll’: grupo de rapazes exibiria a dansa hoje, no Grande Ponto. **Diário de Natal**, Natal, edição de 08/03/1957

DINIZ, Sheyla. Materialismo cultural e música popular: contribuições teórico-metodológicas. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 43.; 21-25 de outubro 2019, Online. Anais... ANPOCS, 2019.

DONEGAN, Lucy. Qual é a sua praia? Arquitetura e sociedade em praias de Natal-RN. 2016. 299f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

DUARTE, Rafael. Fotógrafa revela identidade do Pinta Natalense em exposição [online]. **Saibamais.** Rio Grande do Norte, 14/11/2018. Disponível em

https://saibamais.jor.br/2018/11/fotografa-revela-identidade-do-pinta-natalense-em-exposicao/ . Acesso em 19/11/2022.

DUTRA, Mariana. Mais vadio do que puro: o canto ancestral e híbrido de Clementina de Jesus. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 44.; 01-11 de dezembro 2020, Online. *Anais...* ANPOCS, 2020.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **A ideia de cultura**. 2.ed. Trad. Sandra Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

EMERIQUE, Raquel. **Do salvacionismo à segregação**: a experiência dos Centros integrados de Educação Pública no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado), Uerj, 1997.

F10. **Ensino interativo: conheça essa metodologia revolucionária.** Blog, 2019. Disponível em: https://blog.f10.com.br/ensino-interativo-conheca-essa-metodologia-revolucionaria/. Acesso em 02 de maio de 2021.

FAGUNDES, Igor. Felipe Camarão, um cavaleiro potiguar a serviço del Rei: memória, história e identidade nas guerras pernambucanas, século XVII. **Revista 7 Mares**, n. 05, p. 200 – 213, out., 2015.

FALCÃO, José; SANTANA, Priscila; VIEIRA, Josélia. O polo de Piano – Casarão dos Azulejos do PRIMA: o processo de cooperação na implantação, consolidação e desenvolvimento do Ensino de Piano em Grupo em um projeto social. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

FARIAS, Edson; MIRA, Maria; NETTO, Michael. Tendências da sociologia da esfera cultural contemporânea. **Revista Brasileira de Sociologia,** v. 05, n. 11, p. 254 – 269, set./dez., 2017.

FERNANDES, José. **Educação musical de adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa através do canto coral**. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

_____. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu brasileiros. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 15, 11-26, set. 2006.

_____. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu em educação. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 5, p. 45-57, set. 2000.

FERRETI, Mundicarmo. Encantados e encantarias no folclore brasileiro. In: SEMINÁRIO DE AÇÕES INTEGRADAS EM FOLCLORE, 6, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2008.

FLECK, Amaro. De meios que se tornam fins: o conceito de fetichismo na obra de Theodor W. Adorno. **Dissertatio**, Pelotas, v.42, p.45-61, jan, 2015.

FLEURY, Sônia; MENEZES, Palloma; MAGALHÃES, Alexandre. Deslocando enquadramentos: coletivos de favelas em ação na pandemia. **Revista Brasileira de Sociologia,** v. 09, n. 23, p. 256 – 279, set./dez. 2021.

FONTES, Leonardo. Luta política, mobilização social e cidadania em três tempos na periferia de São Paulo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 18.; 26 -29 julho 2017, Brasília (DF). Anais... Brasília (DF). SBS, 2017.

FONTES JÚNIOR, José da Silva. **Ilha de Música:** uma perspectiva sobre educação musical em ONGS. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

FONTES JÚNIOR, José da Silva; CARVALHO, Valéria Lazaro de. As dimensões formativo-musicais na ONG Ilha de Música: uma perspectiva sobre o ensino de música de um projeto social. **Revista da ABEM**, v. 28, p. 115-138, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

_____. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 34ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia da indignação:** cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. À sombra desta mangueira. 11 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREITAS, Mayara; AMARAL, Ana. A formação de instrumentistas em espaços alternativos: um estudo de caso na Associação Musical Integração da Assembleia de Deus em Almeirim/PA. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 35, 2021, 2021, ON-LINE. Anais... 2021. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/index.html. Acesso em 14 fev. 2023.

FREITAS, Viltany; RAIMUNDO, Arrais. Boemia na praia: memórias e crônicas de Newton Navarro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. **Anais...** Natal: ANPUH, 2013, p.01-22. Disponível em: http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364729548_ARQUIVO_Boemianapraiamemoriasecronicasde NewtonNavarro.pdf. Acesso em 16/11/2022.

FRIDMAN, Luis. A sociologia da música de Nobert Elias: apontamentos metodológicos para o estudo da música popular contemporânea. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

GALINDO, Eryka; TEIXEIRA, Marco; ARAÚJO, Melissa; MOTTA, Renata; PESSOA, Milene; MENDES, Larissa; RENNÓ, Lúcio. Efeitos da pandemia na alimentação e na situação da segurança alimentar no Brasil. **Food for Justice:** working paper series, n. 04, Berlin, 2021. Disponível em: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/29813/WP_%234_final_version.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 15 de set. de 2021.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GERMANO, José. O discurso político sobre a educação no Brasil autoritário. **Cedes**, Campinas, vol. 28, n.76, p.313-332. Set/dez, 2008.

GIANELLI, Andrea. Do Projeto Guri ao Programa Guri: Um relato de experiência sob a perspectiva Sociocultural da Educação Musical. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

GIDDENS, Anthony. **Capitalismo e moderna teoria social**. 6ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

_____. **Política, sociologia e teoria social**: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

GIGANTE, Lucas. Música, linguagem e ego: leituras de Adorno e Wisnik. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 45.; 19-27 de outubro 2021, Online. **Anais...** ANPOCS, 2021.

GOHN, Daniel. A realidade das redes sociais: uma discussão acerca da educação musical nas comunidades virtuais. **Revista da ABEM**, v. 28, p. 81-93, 2020.

GOMES, Júlio. PINEIRO, Abda; MENEZES, Paulo; PAULO, Sâmela; ARAÚJO, Antônio. A relação entre a gestão e a atuação do professor de música no projeto de inclusão social Instituto Florart. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

GRILLO, André. Arte, cultura, trabalho e música: notas para a construção de um programa de sociologia da música. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 43.; 21-25 de outubro 2019, Online. **Anais...** ANPOCS, 2019.

GOLDING, William. S**enhor das moscas.** Trad. Sérgio Fleskman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALLAM, Susam; HIMONIDES, Evangelos. **The power of music:** an exploration of the evidence. Cambridge: Open Book Publishers, 2022.

HERMANN, Jacqueline. As metamorfoses da espera: messianismo judaico, cristãos-novos e sebastianismo no Brasil colonial. GRINBERG, Keila (org.). **Os judeus no Brasil:** inquisição, imigração e identidade. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2005, p.399-354, 2005.

HESIODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HIKIJI, Rose. **A música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HOLLER, Marcos. **Os Jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas: Unicamp, 2010.

HYLTON, Forrest. Medellín's Makeover. **New Left Review**, n. 44, mar./abr., 2007.

CONCEIÇÃO JÚNIOR, Sebastião. O ensino da música no projeto social Instituto Amazônia Cultural: os efeitos sociais e musicais na vida dos ex-estudantes participantes. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

JORGE, Sâmela. Entre o não-formal e o formal: uma educação musical no projeto social República de Emaús em Belém do Pará. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

_____. O canto coral em diferentes contextos: um olhar comparativo entre um projeto social na periferia de Belém e uma escola particular de ensino básico em Ananindeua/Pará. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

KAISER, Izaura; CAITANO, Flavia. Instrumentos sinfônicos e repertório erudito para jovens em situação de vulnerabilidade social: uma experiência de ampliação de práticas musicais na Escola de Música Tocando em Frente, em Cachoeiro de Itapemirim/ES. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 23, 2017, **Anais...** Manaus: ABEM, 2017.

KIELING, Francisco. **Perspectivas e práticas dos professores: entre abnegação e a resignação frente as desigualdades**: escolares e sociais. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, 2020.

KLEBER, Magali. **A Prática de educação musical em ONGs**: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. 2006. 355 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/9981/000547646.PDF?sequence=1;

_____. **A prática de educação musical em ONGs:** dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Curitiba: Appris, 2014.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. **Em Pauta.** Porto Alegre, v. 11, n.16/17, abr./nov., 2000.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso escolar nos meios populares**: razões do improvável. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LAHIRE, Bernard. **Homem plural**: os determinantes da ação. Petrópolis: Vozes, 2002.

LEDBETTER, David. **Bach's well-tempered clavier**: the 48 preludes and fugues. New Haven: Yale University Press, 2002.

LIMA, Charllys; MOREIRA, Sueli; CABRAL, Alicia; SILVA, Ana; MESQUITA, Maria. Ginga com tapioca: gastronomia do mercado da Redinha como atrativo turístico. **Revista de Turismo Contemporâneo,** [S. l.], v. 4, n. 1, 2016. DOI: 10.21680/2357-8211.2016v4n1ID7845. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/turismocontemporaneo/article/view/7845. Acesso em: 16 nov. 2022.

LIMA, Maria. **O Canto Coral como Agente de Transformação Sociocultural nas Comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho**: Educação para Liberdade e Autonomia. 2007. 271 f. (Doutorado) - Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, Júlio; CARVALHO, Valéria. O Compositor em Cada um: Relatos sobre a Experiência de ensino do violão básico e da composição popular num âmbito não formal de ensino. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 23, 2017, **Anais...** Manaus: ABEM, 2017.

LIMA, Fernanda; CAVALCANTE, Jordhanna. Do Rap ao Brega Funk: política cultural negra e as disputas pelas cidades na democracia brasileira. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 44.; 01-11 de dezembro 2020, Online. **Anais...** ANPOCS, 2020.

LIMA, Zueleide; MACIEL, Ana; LIMA, Janny. Praia da Redinha, Natal/RN, Brasil: Uso e Ocupação do Solo e Vulnerabilidade a Erosão Costeira. Investigacion Geografica Chile, 54, p. 145-158, 2017.

LIMA JÚNIOR, Cristóvão. As territorialidades dos ambulantes em Natal (RN): praias da Redinha, do Meio e Ponta Negra. 2019. Dissertação (Geografia) – Departamento de Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LORENZETTI, Michelle. Formar-se e ser formador: rotas formativas musicais de religiosos no contexto católico brasileiro. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

LOPES, Fátima Martins. **Em nome da Liberdade**: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology**: thirty-three discussions. 3ª ed. Chicago: University of Illinois Press, 2015.

MAGNANI, José. **Festa no pedaço**: Cultura popular e lazer na cidade. 3ª ed. São Paulo: UNESP, 2003.

MAGNANI, José. Quando o campo é a cidade. In: MAGNANI, José; TORRES, Lilian (org.). **Na metrópole:** textos da antropologia urbana. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 12-53.

MALHEIROS, Bruno. Metodologia em educação. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

MARTINS, Emerson. **Práticas de ensino de música no Projeto Conexão Felipe Camarão**. 2016. Monografia (LINCENCIATURA) – Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

MARTINEZ, Elizabeth. **O Projeto Guri e a Percepção Harmônica em Crianças de 6 a 9 Anos:** um estudo sobre a aquisição do conhecimento da tonalidade e da harmonia no contexto do ensino coletivo de instrumentos em São Paulo. 2014. 304 f. Tese (DOUTORADO) – Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2014.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. **Desvelando para ressignificar:** processos educativos decorrentes de uma práxis musical dialógica intercultural. 2015. 484 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

MARQUES, Josimeire. As religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Norte: invisibilidade histórica e marginalidade social. In: OLIVEIRA JUNIOR, Geraldo (org.). Negritude Potiguar, vol. II: povos de matriz africana. João Pessoa: Oiticica, 2021. p. 68 – 98.

MARQUES, Luis. Os caminhos da viola: o que leva as pessoas a se interessarem pela viola caipira num mundo globalizado? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023

MARX, Karl. Mercadoria. In: **O capital (Livro I).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MENDONÇA, Luciana. Armoriais e manguebоys: conflitos prático-conceituais em torno das culturas populares. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). Anais... Belém (PA). SBS, 2021.

MELO, Marina; BERNARDO, Ana; GOMES, Sefele. As teses da área da Sociologia no Brasil: padrões de inflexões temáticas e metodológicas. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 06, n. 13, p. 58-75, maio-ago., 2018.

MELO, Rachel. As faces da exclusão social na Comunidade África-Natal/RN. 2006. 100 f. Dissertação (MESTRADO) – Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006. Disponível em < https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/18883/1/RachelRRSM.pdf>. Acesso em 28 de julho de 2022.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; SOARES, Eliane; GAJANIGO, Paulo; MATIAS, Glauber. Cultura, crítica e democratização: o estado da arte dos Estudos Culturais. **Revista Brasileira de Sociologia**. V. 05, n. 11, p. 142-164, set./dez., 2017.

MIRANDA, Gabriel; PAIVA, Ilana. **Juventude, crime e política:** vida e morte na periferia urbana. Curitiba: CRV, 2019.

MONTEIRO, Denise. Introdução à história do Rio Grande do Norte. 3. ed. Natal: Editora da UFRN, 2007.

MORAES, Vinícius; POWELL, Baden. Samba da benção. In: MORAES, Vinícius; POWELL, Baden. **Vinicius.** Rio de Janeiro: Elenco, 1967. 1 LP. Faixa 05.

MORENO, Diogo de Campos. Relação das Praças Fortes coisas de importância que Sua Majestade tem na costa do Brasil. 1609. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (PT/TT/MR/1/68). Disponível em: https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4242957. Ver imagem PT-TT-MR-1-68_m0005. TIF. Acesso em: 5 jan. 2023

MOREIRA, Herivelton; CALEFFE, Luiz. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MORIN, Edgar. Da culturanálise à política cultural. **Margem**, São Paulo, n. 16, p.183-171, Dez. 2002.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

MOTTA, Raul; CIURANA, Emílio. A cultura da complexidade e a complexidade da cultura. **Margem**, São Paulo, n. 16, p. 171-173, dez. 2002.

MUNSBERG, João; FUCHS, Henri; BALZANO, Otávio; SILVA, Gilberto. Interculturalizar para decolonziar a educação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

NASCIMENTO, Ailton. Música orquestral europeia como política pública para a educação musical na Bahia, 2009 – 2017. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

NASCIMENTO, Maria. O povo de Gidio Véio: a comunidade quilombola de Gameleira em São Tomé. In: OLIVEIRA JUNIOR, Geraldo (org.). **Negritude Potiguar, vol I**: Comunidades quilombolas. João Pessoa: Oiticica, 2021, p. 181 – 2012.

NAVARRO, Newton. **Obras completas**. V.2. Natal: Fundação José Augusto, FIERN, 1998.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology**: thirty-three discussions. Chicago: University Of Illinois Press, 2015.

NEWEY, Laura. At Chetham's School of Music. London Review of Book, n. 20, jan. 2020. Disponível em: https://www.lrb.co.uk/blog/2020/january/at-chetham-s-school-of-music. Acessado em 17/11/2022.

NOGUEIRA, Ruvanil. Violência e controle dos corpos na Fundação Casa: relatos de adolescentes sobre a medida socioeducativa de internação. In: In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). **Anais...** Belém (PA). SBS, 2021.

OLIVEIRA, Alda; SOUZA, Jusamara. Pós-Graduação em Educação Musical (resultados preliminares). **Revista da ABEM**, Porto Alegre, ano 4, n. 4, p. 61-98, setembro 1997.

OLIVEIRA, Daniela. As concepções de juventude orientadoras de políticas públicas de prevenção da violência. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). **Anais**... Belém (PA). SBS, 2021.

OLIVEIRA, Hellen. Entre Afrescos e Asfaltos: os espaços musicais na disputa entre as políticas de controle e insurgência social. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). Anais... Belém (PA). SBS, 2021b.

OLIVEIRA JUNIOR, Geraldo (org.). **Negritude Potiguar, vol I**: Comunidades quilombolas. João Pessoa: Oiticica, 2021.

OLIVEIRA JUNIOR, Geraldo. O congo de calçolas da Vila de Ponta Negra: identidade e memória de um território negro. In: OLIVEIRA JUNIOR, Geraldo (org.). Negritude potiguar, vol. III: cultura popular negra. João Pessoa: Oiticica, 2021b, p. 88- 115.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAIVA, Luaciano. O ensino e aprendizagem de guitarra elétrica no PROARTE. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais..**. Campo Grande: ABEM, 2019.

PAULA, Patrícia. As musicistas na comunidade imaginada do Oitocentos no Rio de Janeiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). **Anais...** Belém (PA). SBS, 2021.

PAULA, Thiago. Teias de caridade e o lugar social dos expostos da Freguesia de Nª Srª da Apresentação. Capitania do Rio Grande do Norte, Século XVIII. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009.

PAULO, Sâmela; GOMES, Julio; PINHEIRO, Abda; ARAÚJO, Antônio; MENEZES, Paulo. Ilha de música: um estudo sobre gestão e atuação do professor de música em um projeto social na Grande Natal. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019.

PEIRANO, Mariza (org.). O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

PEREIRA, Simone. O sentido público da praia urbana. 2016. Tese (Doutorado) – Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

PENNA, Maura; PINTO, Ana Luiz; SANTOS, Susie. Relações com a música em diversos contextos de formação: significações e sentido de vida. **Revista da ABEM**, v. 26, n. 40, p. 5-22, jan./jun. 2018.

PEREIRA, Glyson; LOBATO, Rafaelle. Métodos, técnicas e materiais do ensino de música: Aplicações nas turmas de musicalização em um polo do Projeto Música e Cidadania. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: ABEM, 2019a.

PEREIRA, Marcus Vinícius. **O ensino superior e as licenciaturas em música no Brasil:** um retrato do *habitus conservatorial* nos documentos curriculares. Campo Grande: Editora da UFMS, 2013

PEREIRA, E. P. R. **A educação musical no Brasil: temáticas, concepções e linhas investigativas**. 2019. 513 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2019.

PEREIRA, Mariana. Interpelando o Hip Hop: processos de inserção e criação sob a perspectiva de gênero. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). **Anais...** Belém (PA). SBS, 2021.

PINHEIRO, Thaynah; VEIGA, Maria; MIRANDA, Kemoel. O ensino e o aprendizado musical no Projeto Músicos do Amanhã. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. Anais... Campo Grande: ABEM, 2019.

PINHEIRO, Carlos; PINHEIRO, Fred. Natal do Século XX, Memória, Fatos e Fotos Marcantes, NATAL RN, 2019.

PINHEIRO, Abda; ARAUJO, Antonia; PAULO, Sâmela; MENEZES, Paulo. Gestão e atuação do professor de música em projetos sociais: Um estudo no Projeto Nossos Valores em Natal (RN). Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. Anais... Campo Grande: ABEM, 2019.

PIRES, Daniel. O pancadão enquanto prática cultural na produção do espaço urbano em Campinas-SP. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 45.; 19-27 de outubro 2021, Online. **Anais...** ANPOCS, 2021.

PONTES, Williane. Potencialidades artísticas e práticas culturais na produção do lugar Timbó. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). Anais... Belém (PA). SBS, 2021.

PORTO, Maria Emília M. **Jesuítas na Capitania do Rio Grande.** Séculos XVI-XVIII. Arcaicos e Modernos. Tese (Doutorado em História) – Universidad de Salamanca, 2000.

QI, Nan; VEBLEN, Kari. Transformative learning through music: case studies from Brazil. **Action, Criticism & Theory for Music Education**, ano 15, n. 2, p. 101-125, fev. 2016. Disponível em: act.maydaygroup.org/articles/QiVeblen15_2.pdf. Acesso em 13 de março de 2021.

QUEIROZ, Renato. Mobilizações sociorreligiosas no Brasil: os surtos messiânicos-milenaristas. **Revista da Usp,** São Paulo, n. 67, p. 132 – 149, setembro/novembro, 2005.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação Musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

_____. A Música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (Orgs.). **Contexturas:** o ensino das artes em diferentes espaços. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2005. p. 49-66

_____. Criação, circulação e transmissão musical: inter-relações e (re)definições a partir dos cenários tecnológico e midiático contemporâneos. **Música Hodie**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 135-150, 2011.

_____. Diversidade musical e ensino de Música. **Salto para o Futuro**: Educação Musical Escolar, ano 21, n. 8, p. 17-23, 2011.

_____. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.

_____. Educação Musical e Etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

_____. Música na escola: aspectos históricos da legislação nacional e perspectivas atuais a partir da Lei 11.769/2008. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 20, n. 29, p. 23-38, 2012.

_____. Escola, cultura, diversidade e Educação Musical: diálogos da contemporaneidade. **InterMeio:** Revista do programa de pós-graduação em Educação, Campo Grande, v.19, n.37, p.95-124, 2013.

_____. Diversidades, música e formação musical: amálgamas da contemporaneidade. In: MOURA, Eduardo Junio Santos; CALLADO, Maria Amélia Castilho Feitosa; DURÃES, Nelcira Aparecida (Org.). 10 anos de Seminário de Pesquisa em Artes. Montes Claros: Editora Unimontes, 2021, p. 158-202.

_____. Afro-Brazilian Culture in Higher Music Education: Analyses from a Trajectory of Exclusions and Epistemicides. In: 28th International Seminar of the International Society for Music Education Research Commission, 2020, Jyväskylä. Proceedings of the 28th International Seminar of the International Society for Music Education Research Commission. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2021. p. 215-228.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. Proa: Revista de Antropologia e Arte. Campinas, v.10, n.1, p. 153-199, 2020a.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros de. Coloniality in Music Teacher Education: The Current Reality of Undergraduate Programs in Brazil. In: WORLD CONFERENCE ON MUSIC EDUCATION (Online), 34., 2020, Helsinki. Proceedings... Australia: International Society for Music Education, 2020. p. 523-531.

QUEIROZ, André. Hip Hop na cidade de São Paulo: brechas e ambiguidades no território usado. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 44.; 01-11 de dezembro 2020, Online. **Anais...** ANPOCS, 2020.

RIBEIRO, Yolanda. “O samba atrai”: música, política e associativismo no quilombo do Grotão/RJ. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 43.; 21-25 de outubro 2019, Online. Anais... ANPOCS, 2019.

RIGON, Nicole. A grande Cruzeiro em perspectiva: estudo etnográfico sobre as artes de fazer lugares. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 45.; 19-27 de outubro 2021, Online. **Anais...** ANPOCS, 2021.

RULE, Peter. Dialogic spaces: adult education projects and social engagement. **International Journal of Lifelong Education.** Vol. 23, n. 04, Jul/Ago, 2004, p.319-334.

SANTANA, Elizane. **Cidadania e projetos sócio-orquestrais: um estudo a partir das perspectivas dos egressos do prima**. 2019. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2019.

SANTOS, Marco. **Música, Educação e Democracia**. 2004. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

SANTOS, Maria. Pinta Natalense: veículos identitários e diferenciação pela via do consumo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CONSUMO, IV, 2014, 4, Anais... 2014a.

SANTOS, Neide dos. **O impacto da educação musical no projeto social "Programa de Criança": um estudo de caso.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2014b.

SANTOS, Willians; SEGNINI, Liliana. A África no Brasil: trajetórias de músicos e musicistas africanos no campo musical brasileiro. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 43.; 21-25 de outubro 2019, Online. **Anais...** ANPOCS, 2019.

SANTOS, Guilherme; SOUZA, Tálisson. Arte, juventude e legitimação: uma análise comparativa sobre jovens artistas da arte contemporânea nos contextos brasileiro e uruguaio. **Revista Brasileira de Sociologia,** v. 07, n. 16, p. 105-134, maio-ago. 2019.

SARMENTO; Viviane; NEIRA, Marcos. A "boa música" e o "lixo cultural": a imposição de uma identidade na revista Nova Escola**. Revista da ABEM**. Londrina, v. 25, n.38, p.33-48, jan./jul., 2017.

SBS. Quem somos. Site da SBS. S.d. Disponível em < https://www.sbsociologia.com.br/a-sociedade/quem-somos/>. Acesso em 22/12/2021.

SEMURB. **Anteprojeto de Lei da ZPA 9 de 2015.** Regulamenta o uso e a ocupação do solo, delimita as subzonas e estabelece as prescrições urbanísticas para a Zona de Proteção Ambiental 9, e dá outras providências. 2015.

SENNA, Júlio Gomes. **Ceará-Mirim**: um exemplo nacional. Rio de Janeiro: Potengi, 1974.

SHEPHERD, John; WICKE, Peter. **Music and cultural theory.** Malden: Polity Press, 1997.

SHIFRES, Flavio. D.; GONNET, Daniel. Problematizando la herencia colonial en la educación musical. **Epistemus, Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura,** *[S. l.]*, v. 3, n. 2, p. 51–67, 2015. DOI: 10.21932/epistemus.3.2971.2. Disponível em: https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/2971. Acesso em: 24 sep. 2023.

SHIGUNOV NETO, Alexandre; MACIEL, Lizete Shizue Bomura. O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões. **Educ. rev.**, Curitiba , n. 31, p. 169-189, 2008 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602008000100011&lng=en&nrm=iso>. accesso em 26 Jan. 2021.

SILVA, Anderson. **Gilberto Cabral:** catalogação de obras, edição e uma abordagem de estudos técnicos das peças Colorido, Sapos, Suíte do Rio Grande do Norte, Maracatchatchu e Sapeca. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

SILVA, João Carlos. **Educação e Utopia no Renascimento**. Cascavel: Edunioeste, 2003.

SILVA, Rodrigo; ATAÍDE, Ruth. Requalificando os espaços livres públicos: uma proposta para as vias da Redinha – Natal/RN. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE

PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, VI, 2020. *Anais...* 2020. Disponível em: http://enanparq2020.s3.amazonaws.com/MT/21847.pdf. Acesso em 16/11/2022.

SILVA, Danúbio; CARVALHO, Lilian. Pau e lata de batuques e junteiro: (se) construindo na cultura da coletividade. OLIVEIRA JUNIOR, Geraldo (org.). Negritude potiguar, vol. III: cultura popular negra. João Pessoa: Oiticica, 2021, p.145-168.

SILVA, Marcelo; PEREIRA, Matheus. Movimentos e contramovimentos sociais: o caráter relacional da conflituosidade social. **Revista Brasileira de Sociologia,** v. 08, n. 20, p. 26-49, set./dez. 2020.

SILVA, Mariana. Professores e a escolarização de adolescentes que cumprem Medidas Socioeducativas no Rio de Janeiro: percepções, expectativas, representações e desigualdades escolares. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20.; 12 -17 julho 2021, Belém (PA). **Anais...** Belém (PA). SBS, 2021.

SILVA, Vanuely Batista da. Gestão da qualidade dos serviços prestados em bares e restaurantes na Praia da Redinha (Natal-RN). 2013. 64f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Turismo), Departamento de Turismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

SILVA, Rodrigo; ATAÍDE, Ruth. Requalificando os espaços livres públicos: uma proposta para as vias da Redinha – Natal/RN. In: **VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**. 2020. Disponível em: http://enanparq2020.s3.amazonaws.com/MT/21847.pdf. Acesso em 16/11/2022.

SOARES, Lenin. A Aldeia de Igapó. Natal das Antigas, Natal, 19 de ago. de 2019. Disponível em: < https://www.nataldasantigas.com.br/blog/aldeia-de-igapo>.

SOUSA, Karina. O samba encontra o rock: notas etnográficas sobre performance, resistência, socialização e solidariedade na diáspora africana. In: : CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19, 2019, Florianópolis. Anais... Florianópolis: SBS, 2019. Disponível em https://www.congresso.sbsociologia.com.br/atividade/hub/gruposdetrabalho. Acesso em 15 fev. 2023.

SOUZA, André. A mística do camtimbó-Jurema representada na palavra, no tempo e no espaço. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: < https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/22119/1/AndreLuisNascimentoDeSouza_DISSERT.pdf>. Acesso em 03 de março de 2022.

SOUZA, Luan Sodré de. Educação musical afrodiaspórica: uma proposta decolonial a partir dos sambas do Recôncavo Baiano. **Revista da ABEM**, v. 28, p. 249-266, 2020.

SOUZA, Leonardo; COSTA, João Bosco. Agentes, lutas e transformação social: a regularização de território quilombola (RTQ) da Aroeira no Rio Grande do Norte. In: OLIVEIRA JUNIOR, Geraldo (org.). Negritude Potiguar, vol I: Comunidades quilombolas. João Pessoa: Oiticica, 2021. P. 20-45.

SOUZA, Isabela; GILL, Andréa. Metodologias Pedagógico-Artísticas de Transformação Social: A Escola Livre de Artes no Galpão Bela Maré - Rio de Janeiro. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 45.; 19-27 de outubro 2021, Online. **Anais...** ANPOCS, 2021.

SOUZA, Karina. Cultura, estética e política: articulações e trânsitos de um estilo. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 45.; 19-27 de outubro 2021, Online. **Anais...** ANPOCS, 2021.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

_____. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. 3ª edição. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

_____. **Como o racismo criou o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

STAVRACAS, Isa. **Projeto Guri:** análise das ações socioeducativas em dois polos paulistas. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2013. Disponível em: http://bibliotecatede.uninove.br/handle/tede/525. Acesso em 02 de maio de 2021.

TANNER JUNIOR, John; BATAT, Wider. Unveiling (in)vulnerability in an Adolescent's conceptions subculture: A framework to understand adolescents' experienced (in)vulnerability and ethical implications. **Journal of Business Ethics,** n 169, p. 713-730, 2021.

TEIXEIRA, Andrielle. Educação musical e trajetória de vida: reflexões a partir de traços autobiográficos. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 35, 2021, 2021, ON-LINE. Anais... 2021. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/index.html. Acesso em 14 fev. 2023.

TEIXEIRA, Gustavo; BROOCK, Angelita. **Musicalização infantil:** iniciação às cordas friccionadas no projeto social Cariúnas. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019. Campo Grande. Anais... Campo Grande: ABEM, 2019.

TEIXEIRA, Bento. Proposopeia. Disponível em < https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosopopeia--0/html/ffc951fc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html> Acesso em 18 de abril de 2022.

TRINDADE, Sérgio Luiz Bezerra. **História do Rio Grande do Norte.** Natal: Editora do IFRN, 2010.

TV GAZETA/ES. **Conheça projeto de funk que tira jovens do crime e da violência**. Rede Globo. 2014. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/tvgazetaes/noticia/2014/05/conheca-projeto-de-funk-que-tira-jovens-do-crime-e-da-violencia.html>. Acesso em 24 de novembro de 2020.

UNICEF, Fundo das Nações Unidas para a Infância. Cenário da exclusão escolar no Brasil: um alerta sobre os impactos da pandemia de COVID-19 na Educação. Brasília: CENPEC, 2021.

ULHÔA, Martha (Org.). Dissertações de mestrado defendidas nos cursos de pós-graduação stricto sensu em música e artes/música até dezembro de 1996. **Opus,** ANPPOM, ano 4, n. 4, p. 80-94, agosto 1997.

VALENÇA, Alceu [compositor e intérprete]. Anunciação. In: Anjo Avesso. Rio de Janeiro: Ariola Discos, 1983. 1 LP. Faixa 2.

VIANNA, Cintia Camargo. **Movimento Hip Hop paulistano**: a produção artística dos racionais MC's, Editora da UNESP. 2008

VIEIRA, Karina. **Constituindo-se professor de música de projeto social:** narrativas de formação. Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 23, 2017, Anais... Manaus: ABEM, 2017.

VILAR, Sérgio. Redinha Velha. **Papo cultura,** Natal, 02 de abril de 2021. Disponível em: https://papocultura.com.br/redinha-velha-1940-a-2000/. Acesso em: 07 de julho de 2022.

VILLARROEL, Yndira; SANTOS, Rita. Narrativas Musicais de Haitianos em Cuiabá: o projeto Aculturação Musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 35, 2021, 2021, ON-LINE. **Anais...** 2021. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/index.html. Acesso em 14 fev. 2023.

WEBER, Max. A "objetividade" do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (org.). **Weber: sociologia**. 7ª edicação. São Paulo: Editora Ática, 2013. p. 79-127.

_____. **A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo**. Tradução José Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
_____. **Cultura.** Trad. Lólio Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

_____. **Recursos da esperança:** cultura, democracia, socialismo. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Unesp, 2015.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WISNIK, José. **O som e o silêncio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

APÊNDICES E ANEXOS I - CARTA DE ANUÊNCIA

Esclarecimentos

Esta é uma solicitação para realização da pesquisa intitulada O ENSINO DE MÚSICA EM PROJETOS SOCIAIS: uma perspectiva cultural a ser realizada no Projeto Ilha de Música pelo(s) pesquisador(es) Andersonn Henrique Simões de Araújo que utilizará a seguinte metodologia: Estudo etnográfico e objetivos principais de compreender a dinâmica das interações culturais presente na aprendizagem musical no projeto social Ilha de Música, necessitando portanto da concordância e autorização institucional para a realização da(s) etapa(s) de observação de aulas, recitais, shows e demais atividades musicais.

Ressaltamos que os dados coletados serão mantidos em absoluto sigilo, de acordo com as Resoluções nº 466/2012 - Conselho Nacional de Saúde/Ministério da Saúde que tratam da Pesquisa envolvendo Seres Humanos. Salientamos ainda que tais dados serão utilizados tão somente para realização deste estudo.

_____

Assinatura do pesquisador
Andersonn Henrique Simões de Araújo

Consentimento

Por ter sido informado verbalmente e por escrito sobre os objetivos e metodologia desta pesquisa, concordo em autorizar a realização da mesma nesta Instituição que represento, Projeto Ilha de Música.

Esta Instituição está ciente de suas corresponsabilidades como instituição coparticipante do presente projeto de pesquisa, dispondo de infraestrutura necessária para realização das etapas supracitadas.

Esta autorização está condicionada à aprovação prévia da pesquisa acima citada ao cumprimento das determinações éticas das Resoluções nº 466/2012 - Conselho Nacional de Saúde/Ministério da Saúde e suas complementares.

O descumprimento desses condicionamentos assegura-me o direito de retirar minha anuência a qualquer momento da pesquisa.

Local, (data).

_____

Assinatura do responsável pela instituição

Nome completo do responsável pela Instituição
Carimbo responsável da Instituição*
CNPJ da instituição

* Na inexistência do carimbo, inserir o CPF do responsável.

APÊNDICES E ANEXOS II - TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA GRAVAÇÃO DE VOZ E/OU REGISTRO DE IMAGENS (FOTOS E/OU VÍDEOS)

Esclarecimentos

Este é um convite para você participar da pesquisa **O ensino de música em projetos sociais: uma perspectiva cultural**, que tem como pesquisador responsável Andersonn Henrique Simões de Araújo. Esta pesquisa pretende **compreender a dinâmica das interações culturais presente na aprendizagem musical no projeto social Ilha de Música**. O motivo que nos leva a fazer este estudo é que a compreensão deste processo poderá ajudar no entendimento da problematização do conhecimento musical aprendido nas aulas e sua relação cultural. A ampliação desta questão tem relação com o pertencimento da música que é produzida, utilizada, composta, executada nas comunidades que estão vinculadas aos espaços de produção de cultura. Gostaríamos de solicitar sua autorização para efetuar a gravação de voz e/ou o registro de fotos e/ou vídeos, concedida mediante o compromisso dos pesquisadores acima citados com os seguintes direitos:

1. Ter acesso às fotos e/ou vídeos e/ou à gravação e transcrição dos áudios;
2. Ter a garantia que as fotos e/ou vídeos e/ou áudios coletadas serão usadas exclusivamente para gerar informações para a pesquisa aqui relatada e outras publicações dela decorrentes, quais sejam: revistas e eventos científicos;
3. Não ter a identificação revelada em nenhuma das vias de publicação das informações geradas, utilizando mecanismos para este fim (tarjas, distorção da imagem, distorção da voz, entre outros).
4. Ter as fotos e/ou vídeos e/ou áudios obtidos de forma a resguardar a privacidade e minimizar constrangimentos;
5. Ter liberdade para interromper a participação na pesquisa a qualquer momento e/ou solicitar a posse das fotos e/ou vídeos.

Você não é obrigado a permitir o uso das suas fotos e/ou vídeos e/ou áudios, porém, caso aceite, será de forma gratuita mesmo que imagens sejam utilizadas em publicações de livros, revistas ou outros documentos científicos.

As fotos e/ou vídeos e/ou áudios coletados serão: foto, áudio e vídeo

Consentimento de Autorização de Uso de Imagens (fotos e/ou vídeos)

Após ter sido esclarecido sobre as condições para a minha participação no estudo, eu, _____ autorizo o uso de:

( ) minhas imagens (fotos e/ou vídeos)
( ) minha voz
( ) minhas imagens (fotos e/ou vídeos) e minha voz

Impressão datiloscópica do participante

Natal, _____

_____
Assinatura do participante da pesquisa

_____
Assinatura do pesquisador responsável

APÊNDICES E ANEXOS III - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

(Para Maiores de 18 anos)

Esclarecimentos

Este é um convite para você participar da pesquisa: O ENSINO DE MÚSICA EM PROJETOS SOCIAIS: uma perspectiva cultural, que tem como pesquisador responsável Andersonn Henrique Simões de Araújo, orientado pelo Prof. Dr. Gilmar Santana.

Esta pesquisa pretende compreender a dinâmica das interações culturais presente na aprendizagem musical no projeto social Ilha de Música.

O motivo que nos leva a fazer este estudo refere-se a compreensão proveniente deste processo poderá ajudar no entendimento da problematização do conhecimento musical aprendido nas aulas e sua relação cultural. A ampliação desta questão tem relação com o pertencimento da música que é produzida, utilizada, composta, executada nas comunidades que estão vinculadas aos espaços de produção de cultura.

Caso decida participar utilizaremos de entrevista com gravação de áudio e vídeo que irá durar em média 1 hora e meia.

Durante a realização da pesquisa poderão ocorrer eventuais desconfortos e possíveis riscos em relação a reflexão sobre a própria prática cultural e riscos de maior exposição do trabalho com música em eventos e atividades científicas. Esses riscos poderão ser minimizados em se utilizando o anonimato na participação da pesquisa.

Durante todo o período da pesquisa você poderá tirar suas dúvidas ligando para Andersonn Henrique Simões de Araújo, por WhatsApp, email: andersonn.henrique.araujo@gmail.com.

Você tem o direito de se recusar a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem nenhum prejuízo para você.

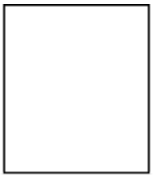
Os dados que você irá nos fornecer serão confidenciais e serão divulgados apenas em congressos ou publicações científicas, sempre de forma anônima, não havendo divulgação de nenhum dado que possa lhe identificar. Esses dados serão guardados pelo pesquisador responsável por essa pesquisa em local seguro e por um período de 5 anos.

Se você sofrer qualquer dano decorrente desta pesquisa, sendo ele imediato ou tardio, previsto ou não, você será indenizado.

Este documento foi impresso em duas vias. Uma ficará com você e a outra com o pesquisador responsável Andersonn Henrique Simões de Araújo: andersonn.henrique.araujo@gmail.com e/ou Prof. Dr. Gilmar Santana: gsfz@hotmail.com.

Consentimento Livre e Esclarecido

Após ter sido esclarecido sobre os objetivos, importância e o modo como os dados serão coletados nessa pesquisa, além de conhecer os riscos, desconfortos e benefícios que ela trará para mim e ter ficado ciente de todos os meus direitos, concordo em participar da pesquisa (título da pesquisa), e autorizo a divulgação das informações por mim fornecidas em congressos e/ou publicações científicas desde que nenhum dado possa me identificar.



Impressão datiloscópica do participante

_____

Assinatura do participante da pesquisa

Declaração do pesquisador responsável

Como pesquisador responsável pelo estudo O ENSINO DE MÚSICA EM PROJETOS SOCIAIS: uma perspectiva cultural, declaro que assumo a inteira responsabilidade de cumprir fielmente os procedimentos metodologicamente e direitos que foram esclarecidos e assegurados ao participante desse estudo, assim como manter sigilo e confidencialidade sobre a identidade do mesmo se solicitado.

Declaro ainda estar ciente que na inobservância do compromisso ora assumido infringirei as normas e diretrizes propostas pela Resolução 466/12 do Conselho Nacional de Saúde – CNS, que regulamenta as pesquisas envolvendo o ser humano.

Natal, 11 de janeiro de 2022

_____

Assinatura do(a) pesquisador(a) responsável

Obs1.: em caso de a pesquisar estar baseada na Resolução 510/2016 – CNS (Conselho Nacional de Saúde), substituir a palavra “termo” por “registro”. Assim, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) passa a ser chamado de Registro de Consentimento Livre e Esclarecido (RCLE).

Obs2.: o documento foi configurado para ter os espaços para rubricas de Participante/Responsável legal e do Pesquisador apenas na primeira página. Caso o arquivo possua mais páginas do que o modelo proposto, deverá ser feita a adequação das configurações para exibir esses espaços em outros páginas, exceto na última, pois já contém campo para assinatura dos envolvidos na pesquisa.

APÊNDICES E ANEXOS IV –
PLANO DE TRABALHO A PARTIR DE 2022

EM ANDAMENTO
Revisão dos Anais da ABEM/ SBS E ANPOCS – dezembro de 2021 à setembro de 2022
Revisão de Teses e Dissertações – dezembro de 2021 à setembro de 2023
Preparação para entrevista de inserção de campo – dezembro de 2021 e janeiro de 2022
Entrevista com os coordenadores, professores e informantes da comunidade para compreender a implementação do projeto no bairro – março de 2022
Participação nas atividades artísticas e culturais de performance musical no projeto – de dezembro de 2021 à outubro de 2022
Elaboração do referencial teórico – até março de 2022
Escrita da versão para a qualificação – até fevereiro de 2022
Tratamento de dados de pesquisa – março de 2022 a outubro de 2023
A SER REALIZADA
Inserção de campo na comunidade da África, Natal/RN – março de 2022
Pesquisa etnográfica na comunidade da África – fevereiro a outubro de 2022
Escrita do caderno de campo – de março a novembro de 2022
Observação das aulas no projeto social – de fevereiro de 2022 à setembro de 2023
Entrevistas e transcrição com os participantes sobre as culturas e o ensino de música – de fevereiro a julho de 2022
Ajustes da pesquisa em relação a qualificação – de fevereiro a maio de 2022
Escrita da versão para defesa – de outubro de 2022 à dezembro de 2023
Tratamento de dados empíricos de pesquisa – de fevereiro de 2022 à outubro de 2023
Defesa de tese – fevereiro de 2024

APENDICES E ANEXOS V - Entrevista com os idealizadores do projeto

Objetivo: compreender a motivação dos idealizadores do projeto.

1. Se os idealizadores possuem alguma formação na área social.

Objetivo: entender como foi o processo de aproximação da comunidade.

2. Como foi esse processo de identificação com a comunidade, o porque da comunidade da África?
3. Havia alguma relação entre os idealizadores e a comunidade antes do projeto?
4. Houve alguma parceria com as instituições que atuam no bairro, como conselho comunitário, CRAS, escola, etc.?
5. Quem foram os primeiros apoiadores e professores?
6. Como foi esse processo de conseguir professores para o projeto?
7. Quem foram os primeiros patrocinadores?
8. Como foi o processo de conseguir os primeiros patrocinadores do projeto?
9. Quem foram os primeiros alunos do projeto?
10. Como os primeiros alunos foram convidados?
11. Como foi a receptividade dos alunos e da comunidade?
12. Quais os primeiros instrumentos a serem ensinados?
13. Quais os primeiros projetos desenvolvidos pela Ilha de Música?
14. Quem escolheu o nome do projeto?
15. Qual o significado do nome do projeto?

APÊNDICES E ANEXOS VI – Roteiro de entrevista semiestruturada com a aluna ingressante na Licenciatura em Música em 2022

Primeiro eixo: aproximação da aluna com o projeto e experiência formativa.

1. Como foi o ingresso no projeto, onde ouviu falar do projeto, com quantos anos ingressou?
2. Como foi a escolha pelo piano? Aprendeu outros instrumentos?

Segundo eixo: música, cultura e espaços de aprendizagem

1. Que músicas você gosta de tocar?
2. Que músicas você gosta de ouvir?
3. No vídeo de comemoração da aprovação no Curso de Licenciatura em Música na UFRN, vinculado ao Projeto Ilha de Música na plataforma Instagram, você toca o Minueto em Sol maior de J. S. Bach, por quê? Quem escolheu seu repertório?
4. Você participa de algum grupo musical? Onde?
5. Além do Projeto Ilha de Música, quais outros espaços você aprende/aprendeu música?
6. Na sua família há alguém que canta ou que toca algum instrumento? Se sim, qual?
7. Como foi a reação da sua família e de seus amigos quando você disse que iria cursar música?

Terceiro eixo: música como agenciadora de sociabilidades

1. Participa de alguma igreja? Se apresenta nesta igreja? Quem te ensina o repertório para se apresentar na igreja?
2. Você já se apresentou, ou se apresenta musicalmente em algum lugar? Quais? Como foram essas apresentações? Quem organizou?

Quarto eixo: Salvacionismo, metafísico, ritualístico, transformador, ascensão.

1. O que foi preciso para que você pudesse entrar no Curso de Licenciatura em Música na UFRN?
2. O que é preciso fazer para que um ou uma jovem morador da Redinha possa entrar em um curso superior em música?
3. Para você, o que significa uma jovem entrar no ensino superior de música?
4. O que você projeta para o seu futuro enquanto profissional da música?
5. O que você projeta para o futuro da sua família a partir de sua experiência enquanto profissional de música?
6. Para você, quais as colaborações o projeto Ilha de Música traz às vidas de crianças e adolescentes?