UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA COGNITIVA

ALEX BARBOSA ABREU PINTO

O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICA POPULAR:

um estudo de casos múltiplos

Recife
2024

ALEX BARBOSA ABREU PINTO

O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICA POPULAR:

um estudo de casos múltiplos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Cognitiva.
Área de concentração: Psicologia Cognitiva.

Orientadora no Brasil: Prof.ª Dr.ª Sandra Patrícia Ataíde Ferreira
Co-orientadora Estrangeira: Prof.ª Dr.ª Leonor Losa

Recife
2024

Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Pinto, Alex Barbosa Abreu.

O Processo criativo de composição de música popular: um estudo de casos múltiplos / Alex Barbosa Abreu Pinto. - Recife, 2025.
319f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Psicologia Cognitiva, 2025.
Orientação: Sandra Patrícia Ataíde Ferreira.
Coorientação: Leonor Losa.
Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Processo criativo; 2. Estética; 3. Composição musical; 4. MPB; 5. Fado. I. Ferreira, Sandra Patrícia Ataíde. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

ALEX BARBOSA ABREU PINTO

“O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICA POPULAR: um estudo de casos múltiplos”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Cognitiva. Área de Concentração: Psicologia Cognitiva.

Aprovada em: 31/03/2025

BANCA EXAMINADORA

POR VÍDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dra. Fátima Maria Leite Cruz (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dra. Luciana Ferreira Moura Mendonça (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dra. Andrea Vieira Zanella (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Santa Catarina

POR VÍDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dra. Fabiola Monica da Silva Gonçalves (Examinadora Externa)
Universidade Estadual da Paraíba

POR VÍDEOCONFERÊNCIA
Prof. Dr. Júlio Ribeiro Soares (Examinador Externo) Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

DEDICATÓRIA

Aos/Às participantes deste estudo.

À Lucy (In memoriam).

AGRADECIMENTOS

A Deus e aos meus Santos protetores

Aos meus pais, **Alenoir Barbosa Pinto** e **Marluce Barbosa Abreu Pinto**, por todo o grande apoio de sempre.

À **Alenuce Barbosa Abreu Pinto,** irmã camarada, pelos tantos toques sobre o viver no exterior.

Ao cantautor **Zeh Rocha,** pela disposição singular e por todo comprometimento, fundamentais ao desdobramento desta pesquisa.

À **Fátima Garcia** e **Alexandre Cotovio,** pelo acolhimento tão especial e afetuoso. Pela confiança e absoluta disposição. Muito obrigado, meus amigos!

À cantora **Irina Costa,** pelas dicas valiosas e determinantes para os rumos que este estudo tomou.

À **Luciano Carvalho** e **Simone Carvalho,** pelo acolhimento fraternal e pelo suporte em Lisboa.

À **Sandra Patrícia Ataíde Ferreira**, por todo o apoio cuidadoso e paciente, e por tão precisas orientações ao longo de todo o curso deste doutorado.

À **Leonor Losa,** minha coorientadora em Lisboa, pelas valiosas indicações de leituras e esclarecimentos sobre o fado e sobre a pesquisa etnográfica.

À **Geissy Kelly, Sabrina** e **Alexia**, minha família no Recife, pelo suporte emocional e psicológico, durante todo o curso deste doutorado.

À **Marta Gregório, Nicco e Riccardo,** companheira e companheiros que foram de importância fundamental ao longo de minha estadia em Lisboa.

À toda a malta tão incrível e amável do bairro da Mouraria e, em especial, das **Escadinhas de São Cristóvão.**

À **CAPES,** pelo apoio financeiro sob a forma de bolsa de estudo oferecida para a realização desta pesquisa no Brasil e em Portugal.

“Suponhamos que nas ilhas Samoa nasce uma criança dotada com o talento e o gênio de Mozart. O que pode ela fazer? Quando muito, o que ela pode fazer é ampliar a gama de três ou quatro até sete tons e criar uma série de melodias um pouco mais complexas, mas seria incapaz de compor uma sinfonia ou, como Arquimedes, de criar a máquina eletrodinâmica.”

Friedrich Waismann

“Nos tornamos nós mesmos através dos outros.”

Lev Semionovich Vigotski

RESUMO

Esta pesquisa investigou o processo criativo de composição musical, a partir de pressupostos teóricos da psicologia socio-histórica e da filosofia da linguagem, de dois compositores de música popular. Tratou-se de um estudo de casos múltiplos, constituído por dois estudos independentes – ambos estudos qualitativos e de caráter exploratório. O Estudo I foi realizado no Brasil, na cidade do Recife; o Estudo II, em Portugal, na cidade de Lisboa. Participaram do Estudo I um compositor de MPB – o cantautor Zeh Rocha – e dois(as) apreciadores(as) de sua obra musical. Participaram do Estudo II uma compositora de fados – a fadista Fatinha – e dois(as) apreciadores(as) de seu trabalho artístico. O Estudo I teve como objetivos específicos: (a) conhecer aspectos da história de vida do compositor participante e sua história com o universo mais amplo da música; (b) investigar aspectos da história de vida de um interlocutor e de uma interlocutora da obra musical do compositor participante, assim como suas histórias com o universo da música; (c) analisar uma canção composta pelo compositor participante; (d) analisar a vivência estética dos participantes interlocutores, resultante da apreciação desta mesma canção, e (e) analisar o processo criativo do compositor participante. O Estudo II teve como objetivos específicos: (a) conhecer aspectos da história de vida da fadista compositora participante e sua história com o universo mais amplo da música e com o universo mais específico do fado; (b) conhecer o universo discursivo e da prática do gênero musical do fado; (c) conhecer aspectos da história de vida de um interlocutor e de uma interlocutora da obra musical da compositora participante, assim como suas histórias com o universo mais amplo da música e com o universo mais específico do fado; (d) analisar uma composição da fadista compositora participante; (e) analisar a vivência estética dos participantes interlocutores, resultante da apreciação desta mesma composição; (f) analisar o processo criativo composicional da fadista compositora participante. O objetivo principal de ambos os Estudos foi buscar compreender o processo criativo dos(as) compositores(as) participantes, e, como e em que medida, os(as) apreciadores(as) da obra musical de cada compositor(a) se relacionaram com o processo criativo de composição musical destes(as) artistas. À construção dos dados do Estudo I, realizou-se: (1) entrevista do tipo depoimento pessoal, e (2) entrevistas semiestruturadas. A identificação e contato com os(as) apreciadores(as) se deu através da imersão do pesquisador em dois ambientes virtuais criados por Zeh Rocha. No Estudo II, à construção dos dados, realizou-se: (1)

entrevista do tipo depoimento pessoal; (2) entrevista etnográfica, e (3) entrevistas semiestruturadas. A identificação e contato com estes(as) apreciadores(as) se deu através da imersão do pesquisador no bairro da Mouraria, bairro onde reside a fadista. Este processo de imersão foi realizado através da atividade de *flânerie*. À análise dos dados, em ambos os Estudos, recorreu-se à proposta metodológica dos Núcleos de Significação. Os resultados dos Estudos sugerem a possibilidade de uma relação indireta dos(as) participante apreciadores(as), tanto no processo de composição da canção de Zeh Rocha (Estudo I) quanto no processo de composição do fado de Fatinha (Estudo II).

Palavras-chave: processo criativo; estética; composição musical; MPB; fado.

ABSTRACT

This research investigated the creative process of musical composition in two popular music composers, based on theoretical assumptions from socio-historical psychology and the philosophy of language. It was a multiple case study, consisting of two independent studies—both qualitative and exploratory in nature. Study I was conducted in Recife, Brazil; Study II in Lisbon, Portugal. Study I included an MPB composer—the singer-songwriter Zeh Rocha—and two admirers of his musical work. Study II included a fado composer—the fadista Fatinha—and two admirers of her artistic work. The specific objectives of Study I were: (a) to understand aspects of the participating composer's life history and his history with the broader universe of music; (b) to investigate aspects of the life histories of a male and a female interlocutor of the participating composer's musical work, as well as their histories with the universe of music; (c) to analyze a song composed by the participating composer; (d) to analyze the aesthetic reaction of the participating interlocutors resulting from their appreciation of this same song; and (e) to analyze the creative process of the participating composer. The specific objectives of Study II were: (a) to understand aspects of the participating fado composer's life history and her history with the broader universe of music and the more specific universe of fado; (b) to understand the discursive universe and practice of the fado musical genre; (c) to understand aspects of the life histories of a male and a female interlocutor of the participating composer's musical work, as well as their histories with the broader universe of music and the more specific universe of fado; (d) to analyze a composition by the participating fado composer; (e) to analyze the aesthetic reaction of the participating interlocutors resulting from their appreciation of this same composition; and (f) to analyze the creative compositional process of the participating fado composer. The main objective of both studies was to understand the creative process of the participating composers and how and to what extent admirers of each composer's musical work related to their creative process of musical composition. For data collection in Study I, the following were conducted: (1) a personal testimony interview and (2) semi-structured interviews. The identification of and contact with the admirers occurred through the researcher's immersion in two virtual environments created by Zeh Rocha. In Study II, the following were conducted for data collection: (1) a personal testimony interview; (2) an ethnographic interview; and (3) semi-structured interviews. The identification of and contact with these admirers took place through the researcher's immersion in the Mouraria

neighborhood, where the fadista resides. This immersion process was carried out through the activity of *flânerie*. In both studies, the data analysis used the methodological proposal of the Nuclei of Meaning. The results of the studies suggest the possibility of an indirect relationship between the appreciative participants, both in the process of composing Zeh Rocha's song (Study I) and in the process of composing Fatinha's fado (Study II).

Keywords: Creative process; aesthetics; musical composition; MPB; fado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Integrando os cinco A's da criatividade 37
Figura 2 - Artistas da MPB se manifestam contra a ditadura.....70
Figura 3 - Vetos da canção 'Cálice' ("Cale-se"), de Gilberto Gil e Chico Buarque, e da canção 'Tiro ao Álvaro', de Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles ("A falta de gosto impede a liberação da letra").....71
Figura 4 - Desfile dos Bois: 'Boi Criança', de Camaragibe, e 'Boi Ta Ta Tá', de Recife.....74
Figura 5 - Caboclos de pena (à esquerda), e o Padre.....76
Figura 6 - Mateus e Catirina choram a morte do boi (Desfile do 'Boi Diamante', do município Arcoverde, Pernambuco).....77
Figura 7 - Homem interpreta Catirina.....78
Figura 8 - Da esquerda à direita: O Capitão montando o Cavalo-Marinho; Bastião, e Catirina.....80
Figura 9 - Da esquerda à direita: O Padre e a Pastorinha; Emas, e Vaqueiro montando a Burrinha.....81
Figura 10 - Da esquerda à direita: 'Boi Cara Branca' (de Limoeiro, Pernambuco), o Diabo, e o Sacristão.....82
Figura 11 - Da esquerda à direita: Morto-carregando-o-vivo; Mané pequenino, e Jaraguá, empunhando chicote 83
Figura 12 - O cantautor Zeh Rocha 134
Figura 13 - A banda 'Flor de Cactus'. Da esquerda à direita: Plínio Santos, Sérgio Campelo, Lenine, Mário Lobo, Caca Barreto, Zeh Rocha e André Lobo Freire.....135
Figura 14 - Ensaio do Baque Solto, Recife, 2014. Da esquerda à direita: Mulyaert (guitarra), Zeh Rocha, Lula Queiroga, Tadeu Mathias, Ivan Santos e Lenine.....137
Figura 15 - Capa do cd 'Loas, Lendas e Luas'.....138
Figura 16 - Capa do cd 'Tear'.....139
Figura 17 - Gravação do DVD 'Transfinito'. Zeh Rocha e Babi Jaques cantam 'Radiopirateando'.....139
Figura 18 - Prêmio de 'Reconhecimento de contribuição para a Música Popular Brasileira' - Câmara Municipal do Recife (Zeh Rocha posiciona-se o segundo, da direita para a esquerda) 140

Figura 19 - Museu do Fado. Tela ‘O Fado’, de José Malhoa (1910). ‘Pensamentos’, de autoria do fadista Frutuoso França (1912 – 2000). Letra censurada em outubro de 1938, durante o Estado Novo.....163
Figura 20 - Ao fundo, canta a fadista Cláudia Leal. Ao fundo, garçom canta fado.....169
Figura 21 – Tasca “Os amigos da Severa”.....172
Figura 22 - Quadros expostos nas paredes de casas do bairro. Da esquerda à direita: Ana Maurício, Fernanda Maria, Amália Rodrigues e Argentina Santos.....173
Figura 23 - ‘Pedra de Sal’. Desenho em lousa, pelo fadista José Manuel.....174
Figura 24 - Casas de fado nos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto.....175
Figura 25 - Escola de fado da Mouraria. Aluna canta fado (centro). Aula de viola de fado com o professor Tiago.....176
Figura 26 - As fadistas Ana César (à esquerda) e Yola Diniz.....177
Figura 27 - Os fadistas José Manuel (à esquerda) e Augusto Ramos.....177
Figura 28 - Mural sobre fado, nas Escadinhas de São Cristóvão.....217
Figura 29 - Placa em homenagem a Fatinha, na Rua das Farinhas.....218
Figura 30 - Miguel e Fatinha ensaiam fados (à esquerda); Miguel acompanha Fatinha em frente a restaurante na Mouraria.....219
Figura 31 - O participante Miguel se apresenta no Concurso de fado da Junta de freguesia de Santa Maria Maior (2022).....220
Figura 32 - Da esquerda para a direita: Apresentação na casa de fados ‘Pastel do Fado’; Concerto na Catedral de Oloron Sainte Marie, França (da esquerda à direita: João Simão (guitarra portuguesa), Fatinha e Hugo Serra (viola)); Fatinha se apresenta em Lempdes-Mangualde, França (à esquerda); Fatinha se apresenta nas ‘Visitas Cantadas’.....221
Figura 33 - Fatinha se apresenta profissionalmente nas casas de fado, pela Mouraria, Alfama, Bairro Alto e na cidade de Barreiro.....222
Figura 34 - Da esquerda à direita: Amália Rodrigues, Hermínia Silva e Lucília do Carmo.....224
Figura 35 - CD “Agora”.....224
Figura 36 - CD “Prece”.....225
Figura 37 - Fatinha e o origami.....225

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **16**

PARTE I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA **24**

1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO ACERCA DO CONCEITO E DAS PESQUISAS SOBRE A CRIATIVIDADE **25**

2 PARADIGMAS NO ESTUDO DA CRIATIVIDADE **26**

3 A PSICOLOGIA CULTURAL DA CRIATIVIDADE **30**

4 O MODELO DOS 5 A'S **36**

5 VIVÊNCIA ESTÉTICA **39**

5.1 SIGNO, SIGNIFICADO E SENTIDO. DIALOGISMO, POLIFONIA E IDEOLOGIA 43

6 A CONCEPÇÃO DE MÚSICA: MÚSICA COMO LINGUAGEM **48**

6.1 REFLETINDO SOBRE O SENTIDO EM MÚSICA E SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL 51

6.2 MÚSICA POPULAR: DEFINIÇÃO 55

6.3 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB) 57

6.4 O FADO 59

7 O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL **63**

PARTE II: ESTUDO I – O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL NO ÂMBITO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA **66**

8 DO CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL DOS PARTICIPANTES BRASILEIROS **68**

8.1 A MPB NO BRASIL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985) 68

8.2 MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS POPULARES: O BUMBA-MEU-BOI 74

9 OBJETIVOS **83**

9.1 OBJETIVO GERAL 83

9.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 83

10 DELINEAMENTO METODOLÓGICO **84**

10.1 O PROCESSO DE ESCOLHA DOS PARTICIPANTES 86

10.2 PROCEDIMENTOS PARA CONSTRUÇÃO DOS DADOS 87

10.3 O PROCESSO DE ANÁLISE DOS DADOS 90

11 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS **96**

11.1 ARTEFATO: A COMPOSIÇÃO ‘BUMBA-MEU-BOI DA BOA HORA’ 97
11.1.2 Análise da composição ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’ 97
11.2 AUDIÊNCIA: A APRECIADORA BERTA 105
11.2.1 Os significados e sentidos produzidos por Berta sobre a música de Zeh Rocha 105
11.2.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Berta ...106
11.2.3 Análise Intranúcleo 106
11.2.4 Análise Internúcleo 113
11.3 AUDIÊNCIA: O APRECIADOR MANOEL 117
11.3.1 Os significados e sentidos produzidos por Manoel sobre a música de Zeh Rocha 119
11.3.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Manoel.....120
11.3.3 Análise Intranúcleo 120
11.3.4 Análise Internúcleo 128
11.4 ATOR: O CANTAUTOR ZEH ROCHA 133
11.4.1 Os significados e sentidos produzidos por Zeh Rocha sobre sua música 140
11.4.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Zeh Rocha 141
11.4.3 Análise Intranúcleo 141
11.4.4 Análise Internúcleo 149
12 CONCLUSÕES 153

PARTE III: ESTUDO II – O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL ÂMBITO DO FADO 159
13 MEU ENCONTRO COM O FADO 159
13.1 PROCURANDO O FADO.....159
13.2 VISITA AO MUSEU DO FADO 163
13.3 CONHECENDO O FADO 164
14 OBJETIVOS 178
14.1 OBJETIVO GERAL 178
14.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 178
15 DELINEAMENTO METODOLÓGICO 179
15.1 O PROCESSO DE ESCOLHA DOS PARTICIPANTES 181

15.2 PROCEDIMENTOS PARA CONSTRUÇÃO DOS DADOS 182
15.3 O PROCESSO DE ANÁLISE DOS DADOS 186
16 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS 187
16.1 ARTEFATO: A COMPOSIÇÃO 'AMAR É PADECER' 187
16.1.1 Análise da composição 'Amar é padecer' 187
16.2 AUDIÊNCIA: O APRECIADOR MIGUEL 192
16.2.1 Os significados e sentidos produzidos por Miguel sobre o fado de Fatinha .195
16.2.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Miguel 195
16.2.3 Análise Intranúcleo 196
16.2.4 Análise Internúcleo 201
16.3 AUDIÊNCIA: A APRECIADORA MARIANA 203
16.3.1 Os significados e sentidos produzidos por Mariana sobre o fado de Fatinha 206
16.3.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Mariana 206
16.3.3 Análise Intranúcleo 207
16.3.4 Análise Internúcleo 212
16.4 ATOR: A FADISTA FÁTIMA GARCIA 215
16.4.1 Os significados e sentidos produzidos por Fatinha sobre seu fado 227
16.4.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Fatinha 227
16.4.3 Análise Intranúcleo 227
16.4.4 Análise Internúcleo 233
17 CONCLUSÕES 236
18 ALGUMAS REFLEXÕES E CONTRIBUIÇÕES RELACIONADAS AOS DOIS ESTUDOS.....242
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 244
APÊNDICE A 253
APÊNDICE B 254
APÊNDICE C 255
APÊNDICE D 257
APÊNDICE E 258
APÊNDICE F 260

APÊNDICE G 266
APÊNDICE H 274
APÊNDICE I 281
APÊNDICE J 289
APÊNDICE K 298
ANEXO A 316
ANEXO B 318

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa insere-se na área dos estudos sobre cultura e cognição, e trata, especificamente, dos seguintes temas: processos criativos; estética como processo psicológico; imaginação, e construção semiótica de sentidos e significados.

Em grande medida, motivou a realização desta pesquisa meu interesse em compreender a psicologia do processo criativo de composição musical de uma canção. Toco violão e canto, e componho canções há mais de duas décadas, e, atualmente, sou aluno do curso de licenciatura em música da UFPE, tendo iniciado neste curso em 2021 – quando, finalmente, decidi estudar aquilo que eu estava fazendo desde minha adolescência. Na área da composição musical, sempre me intrigou, nesse tipo específico de processo criativo, o modo como esse processo, de alguma maneira e em alguns momentos específicos, parece se desdobrar com uma aparente "autonomia" (i.e. em relação ao próprio compositor).

De minha experiência pessoal, na maioria das vezes, quando estou compondo uma melodia para uma canção (i.e., uma melodia para uma letra/poesia qualquer), não busco, por exemplo, me apoiar em algum modo específico (e.g. os modos da escala diatônica, acústica ou octatônica), ou então em alguma escala do sistema tonal maior-menor (ao menos conscientemente, inclusive por possuir conhecimentos um tanto limitados sobre teoria musical), mas "acompanhar" a melodia que, geralmente, para mim, insinua-se em mim como que por "sugestão" de um acorde ou outro que minha mão vai formar de modo irrefletido (ou 'pré-reflexivo', para utilizar uma noção sartreana) no violão. Isto é, acompanhar a melodia por onde ela "queira" ir – e até onde eu puder tecnicamente acompanhá-la (evidentemente), reproduzindo-a mentalmente ou através de cantos murmurados. Às vezes, inclusive, este acorde 'sugeridor' do início mesmo da melodia de uma determinada canção, requer uma posição dos dedos (o desenho do acorde) que, até onde consigo lembrar, não foi usada antes por mim, em outra ocasião, mas que, no entanto, "casa" muito bem com a melodia que este mesmo acorde parece sugerir.

Quando jovem, eu recebia uma vez por ano a visita de meu avô, que costumava tocar arcodeon e, assim como eu, o violão de 6 cordas. Sempre que pegava meu violão para tocar, meu avô devolvia o instrumento 'desafinado', principalmente nas cordas mais finas (1,2 e 3). Àquela época, quando ainda me iniciava na prática do instrumento

e da composição, de modo ingênuo, eu julgava que tal se dava por conta de um problema de perda auditiva gradual de que meu avô vinha sofrendo já havia alguns anos; e então, logo eu 'reafinava' o violão segundo a afinação padrão (i.e., E-A-D-G-B-E). Porém, ocorreu que, numa dessas ocasiões, ao invés de 'reafinar' o violão, eu resolvi experimentar tocar o instrumento sem mudar nada da '(des)afinação' na qual meu avô havia deixado o violão. Toquei as cordas soltas por algumas vezes, e, aos poucos, fui distinguindo ali algo harmonicamente familiar, embora eu não soubesse àquela época identificar o que exatamente. Também aos poucos, a harmonia do toque daquelas cordas soltas me foi sugerindo uma melodia que, em breve, exigiria algo mais do que simplesmente tocar aquelas cordas soltas. No início, satisfazia à melodia aquele simples 'bléim-bléim-bléim' ainda um pouco esteticamente estranho para mim, das cordas soltas. Mas então, a melodia 'desceu', exigindo assim uma nova harmonia, um novo acorde, pelo qual fui buscar, "tateando" nas cordas do violão, formando e experimentando acordes diferentes de todos os que eu tinha em minha bagagem cultural musical naquele momento. No entanto, nesse processo de busca pelo acorde que formasse com a melodia o "casamento perfeito" (expressão que foi utilizada por Fatinha nesse estudo, em seu relato sobre o processo de composição de um de seus fados), a melodia não se 'dobrou' a nenhum desses acordes; permaneceu irredutível, até enfim encontrar seu "par perfeito". Curiosamente, só bem mais tarde vim a saber que as três primeiras cordas soltas, naquela afinação que meu avô utilizava, correspondiam de um acorde ré maior na segunda inversão (i.e., F#, A e D), algo próximo da afinação conhecida como "afinação havaiana" ou *open D.* (exceto pela sexta corda, que, ao invés de afinar em ré, meu avô mantinha em mi, como na afinação padrão).

Conforme se poderá observar, também o compositor participante desta pesquisa, Zeh Rocha, parece se referir à essa suposta e relativa autonomia da música, podendo ser observada no desdobramento de seus processos criativos, na medida em que o participante compreende a melodia de 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' como algo que "fluiu na hora" no processo de criação de sua canção.

Nesta tese, buscou-se compreender o papel do público (considerado aqui como *audiência* (Glăveanu, 2013)) no desdobramento do processo criativo de um compositor de música popular. Em suma, buscou-se lançar luz sobre a seguinte questão: como e em que medida o público/audiência de um determinado compositor de música popular participa do processo criativo composicional deste artista?

Para isso, foram realizados dois Estudos independentes: um no Brasil, na cidade do Recife (Estudo I), que investigou o processo de composição musical do cantautor Zeh Rocha, e outro em Portugal, na cidade de Lisboa (Estudo II), em que foi analisado o processo composicional da fadista Fátima Garcia, a Fatinha.

O presente estudo se divide em três partes. Na primeira parte (Parte I), é apresentada e discutida a base teórica e conceitual sobre a qual foram estruturados os dois estudos de caso que constituem esta pesquisa. Quatro capítulos conformam esta primeira parte. O Capítulo I apresenta um breve panorama histórico acerca do conceito de criatividade e das pesquisas sobre a criatividade na área da psicologia. No Capítulo II, discute-se sobre os três paradigmas ('Eu', 'Ele' e 'Nós') dentro dos quais foram desenvolvidas as várias teorias sobre a criatividade ao longo da história de investigação desse fenômeno. É a partir dessa discussão que, no capítulo subsequente (Capítulo III), discute-se sobre a psicologia cultural da criatividade, uma abordagem teórica emergente do fenômeno da criatividade, cuja principal característica é o foco na interdependência entre a criação e suas variáveis contextuais. Em seguida, no Capítulo IV, é apresentado e discutido o modelo de criatividade utilizado no presente estudo para delimitar o fenômeno do processo criativo, tratando-se de uma proposta idealizada por Vlad Glăveanu; o modelo dos 5 A's (*actor, action, audience, artifact* e *affordance*. O Capítulo V discute acerca da noção de vivência estética assumida nesta pesquisa, que se apoia principalmente nas noções de Vigotski, Bakhtin e Voloshinov acerca do artístico. No Capítulo VI é apresentada a concepção de música – e, mais especificamente, a concepção de signo musical e de música como linguagem, a partir de pressupostos da filosofia da linguagem de Bakhtin – que norteou o olhar do pesquisador ao longo desse estudo. Define-se ainda a noção de música popular, e, para melhor esclarecer o que é que aqui se considerou música popular brasileira e música popular portuguesa, discute-se, ao final deste capítulo, acerca da MPB e do fado. Finalmente, conclui esta primeira Parte da pesquisa uma discussão sobre o que aqui está sendo considerado como o processo criativo de composição musical (Capítulo VII). Ambos os Estudos, embora tenham lançado mão de desenhos metodológicos em parte distintos, foram construídos a partir desta mesma base teórica.

Na Parte II é apresentado e discutido o Estudo I, no qual é abordado o processo criativo de composição musical do cantautor Zeh Rocha, isto é, o processo composicional no âmbito da música popular brasileira (MPB). O Estudo I foi dividido

em quatro seções: (1) Objetivos, (2) Metodologia, (3) Análise e Discussão dos Resultados e, (4) Conclusões.

A última parte desta investigação (Parte III) trata do Estudo II, que aborda o processo composicional da fadista Fátima Garcia, tendo consistido de um estudo eminentemente qualitativo e de cunho etnográfico. Cinco seções compõem a Parte III. A primeira seção tem como questão central o meu encontro com o fado. Assim, basicamente, esta seção traz um relato que parte de meus primeiros passos, quando recém-chegado à cidade de Lisboa - no início de novembro de 2021 -, em busca de um(a) participante compositor(a) de música popular portuguesa, e apresenta minhas impressões ao encontrar o fado, e os desdobramentos desse encontro. O objetivo principal deste capítulo é oferecer a(o) leitor(a) um panorama geral sobre o fado, sobre a estrutura e a dinâmica interna das casas de fado, sobre as apresentações dos(as) fadistas, e sobre aspectos culturais e estéticos característicos dos bairros da Mouraria (bairro onde residem os(as) participantes portugueses(as)) e da Alfama, assim como a relação destes bairros com o fado. Isto é, com este capítulo, busco principalmente permitir a(o) leitor(a) "conhecer", em alguma medida, o contexto sócio-histórico e cultural dos três participantes portugueses (*ator* e *audiência*). As seções seguintes refletem aquelas mesmas que compõem o Estudo I: (2) Objetivos, (3) Metodologia, (4) Análise e Discussão dos Resultados e, (5) Conclusões.

É importante frisar que, nesta pesquisa, não se pretendeu, em momento algum, tecer comparações entre os Estudos I e II, dadas as peculiaridades e enormes diferenças, em termos gerais (i.e. socioculturais, históricas, econômicas etc.), naturalmente características de cada contexto (Recife e Lisboa), as particularidades próprias da MPB e do fado, assim como as idiossincrasias de cada artista e de cada participante apreciador – todos aqui compreendidos como fatores relacionados aos processos composicionais dos artistas participantes desta pesquisa, como sugerem os resultados dos Estudos I e II .

Buscou-se aqui apenas lançar luz, de modo especial, sobre uma das facetas do processo criativo, que, de acordo com a literatura consultada, de um modo geral (isto é, para além do âmbito exclusivo da composição musical), é ainda muito pouco explorada: a dimensão do público, ou, aqui, mais especificamente, da *audiência*. Buscou-se,

resumidamente, compreender a seguinte questão: como compositores se relacionam com suas audiências no desdobramento dos processos criativos?[1]

Deste modo, em julho de 2024, foi atualizado levantamento da literatura, no site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), utilizando-se os descritores 'criatividade' e/ou 'processos criativos', e recorte temporal de quatorze anos (2010[2]-2024). Assim, inicialmente, na área de conhecimento da psicologia, foram encontradas 44 dissertações de mestrado e 25 teses de doutorado que apresentaram, em seus resumos, um dos – ou ambos – descritores.

Após leitura dos resumos destes trabalhos, constatou-se que a criatividade (ou o processo criativo) consistiu, de fato, no constructo psicológico abordado, em apenas 20 destes trabalhos (13 dissertações e 7 teses). A leitura dos resumos destas pesquisas evidenciou, como prevalentes, pesquisas com foco na relação entre a criatividade – em sua dimensão intrapsíquica – e outros constructos psicológicos (e.g. Porto, 2018; Felinto, 2018; Bezerra, 2019; Souza, 2022) ou fatores ambientais (e.g. Mundim, 2015; Busnardo, Diaféria, 2018); estudos para fins de avaliação/construção de instrumentos psicológicos voltados à mensuração/identificação individual do potencial criativo (e.g. Leite, 2012; Suarez, 2014; Silva, 2018); trabalhos teóricos/bibliográficos sobre a criatividade (e.g. Perrotta, 2014; Devito, 2015), e análises de processos criativos (artísticos) específicos (e.g. Vettore, 2020; Carvalhaes, 2019; Garavello, 2017). Entre estes, apenas o trabalho de Abreu (2010) se debruçou sobre o processo criativo de músicos. Fez, entretanto, partindo da perspectiva da Psicologia Fenomenológica, com o objetivo de "compreender como os músicos vivenciam as experiências de espiritualidade e como as relacionam a seus processos criativos" (Abreu, 2010, p. 13), com foco exclusivo no indivíduo criador (isto é, e em sua dimensão intrapsíquica e/ou espiritual).

Assim, nos vinte trabalhos levantados, verificou-se: a) foco predominantemente no indivíduo (criador ou criativo), e em sua dimensão intrapsíquica; b) escassez de abordagens interdisciplinares do fenômeno da criatividade, sendo, quase todos, estudos feitos a partir de instrumentos/escalas e de teorias da área de conhecimento da psicologia

[1] "How do actors relate to their audiences in creativity?" (Kaufman & Glăveanu, 2019, p. 30)

[2] Em 2010, verificam-se os primeiros estudos sobre a criatividade realizados a partir da então emergente perspectiva da psicologia cultural da criatividade, que buscava dar conta da interdependência entre o individual e o social na dimensão do ato criativo. "As argued (...), the "social" of the We-paradigm often fails to go beyond an external-influence model and to see how creativity takes place within relations. In other words, the We-paradigm has to rightfully acknowledge the interdependence between Ego and Alter (...) in the creative act. This is the starting point for one of the newest perspectives in the field: the cultural psychology approach to creativity." (Glăveanu, 2010b, p. 84).

(principalmente da psicanálise), e c) metodologicamente, estudos qualitativos, exploratórios, transversais, utilizando-se instrumentos psicológicos. Ainda, observou-se que, em termos do referencial teórico adotado, recorreu-se comumente, nestes trabalhos, à perspectiva winnicottiana de criatividade[3] (e.g. Pires, 2010; Poppa, 2013; Perrotta, 2014; Michaan, 2012).

No Repositório Digital da UFPE, foram encontradas sete dissertações, produzidas no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva, entre 2010 e 2024, que tiveram como objeto de estudo o constructo da criatividade ou o processo criativo. Observou-se que, na maioria destas pesquisas, a criatividade foi considerada a partir do referencial teórico da psicologia histórico-cultural (Lev Vigotski) e da filosofia da linguagem (Mikhail Bakhtin), tornando assim característica, nessas pesquisas, a ênfase conferida a fatores socioculturais e contextuais como elementos participantes dos processos criativos. Três destas pesquisas se debruçaram, de forma exploratória, sobre a criatividade em atividades laborais (e.g. Melo, 2018; Silva, 2018; França, 2019), e quatro das sete dissertações constituíram-se como investigações sobre a criatividade no âmbito artístico (e.g. Silva, 2020; Oliveira, 2018; Freire, 2016; Marques, 2014[4]). Também nestas pesquisas, em geral, prevaleceu o foco privilegiado nos indivíduos criativos/criadores, embora aqui, diferentemente do que se observou na literatura levantada na BDTD, o processo criativo (mais do que a criatividade como uma faculdade psicológica situada em algum lugar no cérebro ou na mente) tenha sido compreendido, na maioria desses estudos, como um processo de natureza social, cultural e dependente do contexto em que ocorre.

Concorda-se aqui com Amabile e Hennessey (2010) sobre a necessidade de serem realizadas mais investigações interdisciplinares, em uma perspectiva sistêmica, como forma de promover avanços na compreensão da criatividade, um fenômeno dinâmico, que emerge e se desdobra através de um sistema de forças inter-relacionadas operando em múltiplos níveis. Pensa-se, também em conformidade com essas autoras, que a

[3] Segundo o psicanalista: A criatividade (...) é uma proposição universal. Relaciona-se ao estar vivo. (...) Supondo-se uma capacidade cerebral razoável (...) tudo o que acontece é criativo, exceto na medida em que o indivíduo é doente, ou foi prejudicado por fatores ambientais que sufocaram seus processos criativos. (...) O impulso criativo (...) é algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando qualquer pessoa — bebê, criança, adolescente, adulto ou velho — se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou o prolongar do ato de chorar como fruição de um som musical. (Winnicott, 1975, p. 112-114).

[4] A investigação de Marques (2014), embora não tenha se baseado sobre qualquer atividade artística – para analisar o próprio processo criativo, como ocorreu nas outras 3 dissertações citadas – contou com participantes artistas, com o objetivo de compreender os sistemas conceituais destes participantes em relação à criatividade.

emergência do comportamento criativo não pode ser adequadamente esclarecida a partir de um único construto ou de um foco investigativo único.

Nesse sentido, diante do exposto, e com base nas leituras realizadas, de um ponto de vista metodológico, questionou-se então: como promover uma investigação que seja satisfatoriamente adequada à natureza complexa dos processos criativos, isto é, que permita lançar luz sobre variáveis outras que não exclusivamente aquelas inerentes ao indivíduo criador e ao produto criado, mas, também, sobre fatores constituintes de suas dimensões sociais e culturais?

Compreendendo a importância de esforços voltados a "realocar a criatividade de dentro das mentes individuais para o mundo material, simbólico e social da cultura" (Glăveanu, Gillespie, & Valsiner, 2015), considerando que, segundo a literatura levantada, a criatividade tem sido estudada mais como um fenômeno intrapsíquico do que sociocultural, e com o intuito mesmo de explorar de modo especial esta mesma dimensão do fenômeno, este estudo propõe uma investigação exploratória, de natureza interdisciplinar, que, de um modo geral, objetiva lançar luz sobre a criatividade no domínio artístico da música, no âmbito específico da composição musical de música popular, e sobre a experiência estética, no âmbito específico da apreciação de música popular.

Optou-se por investigar o processo criativo e a experiência estética no âmbito da composição e da apreciação de música popular por se compreender que se trata, a música popular, de uma manifestação artística complexa e multifacetada e, por isso mesmo, um campo privilegiado para o estudo dos processos criativos e da experiência estética. Aqui, faz-se importante ressaltar que mesmo que os(as) autores(as) em que esta tese se fundamenta façam uso do termo "criatividade", será aqui sempre utilizado "processo criativo", buscando-se assim enfatizar o caráter dinâmico e 'processual' desse fenômeno, isto é, mais especificamente, o fato de que não se trata a criatividade de um constructo estável que repousa em algum ponto específico da mente.

A música popular, enquanto objeto de estudo, apresenta-se como um fenômeno constituído por, no mínimo, três focos investigativos: 1) a dimensão representada pela música pura, 2) a dimensão discursiva, constituída pela "letra" das canções (i.e., no campo mais geral das artes, a poesia ou a prosa), e 3) a dimensão da materialidade[5], que

[5] No caso de alguns gêneros musicais que constituem o universo mais amplo da música popular brasileira, como o Samba, o Frevo, o Forró e o Lundu, além dos instrumentos musicais, constitui a dimensão da materialidade também o corpo, através da dança.

compreende os instrumentos que soam os elementos musicais das canções (Baia, 2010). Nesta pesquisa, deverão ser focadas, à análise das composições de Zeh Rocha e da fadista e compositora de fados Fátima Garcia, apenas as dimensões discursiva e musical.

Buscando contribuir à compreensão das facetas inerentes às dimensões social e cultural do fenômeno da criatividade, propõe-se aqui investigar como e em que medida participam, como coautores(as), dos processos criativos, os(as) indivíduos(as) apreciadores(as) do produto criado.

Busca-se, desse modo, conhecer características, para além daquelas comumente identificadas na literatura como diretamente relacionadas ao indivíduo criador e/ou ao produto criado, que constituem o processo criativo. Deste modo, consiste no objetivo geral desta pesquisa investigar o processo criativo, no âmbito da composição musical de música popular. Para isso, o autor deverá se apoiar em pressupostos teóricos da psicologia histórico-cultural, da filosofia da linguagem e da estética, tendo como elemento de convergência epistemológica o conceito de sentido, unidade de análise do presente estudo.

PARTE I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1. BREVE PANORAMA HISTÓRICO ACERCA DO CONCEITO E DAS PESQUISAS SOBRE A CRIATIVIDADE

Embora tenha participado e permitido desde sempre o desdobramento de todo o processo da evolução humana, a criatividade, enquanto objeto de investigação científica, e mesmo como um valor social a ser desenvolvido (nos contextos familiares, escolares e trabalhistas, por exemplo), corresponde a um conceito relativamente recente (Glăveanu & Wagoner, 2016; Glăveanu & Kaufman, 2019). Na verdade, considera-se que a história da pesquisa sobre criatividade pode ser dividida em duas "eras" distintas: antes de 1950 – ano em que o psicólogo norte-americano Joy Paul Guilford, na condição de presidente da Associação Americana de Psicologia (APA), discursou chamando a atenção dos psicólogos à importância de serem desenvolvidas mais pesquisas sobre a criatividade –, e depois de 1950, como será discutido a seguir (Kaufman, 2016; Glăveanu & Kaufman, 2019).

As primeiras reflexões filosóficas sobre a criatividade remontam à Grécia e à Roma antigas, quando, então, a criatividade era compreendida como uma faculdade resultante de inspiração divina, acessível apenas a poucos indivíduos isolados – artistas ou filósofos criadores de obras notáveis, como Homero ou Platão (Wagoner & Glăveanu, 2016). Tal noção, segundo Wagoner e Glăveanu (2016), estendeu-se do mundo antigo à Idade Média, até ser substituída, durante o período do Renascimento, por uma visão que situava no ser humano – e não mais no divino – a fonte de sua própria criatividade. Apesar dessa importante mudança de perspectiva sobre a "fonte" da criatividade, permaneceu a ideia, até meados do século XX, de que a criatividade estaria exclusivamente relacionada a feitos de raros gênios isolados.

No ocidente, foi somente a partir de 1950, após o já mencionado discurso de Guilford, que a criatividade iniciou a ser vista como um potencial de todos os seres humanos, quando então quase todo e qualquer indivíduo passou a ser considerado como potencialmente criativo (Glăveanu & Wagoner, 2016). Nas três décadas seguintes ao discurso de Guilford, ocorreu um grande aumento de investigações psicológicas sobre a criatividade, e foram feitos avanços no tocante ao desenvolvimento de modelos teóricos e à elaboração de testes psicométricos, voltados, por exemplo, à mensuração do pensamento divergente e/ou de habilidades requeridas à resolução de problemas (Glăveanu, 2010b).

A partir de 1990, a literatura psicológica sobre criatividade é marcada pelo surgimento de uma grande variedade de tópicos, de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas relacionadas ao estudo desse fenômeno (Amabile & Hennessey, 2010). Surgem investigações sobre a relação entre afeto, cognição, treino e criatividade (e.g. Isen & Reeve, 2005), sobre a relação entre criatividade e gênero (e.g. Conti, Collins, & Picariello, 2001), pesquisas voltadas à identificação e compreensão da criatividade a partir de imagens cerebrais (e.g. Miller & Hou, 2004), pesquisas voltadas à compreensão da influência da dinâmica de grupos (ou times) sobre o comportamento e pensamento criativo (e.g. Svensson, Norlander, & Archer, 2002), pesquisas sobre a relação entre recompensa, motivação intrínseca e criatividade (e.g. Henessey, 2003), sobre a influência que determinados ambientes sociais (e.g. escolar, organizacional) podem exercer sobre a criatividade (e.g. Halley & Zhou 2008), e sobre a relação entre cultura e criatividade (Leung, Maddux, Galinsky, & Chiu, 2008).

No entanto, apesar desses avanços conceituais, teóricos e metodológicos, observa-se em geral, nessas pesquisas, a prevalência do foco no indivíduo – supostamente – criativo, refletindo uma problemática e "persistente obsessão com o individual" (Glăveanu, 2014b, p. 18). Tal foco, ainda hoje predominante nas pesquisas sobre a criatividade (Ross, Vallée-Tourangeaub, & Glăveanu, 2020), acaba por dificultar o surgimento de novas perspectivas, que permitam conhecer outras facetas deste fenômeno. Compreende-se que uma das consequências desse foco centrado em uma única faceta, por exemplo, é a dificuldade em conceber componentes de definição que estejam para além dos tradicionais critérios de novidade, originalidade e valor/aceitação social do produto criado – pelo indivíduo criador (Amabile & Hennessey, 2010). Apesar de serem comumente encontrados nas pesquisas sobre a criatividade, tais critérios são atualmente considerados insuficientes para uma definição satisfatória do fenômeno da criatividade.

2. PARADIGMAS NO ESTUDO DA CRIATIVIDADE

Na maioria dos estudos psicológicos sobre a criatividade (e.g. estudos behavioristas que buscam relacionar a criatividade a processos de reforço e modelagem (Epstein & Laptosky, 1999); estudos da área da psicologia cognitiva, que discutem a relação entre criatividade e estilo cognitivo (Martinsen & Kauffman, 1999) ou entre a criatividade e a capacidade de resolução de problemas (Weisberg, 1988), a unidade de análise via de regra corresponde ao indivíduo recortado de seu contexto social (Glăveanu,

2010). Esta será uma característica comum e problemática (problemática na medida em que a participação dos fatores socioculturais é ignorada no ato criativo) no modo como a criatividade foi compreendida ao longo de sua história enquanto objeto de curiosidade filosófica ou científica.

Segundo Glăveanu (2010), ao longo da história, é possível identificar três grandes paradigmas distintos pelos quais se orientaram (e se orientam ainda) os estudos e a teorização sobre a criatividade: os 'paradigma-Eu' (*I-paradigm*), 'paradigma-Ele' (*He-paradigm*) e o 'paradigma-Nós' (*We-paradigm*).

A imagem do gênio solitário é uma das representações mais persistentes na história da criatividade. As primeiras especulações filosóficas acerca da criatividade ecoam da Grécia e Roma antigas, e atribuem a genialidade à inspiração divina – conforme já mencionado na introdução desta tese (Glăveanu & Wagoner, 2016). No entanto, durante o Renascimento, com o considerável enfraquecimento da religião diante das crescentes tendências humanistas, antropocentristas, racionalistas e cientificistas, características daquele período, a influência divina como causa primeira da criatividade começa a ser substituída pela herança genética (Dacey, 1999 apud Glăveanu, 2010).

Permanece, porém, a criatividade, como um fenômeno exclusivista, porque são poucos os escolhidos (primeiro por Deus, depois pela biologia), e desconectado do contexto sociocultural e histórico do criador: o criador – geralmente um homem – supõe-se, cria 'de dentro pra fora', espontaneamente, 'do nada'. O 'paradigma-Ele', no qual situa-se essa noção exclusivista e alienada (i.e. alienada em relação às variáveis socioculturais e históricas) do fenômeno criativo, assume assim aquela que será a postura mais individualista na conceitualização da criatividade ao longo da história.

Além disso, faz-se relevante ressaltar dois pontos, ainda no que diz respeito às características desse paradigma. Em primeiro lugar, pode-se verificar claramente a influência do fator 'reputação social' na apreciação da qualidade do produto da criação. Ignora-se a relação entre a criatividade e a 'bagagem cultural' e o meio do criador: o conhecimento anterior e as comunidades científicas (ou artísticas) não são vistas como fator interdependente do ato criativo, mas, pelo contrário, como mero efeito da ação do gênio nas estruturas sociais e culturais existentes. Portanto, a criatividade, neste paradigma, acaba por referir-se apenas aos níveis mais complexos de criação (Glăveanu, 2010). Em outras palavras, apenas são consideradas criativas as obras que introduzem na sociedade grandes avanços tecnológicos, geram novas escolas de pensamento e se tornam marcos na história de um campo, às vezes até na história da humanidade. Acaba-se assim

por glorificar os avanços criativos dos ditos gênios, e negligenciar os feitos criativos comuns e cotidianos.

Em segundo lugar, essa perspectiva individualista e essencialista da criatividade exclui necessariamente o papel da co-criação ou colaboração no processo de criação de novos produtos ou ideias (científicos ou artísticos), principalmente das ditas "grandes descobertas" (Barron, 1999, apud Glăveanu, 2010).

O ‘paradigma-Eu’ emerge no contexto sóciopolítico dos Estados Unidos pós-segunda guerra mundial, quando então a psicologia norte-americana começa a se concentrar no fenômeno da criatividade, deixando assim a criatividade o âmbito das meras especulações filosóficas para adentrar o campo das investigações científicas. Faz-se assim necessário que a criatividade seja “democratizada”, isto é, que seja toda e qualquer pessoa entendida como potencialmente criativa, muito em parte para se lidar com a “ameaça russa” no contexto da guerra fria (Razik, 1967/1970, apud Glăveanu, 2010).

Tal mudança paradigmática substituiu o gênio (ou *Grande Homem* do paradigma-Ele) pela ‘pessoa comum’, persistindo, no entanto, o indivíduo como unidade de análise, tal como era característico no paradigma precedente (Glăveanu, 2010). De fato, o paradigma-Eu oportunizou uma espécie de ‘democratização’ da criatividade (Bilton, 2007; Hulbeck, 1945; Weiner, 2000 apud Glăveanu, 2010), o que ocorreu principalmente a partir do – e devido ao - histórico discurso de Guilford, em 1950 - conforme já mencionado na introdução desta teste -, na condição de presidente da APA (Associação Americana de Psicologia), “denunciando o que considerava ser "uma espantosa negligência" dos psicólogos em relação ao estudo da criatividade” (Rosas, 1984) e, assim, chamando a atenção dos psicólogos para o tema da criatividade. Resultou deste discurso que, nas décadas subsequentes, os psicólogos passaram a investigar intensivamente acerca da relação entre a criatividade e os atributos pessoais dos indivíduos, tais como personalidade e inteligência (Amabile, 1996).

Diante da persistente noção de que a criatividade resulta precipuamente de disposições internas dos criadores (i.e. de modo independente da influência de variáveis externas ou socioculturais), tratando-se esta noção de uma característica comum – e um erro – nas pesquisas psicológicas sobre a criatividade (e.g. Torrance, 1965; Alencar, 1986) surgem iniciativas visando a introdução da dimensão social no âmbito da teorização sobre a criatividade. Nesse sentido, surgem, por exemplo, os primeiros programas de pesquisa para investigar o papel dos fatores sociais no processo criativo (Amabile, 1996),

além de um interesse renovado em estudos sobre a criatividade em situações de grupo (Larey; Paulus, 1999; Svensson et al, 2002), levando inclusive ao surgimento de novos termos (e.g. criatividade social, colaboração) no âmbito das pesquisas sobre a criatividade (Glăveanu; Tanggaard Pedersen; Wegener, 2016).

Nesse movimento de rejeição de perspectivas individualistas e simplistas acerca do fenômeno da criatividade, é que emergem as propostas teóricas e metodológicas voltadas à compreensão da faceta social da criatividade (Hennessey; Amabile, 2013) e de sua real complexidade (Csikszentmihalyi, 1997), representantes do terceiro paradigma nos estudos sobre a criatividade: o paradigma-Nós.

O paradigma-Nós oportunizou avanços teóricos significativos no sentido da compreensão da interdependência entre individual e social no âmbito da criatividade e dos processos criativos, conforme observado por Glăveanu (2010), consistindo os modelos sistêmicos em realizações notáveis dessa perspectiva:

> Modelos sistêmicos de criatividade representam, dessa perspectiva, talvez as maiores realizações do paradigma-Nós. Um exemplo bem conhecido é oferecido por Csikszentmihalyi (1988; 1999), que propôs a conexão na produção criativa entre uma pessoa (com seu pool genético[6] e experiências pessoais), um campo (sistema social) e um domínio (sistema de símbolos, relacionado à ideia de cultura). (...) As estruturas sistêmicas e ecológicas do paradigma-Nós trazem uma série de vantagens. Primeiramente, elas contextualizam os atos criativos e dão um relato mais abrangente de como a criatividade ocorre em toda a sua complexidade. Em segundo lugar, estão muito melhor equipadas para investigar tanto a criatividade histórica (inicialmente o paradigma-Ele) quanto a criatividade cotidiana (olhada pelo paradigma-Eu). Terceiro, em uma nota prática, elas abrem um novo mundo de oportunidades para influenciar o comportamento criativo, agora conceitualizado como menos dependente de habilidades inatas e traços de personalidade (Glăveanu, 2010, p. 84, tradução nossa).

No entanto, apesar dos esforços e avanços citados acima, não se conseguiu avançar no sentido de impedir a persistência dessas duas instâncias (o indivíduo e o social) como unidades distintas do processo criativo, conforme observou Glăveanu (2010). O social, no paradigma-Nós, permaneceu, assim como anteriormente – i.e. no contexto dos dois paradigmas ‘Ele’ e ‘Eu’ – como um ambiente externo, um conjunto de elementos socioambientais estimuladores - ou inibidores - do ato criativo, permanecendo, desse modo, ignoradas as raízes sociais da criatividade. Em suma, o que se buscou com a reaproximação entre social e individual, foi, em maior medida, utilizar ou transformar

[6] O conjunto total de cópias de todos os genes em uma população

condições sociais e ambientais de modos específicos para que se pudesse promover a criatividade dos indivíduos.

Buscando escapar da problemática noção dicotômica ('individual-social') persistente no contexto das teorias e pesquisas psicológicas sobre a criatividade nos três paradigmas ('Ele', 'Eu' e 'Nós'), assim como abarcar a real interdependência entre 'individual' e 'social' desse mesmo fenômeno, é que surge, dentro do paradigma-Nós, a psicologia cultural da criatividade (Glăveanu, 2010a; 2010b; Glăveanu; Gillespie, 2014), cujos principais conceitos e pressupostos teóricos serão apresentados e discutidos a seguir.

3. A PSICOLOGIA CULTURAL DA CRIATIVIDADE

Segundo Vigotski (1930/2012), a criatividade corresponde a um processo psicológico superior, e é responsável pela tendência inerente a todo e qualquer ser humano de se orientar para o futuro, criando-o, através da combinação de elementos – materiais ou simbólicos – presentes na cultura. Assim, deste ponto de vista, a criatividade corresponde a um fenômeno universal, que se manifesta intra e interpsicologicamente, sendo absolutamente dependente do universo da cultura.

As ideias de Vigotski, relacionadas à criatividade, foram construídas, em grande medida, com base em investigações sobre produtos do campo artístico – principalmente das artes literárias. Ele buscou compreender o funcionamento psicológico tanto no ato da criação artística como no ato de interpretação ou de apreciação de uma obra de arte (e.g. Vigotski, 1999).

Em *Imaginação e criatividade na infância* (Vigotski, 1930/2012), o autor destaca a cultura como dimensão fundamental e determinante do desenvolvimento dos processos psicológicos humanos (no caso dessa obra, mais especificamente os processos imaginativos e de criação), ênfase que constituiu uma das marcas principais de seu pensamento e de sua contribuição para a psicologia. Segundo ele, a criatividade é uma função psicológica que se desenvolve e se complexifica gradualmente, à medida que o ser humano, ao longo de seu desenvolvimento, interage com os elementos que conformam o universo da cultura – sejam simbólicos ou materiais, como já dito.

Isso significa que, para Vigotski, a criatividade atinge seu estágio mais elevado durante a juventude ou na adultice, tendo, na tenra infância, comparativamente, potencial e funções mais elementares, embora imprescindíveis ao desenvolvimento humano. E, também, significa que os meios histórico e sociocultural em que um indivíduo venha a se

desenvolver são, para o autor, fatores fundamentais e cruciais à qualidade de seus processos criativos. Todo(a) inventor(a), observa Vigotski, genial ou não, é sempre reflexo de sua época e contexto.

De acordo com Vigotski (1930/2012), existem na conduta humana dois tipos fundamentais de impulsos: um *reprodutivo* e outro *criativo.* A atividade reprodutiva está estreitamente vinculada à memória, e consiste na repetição pelo homem de condutas ou comportamentos já familiares, elaborados anteriormente - por isso, é considerada uma memória histórica, daquilo que foi produzido pela humanidade.

Em termos subjetivos, a atividade reprodutiva consiste na rememoração de impressões antigas. Ao rememorar eventos ocorridos em sua infância, objetos ou velhos amigos de infância, um sujeito está realizando esse tipo de atividade. Assim também, ao desenhar uma paisagem que vê diante de si, ou assobiar o trecho de uma canção que acaba de escutar, um sujeito está apenas reproduzindo, e não criando algo novo. Vigotski reconhece que esse tipo de atividade reprodutora possui uma funcionalidade adaptativa que é essencial para a sobrevivência da espécie, mas, também, que essa capacidade de conservação e repetição de impressões e comportamentos, por si só, não bastaria para a sobrevivência e evolução do ser humano. Se assim fosse, diante de uma mudança inesperada ou de um evento inédito, o homem seria incapaz de uma adequada resposta adaptativa. E é neste ponto que se faz fundamental a capacidade criadora ou criativa.

A atividade criativa também se baseia na memória, embora não somente, e consiste basicamente na combinação de impressões e experiências anteriores, que resultam em algo diferente de tudo aquilo (de natureza simbólica ou material) que possa ser reconhecido no universo cultural existente. A atividade criativa resulta em produto que se caracteriza principalmente por esse ineditismo. Toda atividade humana que não se limite a reproduzir fatos ou impressões vividas, mas que crie novos produtos, simbólicos ou materiais, resulta dessa função criadora ou combinadora (Vigotski, 1930/2012).

Todo o universo da cultura, diz Vigotski, é criação humana, e somente é possível graças a esse impulso criativo. Segundo Vigotski, toda criação, enquanto atividade de combinação de elementos, desenvolve-se na imaginação, e que todo ser humano é naturalmente um(a) inventor(a) ou criador(a), justamente por ser possuidor(a) de imaginação. A imaginação, para Vigotski, seria uma espécie de base subjetiva na qual se dão os processos da criação e da qual emerge a criação propriamente, seja como um produto físico (material ou simbólico) ou mesmo psicológico.

Ao discorrer sobre a atividade criativa, Vigotski (1930/2012) apresenta quatro formas de relação entre imaginação e realidade. Inicialmente, deve-se ter em mente que toda criação ocorre através da combinação de elementos tomados da realidade, e que fazem parte da 'bagagem cultural' do sujeito criador. Não é possível existir, em qualquer criação, a presença de um mínimo elemento que não tenha sido percebido ao menos uma única vez pelo(a) seu(a) criador(a). Essa vinculação entre realidade e imaginação pode resultar em dois tipos de criação.

Primeiramente, a imaginação se alimenta da realidade para produzir um tipo de criação que não possui correspondência direta com a realidade. É o caso das construções fabulosas ou fantásticas, como, por exemplo, algumas personagens do folclore brasileiro (e.g. a mula sem cabeça, o curupira), algumas figuras mitológicas gregas (e.g. o minotauro, a medusa), que, apesar de sintetizarem elementos reais, não encontram correspondência objetiva com a realidade.

Em segundo lugar, a vinculação entre imaginação e realidade pode se dar de uma forma mais complexa que a primeira, apresentando, através da criação, correspondência com a realidade mesma. Por exemplo, alguém pode (re)criar (para si mesmo ou para outrem) imagens e narrativas sobre eventos históricos que nunca presenciou pessoalmente – mas sobre os quais leu, ou dos quais ouviu falar – ou, do mesmo modo, sobre locais ou personalidades que nunca visitou ou conheceu. À elaboração deste tipo de processo criativo, são fundamentais ao indivíduo (criador), além de sua experiência anterior, interações com determinadas pessoas e artefatos de seu meio sociocultural, por meio das quais o indivíduo (criador) pode vir a conhecer eventos e/ou fatos naturais ou históricos que poderá (re)construir através de pensamentos e criações simbólicas ou materiais.

Embora esses dois tipos de criação difiram qualitativamente, e em termos funcionais, em ambos os casos é a quantidade de experiências acumuladas o que será determinante da complexidade da imaginação e da consequente criação. Quanto mais rica for a experiência do sujeito, maior será o material do qual irá dispor a imaginação.

A terceira forma de vinculação entre imaginação e realidade baseia-se nos sentimentos e emoções. Na verdade, para Vigotski, toda e qualquer forma de imaginação criativa contêm em si elementos afetivos: "Tanto o sentimento quanto o pensamento movem a criação humana." (Vigotski, 1930/2012, p. 41). O caráter emocional interfere dialeticamente na relação entre imaginação e realidade, ora determinando a atividade imaginativa, ora sofrendo influência contrária, pois a imaginação criativa também constitui os sentimentos.

A imaginação, quando cristalizada em pensamentos ou obras materiais ou simbólicas, é capaz de precipitar determinados sentimentos e pensamentos, como ocorre na apreciação de obras poéticas ou musicais. Além desta relação, que parte da imaginação e da criação à emoção, os sentimentos e emoções podem também constituir criativamente a realidade de um modo objetivo, expressando-se fisicamente no mundo (e.g. o preto do luto, uma composição musical para expressão de alegria ou pesar). Exemplos muito claros de como a imaginação e a criação são constituídas por estados emocionais – e vice-versa – podem ser encontrados no campo da música, conforme será discutido mais adiante nesta tese.

Por fim, o vínculo da imaginação com a realidade se dá através dos produtos simbólicos e materiais existentes no mundo e que constituem a cultura propriamente. Vigotski observa que esses produtos da imaginação possuem todos uma longa história, que poderia ser resumida da seguinte forma: Os elementos que constituem esses produtos da imaginação foram todos tomados da realidade pelo ser humano, que, internamente, via pensamento, reelaborou-os, e os converteu em uma criação específica – material ou simbólica. Finalmente, esse produto elaborado na imaginação, materializa-se, voltando à mesma realidade de onde foram tomadas suas partes, mas, agora, esse condensado de elementos torna-se parte da própria realidade, trazendo consigo uma força ativa, nova, capaz de modificar essa mesma realidade, encerrando-se assim o círculo da atividade criadora e da imaginação.

Os escritos de Vigotski sobre os processos imaginativos e criativos são fundamentais à elaboração do ponto de vista teórico da psicologia cultural da criatividade (Glăveanu, 2010), a partir do qual a criatividade é entendida como um processo de natureza, principalmente, social e cultural, que se desenvolve sempre de forma colaborativa e historicamente contextualizada. A partir dessa perspectiva, Glăveanu (2010) define a criatividade do seguinte modo:

> Definirei criatividade, de uma perspectiva cultural, como um processo sociocultural-psicológico complexo que, através do trabalho com materiais "culturalmente impregnados" dentro de um espaço intersubjetivo, leva à geração de artefatos que são avaliados como novos e significativos por uma ou mais pessoas ou comunidades em um determinado momento. Como visto anteriormente, o processo sociocultural-psicológico é dialógico, os materiais "culturalmente impregnados" são recursos simbólicos (signos e ferramentas de uma perspectiva vigotskiana) usados em atos criativos, e o espaço intersubjetivo é um espaço potencial, entre criador e comunidade. Adotar essa definição abre um novo mundo de possibilidades para estudar a criatividade sem individualizá-la ou focar exclusivamente em seus aspectos cognitivos. (p. 87, tradução nossa).

Tal ponto de vista teórico, em que são enfatizadas as dimensões social e cultural do fenômeno da criatividade, é o mais apropriado ao objetivo geral desta pesquisa, conforme já explicitado brevemente na introdução desta tese. Foi a partir deste entendimento que se optou por investigar o fenômeno da criatividade a partir do modelo de criatividade proposto por Vlad Petre Glăveanu (2012), no diálogo com a perspectiva de Vigotski. Trata-se o modelo dos 5 A's (*action, actor, affordances, artifact, audience*) de um modelo teórico alinhado com a perspectiva vigotskiana e com os modelos socioculturais que tomam a *mediação* como processo fundamental ao funcionamento psicológico e mesmo à vida humana (Glăveanu, 2013). Aqui, faz-se relevante discutir brevemente acerca deste conceito (mediação), antes de prosseguirmos com a apresentação e discussão acerca do modelo teórico dos 5 A's, no próximo capítulo.

A mediação consiste em um conceito central à compreensão das concepções de Vigotski sobre a dinâmica psicológica. De modo abreviado, a mediação consiste no processo de intervenção de um elemento intermediário em uma relação que se encontrava previamente estabelecida de modo direto. Quando muito pequeno, o ser humano é ainda incapaz de desempenhar comportamentos mediados, tendo suas ações e comportamentos diretamente determinados e orientados por suas sensações internas ou fisiológicas. No entanto, ao longo de seu desenvolvimento (do ser humano), as relações mediadas passam a predominar sobre as relações diretas (Vigotski, 1991).

Os elementos mediadores podem tanto ser *instrumentos* (físicos) quanto *signos*. O instrumento é um elemento físico interposto entre o sujeito e sua intenção, seu objetivo. Não apenas o homem, mas também os animais são capazes de utilizar instrumentos para atingir determinados objetivos, embora o uso de instrumentos por estes seja enormemente mais limitado em quantidade e/ou qualidade. Vigotski (1989) reporta que alguns macacos são capazes de utilizar varetas para alcançar frutas posicionadas fora de seu alcance. No entanto, é imprescindível que esses instrumentos utilizados por esses primatas estejam no mesmo campo visual que as frutas. Caso contrário, por exemplo, se a vareta estiver posta num canto da sala muito afastado das frutas, ou seja, se a vareta e as frutas não puderem ser percebidas simultaneamente pelo macaco, esse animal torna-se incapaz de associar a possibilidade de utilizar o instrumento para vencer o obstáculo (Vigotski, 1989).

O *signo*, por sua vez, como elo intermediário entre o sujeito e seu objetivo, atua de modo análogo ao *instrumento*, mas sua natureza é psicológica.

> "A invenção e o uso de signos como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico (lembrar, comparar, relatar, escolher etc.) é análoga à invenção e uso de instrumentos, só que agora no campo psicológico. O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho." (Vigotski, 1989, p. 59-60).

Se os instrumentos (físicos) são voltados para o mundo externo, visando a modificação do ambiente (e.g., uma pá, uma foice ou um computador) a partir da amplificação de nossas capacidades físicas e intelectuais, os signos, por sua vez, são orientados para o próprio sujeito, funcionando como 'ferramentas' psicológicas internas. A linguagem, a música, a escrita, os sistemas de numeração e os símbolos são exemplos de signos que atuam como mediadores de nossas funções mentais.

De acordo com Vigotski (1991), a interação - face a face, ou então de modo mediado, através de inúmeros elementos semióticos elaborados ao longo da história humana e/ou de grupos culturais particulares - entre indivíduos desempenha um papel fundamental na construção ontogenética do ser humano, sendo através dessa relação que o indivíduo poderá internalizar as formas culturalmente estabelecidas de funcionamento psicológico. A partir disso, pode-se depreender que o signo desempenha papel central no processo de desenvolvimento cognitivo humano, e que esse processo é marcado pela inserção do indivíduo em um dado grupo sócio-cultural, dando-se esse processo "de fora para dentro". Segundo Vigotski (1991):

> Uma operação que inicialmente representa uma atividade externa é reconstruída e começa a ocorrer internamente. É de particular importância para o desenvolvimento dos processos mentais superiores a transformação da atividade que utiliza signos, cuja história e características são ilustradas pelo desenvolvimento da inteligência prática, da atenção voluntária e da memória. (...) Um processo interpessoal é transformado num processo intrapessoal. Todas as funções no desenvolvimento da criança aparecem duas vezes: primeiro, no nível social, e, depois, no nível individual; primeiro, entre pessoas (interpsicológica), e, depois, no interior da criança (intrapsicológica). Isso se aplica igualmente para a atenção voluntária, para a memória lógica e para a formação de conceitos. Todas as funções superiores originam-se das relações reais entre indivíduos humanos. (p. 41).

Compreender o indivíduo implica entender a gênese social da individualidade, isto é, como a singularidade se constrói na universalidade e vice-versa, mediadas pela particularidade (Vigotski, 1991). A mediação, portanto, não apenas relaciona singularidade e universalidade, mas organiza essa mesma relação. Como observam Aguiar e Ozella (2006), o conceito de mediação permite:

> ...a utilização, a intervenção de um elemento/ um processo, em uma relação que antes era vista como direta, permitindo-nos pensar em objetos/processos ausentes até então. Assim (...), subjetividade e objetividade, externo e

> interno, nessa perspectiva, não podem ser vistos numa relação dicotômica e imediata, mas como elementos que, apesar de diferentes, se constituem mutuamente, possibilitando um a existência do outro numa relação de mediação. Nossa tarefa, portanto, é apreender as mediações sociais constitutivas do sujeito, saindo assim da aparência, do imediato, e indo em busca do processo, do não dito, do sentido (p. 225).

Após os devidos esclarecimentos sobre a noção vigotskiana de mediação, discutir-se-á a seguir acerca do modelo teórico dos 5 A's, segundo Glăveanu (2012).

4. O MODELO DOS 5 A'S

O modelo teórico da criatividade proposto por Glăveanu (2012), pode-se dizer, constitui um esforço teórico de elaboração de uma perspectiva a partir da qual o fenômeno criativo possa ser compreendido em sua real complexidade e dinamicidade, e, também, de um modo não fragmentado (i.e. em seus componentes constituintes). Trata-se de um modelo baseado em pressupostos teóricos da psicologia cultural da criatividade e da psicologia ecológica, assim como em modelos da mente distribuída (que considera os processos mentais ocorrendo não "na cabeça" dos indivíduos, mas, de modo distribuído entre cérebro e corpo, pessoa e ambiente (Glăveanu, 2014a)).

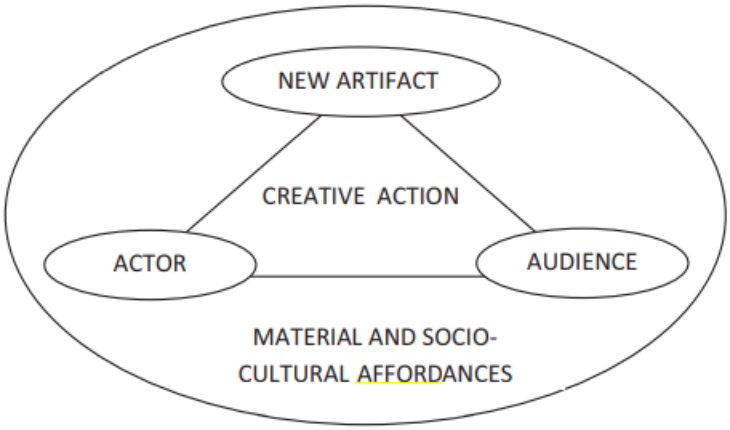
O modelo proposto por Glăveanu parte, também, do esquema conceitual dos 4 P's (pessoa, processo, produto e *press* – corresponderia, *press,* a algo como as 'influências do ambiente'), inicialmente proposto por Rhodes (1961). No entanto, Glăveanu argumenta que, para se investigar mais adequadamente o fenômeno criativo, faz-se necessário adotar uma perspectiva que permita aos pesquisadores mais do que o foco em elementos isolados do fenômeno da criatividade (como é característico nas tradicionais teorias propostas com base no modelo dos 4 P's), o que é possível ao se tomar a(s) unidade(s) de análise a partir dos processos de interação entre os componentes do fenômeno (e.g. a interação entre artista e audiência, entre audiência e obra de arte, entre artefato(s) e variáveis ambientais etc.).

Assim, o modelo dos 5 A's representa também uma tentativa de superar uma limitação identificada por Glăveanu no modelos dos 4 P',s, que diz respeito ao fato de que, neste modelo, pessoa, processo, produto e *press*, podem ser estudados, cada um, de modo isolado, como se fossem fenômenos independentes uns dos outros, podendo levar erroneamente a crer que a criatividade pudesse ser compreendida, assim, 'por partes'.

Para o engendramento de qualquer ato criativo, segundo o modelo dos 5 A's, convergem, simultaneamente, Ator (*actor*), Audência (*audience*), Artefato (*artifact*), Ação (*action*) e *Affordances*[7].

A seguir, discute-se brevemente sobre cada um desses componentes do ato criativo, conforme integrados na figura abaixo.

Figura 1. Integrando os cinco A's da criatividade



Fonte: Glăveanu, 2012, p. 4

Ao propor que o sujeito criativo seja compreendido não como pessoa, mas como *ator*, Glăveanu propõe que os sujeitos criativos sejam compreendidos como seres sociais (e não, apenas, como reflexos de uma determinada configuração intrapsíquica), que se constituem no contexto das interações sociais, sendo constantemente moldados e sendo constantemente ativos, moldando esse mesmo contexto. Atores, nessa perspectiva, existem aprendendo e performando, simultaneamente, scripts sociais em coordenação com outros seres sociais (Glăveanu, 2012). Desse modo, quando se propõe investigar o sujeito criativo como ator, interessa, ao pesquisador da criatividade, focar sobre os atributos pessoais desse sujeito sempre 'em relação' ao seu contexto social.

Investigar a criatividade como *ação*, implica compreender a dupla natureza da criatividade, isto é, sua dimensão interna, psicológica, e sua dimensão externa, comportamental, sua condição de resposta – a um outro, ao mundo. Faz-se relevante explicar que a utilização do termo 'processo criativo' nesta tese, busca enfatizar o caráter dinâmico e 'processual' do fenômeno da criatividade, isto é, o fato de que não se trata a

[7] A *affordance* diz respeito ao potencial que um mesmo objeto possui de ser utilizado de incontáveis maneiras. Pense-se, por exemplo, em um tijolo, que pode ser utilizado na construção de uma casa, mas também como uma arma, por exemplo, em um protesto.

criatividade de um constructo estável que repousa em algum ponto da mente. Glăveanu, ao propor 'ação' ao invés de 'processo' (Rhodes, 1961), está apenas propondo um certo deslocamento do foco (da investigação) da mente (i.e. da dinâmica interna dos '*processos* mentais'), de modo a incluir a dinâmica do mundo sociocultural em que são engendrados os atos criativos. Desse modo, o termo 'ação' não ignora ou pretende excluir a dimensão subjetiva do fenômeno. A ação, segundo Glăveanu (2012), é simultaneamente psicológica e material, interna e externa, tratando-se de comportamento prenhe de sentido (*meaningful*). O foco das investigações sobre este componente da criatividade deve recair sobre a manifestação psicológica e comportamental coordenada dos sujeitos criativos/criadores.

Também os *artefatos* são compreendidos como fenômenos de natureza social, isto é, surgem, apenas, através de processos sociointeracionais. Os artefatos só existem em relação a outras pessoas, e a um contexto histórico e cultural específico (isto fica ainda mais claro quando se considera as *affordances*, neste modelo, conforme serão discutidas mais à frente). Os artefatos, para além dos objetos fisicamente palpáveis, podem assumir outras formas objetivas: podem, por exemplo, ser conceituais (como, por exemplo, a linguagem, os sistemas numéricos ou os sistemas de notação musical) ou performáticos (e.g. um ballet dramático, uma peça musical violonística).

O conceito de *audiência*, segundo Glăveanu, torna menos abstrata e intuitiva a noção contida em *press*, ao evocar imagens vividas de múltiplos outros assistindo, contribuindo, julgando, criticando ou apreciando a ação criativa ou o artefato dela resultante. As audiências são numerosas e podem incluir tipos variados: colaboradores diretos (do ato criativo), familiares, colegas (e oponentes), e mesmo, às vezes, um público mais amplo que acabará por apreciar, adotar ou rejeitar a criação. Como já foi mencionado, os *outros* desempenham um papel fundamental no processo criativo - isto é, sobre os atores, as ações e os artefatos - sendo, muitas vezes, determinantes neste processo, tão importantes quanto o próprio criador. Glăveanu propõe que ao se investigar a audiência, o foco do pesquisador recaia sobre a interdependência entre o ator e o mundo social. Ressalte-se que, na perspectiva teórica aqui adotada, mesmo quando, aparentemente, criando em absoluta solidão, o sujeito criador está sempre, na verdade, dialogando, intrapsiquicamente, com múltiplas vozes internalizadas (e.g. vozes de antigos e/ou recentes professores, vozes do público apreciador, dos críticos etc.), tratando-se, assim, o processo criativo, de um processo de natureza distribuída, dialógica, e de caráter polifônico, que se desdobra graças à participação de vozes diversas. Ainda segundo o

autor, nos dias de hoje, haveria um crescente reconhecimento do papel ativo das audiências nos processos criativos em geral. Noções como ‘co-criação’ e ‘produser’ (algo como usuário-produzidor) são cada vez mais utilizadas para indicar a natureza distribuída da ação criativa.

O conceito de *affordances* se refere à qualidade que as coisas materiais possuem de serem utilizadas de modos diversos, assim como de regular nossas ações. O mundo físico dos objetos (e dos espaços) serve aos mais variados tipos de necessidades humanas, inclusive à necessidade de criar. Objetos participam de modos diferentes, e em momentos diferentes, ao longo dos processos de criação. A criatividade, segundo Glăveanu, relaciona-se com o modo como alguém (ator) ‘descobre’ em seu ambiente físico circundante, affordances até então insuspeitadas, para atingir um objetivo específico. Entretanto, atores e affordances se relacionam de um modo particular, e nem todas as affordances estão disponíveis a cada e qualquer ator. Investigar esse componente do processo criativo requer foco sobre a relação entre o ator e o mundo dos objetos materiais e simbólicos no e a partir do qual este cria.

A presente pesquisa, conforme aqui proposta, deverá focar privilegiadamente as relações entre os componentes *audiência*, *artefato* e *ator* do processo criativo.

Não apenas os processos de criação são dialógicos, polifônicos e ideológicos, mas também os processos de compreensão. A compreensão de todo o universo cultural humano só é possível através da produção ativa de sentidos sobre esse mesmo universo. Se, como foi dito, o processo criativo do ator é uma co-construção, da qual participa, inclusive, a audiência, entende-se que a compreensão da audiência sobre os artefatos criados (aqui, artefatos artísticos, que correspondem a canções populares) integra, em alguma medida, o processo criativo, e que, por isso, a análise dessa compreensão é imprescindível ao entendimento do próprio processo criativo. À compreensão de um artefato artístico, optou-se aqui por chamar de vivência estética (Vigotski, 2003).

A seguir, deverão ser discutidas as noções de artístico e de estética (vivência estética) aqui assumidas, noções fundamentais nos processos criativos que aqui foram investigados, i.e., processos artísticos de composição musical.

5. VIVÊNCIA ESTÉTICA

Segundo Vigotski (1999), constituem a obra de arte três elementos: 1) a forma externa, que consiste no elemento material básico sobre a qual o artista realiza a 2) forma interna (i.e. a forma do objeto artístico, definida pelo artista), e 3) o conteúdo (o tema,

significado(s) ou sentido(s) proposto(s) pela obra). Para o autor, esses três elementos não podem ser isolados do objeto artístico (e.g. para uma investigação sobre a fonte do gozo estético, investigar o conteúdo em detrimento da forma) e, portanto, a dimensão da forma (externa e interna) – tanto quanto a do conteúdo – integra a obra de arte, e, consequentemente, participa da vivência estética, fenômeno resultante da interação entre os indivíduos e as obras de arte.

O contexto sociocultural das obras de arte (que 'contêm' certas formas, e não outras), determinam, em alguma medida, a natureza dessas obras e, consequentemente, as reações estéticas que lhes correspondem, que, por sua vez, realizam-se como atos interlocutórios[8]. Para interagir com as obras de arte, o(a) apreciador(a) não apenas percebe essas obras (através dos órgãos sensoriais), mas as recria subjetivamente, ato para o qual convergem razão e emoção, sendo a vivência estética (assim como a criação da obra de arte), simultaneamente, uma ação criativa, cognitiva e emocional. Vigotski (1999) observa que "a arte é trabalho do pensamento, mas de um pensamento emocional inteiramente específico" (p. 57). Ainda segundo o autor, trata-se também, a vivência estética, de um processo de natureza simultaneamente individual e social, que desempenhou (e desempenha) um papel fundamental na vida dos indivíduos e das sociedades ao longo da história da humanidade, sendo, portanto, também, um fenômeno de caráter histórico, ao oportunizar, às sociedades, uma espécie de "economia de sentimentos", através da catarse[9].

> Sendo por si mesma uma explosão e uma descarga, (...) a arte efetivamente estrutura e ordena os nossos dispêndios psíquicos, os nossos sentimentos. E o dispêndio de energia que Ana Kariênina produz ao viver os sentimentos com as personagens do romance é uma economia de esforços psíquicos em comparação com o vivenciamento efetivo e real do sentimento. (Vigotski, 1999, p. 315)

Assim, a arte, mais do que entretenimento individual, possui também função social, sendo fundamental à conexão dos indivíduos com suas comunidades, ao permitir

[8] Interlocutórios porque, as obras de arte, segundo referencial teórico adotado aqui, *significam* algo para seus(as) apreciadores(as), que as compreendem sempre ativa e responsivamente. Sendo assim, nesta pesquisa, apreciadore(a) e interlocutore(a) são termos equivalentes.

[9] "A contradição, a repulsa interna, a superação, a vitória; todos (...) são componentes necessários do ato estético. É preciso ver o grotesco em toda a sua força para depois, mediante o riso, elevar-se acima dele. E preciso viver com o personagem da tragédia todo o problema irreparável da morte, para se elevar, junto com o coro, acima dela. A arte sempre é portadora desse comportamento dialético que reconstrói a emoção e, por isso, sempre envolve a mais complexa atividade de uma luta interna que é resolvida pela catarse." (Vigotski, 2003, p. 235).

a mediação e organização da interação entre o individual e o social, entre uma pessoa e sua comunidade.

Através da arte, a cultura é perpetuada, ao afetar os indivíduos, convocando-os a utilizá-la, transformá-la e transmiti-la, de modos sempre renovados, através de artefatos, materiais ou simbólicos, construídos a partir de elementos da vida cotidiana (Connery, John-Steiner, & Marjanovic-Shane, 2018).

Compreende-se, a partir das ideias de Vigotski (2003), que, ao se relacionar com determinadas obras de arte, um sujeito pode tomar conhecimento de eventos históricos (e.g. o mural *Batalha dos Guararapes*, do artista Francisco Brennand), pode sentir-se eufórico ou melancólico, pode se identificar – ou não – com narrativas moralistas (e.g. a parábola bíblica "O Filho Pródigo").

Compreende-se também que a arte possui importância biológica, permitindo a sublimação de matéria inconsciente, afrouxando a pressão dos desejos não realizados, sendo "um mecanismo permanente, biologicamente necessário, de eliminação das excitações não realizadas na vida..." (Vigotski, 2003, p. 232). E isto vale tanto para o(a) artista, em que a sublimação ocorre de forma tempestuosa, resultando finalmente em sua criação, quanto para o(a) interlocutor(a) da obra, que opera algo como uma reconstrução da obra apreciada.

A vivência estética pode alterar comportamentos de forma imediata (e.g. o corpo que balança espontaneamente movido por um ritmo musical) ou a posteriori:

> Como toda vivência intensa, a vivência estética cria um estado muito sensível para as ações posteriores e, naturalmente, nunca passa sem deixar marcas em nosso comportamento posterior. (...) 'Pela forma como uma pessoa sai de um concerto sempre podemos dizer a quem ela escutou, se Beethoven ou Chopin' diz um pesquisador." (Vigotski, 2003, p. 234).

No entanto, há de se atentar para o fato de que não se trata, em caso algum, de ser a vivência estética um resultado (ação) do objeto artístico sobre um sujeito passivo. A obra de arte não constitui meramente um veículo de sentimentos de seu(a) criador(a), e nem se trata a vivência estética de passiva recepção/assimilação de alguma suposta emoção 'inserida' pelo(a) criador(a) em uma determinada obra artística. Trata-se, porém, de uma atividade criativa e sócio interativa complexa, em que o(a) interlocutor(a), com base em conhecimentos e experiências prévias, a partir das impressões externas que lhe são apresentadas, cria um novo objeto estético (Vigotski, 2003).

Cabe destacar que a vivência estética implica ainda na produção dialógica de sentidos, uma vez que, no ato de interlocução com uma dada obra, o sujeito necessita mobilizar significados (socialmente compartilhados) e sentidos (particulares) através da memória ou da imaginação, para poder *compreender* a obra (i.e., dar-lhe um *sentido*). Neste processo, o sujeito entra espontaneamente em contato com aspectos que refletem conhecimentos e experiências várias de sua própria vida, sendo estas experiências, e os sentidos que o sujeito produz a respeito das mesmas, aquilo que o permitirá interpretar a obra, uma construção não apenas sua, mas do(a) autor(a) da obra, e dos(as) tantos(as) apreciadores(as) que também lhe atribuíram sentidos vários ao longo de sua história, tratando-se assim a vivência estética de um processo de natureza eminentemente dialógica.

Para Bakhtin/Volóchinov (s/d), o artístico não pode ser compreendido a partir de investigações de suas partes isoladas. Segundo os filósofos, há dois pontos de vista que, ao tomar o fenômeno artístico a partir de fatores isolados, acabam estreitando severamente o objeto. Um ponto de vista procura o artístico estritamente na obra de arte, o outro, busca o artístico nas psiques do(a) criador(a) ou dos(as) apreciadores(as) da obra. Entretanto, eles comentam:

> ...o "artístico" na sua total integridade não se localiza nem no artefato, nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte. (Bakhtin & Volóchinov (s/d, p. 5).

Desse modo, como se pode depreender a partir do que foi dito acima, compreende-se aqui que o processo criativo, no âmbito da criação artística, não é de autoria exclusiva do(a) artista, mas conta, também, com a participação de elementos intrínsecos às próprias obras (às suas formas e conteúdos) e de elementos próprios dos(as) interlocutores(as) das obras de arte.

É com base nessas premissas, que a pesquisa aqui proposta pretende investigar o processo criativo: como um processo que se desdobra através da inter-relação dialética entre fatores individuais, sociais, históricas e culturais, de que participam, simultaneamente, no mínimo, ator, audiência e artefato.

Elegeu-se, à investigação do processo criativo, o processo de composição (e de apreciação) musical de canções, por se compreender que se trata este de um processo

prenhe de possibilidades para uma investigação dessa natureza, considerando sua complexidade, conforme refletida em alguns dos aspectos que são característicos desse tipo de obra de arte (e de sua criação e apreciação), sobre os quais se discutirá em capítulo mais à frente seguinte.

Porém, antes de adentrarmos propriamente a discussão acerca da concepção de música aqui adotada (e, mais especificamente, de música popular), faz-se relevante esclarecer mais cuidadosamente acerca de alguns aspectos que são de importância fundamental, tanto a uma melhor compreensão do que vem a ser a vivência estética, quanto à compreensão da concepção de música enquanto linguagem, tal como aqui se propõe. Nesse sentido, discute-se a seguir sobre o caráter dialógico, polifônico e ideológico da linguagem, sobre o uso de significados e sobre a produção de sentidos, do ponto de vista da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, ou, mais precisamente, a partir das concepções bakhtinianas de signo e de linguagem.

5.1 SIGNO, SIGNIFICADO E SENTIDO. DIALOGISMO, POLIFONIA E IDEOLOGIA.

Segundo Bakhtin (2003), "Quando estudamos o homem, buscamos e encontramos o signo em toda parte e devemos tentar compreender sua significação." (p. 341). Compreender, para Bakhtin, é sempre uma resposta a um signo por meio de signos. "Nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte *da unidade da consciência verbalmente constituída*. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação." (Bakhtin/Volóchinov, 2006, p. 36).

Ainda segundo este filósofo, a compreensão de todo o universo cultural humano só é possível por meio da palavra, através da produção ativa de sentidos sobre esse mesmo universo. Para Bakhtin/Volóchinov (2006), os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (e.g. um quadro ou uma peça musical) não podem operar sem a participação do discurso interior. A própria consciência humana, segundo ele, "só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos." (Bakhtin & Volóchinov, 2006, p. 32).

Em toda a obra de Bakhtin, é presente a problematização do "sentido" (como já dito anteriormente, unidade de análise do presente estudo) e de como este se diferencia do "significado", enquanto potencialidades do signo (Ponzio, 2012). Em sua dimensão de *significado*, o signo é limitado, estável, possui uma função prefixada e unidirecional. É

estritamente limitado ao código linguístico (a *langue* saussuriana), e requer do(a)s interlocutores(as), para ser compreendido, apenas relativo domínio do código. Os significados (das palavras) estão contidos nos dicionários, e sua compreensão implica em um processo de "identificação", que requer apenas "reconhecer elementos constantes que se repetem, que permanecem iguais a si mesmos com relação a um código dado." (Ponzio, 2012, p. 90).

Em sua dimensão de *sentido*, o signo reflete não apenas o domínio que o(a)s interlocutores(as) possuem do sistema linguístico, mas também suas "bagagens" culturais, isto é, suas experiências e conhecimentos acumulados, assim como também incontáveis elementos de seus contextos culturais e históricos, tanto imediatos como pregressos. O sentido se caracteriza assim por sua instabilidade, por sua pluralidade e por sua indeterminação semântica (i.e. por sua polissemia), adaptando-se a situações sempre inéditas (Ponzio, 2012). Para Bakhtin, tanto significado como sentido resultam de interação, interlocução. Não é mesmo possível, para fins de análise, "destacar" dos sujeitos o significado ou o sentido de seus discursos; estes, por suas vezes, sempre contextualizados.

> A distinção entre "significado" e "sentido", como distinção entre "significação" e "tema" em Bakhtin, ou "interpretante imediato" e "interpretante dinâmico" em Peirce, ou especificamente na enunciação como distinção entre "frase" e "enunciado", poderiam parecer corresponder à distinção entre significado na *langue* e significado na *parole.* Parece que se trata da distinção entre o caráter estável, social, público, repetível dos significados da *langue,* e o caráter mutável, individual, privado dos significados da *parole.* (Ponzio, 2012, p. 96).

Essa mesma distinção pode se ver refletida, por exemplo, naquela que Bakhtin faz entre "tema" e "significação", em *Marxismo e Filosofia da Linguagem.* Nesta obra, a "significação" é apresentada como um estágio inferior da capacidade de significar, e o "tema", como um estágio superior. Enquanto à "significação" cabe a construção de sentidos a partir dos signos linguísticos e das formas gramaticais, podendo ser (a significação) utilizada em diversas situações e contextos para produzir resultados (sentidos) idênticos ou semelhantes, isto é, repetíveis, o tema é responsável pela configuração do inédito, posto que o tema é uma parte mesma da enunciação imediata e, por isto, expressão de uma situação histórica concreta e sempre inédita.

Cereja (2012) exemplifica a distinção entre o que há de caracteristicamente estável e o que há de polissêmico e contextual através do enunciado "que horas são":

> Quando um professor, por exemplo, a poucos minutos do sinal, pergunta à classe "Que horas são?", pode desejar saber quantos minutos ele ainda tem para desenvolver a matéria; uma criança que adentra a cozinha e faz a mesma pergunta à mãe, enquanto esta termina de preparar o almoço, pode querer saber se o almoço está pronto; a mesma enunciação poderá ter o sentido de "Está na hora de irmos embora?", se um colega faz a pergunta a outro num banco, ao final do expediente. (p. 14).

Pode-se observar, no exemplo acima, a presença de um enunciado estável, repetível, historicamente fixado ("que horas são"), mas que se flexibiliza conforme as situações em que é ou pode ser proferido. Não é, assim, a significação, mas o tema, aquilo que possibilita adequar de modo apropriado o enunciado às situações discursivas.

Desse modo, evidencia-se que o signo verbal, embora seja construído necessariamente com apoio em um material estável (o sistema linguístico: os léxicos, as estruturas morfológicas e sintáticas; elementos prosódicos etc.), é determinado por fatores extraverbais, sígnicos e não sígnicos, que constituem o(s) contexto(s) em que ocorre a interação verbal. O signo, assim, é determinado por intenções, valores, necessidades: "as palavras ditas estão impregnadas de coisas presumidas e de coisas não ditas." (Ponzio, 2012, p. 93). É por isso que o signo é sempre, e inevitavelmente, uma resposta (a outros signos).

Para Bakhtin, toda e qualquer compreensão sígnica é sempre uma resposta ativa. Não é possível responder a um signo, qualquer que seja, de modo "inocente": "não há álibi por se existir" (Bakhtin, 2010). Como observam Clark & Holquist (1998):

> Nós próprios precisamos ser responsáveis, ou respondíveis, por nós mesmos. (...) O caráter distinto de cada resposta é a forma específica da respondibilidade de cada pessoa.(...) Não há um meio de um organismo vivo evitar a respondibilidade, uma vez que a própria qualidade que define se alguém está ou não vivo é a capacidade de reagir ao ambiente, que é um constante "responsar" (...) O *self*, quando concebido como a resposta particular de um organismo total ao seu meio específico – desde o nível do cérebro que responde a estímulos simples como reflexo, até o nível da mente que responde a outros *selves* na troca social (p. 90-93).

Isto porque todo e qualquer signo não apenas reflete o mundo, mas também o refrata, sendo os processos de reflexão e de refração, segundo Bakhtin, outras duas facetas inerentes ao signo. O signo não consiste em uma imagem-réplica do mundo, mas responde ao mundo significando o mundo, refletindo-o e refratando-o. Ocorre nesse processo de significação do mundo algo análogo ao que se pode observar no processo físico da refração. Imagine-se o seguinte exemplo: quando se mergulha um canudo em um copo cheio de água, pode-se observar que o objeto parcialmente submerso passa a exibir então

dois tipos de imagem. A parte que não se encontra submersa representaria o reflexo do mundo, e a que se pode ver dentro da água do copo, a refração, que não corresponde exatamente à imagem do canudo (reflexo) antes de ser submerso, mas a uma distorção dessa imagem.

Na compreensão sígnica, a refração tem relação com os sentidos que os sujeitos atribuem às coisas. Em outras palavras: simultaneamente, um enunciado proferido reflete a realidade (reflexão) e o ponto de vista (a realidade subjetiva) daquele que o profere (refração).

No tocante ao signo verbal, Bakhtin (2003) observa que o(a) ouvinte, ao receber e compreender a significação de um discurso, adota, simultaneamente, uma atitude *responsiva ativa* para com este discurso, concordando ou discordando – total ou parcialmente –, completando /ou adaptando incessantemente os enunciados com os quais interage. Para Bakhtin, o ouvinte é também – e simultaneamente – um seu locutor. Nas palavras do filósofo:

> A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (...) a compreensão responsiva ativa do que foi ouvido (por exemplo, no caso de uma ordem dada) pode realizar-se diretamente como um ato (a execução da ordem compreendida e acatada), pode permanecer, por certo lapso de tempo, compreensão responsiva muda (...) mas neste caso trata-se, poderíamos dizer, de uma compreensão responsiva de ação retardada: cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. (...) O locutor postula esta compreensão responsiva ativa: o que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução etc. (Bakhtin, 2003, p. 290-291).

Desse modo, Bakhtin concebe a linguagem como ato dialógico que emerge não a partir da interação entre um(a) emissor(a) ativo(a) e um(a) receptor(a) passivo(a), mas entre dois(as) interlocutores(as) inevitável e incessantemente ativos e responsivos. Para Bakhtin, o caráter dialógico da linguagem não reside ou se deixa refletir apenas no tempo imediato do diálogo que se desdobra a partir da interação verbal entre dois(as) interlocutores(as) presentes. Na verdade, o diálogo entre dois(as) interlocutores(as) presentes é perpassado por uma multiplicidade incontável de vozes passadas que lhe precedem. Cada vez que alguém pronuncia um enunciado, está inevitavelmente ecoando outros incontáveis enunciados anteriores, de modo que cada enunciado presente é baseado

e se constitui a partir de outros precedentes, em relação aos quais se impõe como uma resposta nova, inédita.

Segundo afirma Freitas (2005), partindo da filosofia da linguagem de Bakhtin, reconhecer o caráter dialógico da linguagem implica necessariamente reconhecer que o *eu* só existe em relação com o outro, uma vez que as próprias palavras proferidas por qualquer sujeito são sempre baseadas – inclusive como réplicas – em palavras já proferidas por outros sujeitos. Nesse sentido, Bakhtin compreende a linguagem verbal a partir de uma perspectiva histórica e cultural.

Além dessa natureza dialógica, para Bakhtin, não apenas toda palavra, mas todo e qualquer signo possui um caráter imanente ideológico. O filósofo utilizou a noção de ideologia para se referir às diferentes formas de cultura, como o direito, a psicologia, a arte, a religião e a ética (Faraco, 2009). Nas palavras de Voloshinov[10] (apud Ponzio, 2012):

> Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio das palavras (...) ou outras formas sígnicas. (p. 114).

Segundo Bakhtin & Voloshínov (2006): "A palavra é o fenômeno ideológico por excelência (...) é o modo mais puro e sensível de relação social" (p.34). Na verdade, o que caracteriza o signo é a sua forma ideológica. O signo representa e organiza o mundo exterior, a partir de um determinado ponto de vista axiológico, valorativo, segundo uma posição específica, em relação a um contexto situacional específico, segundo determinados parâmetros de valoração (e não outros) e um determinado plano de ação. Nesse sentido, segundo observa Ponzio (2012), trata-se a ideologia em Bakhtin de um sistema de concepções que se impõe a partir dos interesses de um determinado grupo social, de uma classe (mais especificamente falando, de uma classe dominante), e que, "baseado em um determinado sistema de valores, condiciona atitudes e comportamentos tanto dos sujeitos do grupo em questão como dos outros grupos sociais, quando se converte em ideologia dominante." (p. 116).

[10] Valentín Nikoláievich Voloshinov, nascido em 1895, integrava o *Círculo de Bakhtin*, que era constituído por pessoas de interesses intelectuais e atuações profissionais diversas. Além de Voloshinov (e do próprio Mikhail Bakhtin), integravam o *Círculo*, entre outros, o filósofo Matvei I. Kagan, o biólogo Ivan I. Kanaev, a pianista Maria V. Yudina e o professor e estudioso de literatura Lev. V. Pumpianski, Segundo Faraco (2009), os membros do Círculo possuíam em comum, além do interesse pela filosofia e pelo debate de ideias, paixão pelo estudo e discussões sobre a linguagem.

Finalmente, ressalte-se que, para Bakhtin, todo e qualquer signo é sempre ideológico. Onde há signo, há ideologia. Aliás, de certo modo, a partir das palavras de Bakhtin, pode-se pensar que a ideologia inclusive antecede o signo que a veste:

> Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. (Bakhtin & Voloshinov, 2006, p. 29).

Viu-se, até aqui, que o signo, de acordo com Bakhtin, possui significado (que reflete o caráter estável, dicionarizado e unívoco do signo) e sentido (que responde pelo caráter instável, flexível e polissêmico do signo), reflete e refrata o mundo exterior, é dialógico (um signo é sempre uma resposta a outros signos: todo discurso é sempre perpassado pelo discurso alheio) e ideológico (isto é, todo e qualquer signo está sujeito e se realiza segundo critérios de avaliação ideológica: se é bom, mal, verdadeiro, falso, correto, imoral, injusto, justificado etc.).

Esclarecidos esses aspectos constituintes da linguagem do ponto de vista da filosofia da linguagem de Bakhtin, podemos discutir, a seguir, acerca da concepção de música assumida na presente pesquisa, compreendida aqui como uma forma de linguagem, isto é, um dos recursos humanos de comunicação, e que utilizamos à expressão de sentimentos, emoções, ideias, valores, cultura, ideologia etc. (Rudd, 1991; Sekeff, 2007; Ostrower, 2010)

6. A CONCEPÇÃO DE MÚSICA: MÚSICA COMO LINGUAGEM

Segundo Suassuna (2012), alguns autores assinalam o parentesco de determinadas Artes, afirmando que algumas “nasceram juntas” (p.143), como é o caso da música e da poesia, que, supõe-se, nascem unidas em forma de ‘canto’. No entanto, ainda segundo o autor, começam a se divorciar, poesia e música, na medida em que o ser humano se apercebe do poder que as palavras possuíam por si sós (inclusive, poder de natureza estética, isto é, de criar beleza.). Segue-se, então, que:

> ...a Poesia (...) fica independente e começa a se desenvolver e crescer em seu campo, enquanto coisa semelhante ocorre com a Música que, entendida a princípio como serva ou companheira das palavras, no canto, vai, aos poucos assumindo a pureza que terminou nas formas mais despojadas como as “partitas” de Bach para violino solo (Suassuna, 2012, p. 145).

Segundo Michels (2003), “o conceito de música provém do termo grego musiké (*μουσική,* que contém o de *musa*) através do qual a Antiguidade Grega designava, no início, as artes das musas, *poesia, música* e *dança,* como uma unidade e, mais tarde, a *arte dos sons.*” (p. 11). O autor observa que, ao longo da história da música, foram se renovando constantemente a relação desta arte com a língua (e.g. a música programática, a música popular) e com a dança (e.g. canção popular, ballet, ópera). No caso da música puramente instrumental, observou-se o desenvolvimento de um fenômeno musical autônomo.

A música, ainda segundo Michels (2003), contém dois elementos: o material acústico[11] e a ideia intelectual. Estes elementos não coexistem meramente como forma e conteúdo, mas se combinam, na música, formando uma imagem unificada (p. 11). É a ideia intelectual que converte o material acústico em música. Outro aspecto destacado pelo autor, e que é relevante à compreensão dos resultados encontrados nesta pesquisa, diz respeito ao caráter histórico da música. A história da música (sobretudo da música polifônica do Ocidente, segundo o autor) é uma “história da técnica da composição, das formas, dos estilos” e “dos gêneros musicais” (p. 11). Michels (2003) observa que “o elemento intelectual (contido na música) une tambem a música ao contexto geral da história da cultura e do pensamento. A música soa como expressão e gesto de sua época, e só poderá ser entendida de forma plena enquanto tal.” (p. 11).

Bohumil Med (1996) define a música como “a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção, dentro do tempo” (p. 9). Segundo este musicista, a música é constituída das seguintes partes principais: 1) Melodia (conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva); 2) Harmonia (conjunto de sons dispostos em ordem simultânea); 3) Contraponto (conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea), e 4) Ritmo (ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e harmonia).

Para Suassuna (2012), “A Música – ou, pelo menos, a Música pura – é a mais abstrata de todas as Artes.” (p. 161). Ainda segundo o autor, a arte musical é constituída por quatro tipos fundamentais: 1) a Música puramente instrumental, baseada exclusivamente na combinação e nos efeitos de ritmos, timbres, frases musicais etc.; 2) a Música que, sendo instrumental, pretende, porém, “descrever” certas coisas ou “expressar” sentimentos; 3) a Música que se vale da Poesia para descrever ou expressar

[11] Que produz sons. Por exemplo, a voz humana.

esses sentimentos mais diferenciados da alma humana, e 4) a Ópera, que lança mão inclusive da ação teatral.

Klempe (2017) afirma que a música pode ser, em alguns casos, fonte de conhecimento sobre o mundo. O gênero *música programática*, na opinião do autor, exemplifica essa faceta da música. Trata-se de uma música puramente instrumental que aspira descrever um acontecimento, uma paisagem, um poema ou um romance. Ao compor uma música desse gênero, o(a) compositor(a) tem a intenção de que os(as) interlocutores(as) de sua obra *imaginem* certos objetos, cenários, pessoas e/ou eventos, e de modos determinados. Ainda, segundo Klempe (2017), o compositor Richard Strauss, provavelmente o maior exponente do gênero, certa vez comentou – "provavelmente uma piada" – que queria descrever musicalmente as coisas, com tanta acurácia, que o ouvinte seria capaz de dizer se um copo de cerveja descrito musicalmente era *Pilsener* ou *Kulmbacher* (Klempe, 2017, p. 243). Strauss compôs "An Alpine Symphony", na qual buscou descrever, através de música puramente instrumental, um cenário com flores, cascatas, geleiras e outros elementos.

Ostrower (2010) compreende a música como forma de linguagem, comparando a música (isto é, a linguagem musical) às formas de comunicação baseadas no sistema linguístico, como a fala. Ela observa:

> As línguas constituem sistemas de comunicação verbal. Conquanto a fala seja da maior importância, fator fundamental de humanidade no homem, a nossa capacidade de comunicar conteúdos expressivos não se restringe às palavras; nem são elas (as palavras) o único modo de comunicação simbólica. Existem, na faixa de mediação significativa entre nosso mundo interno e o externo, outras linguagens além das verbais (Ostrower, 2010, p. 24).

Segundo a autora, as palavras caracterizam uma via conceitual da comunicação humana. Mas, é também possível ao ser humano comunicar-se através de "formas", como a pintura, a arquitetura, a música ou a dança. "A forma", ela diz, "converte expressão subjetiva em comunicação objetivada. Por isso o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar. Não fosse assim, não haveria diálogo." (Ostrower, 2010, p. 24).

Para Sekeff (2007), a música é não apenas um recurso de exploração e combinação de ruídos, sons e silêncios, que se utiliza em busca de *gozo estético,* mas também um recurso de *expressão* (de sentimentos, ideias, valores, cultura, ideologia), de *comunicação* (do indivíduo consigo mesmo e com o meio circundante), de *mobilização* (física, motora, afetiva, intelectual) e de *auto-realização.*

Também para Rudd (1991), a música é um tipo de linguagem, um meio de comunicação. O autor reflete sobre ser a linguagem musical – uma linguagem natural – um meio de representar as emoções:

> Se a música não é linguagem "natural" – algo análogo à estrutura das emoções –, como podemos então explicar de que modo a comunicação musical é possível? Se a outra pessoa não estiver reconhecendo e reagindo às qualidades equivalentes à estrutura emocional, como podemos explicar – fato demonstrado frequentemente na prática da musicoterapia – que a comunicação se estabeleça e se desenvolva através de meios musicais? (Rudd, 1991, p. 169).

Considerando a natureza abstrata da música – a mais abstrata de todas as artes (Suassuna, 2012) –, e a nebulosidade semântica característica da experiência sonora e musical (Nogueira, 2010), faz-se relevante discutir brevemente acerca da produção de sentidos que se dá especificamente no âmbito da apreciação musical, com base nas discussões que conformam o subcapítulo 5.1, i.e., em que abordamos o ponto vista bakhtiniano acerca de signo, significado e da produção de sentidos no âmbito da linguagem verbal, de um modo mais geral.

6.1 REFLETINDO SOBRE O SENTIDO EM MÚSICA E SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL.

Sendo a música, em essência, um fenômeno sonoro, sua interpretação mais apropriada, segundo Michels (2003), é a interpretação sonora, que consiste na "vivência global da percepção sensorial e da compreensão intelectual da música", que "no ouvinte traz por acréscimo, com a sua complexidade, a emoção, a fantasia e a capacidade vivencial." (p. 11). No entanto, sobre a interpretação daquilo que na música seria "metamusical", isto é, significados e sentidos propostos pelo compositor de uma peça musical (ideias, sentimentos ou, por exemplo, as cascatas e geleiras "descritas" por Richard Strauss em *An Alpine Symphony*), o mesmo autor comenta que:

> ... é possível descrever e explicar, com alguma pertinência, o aspecto de uma fuga de Bach, através de terminologia adequada. Mais problemática é a interpretação de seu conteúdo (p. ex. imagem de uma ordem universal) e do seu caráter emocional específico (p. ex. expressão dolorosa). (Michels, 2003, p. 11).

No entanto, não apenas é problemática a interpretação do conteúdo musical por parte do ouvinte, mas inclusive do ponto de vista do próprio compositor. Sobre essa dificuldade, certa vez comentou o famoso compositor Piotr Ilich Tchaikovsky[12]:

> Você pergunta se, ao compor esta sinfonia, eu tinha um programa especial em vista. A todas as perguntas relativas às minhas obras sinfônicas, eu respondo geralmente: "nada do tipo.". Na realidade, é muito difícil responder a esta pergunta. Como interpretar os sentimentos vagos que passam por alguém durante o processo de composição de um trabalho instrumental, sem referência a qualquer objeto definido? É um processo puramente lírico (...) em que existe uma incrustação de material, que flui novamente em notas, exatamente como o poeta lírico se derrama em verso.[13] (Newmarch, 1906, p. 274-5, tradução nossa).

Para Nogueira (2010), os símbolos formados no som apresentam notável fluidez, se comparados àqueles formados visualmente. Diferentemente do que ocorre com a percepção visual, que diz mais respeito à materialidade, a coisas físicas, a experiência sonora, ainda segundo este autor, volta-se mais para processos que para coisas, sendo fundamentalmente polivalente e indeterminada. Os sons são muito menos atados ao domínio material do que o são os objetos físicos visíveis. Se os objetos materiais percebidos visualmennte possuem um sentido de solidez, clareza e objetividades, essas características estão notavelmente ausentes na experiência auditiva.

Ainda Segundo Nogueira (2010), a questão da nebulosidade semântica da experiência sonora se deve em grande parte à tradição moderna idealista, que ignorou o papel das experiênciais corpóreas, sensuais, na formatação da cognição huamana (isto é, negligenciou o fato de que as estruturas imaginativas e conceituais emergem a partir do que o autor chama de *experiência incorporada*). Ainda segundo este autor afirma, a mente vista a partir dessa visão tradicional seria algo abstrato e transcendente e, portanto, seria desligada de qualquer aspecto corporal do entendimento humano. Partir desse ponto de vista implica necessariamente considerar o *sentido* como meramente resultando de uma atividade mental de representação simbólica da realidade objetiva, sendo sempre proposicional, noção criticada pelo autor, que defende que:

---

[12] Piotr Ilitch Tchaikovski foi um compositor russo do período romântico.

[13] "You ask if in composing this symphony i had a special programme in view. To such questions regarding my symphonic works, i generally answer: nothing of the kind. In reality it is very difficult to answer this question. How interpret those vague feelings which pass through one during the composition of an instrumental work, without reference to any definite subject? It is a purely lyrical process (…) in which there is an encrustation of material which flows forth again in notes, just as the lyrical poet pours himself out in verse." (Newmarch, 1906, p. 274-5).

> ...a tradicional visão *desincorporada* da mente é equivocada e, nesse sentido, assumo que percepcões, memórias, conceitos, imagens mentais e emoções são, em graus variados, baseados em incorporação. Cognição é aquilo que ocorre no envolvimento do corpo com o mundo físico e cultural; a mente emerge de ideias vinculadas a representações cerebrais e comportamentos corporais, e a linguagem e o pensamento humanos emergem de padrões recorrentes da atividade incorporada. (Nogueira, 2010, p. 39).

Nogueira (2010) propõe que a descrição do sentido musical seja estreitamente fundada na abstração e na conceitualização, mas que considere os modos como as estruturas musicais são motivadas por nossas experiências sensório-motoras, pelo conhecimento conceitual, e pela função comunicativa da música. Além disso, tal descrição do sentido musical deve se fundada

> ...na ampliação do termo "experiência" que passa a ser entendido num sentido que inclui as dimensões perceptivas, motoras, emocionais, históricas, sociais e linguísticas: tudo aquilo que nos faz humanos. Ou seja, o corpo humano é pleno de cultura, pois todos os apectos da experiência incorporada são constituídos por processos culturais. (Nogueira, 2010, p. 39).

Como se pode depreender do que foi dito, o autor compreende a experiência musical como um fenômeno sonoro, comunicativo (posto que há um sentido musical), histórico e cultural, e que, apesar de ser uma construção mental, guarda estreita relação com o corpo: "Musica é uma construção mental e a mente é inerentemente incorporada." (Nogueira, 2010, p. 39).

Theodor Ribot afirma que a linguagem musical antecede a expressão verbal, afirmação que vai ao encontro da observação feita por Nogueira sobre o papel destacado do corpo em relação ao desenvolvimento da cognição e da linguagem musical, dado que é somente ao final do período sensório-motor (período em que há apenas percepções e movimentos), entre 1 ano e meio e 2 anos, que surge à criança a possibilidade de utilizar signos verbais para representar algo, como um objeto ou acontecimento, por meio de um significante destacado da coisa significada. Ali onde ainda não há ainda a competência verbal, segundo Ribot (1906), já pode ser verificada alguma competência musical. O autor observa:

> Sabemos que a aquisição de sons musicais antecede a fala: muitas crianças podem repetir uma escala musical corretamente antes de estarem aptas a falar. (Ribot, 1906, p. 74, tradução nossa).

Também Zittoun (2016) reconhece o papel fundamental do corpo humano na experiência musical. A autora observa que os sons, talvez mais do que quaisquer outros modelos semióticos, estão profundamente incorporados e despertam experiências

propioceptivas, sendo simultaneamente “sentidos” (“felt”) e significados.[14] Tanto como os espaços físicos, comenta a autora, os sons são percebidos pelos humanos através de seus sentidos e experiências corporificadas. E assim como resulta das experiências humanas com os objetos físicos, as experiências sonoras se tornam signos para os humanos.

Ainda em torno da problematização sobre o que seriam a experiência musical e o sentido em música, Nogueira (2010) afirma que se a música oferece alguma representação, não se trata de uma representação de primeira ordem, direta, de uma representação da experiência musical objetiva, mas do nosso entendimento dessa experiência. “Aquilo que a música (por si) pode comunicar” diz ele, “nao é, meramente, um pensamento, mas uma experiência.” (p. 40). Desse modo, ainda segundo o autor, o sentido musical é indissociavelmente perceptivo, isto é, não se desvincula de suas presenças sonoras. “A superfície musical percebida, o sentido incorporado, não encontra substituto na análise ou na abstração.” (Nogueira, 2010, p. 40).

Além disso, apreender o propósito expressivo pelos quais os compositores arranjam os materiais musicais (instrumentos, tonalidades, tempos etc.), segundo o autor, pode ser também fator essencial à compreensão do sentido em música.

> De fato, o compositor pode imaginar – e assim o faz – como a sua obra soará e pode pretender que ela seja ouvida de certa maneira (...). Se um modo de ouvir uma composição é válido e o valor reside precisamente em ouvir a composição de certa maneira, o valor nao é destacável da experiência da composição. Ou seja, o valor musical de uma obra pode estar em uma experiência que o compositor quis que fosse comunicada aos intérpretes, mas apenas se o que é comunicado nao é outra coisa senão uma experiência que envolve a escuta do objeto musical. (Nogueira, 2010, p. 59).

Tal afirmação reflete inclusive as observações feitas por Bakhtin & Voloshinov (s/d) em *O discurso na vida e o discurso na arte,* para quem "o ‘artístico’ na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente”, mas “contém todos esses três fatores.”, sendo “uma forma

[14] Faz-se relevante destacar que a autora explora os limites (*boundaries*) entre *sons* e *música* (e ruídos, inclusive) e reflete sobre como os significados dos sons, assim como da música, resultam de uma construção sociocultural. “Mas o que é *ruído*? Desse ponto de vista (isto é, de uma psicologia sociocultural) *ruído* é um *som* que ainda não foi cultivado, ou porque não foi produzido por humanos, ou porque os humanos ainda não desenvolveram um sistema para identifica-lo e nomeá-lo. (...) Sons se tornam música, ou mais especificamente, experiências musicais, quando nós deliberadamente nos engajamos em ouvi-los (Obviamente, há casos liminares: tipicamente, “música de elevador” é presumidamente parte de uma “paisagem sonora” (*soundscape*), frequentemente para induzir a certos estados emocionais, sem, para isso, requerer a atenção do ouvinte”). (Zittoun, 2016, p. 23-30).

especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte." (Bakhtin & Voloshinov, s/d, p. 5).

Com base no que foi exposto, são as seguintes as principais características da música na concepção que aqui se assume: 1) estruturalmente, a música, em sua possibilidade mínima, consiste na combinação de notas musicais dispostas em ordem horizontal/sucessiva (melodia) e/ou vertical/simultânea (harmonia), submetida a uma determinada ordem e proporção (ritmo); 2) a música como linguagem, que permite "descrever" ou "expressar" e fazer certas ideias, sentimentos ou acontecimentos; 3) enquanto uma forma de linguagem, a música é contextual, e só assim pode ser compreendida, como expressão de elemento(s) de um contexto sócio-cultural-histórico específico.

A música popular, conforme concepção aqui assumida, corresponde ao 3º tipo fundamental de arte musical, segundo os quatro tipos musicais propostos por Suassuna (2012), tratando-se de um tipo de "Música que se vale da Poesia para descrever ou expressar esses sentimentos mais diferenciados da alma humana" (p. 162). Nesta tese, propôs-se investigar o processo criativo e a vivência estética no âmbito da música popular brasileira (MPB) e do fado – que corresponde a um tipo de música popular urbana portuguesa (Nery, 2004). Apesar da considerável diversidade (de ritmos, de instrumentos, de letras – de diferentes gêneros e tipos textuais –, de temas) que abarca na atualidade, a MPB compreende, tradicionalmente, uma melodia, um ritmo e uma letra com características tipicamente regionais ou nacionais.

6.2 MÚSICA POPULAR: DEFINIÇÃO

Observa-se que a definição do que seria 'música popular' varia ao longo da história e conforme os contextos em que é produzida e apreciada (Middleton, 2006; Brabazon, 2012). O termo refere-se a diversos gêneros musicais específicos e a inúmeros contextos nos quais essa música é produzida, tocada e consumida.

> Como sugerido pelo adjetivo 'popular', refere-se às canções apreciadas para além do público local de um bar ou clube. Essas canções se movem através do espaço e do tempo para ganhar novos públicos, significados e contextos. (Brabazon, 2012, p. 3, tradução nossa).

Segundo Toop (1995, apud Brabazon), não há necessidade de escrever sobre categorias de música, e, nesse sentido, seria muito mais produtivo sondar e explorar a recriação de sons em seu ambiente ou contexto.

Embora não haja entre os pesquisadores um consenso unânime quanto a uma concepção definitiva de música popular (Stroud, 2008), em geral, compreende-se por música popular um tipo de música caracteristicamente urbana, executada por instrumentos musicais (acústicos e/ou eletroacústicos, equipamentos e instrumentos eletrônicos) e canto (vocal), e que apresenta um forte viés mercadológico. (Napolitano, 2002; Baia, 2010; Tinhorão, 1991). Segundo Napolitano (2002):

> Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos "canção" é um produto do século XX. Ao menos sua forma "fonográfica" (...), adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). (...). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas (p. 8).

Além do critério valor/aceitação social do produto/canção (valor estreitamente vinculado ao mercado), que parece central nas concepções de música popular encontradas na literatura, Baia (2010) comenta sobre um outro aspecto comumente encontrado nas definições de música popular, e que diz respeito ao modo como a música popular, ao longo da história, interage com a sociedade, chegando, em alguns casos, a 'participar', como símbolo, de tensões e conflitos sociais de grandes proporções. Observa Baia que:

> Esta música constituiu-se num dos fenômenos culturais mais marcantes do século XX e grande parte da produção musical de nossa época se insere no amplo leque de manifestações musicais que chamamos música popular. Ela esteve presente nos principais processos sociais da história recente, como forma de lazer e entretenimento, ligada à dança e ao convívio social, mas também como veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais, estando sempre presente nos movimentos de juventude (2010, p. 8).

Reflete um excelente exemplo desse tipo de relação entre música popular e movimentos sociais amplos, a canção popular italiana *Bella Ciao* (autoria desconhecida), que se tornou símbolo de resistência e de luta, inicialmente na Itália e, anos depois, em vários países. A canção foi entoada pela primeira vez como forma de protesto em 1917, durante a 1ª guerra mundial, após o fracasso dos italianos na batalha de Caporetto. Posteriormente, a canção simbolizou resistência contra o fascismo de Benito Mussolini,

nos últimos anos da década de 40 do século XX. Ainda na Itália, na década de 60, estudantes e operários entoaram *Bella Ciao* durante manifestações antifascistas. Mais recentemente, a canção popular embalou protestos em outros países: as manifestações favoráveis à democracia, em Istambul, em 2013; também pela defesa da democracia, o movimento Occupy Central, em Hong Kong, em 2014; em 2018, durante manifestações de bancários por aumento salarial, em Buenos Aires (BBC, 2018; Perez, 2019; Gomes, 2020).

No Brasil, a canção popular *Pra não dizer que não falei das flores*, composta por Geraldo Vandré e lançada em 1979, tornou-se uma espécie de hino de resistência do movimento civil e estudantil que fazia oposição à ditadura militar brasileira (1964-1985).

Em Portugal, a canção *Grândola, Vila Morena*, composição de José Afonso (Zeca Afonso), foi escolhida pelo Movimento das Forças Armadas (MFA)[15] como segundo sinal para colocar os militares revoltosos em marcha, iniciando a Revolução de 25 de Abril de 1974. A canção acabou se tornando o hino da Revolução, assim como um símbolo das lutas populares.

Dentre as manifestações típicas do universo da música popular, destaca-se, neste estudo, a MPB e o fado. Assim, nas duas seções seguintes, deveremos discutir especificamente sobre os principais aspectos históricos, estéticos e técnicos relacionados à MPB e ao fado, formas de expressão musical dentro dos quais os artistas participantes desse estudo elaboraram as composições cujos processos composicionais foram aqui analisados.

6.3 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - MPB

No que se refere especificamente ao gênero música popular brasileira (MPB), sabe-se que, no Brasil, durante os três primeiros séculos de colonização portuguesa, as manifestações musicais populares consistiam basicamente nas danças indígenas ritualísticas, nos batuques e danças dos negros africanos, e em cantigas dos colonizadores europeus.

Essas manifestações, então, ao se espraiarem pelo amplo espaço público, respondendo às demandas da população por novas formas de lazer e de práticas culturais (Tinhorão, 1991), acabam por engendrar uma ‘música popular urbana’, um fenômeno estético característico do (e contemporâneo ao) crescimento das cidades (Carreta, 2011).

[15] O Movimento das Forças Armadas (MFA) foi um movimento militar, responsável pela Revolução de 25 de Abril de 1974 em Portugal, que pôs fim aos 41 anos de ditadura do Estado Novo.

Pode-se dizer que as canções da MPB, historicamente, têm suas raízes em dois gêneros musicais surgidos durante este período: a *modinha*, com melodias e letras voltadas à exaltação da beleza, do amor e suas intempéries, e o *lundu*, resultante da relação entre os *batuques* dos negros africanos e elementos musicais e prosaicos (acontecimentos cotidianos e, principalmente, elementos rítmicos e linguísticos característicos da fala cotidiana) do contexto histórico e sociocultural brasileiro em que o a MPB emerge (Carreta, 2011).

Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* - uma das principais referências no campo da música popular brasileira -, a primeira utilização da sigla MPB foi observada somente em 1960, no texto do encarte de um LP do artista bossa-novista Carlos Lyra. Ainda segundo a *Enciclopédia*, a MPB posteriormente se tornou sinônimo de bossa nova, e, em 1965 foi associada a toda música popular do Brasil (i.e., música urbana consumida nos meios de comunicação social). Em 1981, a MPB passou a abranger, inclusive, canções características do gênero *Rock* (Marcondes, 2000).

Apesar de algumas características comuns em relação àquelas definidoras da música popular global – como o fato de ser uma música tipicamente urbana e com forte viés mercadológico – concorda-se aqui com Stroud (2008) sobre a dificuldade em se estabelecer uma definição estável, consensual, acerca do que seria (e do que não seria) exatamente uma canção de MPB, tendo a sigla designado manifestações musicais radicalmente distintas e incompatíveis (em termos de formas musicais e conteúdos líricos) ao longo das últimas cinco décadas.

No presente estudo, considerando as características gerais de toda a obra musical do compositor Zeh Rocha, faz-se relevante destacar a fase da MPB em que claramente ocorrem, como nunca antes, fusões criativas entre elementos da música popular e elementos da literatura e da poesia brasileiras.

Na década de 1950, três fatores parecem convergir para a eclosão dessa fase específica da MPB, segundo Stroud (2008): 1) a publicação da *Revista de Música Popular Brasileira* (1954-1956); 2) a decisão do poeta Vinícius de Moraes de escrever letras para música popular no final dos anos 1950, e 3) a ascensão da *bossa nova*.

As canções de MPB "cantam" sobre temas diversos: eventos marcantes – passados ou atuais – de um determinado contexto (e.g. *Tanto Mar*, de Chico Buarque, que saúda a Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal); questões socioeconômicas estruturais (e.g. *Saudosa maloca*, de Adoniram Barbosa; *Morro velho*, de Milton Nascimento) e sociopolíticas (*O real resiste*, de Arnaldo Antunes, que versa sobre comportamentos e

ideais característicos do extremismo de direita, que inclusive ganhou força no contexto sócio-político brasileiro, notadamente a partir de 2019); estados, cidades (e.g. *Sampa*, de Caetano Veloso; *Eu vim da Bahia*, de Gilberto Gil; *Alagoas,* de Djavan); sentimentos (e.g. *Coração de estudante*, de Milton Nascimento, que versa sobre o amor e a amizade; *Pedaço de mim*, de Chico Buarque, que versa sobre o luto e a saudade); narrativas trágicas (e.g. *O mar*, de Dorival Caymmi; *Luz Negra,* de Nelson Cavaquinho); 'histórias de amor' (e.g. *O neguinho e a senhorita*, de Noel Rosa de Oliveira e Abelardo Silva; *Você se lembra*, Geraldo Azevedo); personas ou papeis sociais (e.g. *Malandro é malandro e mané é mané*, de Bezerra da Silva; *Ciranda da bailarina*, de Chico Buarque e Edu Lobo).

Assim, de um modo geral, as letras das canções de MPB refletem elementos históricos, socioculturais, ambientais, geográficos, materiais e variáveis individuais, que constituem, em alguma medida, o universo cultural e afetivo do compositor(a) e de seu público apreciador.

A dimensão musical dessas canções, de um modo geral, busca corresponder[16] ao(s) sentido(s) proposto(s) pelas letras, o que irá permitir, durante o desdobramento do ato de apreciação/interlocução da canção, a construção dialética e dialógica de uma determinada experiência estética – e não de outra.

6.4 O FADO

Pode-se dizer, embora, certamente, de modo simplista, que o fado é um gênero de música popular portuguesa que foi originalmente desenvolvido em Lisboa a partir do segundo terço do século XIX (Nery, 2010). Há diversas teorias sobre a origem do gênero, e nenhuma delas parece ser mais exata ou definitiva em relação às outras. Dentre as teorias mais comentadas sobre a origem do fado, encontra-se a que segue.

Com o regresso da família real e da corte portuguesa (isto é, do Brasil para Lisboa, já depois das Invasões Francesas), em 1821, dá-se também inevitavelmente a entrada em solo lisboeta de manifestações culturais e artísticas que então eram mais comuns no

[16] Na verdade, essa busca por correspondência entre os sentidos propostos por uma determinada letra e a música (i.e. ritmo/andamento e melodia) que a 'acompanha' é característica comum da maioria dos gêneros musicais. Em se tratando especificamente do ritmo musical de uma canção, movimentos ordenados com um número notadamente elevado de BPMs (batidas por minuto) são característicos de ritmos musicais mais rápidos, e são comumente associados a sensações e emoções de alegria, euforia e felicidade. Por outro lado, movimentos ordenados com baixo número de BPMs são característicos de ritmos musicais mais lentos, e são em geral associados a emoções de tristeza e infortúnio. No que diz respeito especificamente a tonalidade musical, desde a antiguidade, as tonalidades maiores são comumente associadas a emoções e sensações de alegria, felicidade, gozo, e as tonalidades menores são comumente associadas a emoções de perda, luto, tristeza (Rodrigues, 2019).

Brasil. Na verdade, verifica-se que os primeiros usos da palavra “fado”, referindo-se explicitamente a uma manifestação musical, se dá em descrições de viajantes e ensaístas estrangeiros das primeiras décadas do século XIX - como Balbi, Pohl, Schlichthorst e outros (Nery, 2012) -, referindo-se a uma dança cantada de negros desenvolvida no Brasil colonial, dançada por pares, num contexto popular de terreiro, envolvendo contato físico ocasional e sensual entre os dançarinos (esses contatos eram chamados de “umbigadas”), e aparentada com as demais danças afro-brasileiras dos finais do séc. XVIII, em particular com o Lundum.

O fado vai surgindo, assim, em Lisboa, como um gênero de canção popular resultado de um encontro entre elementos da cultura local (isto é, de Lisboa) e elementos culturais e históricos relacionados aos negros escravizados e libertos, ecoando sobretudo, ao menos num primeiro momento, nos bairros lisboetas mais pobres, e, em particular, nos bairros associados à atividade portuária, que eram justamente aqueles mais expostos a este primeiro impacto intercultural.

Tradicionalmente, o fado é realizado pelo canto do(a) fadista, acompanhado por uma viola (equivalente ao violão brasileiro) e por uma guitarra portuguesa. A afinação desses instrumentos se dá do seguinte modo: a) viola: possui seis cordas, afinadas, da corda mais fina para a mais grossa: Mi – Si – Sol – Ré – Lá – Mi.; b) guitarra portuguesa: tanto a guitarra de Lisboa quanto a guitarra de Coimbra possuem 6 pares de cordas (isto é, são 12 cordas). A afinação da guitarra de Coimbra, do par de corda mais fina para a mais grossa: Lá - Sol - Ré - Lá - Sol - Dó. A afinação da guitarra de Lisboa, da corda mais fina para a mais grossa: Si - Lá -Mi - Si - Lá - Ré. Além da afinação, diferenciam essas guitarras símbolos postos no braço do instrumento, na parte que fica sobre o leque (na verdade, chama-se a essa parte de “voluta”): um caracol, na guitarra de Lisboa, e uma lágrima, na guitarra de Coimbra.

Faz-se importante aqui destacar que os(as) três participantes deste Estudo II são fadistas lisboetas, e não possuem familiaridade com a prática do fado de Coimbra, de modo que, no presente Estudo, estamos sempre nos referindo ao fado de Lisboa. Entretanto, esclareça-se a diferença mais básica entre estes fados, que diz respeito aos temas abordados nas letras de cada um: as letras dos fados de Lisboa, em geral, versam sobre sentimentos de tristeza e saudade, histórias de amor, personagens e ruas da cidade, enquanto que nas letras características do fado de Coimbra, “as temáticas abordadas giram naturalmente em torno do quotidiano estudantil” (Nery, 2004, p. 108). Conforme observa Nery (2004):

> ...o grande pólo universitário português é, evidentemente, a Universidade de Coimbra, para onde convergem jovens oriundos das elites urbanas de todo o País, e não admira, por isso, que o Fado depressa chegue ao meio académico coimbrão pela mão destes estudantes – todos eles do sexo masculino, recorde-se – que com ele contactaram nos meios boémios da capital desde os primeiros passos do enraizamento do género. É o que observa, designadamente, Ernesto Vieira, ainda na década de 1890, ao registar que o Fado foi levado para Coimbra pelos estudantes... (p. 106).

Ainda no tocante à guitarra portuguesa, vale ressaltar que, em geral, os guitarristas (ou "os guitarras", como são costumeiramente chamados esses instrumentistas, nos meios tradicionais de fado – assim também, os que tocam viola são "os violas") utilizam unhas postiças de materiais e formas muito variadas. Quanto aos materiais, pode-se encontrar entre os guitarras, unhas moldadas a partir de carapaça de tartaruga, de placas de plástico, de acetato, de nylon, de polycarbonato entre outros materiais. Em geral, no âmbito do fado de Lisboa, os guitarras costumam utilizar o formato da unha retangular ou quadrado (formato que permite dar mais definição aquilo que se toca, e também facilita o ataque das cordas utilizando-se o "lado de fora" da unha – isto é, o ataque "para cima"), sendo as unhas com formato arredondado (permite, principalmente, maior fluidez e velocidade nos ataques às cordas) mais comum entre os guitarras do fado de Coimbra.

Em termos de execução e dinâmica, basicamente, a guitarra portuguesa ou "dobra" simplesmente melodia da linha vocal, ou então a apoia, com acordes arpejados, sobre uma base que é feita pela viola, que geralmente segue um padrão de figurações do tipo do baixo de Alberti (executa-se uma após a outra: nota grave – aguda – média – aguda), alternando-se acordes de tônica e acordes da dominante.

Atualmente, existe mais de uma centena de tipos de fado. Entretanto, todos esses tipos apresentam estrutura rítmica e melódica sempre baseada naquela dos ditos fados tradicionais (comumente também chamados "fados castiços"), que são: o Fado Menor, o Fado Corrido e o Fado Mouraria.

> ...desde as primeiras décadas do séc. XX vão sendo compostos muitos outros fados estróficos de estrutura idêntica, em grande parte derivados da simples fixação de variações melódicas dos anteriores [fados tradicionais] ou de pequenas alterações da respectiva sequência harmónica. Alguns dos mais antigos e mais característicos são conhecidos pelos nomes dos seus autores, como os fados Carlos da Maia, [José] Lopes, João Maria dos Anjos, Franklin [Godinho] (de quadras ou de sextilhas) ou Pedro Rodrigues. (Nery, 2010, p. 448).

Além dos fados tradicionais, há também o fado-canção. Pode-se pensar nos fados-canções como composições mais ou menos independentes da estrutura melódica ou poética dos fados tradicionais. Um fado-canção apresenta letra e melodia únicas, havendo nestes quase sempre um refrão e, ao contrário do Fado Tradicional, o nome do tema refere-se à música e à letra no seu conjunto. Considere-se, como exemplo, os fados "Saudades do Brasil em Portugal", composição de Vinícius de Moraes, e "Dia de folga", composição de Jorge Cruz. O fado-canção tem como principal expoente e intérprete a fadista Amália Rodrigues – que é inclusive também o principal nome do gênero fado, de um modo geral, em todo o mundo.

Como mencionado acima, dentro do universo dos tipos castiços ou tradicionais de fado, pode-se contabilizar para mais de uma centena de fados com melodia e harmonia fixa e letra variável. Entre outras características, pode-se dizer que o fado castiço ou tradicional apresenta uma característica bem definidora: o nome de um fado tradicional remete à música, e não à letra. De modo que um fado tradicional pode ser interpretado através de um infinito número de letras – a música permanecendo praticamente a mesma, a não ser por poucas variações melódicas. Por exemplo, pode-se encontrar interpretações de um *Fado Vitória* (um fado tradicional derivado do Fado Mouraria) com, entre outras tantas, as seguintes poesias distintas: 1) "Além Fado"; 2) "A Candeia"; 3) "Igreja de Santo Estêvão"; 4) "Rouxinol do Choupal". Todas essas interpretações são quase idênticas em termos instrumentais, sendo, por outro lado - e via de regra - bastante distintas em termos de performance vocal do(a) fadista, que imprime àquilo que canta seu estilo próprio (algo como sua "assinatura" enquanto fadista, o que se faz através do chamado *estilar*).

Assim, todo fado tradicional - dentro desse subconjunto em que se pode identificar mais de uma centena de fados - apresenta características poético-musicais alinhadas com algum desses tipos tradicionais maiores: a) Fado Menor: O fado menor, como o próprio nome indica, é composto em tonalidade menor e sobre um tempo lento. Geralmente, a poesia cantada propõe sentidos trágicos, melancólicos, saudosos; b) Fado Corrido: em tonalidade maior e executado muito rápido; c) Fado Mouraria: também em tonalidade maior, porém mais tranquilo e cantante.

No que diz respeito à dimensão poética dos fados – isto é, das letras – Rui Vieira Nery explica:

> A forma poético-musical mais corrente, herdada do séc. XIX, para os fados tradicionais é a da quadra glosada em décimas, mas ao longo da primeira metade do século XX generaliza-se o uso das quadras, quintilhas e sextilhas em redondilha maior, bem como, em menor grau, o das estrofes regulares de decassílabos ou alexandrinos. Em cada estrofe do poema a música tende a

> seguir a forma bipartida AB, sendo cada uma destas secções — ou apenas a secção B — repetida logo após a sua primeira apresentação, com os mesmos versos desta (musicalmente, o resultado é assim uma forma AABB ou ABB) (Nery, 2010, p. 448).

A fadista participante deste estudo, como veremos adiante, compôs uma letra/poesia para um fado tradicional, um 'Fado Magala', cuja forma poética-musical exigida é a de quadras em redondilha maior.

Esclarecidos os principais aspectos que caracterizam a MPB e o fado, passaremos a seguir a discutir sobre o processo criativo de composição musical e, inclusive, sobre como este processo deverá ser aqui analisado.

7. O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL

Optou-se por investigar o processo criativo e a experiência estética no âmbito da composição e da apreciação/interlocução de música popular por se compreender que se trata, a música popular, de uma manifestação artística complexa e multifacetada (assim como é o fenômeno da criatividade) e, por isso mesmo, um campo privilegiado para o estudo dos processos criativos e da experiência estética.

Compreende-se que, ao processo de construção dos sentidos que se dá no ato de interlocução de uma canção, participam, dialogicamente, letra e música. Sendo assim, compreende-se também que para investigar apropriadamente esse processo específico de criação artística – sobre o qual se discutirá na seção a seguir – lançando-se luz também sobre o fenômeno da vivência estética resultante da experiência de apreciação/interlocução de música popular, faz-se imprescindível considerar, entre outras, não apenas o que o(a) interlocutor(a) infere acerca da dimensão poética das canções, mas também da dimensão musical das canções.

Inicialmente, faz-se relevante destacar que a composição é o menos estudado e menos compreendido de todos os processos musicais, e que não há literatura psicológica suficiente para uma revisão (Sloboda, 2008). A maior parte da literatura sobre composições musicais em geral faz referência ao produto da composição, mas não ao processo composicional.

Meyer (1973, apud Sloboda, 2008) afirma que as análises que buscam entender e explicar as decisões que um(a) compositor(a) realiza em um trabalho particular (e.g. escolha de temas, modos), fazem mais referências às relações musicais evidentes no trabalho final do que ao desdobramento da história psicológica da composição musical, a

partir de sua gênese (i.e. da origem de um tema ou de uma passagem específica). Ainda, é possível que alguns elementos presentes em uma determinada composição musical não tenham sequer constituído parte da intenção consciente (ou de qualquer tipo) do(a) compositor(a), elementos dos quais este, somente posteriormente, pode vir a tomar conhecimento, o que pode se dar através de sua própria análise da obra, ou da análise da crítica ou mesmo em decorrência da apreciação do público (Sloboda, 2008).

Segundo Sloboda (2008), há quatro métodos possíveis voltados à investigação psicológica desse processo musical: 1º) o exame da história de uma composição musical particular, tal e como se mostra nos manuscritos do(a) compositor(a); 2º) a investigação sobre aquilo que dizem o(a)s compositore(a)s sobre seu próprio processo composicional. Resumidamente, o(a) compositor(a) relata, de maneira geral e retrospectivamente, aquilo que, para ele(a), ocorreu durante o processo de composição; 3º) a observação *in loco* do(a) compositor(a) durante uma sessão de composição. Além de se poder observar o que o(a) compositor(a) realiza objetivamente (e.g. o que escrevem, o que e como tocam ou cantam), pode-se obter comentários simultâneos do/a compositor(a) sobre o que ele(a) crê estar fazendo, e, finalmente, 4º) a observação e descrição de interpretações improvisadas, caso em que o(a) compositor(a) é simultaneamente intérprete, produzindo uma declaração musical não premeditada.

Nesse estudo, buscar-se-á investigar aquilo que o compositor diz sobre seu processo composicional, considerando também, no entanto, além das diferenças estruturais entre os universos da música pura[17] e da música popular, o fato de que, segundo o referencial teórico adotado, o(a) compositor(a) não é o único autor de sua obra. Aqui, como já enfatizado, compreende-se que o(a) compositor(a) é, na verdade, coautor de sua obra, não sendo a obra, assim, absolutamente passiva ou submissa às intenções criativas do(a) compositor(a).

O trecho abaixo, excerto de uma conversa entre os compositores Vitor Araújo e Chico Buarque, ilustra bem esse ponto de vista.

> **V:** "Eu tenho essa dúvida, se você não cria um esqueleto melódico e harmônico, e depois re-harmoniza. Por exemplo, o Carioca (*álbum*), por exemplo, tem "Dura na queda" (*canção do álbum Carioca*); eu não consigo conceber como alguém consegue compor com todas aquelas tronchices...".
> **C: "**Mas ela começou por causa das tronchices (...). O que acontece às vezes, aquilo é a gênese da música, com aqueles acordes, aquelas inversões. Eu não faço as inversões porque eu quero enfeitar (...), eu sou invertido, na verdade..." (Seu Chico, 2012, 1m18s).

[17] Sloboda (2008), ao discutir sobre os métodos de análise dos processos de composição, refere-se apenas aos processos composicionais de música pura, isto é, música sem acompanhamento lírico.

Mas, afinal, o compositor teria sido “invertido” por quem ou pelo que exatamente?

Observa-se na literatura a tendência a reduzir os processos criativos a atos intencionais individuais, buscando-se a causa/fonte de tais atos em processos intrapsíquicos, em traços de caráter ou em aspectos da história pessoal do(a) criador(a).

Contudo, segundo Ross, Vallée-Tourangeau e Glăveanu (2020), os processos criativos não podem ser explicados completamente utilizando-se apenas este nível de análise, porque esses processos se desdobram a partir da colaboração explícita e/ou implícita de agentes criativos intencionais e não intencionais. Sobre a atividade específica de criação (e de interlocução), como atividade de significação – vista a partir das lentes da psicologia histórico-cultural, compreendida como processo de produção de sentido – Zanella (2020) comenta:

> ...por ser humana, a atividade pressupõe os muitos “outros” que caracterizam a cultura. Isto porque (...) a atividade necessariamente pressupõe um interlocutor para a qual se dirige. É possível pensar também em vários interlocutores, pois há atividades que, aparentemente não endereçadas a ninguém, respondem a necessidades sociais características de um determinado momento histórico e, portanto, de coletividades anônimas (p. 44).

Mesmo os atos criativos aparentemente mais individuais, tratam-se sempre de atos de natureza colaborativa, emergentes do interjogo dinâmico de vários fatores, que só podem ser interpretados em termos sistêmicos e interativos. Ainda segundo Ross, Vallée-Tourangeau e Glăveanu (2020), existe um campo de pesquisa crescente que amplia o entendimento da colaboração para abranger objetos, pessoas e ideias que não colaboram de maneira formal e direta, mas que, no entanto, indiretamente, configuram e são agentes no processo criativo ou no produto final.

Compreende-se que a pesquisa aqui proposta pretende constituir mais um esforço nesse sentido, ao considerar, como parte coautora do processo criativo, a colaboração indireta e não intencional do público apreciador da obra musical de um compositor de canções de música popular.

PARTE II: ESTUDO I – O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL NO ÂMBITO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Inicialmente, buscar-se-á situar e discutir acerca do surgimento, em meados da década de 60, do que se conhece comumente como MPB, assim como também sobre alguns aspectos característicos das canções relacionadas à MPB durante esse período, considerando, por um lado, que todos(as) os(as) participantes deste estudo, segundo informaram durante as entrevistas, são contemporâneos (isto é, pertencem a um mesmo contexto socio-histórico) e possuem preferência especial por canções e artistas da MPB que surgiram ou despontaram no cenário musical durante este período da história (que se estende, mais exatamente, de 1964 a 1985, isto é, o período em que o Brasil esteve sob regime militar) -, e, por outro lado, considerando que a canção composta por Zeh Rocha sobre a qual se aqui se apoiou a análise realizada sobre o processo composicional deste artista ("Bumba-meu-boi da Boa Hora"), contém características semelhantes àquelas das canções de MPB criadas durante este período, como, por exemplo, elementos resultantes de processos de hibridização[18], que permitiram surgir então um tipo peculiar de canção de caráter popular que se constituía a partir de elementos culturais de fontes as mais diversas, "considerados como auto-excludentes pelas correntes de opinião mais tradicionalistas: nacionais e estrangeiros, folclóricos e massivos, cultos e populares" (Napolitano, 2002, p. 45).

Na sequência, far-se-á relevante discutir também acerca de alguns aspectos especificamente característicos do folguedo 'bumba-meu-boi', por três motivos principais. Em primeiro lugar, por conta do lugar central que esta manifestação artística e cultural popular ocupa na canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", de Zeh Rocha. Em segundo lugar, dada a importância do folguedo 'bumba-meu-boi' (em especial, do 'Boi

[18] Nos estudos culturais, o termo 'hibridização' tem sido utilizado (...) para caracterizar casos em que ocorrem processos em que são misturados elementos de origens diversas. Diferentemente dos conceitos de 'miscigenação', mais aplicados a processos étnicos, a hibridização tem seu campo semântico conectado a espaços culturais limitados e circunscritos (Vargas, 2015). Conforme observa Stroud (2008): A MPB surgiu como um híbrido musical, incorporando elementos do jazz, da bossa nova e da música popular internacional, e essa diversidade musical original e a capacidade aparentemente infinita da MPB de se reinventar são duas das principais razões pelas quais sua influência tem sido tão duradoura em uma era de crescente diversificação musical no Brasil. Marcos Napolitano se referiu à MPB como tendo agido como uma "força centrífuga" dentro da música popular brasileira, atraindo e absorvendo elementos do samba, choro, rock, pop, música sertaneja e muitos outros estilos em seu âmbito, enquanto ao mesmo tempo reteve sua posição de domínio na hierarquia musical que existe dentro da música popular brasileira (p. 39, tradução nossa).

Misterioso de Afogados') no processo de formação do músico Zeh Rocha[19]. E, finalmente, pelo fato de este folguedo fazer parte das histórias de vida dos participantes (em especial, das histórias de vida de Berta e de Zeh Rocha), representando assim, o 'bumba-meu-boi', assim como as manifestações características da cultura popular, parte da "bagagem" cultural dos participantes. Assim, as próximas duas seções têm o objetivo de familiarizar o(a) leitor com o contexto socio-histórico e cultural dos(as) participantes.

Antes de prosseguir-se, entretanto, faz-se relevante os seguintes adendos.

Dada a dificuldade encontrada pelo pesquisador, que residiu na escassez de literatura mais atual sobre o folguedo bumba-meu-boi – a não ser no universo da música e da literatura voltada ao público infantil –, em especial, sobre o bumba-meu-boi de Pernambuco (e, mais especificamente ainda, sobre o 'Boi Misterioso de Afogados', folguedo que, segundo Zeh Rocha, compositor participante deste estudo, exerceu influência determinante sobre sua formação enquanto músico), a seção destinada a discutir acerca do 'bumba-meu-boi foi mormente baseada no excelente trabalho de Hermilo Borba Filho, *Apresentação do bumba-meu-boi*, publicado em 1966, que consistiu de um estudo descritivo do 'Boi Misterioso de Afogados', assim como na experiência pessoal de apreciação do pesquisador ao 'Desfile dos Bois, ocorrido durante o carnaval do Recife, no ano de 2022.

Faz-se também importante destacar brevemente que o 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' (a partir do qual Zeh Rocha intitulou sua canção) não consistiu, como o nome sugere, de um folguedo (tal como o era o 'Boi Misterioso de Afogados', por exemplo), mas de um "grupo" de artistas, formado por alunos e professores do Colégio de Aplicação da UFPE, que contou inclusive com a participação do artista Antônio Nóbrega, conforme explicou Zeh Rocha ao pesquisador, em momento posterior à entrevista que fez parte deste estudo.

[19] Segundo o próprio Zeh Rocha explica: "Entrou muito aí, muito a minha imersão aí na cultura popular, através do bumba-meu-boi, que nós tivemos contato com Capitão Pereira, integrantes do grupo, era o 'Boi Misterioso de Afogados', aí eu comecei a pegar o ritmo do boi, e incorporar (...). Eu ouvia os percussionistas do, do Boi Misterioso de Afogados, eles deram aula para gente, mostraram como eram os toques, do cavalo marinho, do boi, do toré e tal. Então isso para mim me influenciou e eu acho que é hoje, é uma marca, no meu trabalho."

8. DO CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL DOS PARTICIPANTES BRASILEIROS

8.1 A MPB NO BRASIL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985)

Até os anos 60, no Brasil, havia consenso sobre o uso da expressão "música popular", para se referir a uma forma de expressão musical oposta àquela então designada por "música clássica" ou "erudita". No entanto, a partir de meados dos anos 60, a expressão "música popular" passou a ser substituída, em algumas situações pontuais, pela sigla MPB, sendo esta utilizada para se referir então a um certo tipo de música que já não era mais aquele exclusivamente produzido e apreciado de modo unânime pelas classes populares brasileiras (Napolitano, 2002), voltado apenas ao entretenimento das massas. A MPB designava uma "música popular" que deixava de ser um mero 'receptáculo' ou 'arquivo' nacional da cultura das massas (dos morros ou do sertão, por exemplo), para buscar reorientar seu público consumidor no sentido da busca de uma consciência nacional moderna.

> ...por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar "toda" a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical "nacional-popular". A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A "ida ao povo", a busca do "morro" e do "sertão", não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como "reserva cultural" da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folcloricista ("esquerdizando-o") e a idéia de "ruptura moderna" da Bossa Nova ("nacionalizando-a") (Napolitano, 2002, p. 44).

Segundo observa Silva (1994), a sigla MPB emerge no mercado musical brasileiro com o surgimento do gênero bossa nova[20] e dos festivais de música televisionados. Ainda segundo este autor, a sigla, e toda a produção poético-musical que ela passa a designar, é fruto de uma construção política. É neste cenário que a dita "música

[20] Segundo Baia (2011), a bossa consistiria na elaboração de um produto mais sofisticado musical e literariamente (i.e. em comparação com a música popular então contemporânea).

popular" passa a ocupar o lugar de uma "subseção" da MPB – inclusive, a "música popular" será uma das 'fontes' culturais e musicais nas quais a MPB irá beber ao longo de todo seu processo de desenvolvimento (Stroud, 2008).

No entanto, precisar o exato momento e ocasião em que nasce a sigla MPB resulta praticamente impossível. Segundo Bastos (2010), a MPB nasce da mistura de elementos característicos da bossa nova com outros gêneros, agregando, posteriormente, estilos/gêneros que apresentam elementos musicais com poucas ou mesmo nenhuma relação com a bossa nova. Tal aspecto tornaria temerária a tentativa de delimitar 'esteticamente' o que poderia ser (e o que não poderia) musicalmente considerado MPB. De fato, algumas pistas parecem apontar para avanços e transformações na "linha evolutiva" da música popular brasileira (conforme expressão de Caetano Veloso) a partir do final dos anos 50 (particularmente através da bossa nova) e, posteriormente, através dos famosos 'Festivais de Música Popular Brasileira'. Tudo indica que o surgimento da MPB teve como objetivo primeiro combater os esforços da indústria cultural, que buscavam garantir que a canção produzida pelos artistas da Jovem Guarda (i.e., o rock'n roll brasileiro produzido na década de 1960) fosse vendida também como sendo música popular brasileira. Sabe-se, no entanto, que a sigla se cristalizaria no nome do conjunto vocal chamado 'MPB 4', e se consolidaria durante os chamados "anos de chumbo" do regime militar (Silva, 1994).

Com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968, pelo então presidente do Brasil, Artur da Costa e Silva, tiveram início no Brasil aqueles que ficariam popularmente conhecidos como "anos de chumbo". Este período ficou em grande medida marcado por uma série de episódios de perseguição, repressão e censura, envolvendo, para além de jornalistas e figuras políticas, grandes personagens da classe artística brasileira (Baia, 2010), em especial artistas (músicos, intérpretes, compositores) ligados(as) à MPB. Apesar de toda truculência e dos traumas causados ao cenário musical no Brasil, o regime militar acabou por criar de "uma espécie de frente ampla musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura" (Napolitano, 2002).

Figura 2. Artistas da MPB se manifestam contra a ditadura

Fonte: Praya Cultural, 2018.

Os exílios de artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Chico Buarque, faziam também lembrar a todos que havia um inimigo em comum a ser combatido: um regime militar censor e repressor.

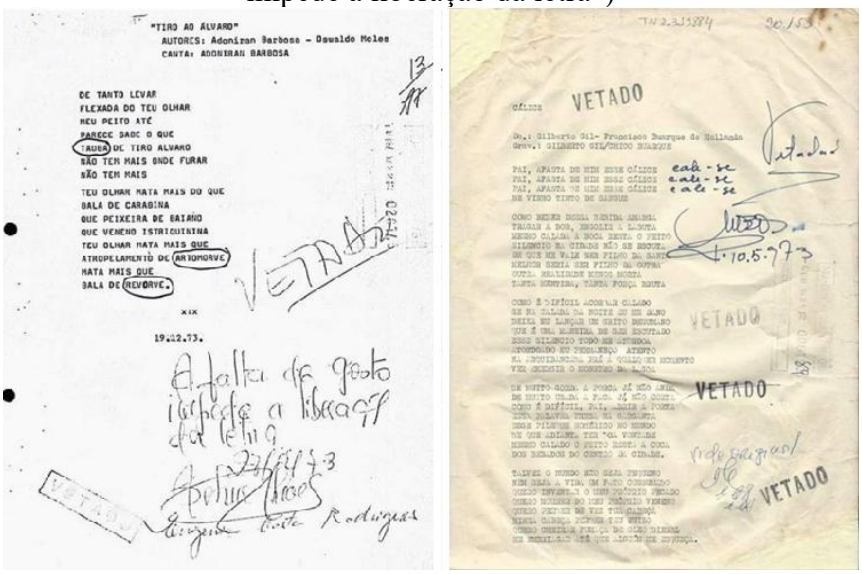
> O alvo tanto podia ser as letras políticas e socialmente engajadas de Chico e Vandré quanto as atitudes iconoclastas e a crítica comportamental de Caetano e Gil. Guerrilha e maconha, comunismo e androginia, Revolução Cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do conservadorismo de direita, que se contrapunha ao setor mais valorizado e respeitado da música brasileira. (Napolitano, 2002, p. 48)

À medida que a repressão governamental se intensificou, entre 1968 e 1973, a dimensão política da MPB veio à tona de forma mais acentuada por meio do trabalho de compositores à época que oram severamente censurados, tais como Chico Buarque e Gonzaguinha. Esses compositores, e tantos outros, tiveram que recorrer a métodos cada vez mais inventivos[21] para fazer seu trabalho passar pelos olhos de águia dos censores, desenvolvendo no processo uma linguagem frequentemente densamente metafórica em suas letras para continuar a passar comentários sociais sobre a sociedade brasileira sob o regime militar. A música de uma geração específica de artistas — principalmente Caetano

[21] O exemplo talvez mais emblemático desta natureza consistiu na ‘criação’ do personagem Julinho da Adelaide, uma espécie de alterego criado por Chico Buarque – inclusive com a cumplicidade de vários outros nomes do meio artístico, musical e da imprensa –, para burlar o rigor especial com que o Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal tratava sua obra. Julinho da Adelaide, um ‘compositor’ desconhecido, era na verdade uma farsa, fruto de uma bem sucedida tentativa de burlar a censura (SILVA, 1994).

Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Milton Nascimento — veio a articular a consciência política para uma geração de classe média em seus anos de formação sob a ditadura. A intensidade do vínculo entre a MPB e a esquerda política era tamanha que, durante a década de 1970, as chamadas ‘patrulhas ideológicas’ na imprensa começaram a perseguir aqueles artistas e compositores que eram percebidos como fracassados em se opor ao regime militar por meio de sua produção artística e/ou declarações públicas (Stroud, 2008).

Figura 3. Vetos da canção ‘Cálice’ (“Cale-se”), de Gilberto Gil e Chico Buarque, e da canção ‘Tiro ao Álvaro’, de Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles (“A falta de gosto impede a liberação da letra”)



Fonte: TMDQA!, 2024.

As canções criadas durante este período apresentam algumas características em comum, tais como o teor político presente nas letras das canções – na grande maioria dos casos, de modo indireto, simbólico ou metafórico (e.g. ‘É proibido proibir’, de Caetano Veloso (1968); ‘Pavão Mysterioso’, de Ednardo (1974); ‘Cálice’, de Chico Buarque e Milton Nascimento (1978); ‘Meu novo sapato’, de Paulinho da Vila (1976); ‘Ele me deu um beijo na boca’, de Caetano Veloso (1982).) –, a incorporação de elementos musicais ou de temas característicos da cultura regional (e.g. ‘Baião’ (1981) de Janires Magalhães Manso), dos povos originários (e.g. ‘Curumim chama cunhatã que eu vou contar’, de Jorge Ben (1981)) e de nossa afro-ancestralidade (e.g. a canção ‘Canto das três raças’, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte (1976), e o disco ‘Os Tincoãs’, da banda homônima), e a integração de elementos e/ou temáticas folclóricas (e.g. ‘O Vira’, de João Ricardo e Luhli (1973); ‘Sapo Cururu’, de Jorge Mautner (1972);

‘Matita Perê’, de Tom Jobim e Paulo César Pinheiro(1973); ‘Cuca’, de Geraldo Casé, Waltel Branco e Sylvan Paezzo (1982).).

Estas características permitem compreender que as canções de MPB criadas durante aquele momento específico da história do Brasil, buscavam tanto evocar na população um certo patriotismo e/ou nacionalismo (diferenciado daquele da ditadura!) – naquilo que lançavam mão de elementos das culturas regionais, dos povos originários ou dos negros escravizados –, quanto incitar o espírito combativo de resistência e de luta contra a repressão da ditadura reinante. Além disso, caracterizou fortemente a MPB deste período uma clara tendência a se constituir (em suas canções) a partir de processos de hibridização.

> Apesar do tom nacionalista que a MPB adquiriu no cenário das lutas culturais dos anos 60, na prática musical em si ela foi menos purista e xenófoba do que supõe a historiografia e a crítica como um todo (sobretudo aquela crítica filiada aos princípios estéticos do Tropicalismo, movimento inicialmente crítico da “MPB nacionalista e engajada”). Basta ouvir alguns nomes dos citados anteriormente [Nara Leão, Edu Lobo, Chico Buarque e Elis Regina] que perceberemos um tipo de canção culturalmente híbrida, veiculando, às vezes em uma única canção, elementos considerados como auto-excludentes pelas correntes de opinião mais tradicionalistas: nacionais e estrangeiros, folclóricos e massivos, cultos e populares (Napolitano, 2002, p. 45).

Ainda no que diz respeito a esse último aspecto mencionado, Neder (2007) comenta:

> Não se pode associar à MPB um caráter estável, como a marchinha ou a marcha-rancho (respectivamente mapeadas, em termos discursivos, como a face eufórica e disfórica do carnaval); não se pode afirmar que toda MPB seja sofisticada (no sentido tradicional), e com certeza não se pode afirmar que não o seja. Não se pode definir uma célula rítmica básica da MPB (com suas variantes), como se pode fazer com o maxixe, o samba, a polca, o choro, a BN [bossa nova], a valsa, o maracatu, etc. Não se pode dizer que toda a MPB pré-Tropicália seja nacionalista, porque há nela a influência do rock, do jazz, dos ritmos caribenhos, das trilhas de cinema europeus, da música de concerto europeia, dos estilos afro-americanos. Não se pode dizer que toda a MPB atenda às noções de “bom-gosto” da classe média, como a BN, e nem que ofenda consistentemente estas noções, como o estilo brega. Não se pode dizer que a MPB seja eminentemente romântica, como a modinha, ou que não o seja absolutamente (p.218).

Na verdade, conforme observa Vargas (2015), quando nos dispomos a refletir sobre a música popular no Brasil, não podemos ignorar ou descartar as dinâmicas históricas de miscigenação entre africanos, europeus e povos originários, e as implicações dessas dinâmicas para, inclusive, vários campos da vida dos brasileiros.

No entanto, não resta dúvidas de que, historicamente, foi o elo sócio-político um dos principais elementos que distinguiram a MPB dos demais gêneros musicais

brasileiros e/ou internacionais de seus contemporâneos, aspecto este que lhe conferiu uma ressonância cultural ímpar. Ao longo dos anos 1960, a MPB gradualmente se tornou a principal representação do que era considerado música popular urbana no Brasil. Embora a sigla MPB teoricamente devesse abranger toda manifestação musical popular brasileira (e.g. o forró, o sertanejo e o frevo), o que se observava na prática, nas décadas de 1960 e 1970, era que a música dita de MPB era predominantemente produzida por um grupo de compositores e intérpretes que tinham como alvo um público de classe média, educado universitariamente, e politicamente oposto à ditadura militar, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (Silva, 1994).

Com o fim da ditadura militar em 1985 e o surgimento de novas tendências musicais como o rock brasileiro e a música sertaneja, o caráter politizado da MPB gradualmente diminuiu e a sigla passou a ter um significado mais amplo e inclusivo (Stroud, 2008). Porém, até meados dos anos 70, a MPB desempenhou um papel extremamente significativo na vida política e cultural de milhões de brasileiros. Com o esgarçamento da democracia pelo regime militar, e na falta de outros canais viáveis à liberdade de expressão, coube à MPB a função de meio de expressão das aspirações políticas da classe média urbana e liberal.

Entre todas as formas de cultura popular brasileira, foi a música popular a que melhor se prestou a esse papel de resistência e enfrentamento, dada sua acessibilidade e potencial de reunir pessoas. A natureza 'comunitária' da MPB (isto é, seu potencial agregador, que permite ser apreciada por rodas de amigos, cantando juntos, muitas vezes acompanhados simplesmente por um violão), representava para muitos a solidariedade daqueles que não podiam expressar sua oposição ao regime militar de outras formas (Stroud, 2008).

Na próxima seção, discute-se brevemente sobre alguns aspectos históricos, assim como acerca de alguns elementos constituintes do folguedo[22] 'bumba-meu-boi', dada a importância central desta manifestação artístico-cultural popular tanto para o processo de construção da canção de Zeh Rocha, "Bumba-meu-boi da Boa Hora" - canção em que aqui se apoiou a análise do processo composicional deste artista -, quanto à formação musical deste compositor, conforme já discutido anteriormente.

[22] Festa ou dança popular com tema tradicional de um povo ou região.

8.2 MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS POPULARES: O BUMBA-MEU-BOI

O folguedo bumba-meu-boi (Figura 4, abaixo) consiste em um tipo de auto ou drama pastoril com raízes na celebração do Natal e na Festa de Santo Reis, e representa o mais autêntico dos espetáculos populares do nordeste brasileiro. Embora contenha algumas influências europeias, sua estrutura, enredos, personagens e música são fundamentalmente brasileiros (Filho, 1982).

Figura 4. Desfile dos Bois: ‘Boi Criança’, de Camaragibe, e ‘Boi Ta Ta Tá’, de Recife

Fonte: autoria própria, 2024.

Em sua essência, o Bumba-meu-boi é um espetáculo de negros. No entanto, como observa Filho (1982):

> Isto não quer dizer que sua origem seja africana ou coisa semelhante, que mesmo brancos também não representem e dancem, mas a predominância do negro é absoluta em todos os bumbas a que assisti no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco (p. 22).

Segundo o escritor Barroso (1949, apud Filho, 1982), a expressão "bumba-meu-boi" provavelmente teve sua origem no estribilho cantado durante a dança do Boi, a figura central do espetáculo, onde se ouve "Eh! bumba!" acompanhado por batidas no zabumba, sugerindo "Zabumba, meu boi", indicando que o zabumba está acompanhando o boi.

O historiador Pereira da Costa (1976, apud Filho, 1982), em seu *Vocabulário Pernambucano*, argumenta que "bumba" significa "bombo" ou "zabumba", mas também se refere a "tunda", ou seja, pancadaria, evidenciando a essência do espetáculo, onde muitas vezes as cenas são resolvidas com pancadas, seguindo a tradição das antigas farsas populares, desde a *commedia dell'arte*[23] até as pantomimas circenses e as comédias de pastelão do cinema mudo.

Segundo Santos (2008), assim como é característico da maioria das manifestações da cultura popular brasileira, o bumba-meu-boi nasceu da fusão de elementos das culturas africana, europeia e indígena, com diferentes níveis de influência de cada uma, dependendo da variação regional. Em todas as variantes do bumba-meu-boi, pode-se observar a presença dos colonizadores europeus, representados como o dono da fazenda, senhor de engenho e do boi, dos africanos, representados como escravos e trabalhadores – Mateus, o escravo que rouba e mata o boi com a ajuda de outro escravo, Bastião, para satisfazer sua esposa, Catirina, que é retratada como negra, mestiça –, e dos indígenas (representados pelo Pajé e pelos caboclos de pena), que ressuscitam o boi após Mateus pedir ajuda a outro europeu - o Padre (Figura 5)

[23] Trata-se a *commedia dell'arte* de uma tradição de teatro popular que vigorou na Europa durante os séculos XVI e XVII, e que influenciou inúmeros dramaturgos e companhias teatrais de renome (e.g. a *Comédie Française*, herdeira de Molière), nos mais diversos países, além de ter deixado seu lastro em outras companhias teatrais populares que, apesar do significativo anonimato, mantiveram viva até os dias atuais a arte ingênua dos saltimbancos, que pode ser detectada no cinema mudo, no circo, no cabaré e na revista musical (Vendramini, 2001).

Figura 5. Caboclos de pena (à esquerda), e o Padre

Fonte: autoria própria, 2024.

Em qualquer que seja a variante, a linha narrativa é mantida quase invariavelmente, com o Capitão sendo o personagem principal, auxiliado por Mateus e Bastião, além de improvisações e elementos tradicionais do Arlequim. Os diálogos misturam-se, assemelhando-se à técnica empregada pelos comediantes da antiga comédia popular italiana (Filho, 1982).

Ainda no que diz respeito origem deste folguedo, Gilberto Freire (1975) comenta:

> O escravo vindo da África não encontrou aqui melhor companheiro do que o boi para seus dias mais tristes. Para os seus trabalhos mais penosos. Quando depois o boi associou-se também aos dias alegres do negro de engenho - os de dança, de cachaça, de festa - na figura do bumba meu boi - é natural que o negro tenha feito desse drama popular um meio de expressão de muita mágoa recalcada: a glorificação do boi, seu companheiro de trabalho, quase seu irmão. Já houve quem enxergasse no bumba meu boi a sátira do negro e do índio oprimido contra a prepotência do branco talvez haja aí exagero e um pouco de retórica. (p. 41-42)

O folguedo tem o boi como figura central e lança mão do sobrenatural e de elementos fantásticos, relacionados à morte (Figura 6) e à ressurreição do boi, em uma trama composta por várias cenas independentes, caracterizadas pela aparição de diferentes personagens que dançam ou representam temas específicos acompanhados de determinadas loas e toadas[24] (Santos 2008).

[24] Tratam-se de canções curtas entoadas em momentos específicos das apresentações do bumba-meu-boi.

Figura 6. Mateus e Catirina choram a morte do boi (Desfile do ‘Boi Diamante’, do município Arcoverde, Pernambuco)

Fonte: autoria própria, 2024.

De um modo geral, o espetáculo inclui personagens inspirados em figuras locais ou de destaque nacional, servindo também como uma sátira e crítica de costumes e comportamentos sociais. Cada localidade ou região do país enriquece essa tradição com influências de outras manifestações populares, danças, ou pelo período do ano em que é realizada, como durante o ciclo natalino, junino e/ou carnavalesco, sendo essa diversidade vital à perpetuação do folguedo.

> Um boi-artefato, que baila, morre e ressuscita, é foco de brincadeiras pelo país afora: ‘Boi-Bumbá’, no Amazonas e no Pará; ‘Bumba-meu-boi’, no Maranhão; ‘Boi-calemba’, no Rio Grande do Norte; ‘Bumba-de-reis’ ou ‘Reis-de-boi’, no Espírito Santo; ‘Boi-pintadinho’, no Rio de Janeiro; ‘Boi-de-mamão’, em Santa Catarina, entre outros. Para além da diversidade regional expressa nessas denominações, o conjunto de variantes da “brincadeira do boi” é heterogêneo e vital. (Cavalcanti, 2006, p. 69).

Em termos da dinâmica própria da apresentação do bumba-meu-boi, trata-se de um espetáculo praticado ao ar livre ou arena, ficando o público de pé, a formar uma ‘roda’ em torno dos intérpretes, até que a Burrinha, o Mateus e o Boi façam com que essa roda, através de corridas e gestos bruscos, saltos e bexigadas, se abra o bastante para que a apresentação possa continuar.

É comum que, nas apresentações do bumba-meu-boi, os papéis femininos sejam desempenhados por homens vestidos de mulher, pintados ou maquilados de modo bastante carregado (ver Figura 7, abaixo). Há, no entanto, personagens como a Pastorinha e como a Cantadeira, que são interpretados por mulheres de fato – no caso da Pastorinha, trata-se a intérprete sempre de uma jovem ou adolescente, porém, nunca uma mulher adulta. A Cantadeira costuma se apresentar sentada ao lado da orquestra que musica o espetáculo, e que é composta de uma zabumba, um ganzá e um pandeiro – este, inclusive, é tocado pela própria Cantadeira, enquanto entoa loas e toadas.

Figura 7. Homem interpreta Catirina

Fonte: autoria própria, 2024.

No entanto, geralmente, os atores encarregados dos papéis femininos o fazem sempre com muita ‘seriedade’, mantendo-se rígidos e grosseiros, sem nenhuma preocupação em expressar características (a não ser indumentárias) ou comportamentos que seriam tipicamente femininos. As personagens Catirina, Dona Joana, Maria da Ema e Zabelinha - que são as figuras femininas centrais do bumba-meu-boi - não podem ser consideradas ‘boas pessoas’, tendo todas elas falhas, um lado ridículo caricaturesco, não podendo sequer lançar mão, em defesa própria, da ‘fragilidade física’ característica do sexo, uma vez que são ‘agredidas’ da mesma forma que o são os personagens masculinos. (Filho, 1982).

É algo comum de se observar no desenrolar das apresentações do bumba-meu-boi, para além da atuação e representação dos próprios atores, a participação e atuação

até mesmo de pessoas presentes na audiência do espetáculo, “derrubando de vez a clássica quarta parede dos espetáculos de cena à italiana, isto é, do palco tradicional diante de uma plateia.” (Filho, 1982, p. 15)

Quanto aos personagens do bumba-meu-boi, segundo Filho (1982), podem ser classificados em três categorias: *humanos*, *animais* e *fantásticos*. Estes personagens estão presentes desde os primeiros registros do espetáculo no nordeste brasileiro, verificando-se algumas poucas variações regionais. Aqui serão mencionados e brevemente descritos apenas aqueles cujas presenças são mais frequentes nos autos do bumba-meu-boi, considerando que, como observa Filho:

> Os personagens do auto podem ser classificados em três categorias (...) mas a imaginação de cada ‘empresário’ pode funcionar no sentido da intromissão de novas figuras, como a do *Comedor de vidro,* a do *Pigmeu* etc. (1982, p. 17)

Em se tratando dos personagens humanos, destaca-se o *Capitão* (Figura 8, abaixo), o personagem humano central do auto, sendo ele quem comanda toda a apresentação, falando, cantando, dançando, apitando etc. Este personagem inicia sua participação se movimentando a pé, para logo depois surgir montado em um arcabouço de cavalo (o *Cavalo-marinho*), animal representado como um arremedo de cavalo, construído geralmente utilizando-se um tecido com um buraco no meio, que o *Capitão* atravessa para parecer estar mesmo montado.

Mateus e *Bastião* (Figura 8, abaixo) são os principais servidores do *Capitão*. Trata-se de dois personagens negros, que surgem no espetáculo geralmente ‘armados’ com bexigas de boi cheias de ar, com as quais ‘atacam’ alguns dos personagens do auto (e, às vezes, até mesmo pessoas da audiência).

A personagem *Catirina* (Figura 8, abaixo) é uma mulher negra, escrava e cantadora, e em alguns espetáculos acaba se casando com *Mateus*.

Figura 8. Da esquerda à direita: O Capitão montando o Cavalo-Marinho; Bastião, e Catirina

Fonte: autoria própria, 2024.

Há também o *Arlequim* – um jovem serviçal -, personagem que está sempre acompanhando o cavalo do *Capitão*.

A *Pastorinha* (Figura 9, abaixo), dona do boi, está à procura do boi, que se

Há *Tuntunqué,* um personagem valentão que deverá ser desmoralizado antes do encerramento do auto.

O personagem Engenheiro, - juntamente com seus auxiliares -, fica encarregado de medir as terras do Capitão.

É comumente representado o *Padre*, personagem que, em alguns bumbas, realiza o casamento de *Mateus* e *Catirina* – no entanto, pode também ser representado ouvindo confissões de outros personagens.

Há o *Doutor Penico Branco*, a quem cabe medicar o boi quando este se encontrar desfalecido após levar uma pancada no decorrer do auto.

Finalmente, há *Mané Gostoso*, representado por um homem equilibrado em longas pernas de pau, que ‘desfila’ em círculos (isto é, nos limites da roda do público) juntamente com outras figuras do alto, que festejam, cantam e dançam.

No que se refere aos animais do auto, há no mínimo cinco que são mais frequentemente observados nos autos do bumba-meu-boi (embora, como já tenha sido

mencionado aqui, nada impeça que possam ser observados - ou mesmo criados - outros e/ou novos animais em bumbas diferentes)

A *Ema* (Figura 9, abaixo) é representada geralmente através de um adolescente ou jovem que se locomove por baixo da armação desse animal.

A *Burrinha* (Figura 9, abaixo), à semelhança do *Cavalo Marinho* do *Capitão*, é montada por um *Vaqueiro* (inclusive, pode-se incluir o *Vaqueiro* na categoria dos personagens humanos).

Figura 9. Da esquerda à direita: O Padre e a Pastorinha; Emas, e Vaqueiro montando a Burrinha

Fonte: autoria própria, 2024.

Há a *Cobra*, personagem que pica os personagens *Mateus* e *Bastião*.

E há por fim o *Boi* (Figura 10, abaixo), evidentemente, o personagem central do folguedo.

A terceira categoria é constituída pelos personagens fantásticos. A *Caipora*, personagem oriundo do universo mitológico dos povos originários brasileiros, é representado por um menino trajando apenas uma tanga e usando uma máscara notadamente grande, sendo esta coberta por um pano branco, e com dois furos, que correspondem a seus olhos. A *Caipora*, no auto, é um personagem de gênio malfazejo, e simboliza mau agouro, azar (Filho, 1982).

Outro personagem fantástico comum nestes autos é o *Diabo*, que conduz o *Padre* e o *Sacristão* (Figura 10, abaixo) às profundezas do inferno.

Figura 10. Da esquerda à direita: ‘Boi Cara Branca’ (de Limoeiro, Pernambuco), o Diabo, e o Sacristão

Fonte: autoria própria, 2024.

O *Morto-carregando-o-vivo* (Figura 11, abaixo) é um personagem interpretado por um ator mascarado que veste uma fantasia engenhosa contendo o busto de um boneco costurado à frente (da fantasia), com seus membros inferiores atrás, criando assim a ilusão de que o boneco (o morto) carrega o ator (o vivo).

O personagem *Mané Pequenino* (Figura 11) é uma figura com mais de três metros de altura, com uma enorme cabeça, equilibrada por um homem escondido dentro dela.

Completa a categoria desses personagens fantásticos o *Jaraguá* (Figura 11, abaixo), representado como um fantasma de cavalo, que avança através de ‘investidas’ enérgicas amedrontando os espectadores.

Figura 11. Da esquerda à direita: Morto-carregando-o-vivo; Mané pequenino, e Jaraguá, empunhando chicote

Fonte: autoria própria, 2024.

Compreende-se que os elementos sobre os quais se discutiu nesta seção são mais do que suficientes para que o(a) leitor(a), a partir do que foi apresentado e discutido, possa elaborar uma noção geral sobre o folguedo ‘bumba-meu-boi’ característico de Pernambuco, que influenciou de modo determinante o processo criativo de composição da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, artefato que apoiará a análise do processo criativo composicional de Zeh Rocha, no presente estudo.

9. OBJETIVOS

9.1 OBJETIVO GERAL:

- Investigar o processo criativo do compositor participante, e, compreender como e em que medida, seus(as) apreciadores(as) se relacionaram com o processo criativo de composição musical deste artista.

9.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Conhecer aspectos da história de vida do compositor participante e sua história com o universo mais amplo da música;
- Investigar aspectos da história de vida de um interlocutor e de uma interlocutora da obra musical do compositor participante, assim como suas histórias com o universo da música;
- Analisar uma canção composta pelo compositor participante;

- Analisar a vivência estética dos participantes interlocutores, resultante da apreciação desta mesma canção;
- Analisar o processo criativo do compositor participante.

10. DELINEAMENTO METODOLÓGICO

Realizou-se uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório, do tipo estudo de casos (Yin, 2014). Segundo Yin, um caso pode ser definido de maneiras diversas e incontáveis: um "caso" pode ser um indivíduo, relatos de vida (e.g. de pessoas em condições específicas, como menores infratores reclusos em 'péssimas condições'), pacientes clínicos, estudantes exemplares, líderes (e.g. religiosos, organizacionais), um programa governamental específico, uma rua ou um bairro, ou até mesmo algum evento ou entidade que seja menos definido do que um único indivíduo – como, inclusive, é aqui o caso. Utilizou-se à construção dos dados as técnicas de entrevista do tipo semiestruturada e do tipo depoimento pessoal.

A entrevista, de um modo geral, corresponde a uma técnica de coleta de dados, que se apoia em uma concepção de linguagem - concebida como meio mais ou menos transparente de veiculação de informações -, e que se realiza por meio de processos dinâmicos de interação social, de modo flexível e criativo, que, por sua vez, permitem aos interlocutores - incluso o pesquisador – a construção coletiva de 'uma versão' acerca do fenômeno analisado (Mondada, 1997; Oliveira; Guimarães; Ferreira, 2023). As entrevistas, em relação a sua estruturação, podem ser do tipo 'estruturada', 'semiestruturada' ou 'não estruturada' (Oliveira; Guimarães; Ferreira, 2023).

No caso específico da entrevista semiestruturada, técnica aqui utilizada, como o próprio nome indica, elas requerem a elaboração de um roteiro pré-estabelecido pelo pesquisador, no qual este deverá incluir algumas perguntas abertas, oportunizando ao entrevistado maior liberdade comunicativa ao longo do processo. O pesquisador poderá também fazer perguntas adicionais para melhor entender o fenômeno investigado. Nesse tipo de entrevista, são combinadas características de entrevistas não estruturadas com um roteiro de controle, que possibilita a formulação de perguntas essenciais para a pesquisa, ao mesmo tempo em que permite certa flexibilidade, dando maior liberdade ao entrevistado, possibilitando inclusive o surgimento de novas questões não previstas pelo pesquisador (Oliveira; Guimarães; Ferreira, 2023).

Ainda sobre os procedimentos para construção dos dados, realizou-se uma 'entrevista tipo depoimento pessoal' (Apêndice B) com o compositor participante, individualmente, com o objetivo de conhecer a) aspectos gerais de sua história de vida pessoal; b) aspectos de sua história com o universo mais amplo da música; c) a compreensão deste participante acerca de seus próprios processos criativos de composição musical, de um modo geral, e, d) a compreensão deste participante acerca do processo de composição musical de uma de suas composições - aquela mais 'votada' pelo(a)s participantes interlocutores(as) e, inclusive, pelo pesquisador e pelo compositor.

Quanto à técnica do depoimento pessoal, segundo Queiroz (1987, apud Holzmann, 2002), trata-se esta técnica de um dos ramos da 'História Oral', que abrange uma variedade de relatos, tais como as histórias de vida, as entrevistas, os depoimentos pessoais, as autobiografias e as biografias. Tratam-se de técnicas semelhantes, sendo que cada uma possui suas próprias especificidades, tanto no que diz respeito ao processo de coleta de dados, quanto no que se refere à finalidade do procedimento.

A técnica do depoimento pessoal, segundo esclarece Holzmann (2002): 1) Trata-se de um relato da experiência individual que revela as ações do indivíduo como agente humano e participante da vida social; 2) Os depoimentos pessoais focam em um período de tempo mais curto (i.e. em relação às outras técnicas relacionadas à 'história oral'), permitindo detalhar aspectos específicos desse intervalo; 3) O fato de serem mais breves permite ao pesquisador coletar mais depoimentos, possibilitando comparações que permitam destacar semelhanças e diferenças.

Seguindo o que orienta a literatura (Queiroz, 1987; Holzmann, 2002), à entrevista do tipo depoimento pessoal, o pesquisador lançou mão de uma ficha contendo informações sobre a história de vida (tais como data e local de nascimento, parentesco, pessoas e experiências marcantes na infância e juventude etc.) e a história profissional artística do entrevistado (e.g. obra musical, shows realizados, livros escritos, parcerias musicais etc.), buscando assim o pesquisador estar munido de informações que poderiam ser usadas para reavivar a memória do entrevistado quando e se necessário.

Nesta pesquisa, foram considerados simultaneamente, para configuração de cada um dos dois casos, o indivíduo participante compositor, dois seu(a)s respectivo(a)s interlocutores(as) participantes, e uma de suas composições musicais (definida com auxílio do(a)s interlocutores(as). Nesse sentido, considerando que constituem a tese os Estudos I e II, trata-se aqui de um estudo de casos múltiplos.

> O estudo de caso é definido como uma investigação empírica que busca em profundidade um fenômeno contemporâneo, ou seja, o caso em seu contexto do mundo real (...). Os estudos de caso podem ser apresentados com combinações de métodos qualitativos e quantitativos, aplicados em diversas situações, na investigação de fenômenos individuais, grupais, organizacionais, políticos e sociais, que permitem aos pesquisadores focarem em um caso sob uma perspectiva holística e num contexto real. Classificam-se em estudo de caso único ou estudo de casos múltiplos, sendo este segundo tipo aquele que envolve mais do que um único caso e tem como vantagem proporcionar, por meio das evidências dos casos, um estudo mais robusto (Silva; Mercês, 2018, p. 1264).

Como já mencionado, a literatura psicológica sobre o processo composicional aponta, grosso modo, quatro caminhos metodológicos para abordar tal processo. Para a presente proposta, propôs-se investigar aquilo que disse o compositor Zeh Rocha sobre seus próprios processos criativos de composição musical e, também, com base na fundamentação teórica adotada, aquilo que disseram o(a)s interlocutores(as) a respeito de uma de suas composições.

10.1 O PROCESSO DE ESCOLHA DOS PARTICIPANTES

Participaram do Estudo I: o compositor de música popular brasileira, Zeh Rocha (escolhido segundo critério de conveniência – tanto o artista como o pesquisador habitam a mesma cidade – e por possuir vasta experiência no campo específico da composição de música popular), e dois(as) apreciadores(as) de canções deste mesmo compositor. A seleção destes(as) participantes interlocutores(as) foi feita segundo os critérios seguintes: a) ter mais de 18 anos de idade; b) ser membro de alguns dos três ambientes virtuais criados por Zeh Rocha (perfil em aplicativo de rede social *Instagram;* grupo público de rede social virtual (*Facebook*), e grupo privado de aplicativo *Whatsapp*; e c) ser autor(a) de postagens em algum destes dois ambientes virtuais; d) não possuírem qualquer tipo de vínculo interpessoal entre si.

Foram escolhidos para participar do estudo o(a)s usuário(a)s que demonstraram maior participação e engajamento nesses ambientes virtuais, o que pôde ser verificado a partir de suas postagens. Estes(as) participantes apreciadores(as) brasileiros(as) foram convidados(as) pelo pesquisador por meio de mensagens eletrônicas (via *Whatsapp*), a partir das quais foram inicialmente informados(as) sobre a pesquisa de um modo geral (natureza da pesquisa, objetivos, critérios para participação) e sobre os procedimentos especificamente relacionados às suas participações, tendo sido informados(as) de que, basicamente, a entrevista teria quatro objetivos principais, conforme ilustra o trecho abaixo, extraído de entrevista com a participante apreciadora.

> “Essa nossa conversa vai ter quatro objetivos principais: primeiro, conhecer um pouco da sua história de vida, conhecer a sua relação com o universo das artes e da música, (...), a sua relação com o universo (...) da música popular brasileira (...) E (...), mais especificamente, com a música do Zeh Rocha.”

Finalmente, compreende-se de suma importância destacar que todos(as) os(as) participantes desta pesquisa – isto é, os(as) três participantes do Estudo I e os(as) três participantes do Estudo II – recusaram a possibilidade de utilização, na tese, de nomes fictícios para identificá-los(as). Foi por este motivo que decidiu-se manter os nomes reais dos(as) participantes desta pesquisa.

10.2 PROCEDIMENTOS PARA CONSTRUÇÃO DOS DADOS

À construção dos dados, realizou-se: 1) 'entrevistas semiestruturadas' (Apêndice A) com dois seguidore(a)s/apreciadore(a)s das composições musicais do compositor participante, e 2) 'entrevista tipo depoimento pessoal' (Apêndice B) com o compositor participante. As entrevistas semiestruturadas buscaram atingir três objetivos: a) conhecer aspectos da história de vida do(a)s participantes interlocutores(as) das canções do compositor participante e suas histórias com o universo da música; b) conhecer a(s) obra(s) considerada(s) por este(a)s participantes como sendo a(s) obra(s) mais importante(s) criada(s) pelo compositor de que são interlocutores(as) – das quais seria escolhida aquela mais ‘votada’ (inclusive, pelo pesquisador e pelo compositor), para análise do processo composicional, e c) compreender a vivência estética deste(a)s participantes na interlocução com a respectiva composição.

No momento de contato inicial, utilizando-se o mesmo aplicativo *Whatsapp*, os(as) participantes foram informados(as) acerca da pesquisa de um modo geral (natureza da pesquisa, objetivos, critérios para participação), e sobre os procedimentos especificamente relacionados às suas eventuais participações. Após acenarem positivamente sobre suas participações, pesquisador e participantes acordaram dias, horários e locais específicos para realização das entrevistas, que ocorreriam individualmente.

A primeira entrevista, do tipo semiestruturada, foi realizada com o participante apreciador, Manoel, na tarde do dia 19 de outubro de 2022. Conforme sugeriu o participante, a entrevista ocorreu no ‘Juras Bar’, localizado no bairro do Cordeiro,

tratando-se de um estabelecimento pertencente a uma amiga de Manoel. Esta entrevista teve duração total de 01h11min36seg.

A segunda entrevista, do tipo semiestruturada, foi realizada com a participante apreciadora, Berta. A entrevista ocorreu, seguindo sugestão da participante, no Café Jaqueira, localizado no bairro da Jaqueira, no Recife, na tarde do dia 08 de março de 2023. A entrevista com a participante teve duração total de 01h00min03seg.

A terceira e última entrevista, do tipo depoimento pessoal, foi realizada com o participante compositor, Zeh Rocha. A entrevista ocorreu à céu aberto, em um dos vários bancos situados no Sítio da Trindade (seguindo sugestão do participante), na Estrada do Arraial, no bairro de Casa Amarela, no Recife, na tarde do dia 13 abril de 2023. A entrevista com este participante teve duração de 00h57min13seg.

A apreciação da composição eleita, “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, pelos dois participantes apreciadores, foi realizada individualmente, em dias, horários, locais e de modos distintos. Teve-se de assim proceder pelos motivos seguintes.

Todos os participantes do Estudo I, durante a realização de suas respectivas entrevistas, deveriam, ao final, “votar” em, no máximo, três canções compostas por Zeh Rocha. A canção que recebesse mais votos seria aquela cujo processo criativo de composição que a engendrou seria analisado nesta tese.

O participante Manoel elegeu duas canções apenas: “Bumba-meu-boi da Boa Hora” e “Tribos da Mãe Guardiã”. Por uma questão de praticidade, buscando poupar esforços (tanto do pesquisador quanto do participante apreciador), no sentido de aproveitar a possibilidade de “encurtar o caminho” que levaria finalmente ao processo de apreciação da canção eventualmente eleita para integrar o corpus da análise (isto é, o artefato (Glăveanu, 2012)), o pesquisador aproveitou a ocasião do final da entrevista com Manoel para propor ao participante a apreciação das duas canções de Zeh Rocha, “Bumba-meu-boi da Boa Hora” e “Tribos da Mãe Guardiã”, em que o participante havia votado. Caso a canção que ao final recebesse mais votos se mostrasse qualquer outra diferente destas duas, o pesquisador tornaria a contatar o participante para realização de uma nova seção de apreciação, desta vez, da canção eleita em definitivo.

A participante Berta, ao final de sua entrevista, elegeu as seguintes canções de Zeh Rocha: “Tribos da Mãe Guardiã”; “Saga de um Coração Mouro”, e “Rima de Cheiro”. No entanto, diferentemente do que ocorreu na entrevista com o participante

Manoel, na ocasião desta entrevista, não foi possível "encurtar o caminho" para o procedimento de apreciação da canção de Zeh Rocha que eventualmente seria eleita ao final, isto é, não foi possível a apreciação de nenhuma destas canções pela participante, por se tratar o Café Jaqueira de um ambiente necessariamente silencioso – por ser anexo a uma livraria, a Livraria Jaqueira. Desse modo, o pesquisador e a participante apreciadora concordaram que o processo de apreciação da canção eleita, ocorreria em momento posterior à entrevista com o último participante, Zeh Rocha – quando então a canção eleita seria inevitavelmente definida.

Quanto ao pesquisador, ao final da entrevista com Berta, este elegeu apenas uma canção: "Bumba-meu-boi da Boa Hora". O motivo da escolha do pesquisador deveu-se apenas a sua curiosidade enquanto estudante de música[25], sobre o processo de construção da estrutura rítmica desta canção, e, principalmente, da criação da "levada" no violão – instrumento principal do pesquisador.

Desse modo, durante a entrevista com Zeh Rocha, o participante compositor teve de decidir entre falar sobre o processo composicional de uma das duas canções mais votadas até aquele momento: "Bumba-meu-boi da Boa Hora" e "Tribos da Mãe Guardiã". A escolha de Zeh Rocha se deu conforme o trecho da entrevista recortado abaixo (legendas: E: Entrevistador P: Participante)

> Entrevistador: [Os participantes] colocaram duas canções como aquelas que, mais significativas, foi uma "Bumba-meu-boi [da Boa Hora]" e a outra (...) foi "Tribos da Mãe Guardiã". Sim. Aí eu queria para finalizar pedir que tu escolhesse uma dessas canções para falar sobre o processo de composição dela. Uma dessas duas...
>
> Participante: Qual das duas? "Tribos" e...?
>
> Entrevistador: "Tribos da Mãe Guardiã" e "Bumba-meu-boi [da Boa Hora]".
>
> Participante: Ah tá.
>
> Entrevistador: Que você tentasse descrever...
>
> Participante: Eu vou começar pela, eu vou falar da mais, porque eu tenho muito carinho também por ela, a "Bumba-meu-boi [da Boa Hora]" né?
>
> Entrevistador: Humrum.
>
> Participante: Porque [inaudível] um caminho, porque eu tenho essa ligação, me traz boas lembranças e eu acho que também isso causa prazer né na escuta dela, é realmente ser uma construção rítmica inusitada né?
>
> Entrevistador: Sim.

[25] Curso de licenciatura em música da UFPE, conforme já mencionado na introdução desta tese.

Assim, retomando a questão da apreciação da canção pelos(as) participantes apreciadores, este procedimento foi realizado por cada participante individualmente, em dias, horários, locais e de modos distintos, de acordo com as disposições e preferências de cada participante e do pesquisador. Como o participante Manoel já havia apreciado a canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” (uma das duas composições de Zeh Rocha em que Manoel votou) ao final de sua entrevista, assim como também já tinha respondido as respectivas questões relacionadas à vivência estética resultante desse processo de apreciação), não foi mais necessário contatá-lo. A participante Berta, por sua vez, apreciou a canção em sua residência, no dia 19 de dezembro de 2023, e respondeu as questões referentes à vivência estética resultante desse processo de apreciação, através do aplicativo *Whatsapp.*

Todas as entrevistas foram gravadas em áudio, utilizando-se aplicativo de gravação de áudio original do aparelho celular iPhone SE, e, posteriormente, transcritas integralmente.

10.3 O PROCESSO DE ANÁLISE DOS DADOS

Compreende-se, com base no referencial teórico adotado – no qual o processo criativo é concebido como uma atividade distribuída, colaborativa e dialógica, que se desdobra através da interação entre diferentes agentes –, que o processo criativo ou seu produto final não podem ser reduzidos a unidades de análise individuais (Ross, Smith, & Vistic, 2020; Glăveanu, 2013).

Os dados construídos por meio das 'entrevistas tipo depoimento pessoal' (estas realizadas com o cantautor Zeh Rocha) e 'entrevistas semiestruturadas' (estas realizadas com os(as) apreciadores(as) de sua obra musical) foram submetidos a uma análise discursiva, para fins de construção de 'Núcleos de Significação' (Aguiar; Ozella, 2006, 2013; Aguiar; Soares; Machado, 2015).

Trata-se de uma proposta metodológica para a análise dos sentidos presentes no discurso, com base no referencial teórico-metodológico da psicologia histórico-cultural, que utiliza o método materialista-dialético para analisar o processo de constituição (o processo histórico) do objeto a partir do empírico. Através dos núcleos de significação, buscou-se compreender aqui quais seriam os sentidos característicos do processo criativo (composicional) do participante compositor.

Nesta proposta metodológica, o processo de organização e análise dos dados é construído a partir de três etapas distintas.

Inicialmente, são construídos os *pré-indicadores*, a partir de conteúdos das falas que se apresentam reiterativos, e que demonstram maior carga emocional ou ambivalências. Nesta etapa, assim, o pesquisador buscou identificar palavras com significados, que revelam indícios da forma de pensar, sentir e agir do sujeito. Nesse sentido, o pesquisador deve partir das palavras inseridas no contexto que lhe atribui significado, isto é, do contexto em que se dá a narrativa do sujeito, até as condições histórico-sociais que o constitui. Conforme os idealizadores desta proposta, "O esforço empreendido é na direção de, num processo construtivo interpretativo, partir do empírico, mas, superá-lo." (Aguiar; Ozella, 2013).

Em um segundo momento, são construídos os *indicadores e conteúdos temáticos*, a partir da aglutinação dos pré-indicadores. Este processo de articulação deve ser feito pela similaridade, pela complementaridade e/ou pela contraposição dos significados constituintes dos pré-indicadores. Entretanto, como observam Aguiar e Ozella (2013), os critérios para aglutinação não precisam ser isolados entre si e nem são autoexcludentes:

> Estes critérios para aglutinação não são necessariamente isolados entre si. Por exemplo, alguns indicadores podem ser complementares pela semelhança do mesmo modo que pela contraposição: um fato identificado como pré-indicador, ao ser aglutinado, pode indicar o caráter impulsionador/motivador para ação em uma determinada condição. Inversamente, o mesmo fato pode funcionar como paralisador da ação em outro momento, mas ambos podem ser indicadores importantes no processo de análise. Um indicador pode ter potências e coloridos diferentes em condições diversas, tais como: fases ou etapas da trajetória de vida, tipos de relações com outros, experiências profissionais, etc (Aguiar; Ozella, 2013, p. 309)

Finalmente, são construídos os núcleos de significação, através de um processo de articulação dos indicadores. Através da releitura de todo o material, considerando o conjunto dos indicadores e seus respectivos conteúdos temáticos, inicia-se um processo de articulação (destes indicadores) que resultará na organização dos núcleos de significação, através de sua nomeação (Aguiar; Ozella, 2013). Nesta etapa, os indicadores são fundamentais à identificação dos conteúdos e sua mútua articulação, de modo a revelarem - e objetivarem - a essência dos conteúdos expressos pelo sujeito, isto é, os sentidos que os sujeitos atribuem à realidade. O processo de organização dos núcleos de significação, assim como no caso da construção dos indicadores, tem como critério a articulação de conteúdos semelhantes, complementares e/ou contraditórios. Ainda

conforme os autores, os núcleos de significação devem expressar aspectos essenciais do sujeito, e devem superar tanto os pré-indicadores como os indicadores, no sentido de permitir uma maior aproximação às zonas de sentido do sujeito.

> É neste momento que efetivamente avançamos do empírico para o interpretativo (apesar de todo o procedimento ser, desde o início da entrevista, um processo construtivo/interpretativo). Os núcleos resultantes devem expressar os pontos centrais e fundamentais que tragam implicações para o sujeito, que o envolvam emocionalmente e que revelem as determinações constitutivas do sujeito (Aguiar; Ozella, 2013, 310).

No que tange à análise propriamente dos núcleos de significação, inicia-se com um processo intranúcleo, a partir do qual se avança para uma articulação internúcleos, indo-se, assim, de uma dimensão empírica para uma dimensão eminentemente interpretativa, dimensão esta denominada pelos autores "zona de sentidos" (Aguiar; Ozella, 2013). Esse movimento de análise deve ser articulado com variáveis do contexto social, político e econômico dos sujeitos envolvidos (isto é, do pesquisador – que está implicado inevitavelmente neste processo - e do participante da pesquisa), o que permitirá o acesso à compreensão do sujeito em sua totalidade (Aguiar; Ozella, 2006, 2013).

É importante ressaltar que essas três etapas não devem ser entendidas como submetidas a alguma linearidade, mas, pelo contrário, trata-se de um processo dialético de "idas e vindas", que requer um labor contínuo de construção, desconstrução e (re) construção dos pré-indicadores, indicadores e núcleos de significação (Aguiar; Soares; Machado, 2015).

A proposta metodológica dos Núcleos de Significação foi utilizada tanto no Estudo I quanto no Estudo II com o mesmo objetivo: compreender quais seriam os sentidos característicos do processo criativo (composicional) do participante compositor, a partir das falas dos(as) participantes apreciadores(as) (audiência) e do(a) compositor(a), como já foi enfatizado nesta tese.

Resumidamente, buscou-se lançar luz sobre o(s) processo(s) criativo(s) através da triangulação entre os dados do compositor, de seu(a)s interlocutores(as) e dados de sua obra, isto é, a partir do entrecruzamento dos sentidos e dados discursivos construídos a partir da análise das entrevistas realizadas com o(a) compositor(a) participante (ator) e dos, dos sentidos e dados discursivos construídos a partir da análise das entrevistas realizadas com seu(a)s respectivo(a)s interlocutores(as) (audiência) e dos dados constituintes de uma composição (artefato) deste artista (Glăveanu, 2013).

Além disso, à análise da canção mais citada pelo(a)s participantes deste Estudo I, recorreu-se ao trabalho de LaVia (2012), que consistiu de uma análise de canções do compositor baiano de MPB, Dorival Caymmi, por meio da qual LaVia buscou "identificar" os sentidos propostos pelas canções de Caymmi (como "O Mar" e "Noite de Temporal"), apoiando-se em elementos do contexto sócio-histórico e cultural em que o compositor viveu[26].

Assim, na presente pesquisa, buscou-se analisar a canção de MPB "Bumba-meu-boi da Boa Hora", do compositor Zeh Rocha, com base nos mesmos elementos sobre os quais LaVia (2012) apoiou sua análise das canções de Caimmy: letra da canção, história de vida do compositor e elementos do contexto histórico e sociocultural do compositor. Entretanto, aqui, baseou-se também à análise da canção na história do processo criativo de composição desta canção, conforme "contada" pelo próprio compositor, seguindo, deste modo, aquele que seria o segundo método possível voltado à investigação psicológica do processo de composição musical, conforme discutido anteriormente nesta tese (Sloboda, 2008), a saber:

> ...2º) a investigação sobre aquilo que dizem o(a)s compositore(a)s sobre seu próprio processo composicional. Resumidamente, o(a) compositor(a) relata, de maneira geral e retrospectivamente, aquilo que, para ele(a), ocorreu durante o processo de composição.

Esclarecidos os procedimentos de análise dos dados, a seguir, será apresentada a análise e serão discutidos os resultados deste Estudo I. Para isso, inicialmente, em conformidade com a proposta metodológica dos Núcleos de Significação, buscaremos traçar um panorama histórico e cultural que foi construído a partir das falas dos três participantes deste Estudo, considerando, inclusive, elementos constituintes da composição aqui analisada. Desse modo, a seguir, discutiremos inicialmente acerca de parte do contexto histórico e sociocultural dos participantes. Em seguida, será delineada uma breve apresentação de cada participante, em que serão destacados dados biográficos, preferências artísticas e musicais, além de outras idiossincrasias de cada participante. Imediatamente após cada uma dessas breves apresentações, serão apresentados e discutidos significados e sentidos produzidos por cada participante acerca do processo

[26] Isto é, a Bahia dos marinheiros e pescadores, do Porto de Salvador, onde homens vivem cotidianos extenuantes de árduo labor. Trata-se de um contexto repleto de mitologia, sofrimento e resiliência, um cenário trágico (em que, inclusive, se desdobra o romance *Mar Morto*, de Jorge Amado, outra referência que LaVia (2012) lança mão à sua interpretação das canções de Caymmi), tocado perenemente pelo risco de morte, em que homens saem para o mar – e, com certa frequência, não mais regressam – e em que mulheres os esperam, resignadas, no cais.

criativo de composição musical do participante compositor – isto é, os respectivos pré-indicadores, indicadores e núcleos de significação construídos a partir de cada uma das entrevistas com cada participante.

O processo de construção dos núcleos de significação se deu com base nos trabalhos de Aguiar e Ozella (2006, 2013), Soares (2006), e Aguiar, Soares e Machado (2015). Inicialmente, foram realizadas leituras flutuantes das transcrições das entrevistas – leituras essas acompanhadas, em alguns momentos, pela (re)escuta de trechos dos áudios das entrevistas –, procedimento que permitiu a identificação de palavras e enunciados salientes (pela entonação dos falantes, pela reiteração da palavra ou do enunciado, ou, ainda, pela relação daquela palavra ou enunciado com o objetivo da pesquisa), nas falas dos participantes. A partir da identificação dessas palavras ou enunciados, foram construídos 198 pré-indicadores: 35 pré-indicadores a partir da fala da participante Berta; 89 pré-indicadores a partir da fala do participante Manoel, e 74 a partir da fala de Zeh Rocha. Esses pré-indicadores, por sua vez, passaram por processos de aglutinação através de critérios de semelhança, complementaridade e/ou contradição entre eles, permitindo, em seguida, a construção de 50 indicadores: 15 indicadores a partir da fala da participante Berta; 17 indicadores a partir da fala de Manoel, e 18 indicadores a partir da fala do participante compositor. O mesmo procedimento que permitiu a transformação dos pré-indicadores em indicadoresfoi utilizado para transformar (i.e. aglutinar) os indicadores em 16 núcleos de significação: 5 núcleos de significação foram inferidos a partir da fala de Berta; 6 núcleos a partir da fala de Manoel, e 5 a partir da fala do participante Zeh Rocha.

Os núcleos de significação construídos foram os seguintes:

- Berta (*audiência/*apreciadora):

Núcleos de significação:
1) “Culturalmente, nesse período (...), houve assim uma parada (...). Essa época era um período assim, efervescente.”
2) “A gente sempre teve essa sensibilidade para gostar de apreciar essas coisas, sabe? Minha família sempre gostou muito.”
3) “A estética, que tem a obra por exemplo de Gilberto Gil, (...), Caetano (...), o que eles representaram enquanto movimento do tropicalismo (...), inclusive com relação à questão da ditadura, de enfrentamento à censura.”
4) “Tem algumas músicas dele [Zeh Rocha] que eu meio que eu sinto assim (...), algumas músicas de Lenine. É como se eu achasse que tem alguma comunicação aí, mas eu não sei explicar qual é. (...). Não é que as músicas dele lembram a de Lenine: algumas músicas de Lenine lembram algumas músicas de Zeh! Porque eu acho que Zeh é antes de Lenine, entendeu?”

5) “Me conecta com minhas origens.”

- Manoel (*audiência*/apreciador):

Núcleos de significação:
1) “A Livro 7, tinha uns bares ali bem interessantes, então a juventude saía da faculdade ia pra lá todo mundo, pessoal universitário, movimento estudantil, a Livro 7, que era uma livraria muito importante, era uma resistência contra a ditadura.”
2) “Eu sou uma pessoa de teatro, mas sempre, como meu caminho era do jornalismo, na verdade eu fazia biologia (...). Mas também sou escritor.”
3) “É um sentimento do espírito mesmo (...) Eu sabia que eu tava conversando com minha ancestralidade, toda a história que me faz ser quem eu sou.”
4) “Então minha arte eu penso no meu povo, minha poesia eu penso no meu povo. (...) E a música que eu escuto eu gosto de escutar músicas que falem do meu povo.”
5) “... o que é fantástico no Zeh Rocha é que ele nunca perdeu essa questão de uma musicalidade universal, mas principalmente, ele não esqueceu esse ritmo que nós temos aqui.”
6) “[a canção ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora] tem uma batida, umas coisas de ritmos de mais fogo, como a dança de caboclinho.”

- Zeh Rocha (*ator*/compositor):

Núcleos de significação:
1) “Eu sou uma pessoa de sorte, afortunada de ter (...) nascido no estado de Pernambuco, que é um estado multicultural.”
2) “Esses primeiros processos (...), é um processo vamos dizer não tão sistematizado, mas que a partir do que você começa a fazer, ele vai se abrindo e você vai também, claro, aí teve um estudo.”
3) “Até como médium eu tenho uma ligação com a umbanda (...), eu ouvia os percussionistas do Boi Misterioso de Afogados (...). Essas influências rítmicas (...), que são da nossa afrodescendência, africana e indígena.”
4) “Eu acho que o caminho da composição, a essência da composição, deve ser a originalidade.”
5) “Até hoje assim eu fico me perguntando como é que eu criei o ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’.”

Assim, no tópico a seguir, serão inicialmente analisados os núcleos de significação inferidos a partir da entrevista com a participante Berta. Em seguida, serão analisados os núcleos referentes ao participante Manoel, para então, finalmente, serem analisados os núcleos de significação construídos a partir das falas do participante compositor, Zeh Rocha.

11. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Basicamente, no processo de análise dos núcleos de significação inferidos a partir das falas dos três parcipantes, conforme será discutido na seção seguinte, buscou-se inferir evidências da eventual relação de Manoel e Berta com o processo de composição musical da canção de Zeh Rocha "Bumba-meu-boi da Boa Hora", lançando luz sobre os dados (as falas dos participantes) a partir principalmente dos conceitos teóricos bakhtinianos de 'dialogismo' e de 'polifonia' (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006), e do conceito vigotskano de 'mediação' (Vigotski, 1991).

Assim, a análise dos núcleos deu-se apoiada principalmente nesses conceitos, partindo da compreensão segundo a qual a participação indireta dos(as) apreciadores(as) no processo de composição da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" poderia ser melhor compreendida (ou teorizada) como se dando através de processos de natureza dialógica e polifônica (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006), e por meio de processos de mediação (Vigotski, 1991), evidentemente, conforme discutidos na tópico 3 desta tese.

Então, entre outras coisas, isso significou que se buscou evidenciar como as vozes da Berta e do Manoel poderiam estar presentes (mesmo indiretamente) na história de vida (e principalmente na de compositor, inerente a história de vida) de Zeh Rocha, considerando alguns temas ou experiências compartilhadas entre eles (mesmo individualmente). Compreendeu-se necessário buscar elementos na história de vida e de compositor de Zeh Rocha que pudessem 'dialogar' ou ressoar com aspectos específicos das vidas ou perspectivas de Berta ou Manoel - mesmo que o compositor Zeh Rocha não estivesse conscientemente ciente dessa relação. Dito de outro modo, buscou-se evidências das maneiras 'indiretas' pelas quais as histórias de vida, experiências e perspectivas compartilhadas entre os participantes (que são contemporâneos, além de terem vivências culturais muito próximas) pudessem ter, em alguma medida, qualquer relação com o processo criativo composicional da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora".

11.1 ARTEFATO: A COMPOSIÇÃO ‘BUMBA-MEU-BOI DA BOA HORA[27]’

11.1.1 Análise da composição ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’

Como já informado anteriormente nesta tese (seção 10.3), buscou-se aqui analisar a canção de MPB “Bumba-meu-boi da Boa Hora”[28], do compositor Zeh Rocha, com base nos mesmos elementos sobre os quais LaVia (2012) apoiou sua análise das canções do compositor baiano Dorival Caimmy, isto é, a letra da canção, a história de vida do compositor da canção, e os elementos do contexto histórico e sociocultural em que o compositor viveu. No entanto, a análise da canção, conforme aqui empreendida, deu-se também apoiada na história do processo criativo composicional que a engendrou - conforme “contada” pelo próprio compositor (SLOBODA, 2008).

Sabe-se que o período em que a canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” foi composta (entre 1977 e 1978) coincide com o final dos “anos de chumbo” da ditadura, período que se estendeu de 1968 a 1974. Em Pernambuco, durante a década de 70, no âmbito artístico, frentes diversas (como teatro, arquitetura, literatura, música) empreendiam esforços no sentido da valorização e do resgate da cultura popular regional. O Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, buscava à época resgatar a cultura popular nordestina (TEIXEIRA; OLIVEIRA, 2017), através da criação de uma arte brasileira de caráter erudito, a partir, no entanto, das raízes populares.

> Lançado em 18 de outubro de 1970, em Recife, o Movimento com expressões na arte, literatura, poesia e música, tentou realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares. Com isso, a organização cultural propôs criar um alto padrão de literatura e arte, buscando uma beleza plena e de sentido nacional. (SILVA, 2024, p. 9)

Músicos como Erasto Vasconcelos e Naná Vasconcelos, citados por Zeh Rocha, destacavam-se então na valorização da cultura popular de caráter afro-brasileiro (para citar alguns exemplos, os trabalhos de Naná Vasconcelos “Africadeus”, 1973, “Saudades” - concerto de berimbau e orquestra -, de 1979). Também durante este período, em 1973, surge o ‘Flor de Cactus’, primeira banda de Zeh Rocha, tendo proporcionado ao cantautor a possibilidade de vivenciar profícuas trocas e parceiras

[27] Transcrição da canção para partitura (Anexo I), de autoria de Jaderson Tenório (2024).
[28] A canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” é a nona faixa do álbum “Tear”. Para esta gravação, foram utilizados os seguintes instrumentos: voz, violão, derbake/darbuka, baixo e bateria.

com outros músicos, como Lenine e André Freire Lobo, contatos que, segundo Zeh Rocha, influenciaram determinantemente seu estilo e obra.

> "Eu quero ressaltar outra coisa, que é muito esquecida, e eu queria aproveitar essa entrevista para ressaltar, a influência que a pessoa não percebe, porque infelizmente ou felizmente, ele está na arquitetura, que é André Luiz Freire [Lobo], primo de Edu [Lobo] (...). Então o nosso trabalho, o meu também tem, que é a polirritmia, a gente, o 'Flor de Cactus' tem muito isso, você vê..."

A banda 'Flor de Cactus', ao mesclar ritmos regionais com elementos do *mainstream*, refletia também esta tendência marcante durante este período, tendência presente também em outros grupos musicais pernambucanos, como o Quinteto Violado[29] e Banda de Pau e Corda[30] – ambos contemporâneos ao 'Flor de Cactus', e também surgidos no Recife.

No Brasil de um modo mais amplo, como já foi discutido nesta tese, a ditadura militar, com seus mecanismos de repressão e de censura, impactou profundamente a produção artística brasileira característica deste período.

A canção de Zeh Rocha remete, através de sua estrutura rítmica e de sua letra, ao folguedo do bumba-meu-boi, evocando a atmosfera festiva e carnavalesca desse folguedo, que, como já visto em seção anterior, consiste de uma manifestação cultural popular impregnada de simbolismo.

Neste mesmo contexto histórico, a escolha desse tema (bumba-meu-boi) por Zeh Rocha, pode ser interpretada como uma forma de resistência cultural, naquilo que valoriza as raízes culturais regionais e populares (NAPOLITANO, 2002), em oposição à homogeneização cultural imposta pelo regime militar através, por exemplo, de mecanismos de censura de canções de MPB (segundo critérios como a "falta de gosto", por exemplo, como já visto aqui). A escolha temática do bumba-meu-boi, com personagens como Mateus, Bastião *versus* Capitão ("Entra Mateus, Bastião, nas terras

[29] Conjunto instrumental-vocal brasileiro, formado no ano de 1970 (atualmente em atividade) na cidade do Recife. O conjunto é reconhecido pela interpretação de músicas nordestinas e pela realização de pesquisas sobre o folclore brasileiro.
[30] Grupo musical brasileiro formado no Recife, em dezembro de 1972 (atualmente em atividade), com a proposta de valorizar os ritmos nordestinos, misturando música e poesia.

do Capitão"), sugere um diálogo com a luta entre oprimidos e opressores, evidentemente presente no imaginário social daquele período.

Na letra da canção, evidencia-se a repetição do seguinte trecho "Morto-carregando o vivo / Vive carregando a morte". Considerando a estrutura narrativa tradicional do folguedo - conforme foi aqui discutida -, sobre a qual se baseou a canção de Zeh Rocha, entende-se que o sentido proposto pelo trecho se relaciona à dualidade cíclica da vida, tema central na tradição do bumba-meu-boi, em que a morte e a ressurreição do boi são elementos sempre presentes.

Esquenta o bombo batuqueiro
Ninguém é dono do terreiro
Da festa, da briga e do amor
Ê menina me dá um trago de aguardente
Que eu tiro a loa pra você

Bumba-meu-boi da boa hora
Desperta o povo no colo da aurora
Bumba-meu-boi da boa hora
Desperta o povo no colo da aurora
Rasga a barriga da noite, vem se apresentar

Entra Mateus, Bastião Nas terras do capitão
Entra Mateus, Bastião
Nas terras do capitão
Entra Mateus, Bastião
Nas terras do capitão

Morto-carregando o vivo
Vive carregando a morte
Morto-carregando o vivo
Vive carregando a morte

Boi misterioso de afogados
Se perdeu de noite nos alagados
Boi misterioso de afogados
Se perdeu de noite nos alagados

Bumba-meu-boi da boa hora
Desperta o povo no colo da aurora
Bumba-meu-boi da boa hora
Desperta o povo no colo da aurora
Rasga a barriga da noite, vem se apresentar

Entra Mateus, Bastião
Nas terras do capitão
Entra Mateus, Bastião
Nas terras do capitão

Morto-carregando o vivo
Vive carregando a morte

Morto-carregando o vivo
Vive carregando a morte
Morto-carregando o vivo
Vive

Pode-se inferir que o trecho “Bumba-meu-boi da boa hora / Desperta o povo no colo da aurora / Rasga a barriga da noite / Vem se apresentar!”, evoca a atmosfera carnavalesca tradicionalmente característica do folguedo bumba-meu-boi, com sua dimensão coletiva e catártica, representando um espaço social de liberdade e de expressão, um espaço “incompatível” com aquele período.

> “Então essa canção teve esse aspecto de uma liberdade sabe, um senso de liberdade, e eu acho que é isso que ela passa para as pessoas. Porque eu vou jogando a melodia com aquele compasso ali, já é quebrado, 7 por 4, 5 por 4. 6 por 8 no meio [Zeh Rocha canta: “Rasga a barriga da noite, vem se apresentar!”], tem os breques, as pausas. Então ela tem muito movimento ela tem vários movimentos, a mesma canção, isso também dá um prazer a quem ouve, quem gosta mesmo, quem entende mais de música né, não sei se ela hoje atinge, às vezes, assim, eu toquei, eu também lembro que eu toquei no São João [festa junina] de Recife em 2010, na Praça Arsenal. Toquei essa canção, o pessoal dançou! Mas como é que pode?! Em sete quatro, cinco quatro e o pessoal ‘prum’ lado e pro outro e tal, dançando solto, e gente que contorcia dançando feito maracatu rural!”

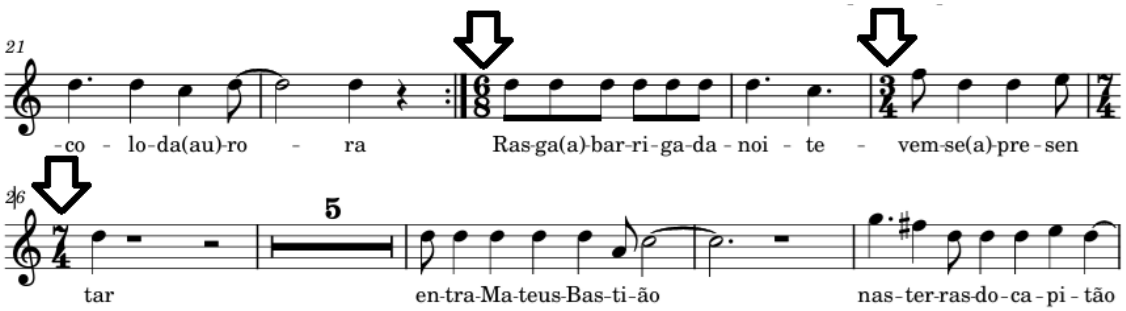
A polirritmia, conforme aponta o próprio Zeh Rocha, ao falar do processo criativo de composição de “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, conforme se verá mais adiante nesta tese, representa o elemento mais marcante desta canção, em que predominam e se destacam compassos ímpares (ver Anexo I).

A alternância entre compassos como 7/4, 3/4 e 6/8 permite sentir, no processo de apreciação desta canção, uma sensação de movimento constante, de imprevisibilidade e de instabilidade, assim como a música que tradicionalmente acompanha os folguedos do bumba-meu-boi, refletindo a energia e os movimentos do próprio personagem central do folguedo, o Boi. Ao longo de quase toda a apresentação do folguedo, o Boi movimenta-se freneticamente, dançando, dando saltos e investidas com “chifradas” no ar, em movimentos ligeiros de recuar e avançar sobre os outros personagens, e inclusive sobre o público, sem qualquer ordem ou padrão definido, de modo notadamente espontâneo e aleatório. Sobre a sensação que se tem na apreciação da música criada a partir do uso de compassos (ou métricas) ímpares (no caso da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, 7/4 e 3/4), Colangelo comenta:

> ...um 7/4, isto é, um tempo sincopado - nesse caso "antecipado"- que termina antes de completar a unidade temporal binária. O tempo 7/4 é o que se define

> uma "métrica impar" (Odd meter, em inglês), que musicalmente corresponde a um tempo musical sincopado, nesse caso que antecipa a conclusão "natural" do beat [a delimitação do dito "compasso" musical, entendido como unidade temporal que reproduzida dentro da música materializa o dito "tempo constante"]. O uso de métricas impares dá um sentido de instabilidade na pulsação, que nesse caso é "antecipada" na sétima parte de uma fração temporal (7/4) e não em sua resolução estável (2014, p. 121)

Essa complexidade rítmica, aspecto mais marcante da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, que se constituiu inspirada, como explica o compositor, em células rítmicas africanas e indígenas, confere à canção seu caráter experimental e inovador, destacando-a de modo singular naquele que era então o cenário da música popular brasileira , sendo a "levada" do violão, incorporada dos toques do bumba-meu-boi (em especial do ‘Boi-misterioso de Afogados’, como o próprio Zeh Rocha explica), aquilo que possibilitou essa polirritmia. O trecho a seguir ilustra a alternância constante, na canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, entre fórmulas de compasso (neste caso, 6/8, 3/4 e 7/4):



O relato de Zeh Rocha sobre o processo criativo de composição da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” evidencia a importância da experimentação e da busca por uma linguagem musical original, principalmente através de seu instrumento, o violão. Compreende-se que a influência recebida por Zeh Rocha de artistas como Edu Lobo e Ernesto Nazaré - a partir dos quais Zeh Rocha passou a apreciar mais a música popular brasileira -, a exploração das células rítmicas da música pernambucana e da música africana, a abertura para novas possibilidades harmônicas e melódicas, tudo isso contribuiu para a criação desta canção. Pode-se inferir, a partir de sua fala, que a polirritmia, marca principal da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, nasceu da "levada" do violão (executada pela mão direita do músico) como o próprio compositor explica, e não consistiu meramente de um recurso técnico de que o compositor lançou mão deliberadamente no processo criativo da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, mas de uma expressão espontânea, que lhe “veio por osmose”.

> "O meu trabalho com o violão é anterior, principalmente na música popular, é anterior ao 'Flor de Cactus' [primeira banda de Zeh Rocha] (...) Certo? Então a busca de dessa pegada com maracatu, com o baião, com o coco de roda, nasceu antes (...). Acho que se puder haver uma ordem cronológica, realmente eu iniciei, a gente começou uma parceria, e ele [Lenine, que também integrava o 'Flor de Cactus'] bebeu realmente, se influenciou, ele... agora eu acho que ele tem um grande mérito, sabe? Porque ele aproveitou essa praia, que não é minha também né, eu tenho influências na minha mão direita do Badden Powell, eu noto, entendeu? (...) Da música africana, do Mali, sabe? Compasso sete por quatro, compassos ímpares, certo, cinco por quatro, isso aí veio, é até engraçado, isso veio por osmose (...). Por eu ouvir né, vamos dizer eu ouvi, ouvi, e de repente eu tava fazendo, e eu vi que era um caminho."

Segundo Vigotski (1930/2012), a criatividade não surge do "vácuo", mas, como já discutido anteriormente, consiste de um processo que se dá a partir da combinação de elementos materiais ou simbólicos presentes na cultura. A infância de Zeh Rocha, que, segundo relata o próprio compositor, se deu imersa na rica sonoridade pernambucana – maracatus, frevos, cirandas, caboclinhos –, forneceu o substrato cultural o qual, pode-se inferir, possibilitou o desdobramento do processo criativo que engendrou a composição "Bumba-meu-boi da Boa Hora". De modo que, esses ritmos e sons internalizados, se manifestam na canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", não como mera reprodução, mas como (re)criação, o que se evidencia na complexidade rítmica e harmônica da canção – o que consiste inclusive em uma "marca" na obra de Zeh Rocha. Segundo o próprio compositor comenta:

> "Essa coisa de beber no violão, buscar os mestres do violão [inaudível] na minha vida né? Importante isso, ouvir. É isso, são várias coisas. Aí vem também cara, que é muito importante, a cultura popular. Maracatu, coco de roda (...), quando eu morei em Olinda, aí eu frequentei vários cocos de roda, eu via os carnavais todos, se tem ali um universo né, que do maracatu rural, o maracatu do bate solto ia para a noite dos tambores silenciosos, pesquisar. (...) E eu acho que é hoje, é uma marca, no meu trabalho.".

A fusão de ritmos africanos, indígenas e ibéricos, presente na música pernambucana, ganha na canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" inclusive uma dimensão política, afirmando a identidade cultural brasileira em contraponto à imposição de valores estrangeiros e hegemônicos, consistindo, pode-se inferir, em uma experimentação rítmica que, por sua vez, pode ser interpretada como uma "metáfora" da própria resistência ao regime, isto é, a busca pela subversão da ordem imposta.

A seguir, serão apresentadas breves biografias de cada participante, individualmente, e, logo após cada uma dessas breves apresentações, serão trazidos e

analisados os respectivos pré-indicadores, indicadores e núcleos de significação, inferidos a partir de cada entrevista com cada um(a) dos(as) participantes do Estudo I.

11.2 AUDIÊNCIA: A APRECIADORA BERTA

A participante Berta tem 65 anos de idade. Possui grau de escolaridade superior, sendo bacharel em psicologia e direito. Encontra-se aposentada desde 2019, tendo trabalhado como psicóloga concursada do INSS, durante 34 anos, especificamente com processos de reabilitação profissional de servidores.

Berta nasceu em Teresina, no Piauí. Aos seis anos, foi morar em Fortaleza. Estudou piano clássico dos seis aos oito anos, com uma professora particular. A relação estabelecida com a professora proporcionou à participante conhecer e apreciar bens artístico-culturais dito clássicos ou eruditos, experiências que constituíram sua 'porta de entrada' no universo das artes. Além desta professora, também o tio de Berta proporcionou à participante uma aproximação com o universo da música clássica.

> "E aí a minha professora de piano, ela era uma professora de piano muito conhecida lá em fortaleza, ela formou uma série de músicos clássicos lá, que fazem parte de orquestras internacionais e tudo, e ela gostava muito de assistir espetáculos de música clássica, música que tinha em Fortaleza, no Teatro Iracema, e ela me levava sempre porque ela me adorava, eu ia sempre com ela. Então foi muito por aí. Meu tio tinha uma condição financeira melhor que o meu pai, então gostava muito de música clássica, e aí eu comecei ouvindo né, me interessando.".

Aos oito anos de idade, isto é, em 1967, Berta mudou-se com a família para o Recife. Recorda-se que, ao chegar, seu pai, de nacionalidade portuguesa, costumava levá-la para museus, monumentos no centro da cidade e igrejas. O pai, avós e bisavós de Berta, emigraram da região dos Açores, na Ilha do Faial, em Portugal, para a cidade do Recife, Brasil, quando seu pai tinha 13 anos, e já conhecia bem o Recife.

> "A gente tava sempre viajando, meu pai sempre foi assim (...), ele sabia muito da história do Recife. Ele veio para cá com 13 anos, de Portugal, então ele conhecia muita coisa da cidade, dos personagens, dos nomes das ruas, e aí ele começou a mostrar a coisa da arquitetura, é, do centro da cidade. Aqueles pontos né, as igrejas, as praças, os coretos, ele começava a explicar como foi, quem fez, em que ano fez, por exemplo. Quando eu cheguei aqui, eu acredito que pouco tempo depois eles começaram a fazer a Dantas Barreto, que derrubou aquela igreja[31], e no período de Augusto Lucena, mas eu não me

[31] Na verdade, as demolições para a abertura da Dantas Barreto começaram de fato no ano de 1943, num trecho entre a Praça da República e a atual Avenida Guararapes. No ano seguinte, foi demolida a igreja de Nossa Senhora do Paraíso para a continuação das obras, sendo demolidos também outros edifícios

> recordo como era antes, eu acredito que eu cheguei no período que tava derrubando tudo isso, então foi numa fase assim. Eu acho que a cultura passou um pouco (...), ficou meia engessada, meio nebulosa, e eu acredito que tenha alguma coisa a ver com a ditadura."

Desde criança, Berta manifestou gosto pela linguagem escrita, porém, de forma espontânea e sem maiores pretensões. Sua mãe, por outro lado, chegou a escrever um livro de contos, já idosa. Berta costumava ler principalmente poetas (como Carlos Drummond de Andrade, Thiago de Mello e Cecília Meireles) e livros da área de arquitetura.

Enquanto estudante da faculdade, Berta se envolveu em atividades ligadas ao teatro (teatro universitário), mais especificamente relacionadas ao teatro bretchiano[32], fazendo-o de forma mais ou menos 'clandestina', dadas as restrições impostas pela ditadura e pelo patrulhamento ideológico, algo comum durante esse período.

> "Eu tentei fazer teatro também na faculdade (...), teatro universitário, na época da ditadura. (...). Foi teatro bretchiniano, que era proibido inclusive, era escondido (...). A gente ensaiava na Tamarineira, então imagina, vê que coisa louca, então era assim uma coisa de alta vanguarda, mas a gente nunca expôs porque, a gente nunca apresentou a peça porque mexia muito com as emoções né?"

Durante a infância, Berta costumava apreciar manifestações características da cultura popular, tanto em Teresina, sua cidade natal, quanto em Recife, tais como o bumba-meu-boi, o maracatu e os caboclinhos.

> "A gente terminava assim assistindo as apresentações também da cultura regional como o maracatu, a gente valorizava muito essas coisas, já naquela época (...) Essas apresentações no centro da cidade a gente ia assistir. Meu pai inclusive "olha isso aqui é o maracatu"! Eu era criança né, nessa época. Os caboclinhos (...) Então, assim, a gente sempre teve essa sensibilidade para gostar de apreciar essas coisas sabe? (...) Eu fui criada em Teresina que a gente saía pra assistir o boi, a história do bumba-meu-boi né, lá em Teresina tem muito...".

históricos que formavam o antigo Pátio do Paraíso. Ainda foram demolidos edifícios históricos como o Hospital São João de Deus, construído em 1686, e o Quartel do Regimento de Artilharia, construído em 1786, reduto da Revolução de 1817. A Avenida começou a ser aberta pouco depois da finalização da Guararapes, no início dos anos 1940, mas as suas etapas ultrapassaram décadas, gestões e regimes políticos (Era Vargas, democracia e ditadura militar), sendo concluída em 1973.

[32] O termo é derivado do nome do teórico alemão Eugen Bertholt Friedrich *Brecht*, um grande revolucionário do *teatro* ocidental. Segundo Alves (2022), o teatro bretchiano diferentemente do teatro dramático ou Aristotélico, possui como principal finalidade o *distanciamento* entre as personagens e os espectadores, de modo que estes possam criar uma visão crítica sobre o que lhes está sendo apresentado.

Na década de 90, a participante e mais duas amigas desenvolveram um projeto que relacionava cinema e psicanálise, que tinha por objetivo analisar enredos a partir de pressupostos teóricos da psicanálise. O gosto pelo cinema, segundo a participante, iniciou ainda na infância. Curiosamente, o gosto pelo cinema e pelo teatro parecem ter sido despertados a partir da apreciação do teatro de marionetes, a que Berta foi apresentada pelo pai, ainda aos quatro anos de idade.

> Participante: "O cinema (...) foi uma coisa que eu sempre curti muito. O meu pai começou a me levar com quatro anos para assistir marionetes, show de marionetes, naquela época tinha lá no Piauí (...). Aquelas marionetes de madeira, sabe? E depois eu comecei a ir pra teatro, pequena."
>
> Entrevistador: Você acha que foi influência do teatro de marionetes?
>
> Participante: Acredito que sim. Eu fiquei encantada quando eu vi aquela coisa de marionete, que era um teatro no escuro. Aí de repente acende a luz só aquela partezinha..."

Berta tomou contato com o trabalho musical de Zeh Rocha por meio de uma amiga, que foi casada com o músico. "Eu conheci mais assim, algumas músicas, quando ele [Zeh Rocha] foi casado com Rosângela, e que a gente ia assistir alguns shows com ele.".

11.2.1 Os significados e sentidos produzidos por Berta sobre a música de Zeh Rocha

A entrevista realizada com a participante Berta teve como objetivos: a) conhecer sua história de vida; b) conhecer sua história com o universo da música; c) conhecer a(s) canção(s) considerada(s) por Berta como sendo a(s) mais importante(s) criada(s) por Zeh Rocha, e d) compreender a vivência estética de Berta na interlocução com a canção que será analisada nesta tese. Após a leitura flutuante da entrevista com esta participante, foram construídos 35 pré-indicadore. Em seguida, após essa primeira etapa da análise, os pré-indicadores foram aglutinados em indicadores e conteúdos temáticos, a partir da análise dos conteúdos presentes nas falas de Berta. Finalmente, chega-se à terceira etapa, quando se avança à sistematização dos 15 indicadores em 5 núcleos de significação, através da nomeação de cada núcleo[33].

[33] As tabelas contendo todos os pré-indicadores, indicadores e respectivos núcleos de significação de Berta podem ser consultadas no 'Apêndice F'.

11.2.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Berta

Assim, após terem sido articulados os quinze indicadores, foram inferidos e sistematizados cinco núcleos de significação, após o que, deu-se continuidade ao processo de aproximação das zonas de sentido constituintes da participante Berta, e que têm relação em alguma medida com o trabalho musical do compositor Zeh Rocha. Nesse sentido, foram considerados os sentidos e significados produzidos por Berta a partir da sua relação com o mundo, com o contexto histórico e sociocultural a partir do qual a participante construiu/constrói seu(s) modo(s) de ser, de sentir e de pensar, especialmente, sobre o universo das artes e da cultura popular, e, mais especificamente, sobre o trabalho autoral de Zeh Rocha, mantendo-se sempre em consideração que esses significados e sentidos foram se constituindo por meio das experiências vividas pela participante, sentidos esses que, ao mesmo tempo que são idiossincráticos, particulares, constituem-se de significados socio-históricos da humanidade (Aguiar; Ozella, 2006).

Conforme já comentado, procedimentalmente, a análise destes núcleos de significação será iniciada através de um processo intranúcleo, a partir do qual se avançará para uma articulação internúcleos, indo-se, assim, de uma dimensão empírica para uma dimensão eminentemente interpretativa, dimensão esta denominada pelos autores "zona de sentidos" (Aguiar; Ozella, 2013).

11.2.3 Análise Intranúcleo

Com relação ao primeiro núcleo de significação, *"Culturalmente, nesse período (...), houve assim uma parada (...). Essa época era um período assim, efervescente."*, evidencia-se uma aparente contradição, que pode ser inferida a partir do uso dos termos "parada" (i.e. "culturalmente") e "efervescente", por Berta. Compreende-se que essa contradição reflete a complexidade do período da ditadura, refletida no sentido produzido por Berta sobre o período, que compreendeu um contexto de ditadura militar que, por um lado, gerou censura e repressão ("parada"), mas por outro lado, indiretamente, acabou estimulando a produção artística e cultural, como forma de resistência e expressão ("efervescência").

> "Acho que foi no auge mesmo, no início mesmo da ditadura sabe? Esse período foi bem complicado, porque eu sinto que eu **houve assim uma parada** (...). Eu acho que a cultura passou um pouco, local, ficou meia engessada, meio nebulosa, eu acredito que tenha alguma coisa a ver com a ditadura (...) E então **essa época era um período assim, efervescente né?**".

O núcleo revela como Berta vivenciou a contradição entre o engessamento cultural imposto pela ditadura e a efervescência artística, principalmente musical, que marcaram este período da história no Brasil. A "parada" mencionada no núcleo ganha concretude com a descrição do contexto repressivo, enquanto a "efervescência" materializa-se nos festivais de música e através das canções de artistas como Caetano, Gil e outros.

Compreende-se que essa contradição consiste em um ponto de tensão dialógica, refletindo o embate dialético entre a atmosfera repressora da ditadura e a força da produção cultural alternativa, que permite o engendramento de processos criativos a partir dos quais surgiram canções de MPB de caráter subversivo, ou então que se deram a partir do diálogo com elementos culturais (musicalmente ou poeticamente falando), "incomuns" à época – tal como é o caso da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", do compositor Zeh Rocha - conforme será melhor visto em alguns pontos desta análise.

O curso de arquitetura pode também ter sofrido com a "parada" imposta pela ditadura, mas ao mesmo tempo, serviu como um espaço de "efervescência" cultural, o que certamente se deu através de 'trocas' e diálogos entre Berta e seus familiares.

> "Então a minha família como sempre teve, esses meus primos tudo era arquiteto, então era um caldeirão de cultura né? (...) Minha irmã mais velha (...), começou a fazer arquitetura, e na casa de minha prima que fazia arquitetura também, era uma casa cheia de alunos de arquitetura. Então um pessoal muito engajado nessa época, a universidade, o curso de arquitetura sempre foi um curso que estava sempre ligado à questão das artes né? Então meu interesse pelas artes começou por aí. Então eu achava lindo aqueles livros de arquitetura (...) Então meu acesso se deu muito pelo convívio com o mundo universitário, se eu fosse resumir né, na época em plena ditadura, eu estava convivendo com o pessoal que era universitário, estudantes de arquitetura."

A ideia de "parada" dialoga, ainda que implicitamente, com as vozes repressoras características do regime militar, que buscavam à época controlar e silenciar manifestações culturais consideradas subversivas. Por outro lado, a "efervescência", dialoga com os discursos de resistência que circulavam à margem da censura, em espaços alternativos como o teatro e a música. Compreende-se que essa "efervescência" representa uma força criativa que se opunha à "parada" imposta, revelando desse modo um discurso contra-hegemônico.

A MPB, e principalmente o teatro, são evocados na fala de Berta como espaços de produção cultural que foram importantes à resistência contra a ditadura (no caso da MPB, principalmente no que se refere à realização dos festivais universitários de música

– dos quais inclusive participou Zeh Rocha -, como ficará mais claro ao longo da análise dos núcleos de significação do participante Manoel).

> “Aí era festival de música, não sei que, e aí eu comecei a ter acesso às músicas de Caetano, de Gilberto Gil, do pessoal de João Pessoa (...). Na nossa época eu fiz teatro, foi teatro bretchiniano, que era proibido inclusive, era escondido (...) Bretch e depois Artaud também (...). A gente ensaiava na Tamarineira, então imagina, vê que coisa louca, então era assim uma coisa de alta vanguarda, mas a gente nunca expôs porque, a gente nunca apresentou a peça porque mexia muito com as emoções né? (...) A gente fez no DCE da Católica, no DCE da Federal (...) veja que coisa absurda né (...) E onde é que a gente ia apresentar? No ‘Vivencial Diversiones’ (...), que foi a primeira casa de show gay, transformistas, que teve aqui em Recife (...) Então foi nesse período que a gente teve contato com a população gay da cidade, aí a gente teve contato com, principalmente masculino né, teve contato com, com os transformistas. Aí a gente tinha os personagens que inclusive, eram da cena cultural da cidade. É, Paulo Paulete, que eu me lembro, Paulete, tinha também outro que até morreu (...) E, eles faziam a apresentação com a gente. Aí (...) era um café na realidade, um café feito de uma edificação de taipa, mas tinha apresentação musical (...) Só que funcionava na favela! Veja que coisa louca, no meio da ditadura isso!”

Compreende-se que o núcleo 1 revela, na fala de Berta, a incorporação de diferentes vozes e perspectivas (Bakhtin, 2003); a voz do regime, que promove a "parada", e a voz da resistência, que fomenta a "efervescência", convivem no mesmo enunciado, criando uma espécie de tensão dialógica (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006). Compreende-se que esta mesma tensão social foi catalisadora e decisiva na medida em que oportunizou o desdobramento de processos criativos, no âmbito da MPB, que culminaram em canções populares inovadoras e de cunho notadamente subversivo em relação àquele contexto sociocultural e político específico, remetendo a perspectiva de Glăveanu (2010), que define o processo criativo como um processo sociocultural-psicológico complexo que se dá por meio do trabalho com materiais "culturalmente impregnados" - dentro de um espaço intersubjetivo -, e que leva à criação de artefatos que são avaliados como “novos” por uma ou mais pessoas.

No núcleo de significação 2, “*A gente sempre teve essa sensibilidade para gostar de apreciar essas coisas, sabe? Minha família sempre gostou muito*”, destaca-se a influência familiar na formação do gosto musical e artístico de Berta. A frase "A gente sempre teve essa sensibilidade" sugere uma influência (cultural) ou facilitação nesse sentido da formação de suas preferências musicais e artísticas, que é reforçada pela afirmação de Berta: "Minha família sempre gostou muito".

Neste núcleo encontra-se a ênfase da tradição e a continuidade desse gosto artístico dentro da família, sendo a sensibilidade artística apresentada como uma herança, um valor compartilhado entre os membros da família (“Então a minha família como sempre teve esses meus primos, tudo era arquiteto, então era um caldeirão de cultura né?”).

A condição financeira do tio, o acesso a bens culturais e tecnologias e o ambiente familiar repleto de arquitetos criaram um "caldeirão cultural" que parece ter moldado em alguma medida sua sensibilidade artística. O ecletismo, a que Berta se refere como sendo uma característica sua, é refletido na variedade de gêneros musicais apreciados pela família, desde música clássica até as orquestras americanas e artistas como Glenn Miller.

Entende-se que os diferentes aspectos relacionados às preferências artísticas de Berta (e.g. o ecletismo, o acesso a bens culturais, a precocidade no contato com a arte e o apreço por diferentes gêneros musicais, incluindo aqueles de caráter "revolucionário") constituem elementos que compõem a base da "sensibilidade" artística de Berta.

> “Eu já vinha (...), meio que uma orientação, de criança né, (...). Embora lá em casa não tivesse equipamento de som (...) eu tinha acesso pela casa de meus tios (...) E a gente sempre gostou de música clássica, ou então aquelas músicas de orquestra, daquelas orquestras americanas (...) meus tios gostavam né, e era mais isso. (...) Hoje em dia não, eu sou eclética, eu gosto de música de qualquer jeito, isso depende muito do espírito naquele momento. Às vezes gosto de uma música mais tranquila, depois daqui a pouco eu posso, dependendo do local e do ambiente em que eu esteja, se tiver tocando, eu só não gosto daquelas músicas brega “tum tum tum tum”, aí é uma coisa que eu não curto (...) Teve uma época que eu comprava, coleção de jazz, sempre gostei. Eu acho que era por isso, essa coisa de Gleen Miller (...), gostava de Alberta Hunter, Tom Waits, eram músicas assim que muita gente não curte né? Porque é um tipo de música assim que, pessoal não tá acostumado a ouvir né? (...) Então assim eu passei uma época na faculdade, eu era muito só. Porque não tinha ninguém curtisse essas coisas comigo, eu tinha amiga que gostava de jazz, então assim, quando tinha um show alguma coisa, quando a gente tava viajando, “vamos assistir tal show de jazz?” e tal, aí, por isso hoje eu curto rock sabe? Eu acho que talvez **por conta dessa minha formação, o meu ouvido ficou educado”**.

A condição financeira da família e o acesso a bens artísticos e culturais se relacionam com o contexto sociocultural mais amplo de Berta. A possibilidade de frequentar concertos, ter acesso a filmes e tecnologias, não constituía uma realidade para todos na época, especialmente durante a ditadura, dada a atmosfera repressora e proibitiva característica daquele período histórico. Assim, pode-se inferir que o núcleo dialoga implicitamente com as desigualdades sociais e o acesso restrito à cultura para determinados grupos.

Em suma, o núcleo revela como a sensibilidade artística de Berta é mediada a partir de um diálogo intrafamiliar (Vigotski, 1991; Glăveanu, 2013), em alguma medida fomentado pela atmosfera de "opressão X resistência (arte e cultura)" característica do contexto sociocultural mais amplo da época.

O terceiro núcleo de significação "*A estética, que tem a obra por exemplo de Gilberto Gil, (...), Caetano (...), o que eles representaram enquanto movimento do tropicalismo (...), inclusive com relação à questão da ditadura, de enfrentamento à censura*", reflete os sentidos produzidos por Berta em relação ao que seriam forças características da resistência cultural contra a ditadura, e que se dão principalmente através da música, ou, mais especificamente, segundo a fala da participante, através da estética da MPB e do movimento tropicalista, oportunizando compreender a importância da estética do Tropicalismo - representada na fala de Berta por Gilberto Gil e Caetano Veloso - como forma de enfrentamento à ditadura e à censura.

Há, segundo Berta, uma convergência, de natureza estética, entre a música brasileira e a música internacional, que constitui característica do Tropicalismo, que absorve influências diversas e as recontextualiza, em um contexto de resistência. A "estética", nesse contexto, não é compreendida apenas como um aspecto da expressão artística, mas, também, como uma forma de expressão política e ideológica. A influência dos Beatles e o "jogo de palavras" de Gil e Caetano, são destacados por Berta como elementos centrais dessa estética, que se contrapôs à censura.

> "A questão dos Beatles, aquilo representou um período, que meio que influenciou toda uma geração de músicos, que eu curti na minha adolescência, na minha infância, que foi a jovem guarda, os festivais, aquela turma gritando nas plateias (...). Eu acho que há uma estética aí, com relação a música desse grupo que eu identifico como "muito bons" né, existe uma estética, que é comum a eles (...) Por exemplo da mesma forma que eu gosto de admirar algumas coisas de, das artes, é porque a partir estética daquela manifestação, ela me toca pessoalmente, e eu acho que a música também vem por esse mesmo viés, entendeu? Eu acredito que seja a estética, que tem a obra por exemplo de Gilberto Gil, o jogo de palavras que ele faz, que Caetano faz, o que eles representaram enquanto movimento do tropicalismo né (...) Aqui no Brasil, que representaram inclusive com relação à questão da ditadura, de enfrentamento à censura e tudo, eu acho que vai tudo nisso aí sabe?"

Nesse sentido, pode-se dizer que, de modo implícito, também este núcleo, assim como os anteriores, se constitui a partir do diálogo com o discurso censor e opressor da ditadura: a menção ao "enfrentamento à censura" evidencia a tensão entre o discurso repressivo do regime e a liberdade de expressão defendida pelo Tropicalismo. Além disso, neste núcleo, compreende-se que a voz de Berta parece se "unir" às vozes de Gil,

Caetano e de outros artistas - como Zeh Rocha, inclusive, seu contemporâneo, um cantautor que se profissionalizou durante este mesmo período - criando um discurso coletivo de resistência contra a “voz” da ditadura, que, embora não explicitada, está presente como uma espécie de “interlocutor” (Bakhtin, 2003; Bakhtin; Volóchinov, 2006) silencioso, contra quem essas vozes (de Berta, dos tropicalistas, da música internacional, de Zeh Rocha) se posicionam.

No quarto núcleo de significação, “*Tem algumas músicas dele [Zeh Rocha] que eu meio que eu sinto assim (...), algumas músicas de Lenine. É como se eu achasse que tem alguma comunicação aí, mas eu não sei explicar qual é.*” concentram-se as falas de Berta que representam os sentidos que a participante atribui acerca de uma possível relação entre a musicalidade de Lenine e de Zeh Rocha - uma comunicação que ela não consegue “explicar qual é” – e as vivências de Berta no universo da cultura popular, como o folguedo do bumba-meu-boi e o teatro de marionetes – vivências estas que inclusive dialogam com o processo composicional de “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, de Zeh Rocha.

Neste núcleo, revela-se um diálogo entre Berta e seus sentimentos e impressões pessoais acerca da relação entre as musicalidades de Zeh Rocha e Lenine; as expressões "eu sinto assim" e "eu achasse", sugerem a dimensão individual e subjetiva dessa experiência, ancorada, porém, na obra desses artistas.

No entanto, a participante não especifica quais “algumas músicas” – ou o quê exatamente - evocam essa sensação de "comunicação". Infere-se que tal “comunicação” se dê, por um lado, pelo fato de a musicalidade de Lenine – um dos mais destacados parceiros de composição do cantautor Zeh Rocha -, assim como a musicalidade de Zeh Rocha, serem altamente influenciadas e enriquecidas por elementos típicos da cultura nordestina - tanto poética quanto musicalmente (Santos, 2011), ainda que sejam abordagem musicais idiossincráticas – assim como por temas relacionados à espiritualidade, seja de matriz africana (e.g. “Gandaia das Ondas/Pedra e Areira”, canção de Lenine e Dudu Falcão), seja dos povos originários (e.g. “Tribos da Mãe Guardiã”, de Zeh Rocha).

Nesse sentido, compreende-se que "A espiritualidade e musicalidade de Zeh Rocha e Lenine", fornece em parte um contexto razoável à interpretação dessa experiência de Berta. Por outro lado, a "comunicação" que Berta diz sentir pode ser entendida como resultado de uma vivência estética (Vigotski, 2003) à musicalidade desses artistas, uma experiência eminentemente afetiva, isto é, que transcende a

dimensão racional, e que se fundamenta nas experiências e vivências pessoais de Berta, Zeh Rocha e Lenine, no universo da cultura popular.

Assim, neste núcleo, pode-se inferir que as vozes (ou, mais especificamente, a musicalidade) de Zeh Rocha e de Lenine estão presentes implicitamente na fala de Berta, através de suas obras, que evocam esses elementos, do âmbito da espiritualidade e da cultura popular; isto é, evocam em Berta a sensação de "É como se eu achasse que tem alguma comunicação aí, mas eu não sei explicar qual é.".

O quinto e último núcleo de significação, "*Me conecta com minhas origens*", inferido a partir das falas de Berta imediatamente após a apreciação da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", reflete um diálogo entre Berta e as suas memórias de infância.

A canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", de Zeh Rocha, parece funcionar como uma espécie de "gatilho" à emersão dessas memórias, evocando lembranças e sentimentos ligados ao passado de Berta; a ligação de Berta com a cultura popular, especialmente com o folguedo bumba-meu-boi, tradição que se relaciona com suas memórias de infância e suas origens nordestinas.

A emoção das mulheres chorando a morte do boi, as apresentações culturais a que assistia com a família e a lembrança dos carnavais em Olinda, reforçam o caráter afetivo dessa ligação com a cultura popular.

A presença de elementos característicos da cultura popular na canção de Zeh Rocha parece reforçar o vínculo de Berta com suas origens ("Me conecta com minhas origens"), sugerindo que sua identidade está enraizada em tradições e manifestações características da cultura popular.

A canção de Zeh Rocha, apreciada por Berta, parece assim atuar como um elemento mediador (Vigotski, 1991; Glăveanu, 2013) nesse processo de comunhão da participante com suas raízes, reafirmando inclusive suas preferências culturais.

Pode-se inferir, a partir deste quinto núcleo, que os sentidos atribuídos por Berta à canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" se dão através de processos de interação entre múltiplas vozes (Bakthin, 2003): a voz de Berta, as vozes características da cultura popular, representadas aqui pelas apresentações do bumba-meu-boi do Piauí, apreciadas por Berta - e condensadas na canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" – das apresentações dos teatros de marionetes, e a voz do próprio Zeh Rocha, compositor da canção.

Compreende-se que a vivência estética de Berta à canção parece ser mediada por essas vozes, que contribuem inclusive à construção de um sentido de pertencimento e ligação com suas origens.

Em suma, compreende-se que a análise intranúcleo do núcleo cinco, sugere que a canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" atua como um elo entre Berta e suas origens. A polifonia (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006) refletida na fala da participante destaca a interação entre diferentes vozes e discursos (como já dito acima, mulheres chorando a morte do boi, apresentações culturais a que assistia com a família, os carnavais de Olinda) que se entrecruzam na vivência estética de Berta que se constitui no processo de apreciação da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”.

11.2.4 Análise Internúcleo

No processo de análise internúcleo dos cinco núcleos de significação inferidos a partir da entrevista com a participante Berta, buscou-se compreender as relações entre os sentidos constituintes desses núcleos, e evidenciar qualquer suposta relação (mesmo que indireta) desta participante com o processo criativo de composição de "Bumba-meu-boi da Boa Hora", por Zeh Rocha. Nesse sentido, buscou-se identificar e evidenciar ressonâncias e/ou diálogos entre as experiências de vida de Berta e o processo criativo de composição da canção de Zeh Rocha, conforme detalhado pelo próprio compositor. Partindo-se do pressuposto de que ambos os participantes compartilharam um contexto histórico e sociocultural bastante semelhante, e que, mesmo sem contato direto relacionado ao processo criativo de composição em si, da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, compreende-se que suas vivências podem ter se entrelaçado de forma sutil durante o período em que estiveram imersos nessa mesma atmosfera “efervescente” (conforme termo utilizado por Berta).

Berta vivenciou a ditadura como um período de contrastes: repressão cultural ("parada") e produção artística como resistência ("efervescência") (Núcleo 1). O Tropicalismo, movimento citado no núcleo 3, reflete para Berta essa "efervescência", quando a música foi utilizada como um instrumento simbólico (Vigotski, 1930/2012) de enfrentamento à censura (Gil e Caetano, artistas ícones do Tropicalismo, são para Berta representantes desse enfrentamento e resistência por meio da música). No entanto, Berta destaca a importância da estética da MPB e do Tropicalismo não apenas como forma de enfrentamento à censura (Núcleo 3), mas como algo que fazia parte de várias outras

formas de expressão musical (i.e. artistas, bandas e gêneros musicais) naquele período, uma estética em certa medida "universal", que influenciou toda uma geração de bandas e músicos – da qual Zeh Rocha certamente fez parte.

> Participante: Gosto muito de Gil. Amo Gil. (...) Caetano também é maravilhoso né, gosto dos Novos Baianos (...). Eu gosto de jazz né, jazz e blues, curto muito (...)
>
> Entrevistador: você acha que tem alguma característica dessas bandas e artistas em comum?
>
> Participante: Eu acho que tem. Primeiro a questão dos Beatles, aquilo representou um período, que meio que influenciou toda uma geração de músicos (...) que eu curti na minha adolescência, na minha infância, que foi a jovem guarda, os festivais, aquela turma gritando nas plateias, não sei o que, sabe, eu acho que houve isso. (...) Eu acho que há uma estética aí, com relação a música desse grupo [de artistas e bandas] que eu identifico como "muito bons" né, existe uma estética, que é comum a eles. (...) Assim, o jazz, Beatles, acho que Caetano e Gil beberam dessa fonte. Com certeza. Blues, jazz, rock, com certeza."

Zeh Rocha, embora não se identifique explicitamente com o Tropicalismo (ao menos, durante sua entrevista, não mencionou o movimento), demonstra em sua música uma inclinação semelhante à experimentação e à fusão de diferentes influências, como o rock, a MPB e ritmos nordestinos – o que consiste na principal característica da estética tropicalista.

Acredita-se que esse ambiente de valorização da música popular brasileira, do qual Berta fazia parte, pode ter influenciado indiretamente as escolhas estéticas de Zeh Rocha durante este período, quando compôs "Bumba-meu-boi da Boa Hora". Zeh Rocha , inserido nesse contexto contraditório de "parada" X "efervescência", utiliza em sua composição elementos da cultura popular como instrumentos simbólicos de afirmação identitária (como já foi discutido, as canções de MPB criadas durante esse período específico da história do Brasil, buscavam, naquilo que lançavam mão de elementos das culturas regionais, dos povos originários ou dos povos africados, além de uma afirmação nacionalista, incitar o espírito combativo de resistência).

Assim, a canção de Zeh Rocha, com sua polirritmia (aspecto musical mais saliente da canção, conforme ele próprio afirma, durante sua entrevista), e temática relacionada de modo explícito ao folguedo do bumba-meu-boi, pode ser compreendida também como uma "resposta" à repressão, ecoando o sentimento de resistência presente na vivência de Berta e de muitos outros artistas e apreciadores daquele mesmo contexto

histórico e sociocultural. Pode-se inferir que a "efervescência" cultural mencionada por Berta, da qual ela participava ativamente, criava um “caldeirão de cultura” propício à emersão de composições como a de Zeh Rocha.

A ligação afetiva de Berta com suas origens através da cultura popular (Núcleo 5), evocada através do processo de apreciação da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", sugere que essa temática ressoava no imaginário de pessoas que compartilhavam experiências semelhantes às de Berta. Zeh Rocha, ao escolher o Bumba-meu-boi como tema, pode ter captado de modo “intuitivo” (ou “mediúnico”, como o compositor prefere descrever) essas vivências compartilhadas, criando assim um artefato simbólico (Vigotski, 1991; Glăveanu, 2013), que dialogava com a memória afetiva e cultural de seu público - incluindo Berta. A canção de Zeh Rocha, desse ponto de vista, funciona como uma “ponte”, ligando as experiências individuais a um universo simbólico compartilhado, a uma experiência coletiva.

A canção de Zeh Rocha (ou qualquer outra criação artística) não foi criada “do nada”, mas em um contexto cultural específico, no qual diferentes vozes e discursos se entrecruzavam (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006). As experiências de Berta com manifestações características da cultura popular (e.g. o bumba-meu-boi de Teresina, o teatro de marionetes), seu apreço por essas formas de expressão, pelas estéticas da MPB e do Tropicalismo enquanto instrumentos simbólicos (Vigotski, 1930/2012) de resistência cultural, representa uma dessas vozes que, mesmo sem contato direto com o processo de composição de “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, pode ter participado indiretamente da constituição o processo criativo de Zeh Rocha. A canção de Zeh Rocha, partindo dessa perspectiva, se torna um “espaço” polifônico (Bakhtin, 2003), onde diferentes vozes (i.e. da MPB, das manifestações da cultura popular, do Tropicalismo) dialogam e se entrelaçam no processo criativo de composição desta canção.

Em síntese, considerando o diálogo entre os núcleos de significação 1, 3 e 5, pode-se inferir que a relação de uma apreciadora como Berta com o processo criativo composicional de Zeh Rocha se manifesta muito mais como uma "sintonia" com as vivências e valores compartilhados em relação à cultura, à arte e à ideologia política.

A construção das preferências artísticas de Berta, de seu gosto musical eclético, de seu apreço pelas manifestações da cultura popular, resulta, em grande medida, da influência familiar (Núcleo 2: “A gente sempre teve essa sensibilidade para gostar de

apreciar essas coisas, sabe? Minha família sempre gostou muito.”), e propiciam um “terreno fértil” para a sua ligação com a canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" (Núcleo 5), conforme relatou a participante após apreciação da canção: “[Ela] Me conecta com minhas origens”. Em outras palavras, a familiaridade com diferentes gêneros musicais e a valorização da cultura, presentes em seu ambiente familiar, permitem que ela reconheça e se identifique com os elementos da cultura popular presentes na música de Zeh Rocha. Assim, a "sensibilidade" artística, cultivada em família, atua como mediadora (Vigotski, 1989), nessa ligação.

Em relação ao núcleo de Significação 4, a "comunicação" que Berta sente haver entre a música de Zeh Rocha e de Lenine, inclusive não apenas musicalmente, em se tratando de alguma suposta dimensão espiritual, parece apontar para uma dimensão que transcende aquela da mera apreciação estética da canção enquanto artefato simbólico (isto é, a mera apreciação dos elementos musicais e poéticos constituintes da canção). A canção de Zeh Rocha (Núcleo 5), na perspectiva desta participante, além de se comunicar de algum modo com a música de Lenine, parece estabelecer uma “comunicação” com a própria participante, um diálogo, no qual a participante “responde” (Bakhtin, 2003), não externamente, mas intrapsicologicamente, rememorando vivências de sua infância em Teresina. Nas palavras da participante, a canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, “Me conecta com minhas origens”. Berta relata:

> “...a gente terminava assim assistindo as apresentações também da cultura regional como o maracatu (...) os caboclinhos (...). Eu fui criada em Teresina (...), a gente saía pra assistir o boi, a história do bumba-meu-boi né, lá em Teresina tem muito. E o povo chorava a morte do boi, as mulheres tudo chorando, era uma peça, e as mulheres choravam porque o boi morria. Eles têm muito no norte né, no Ceará, no Piauí, Maranhão que tem muito! (...). Então a gente sempre curtiu essas coisas né, papai levava a gente, ia tudinho, nessas apresentações da cultura local sabe?”

Em resumo, pensa-se que a "comunicação" intuitiva que Berta sente com a música de Zeh Rocha e Lenine (Núcleo 4), especialmente com "Bumba-meu-boi da Boa Hora", se relaciona diretamente com a “conexão” desta participante com as suas origens (Núcleo 5), considerando que a canção de Zeh Rocha, assim como a musicalidade de Lenine, se constitui impregnada de elementos característicos da cultura popular nordestina, sendo esses elementos aquilo que desperta em Berta memórias e sentimentos ligados à sua infância e à sua identidade cultural.

Finalmente, a análise dos núcleos inferidos a partir da entrevista com a participante Berta não permite afirmar que Berta, apreciadora crítica e representante do contexto sociocultural da época, relacionou-se diretamente com o processo composicional de Zeh Rocha. Porém, a análise dos núcleos permite refletir sobre uma relação que não se deu através de uma interação direta, mas por meio de uma "sintonia" com a atmosfera cultural característica daquele contexto sociohistórico, com os anseios e os valores de um grupo social que valorizava a cultura popular, e que tinham apreço especial pelas canções de MPB, compostas muitas vezes como instrumentos de resistência e reivindicação - ou, ainda, que compreendiam a música como expressão de "espiritualidade". "Bumba-meu-boi da Boa Hora", ao dialogar com esses elementos, se torna um ponto de convergência entre as vivências de Berta e o processo criativo de Zeh Rocha.

11.3 AUDIÊNCIA: O APRECIADOR MANOEL

Manoel tem 65 anos, nasceu no município de Santana do Ipanema, no sertão do estado de Alagoas. É graduado em comunicação social e jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Possui uma formação profissional multifacetada, sempre relacionada, em alguma medida, ao universo artístico - é jornalista, poeta, escritor, ator, produtor e diretor teatral e de cinema, além de radialista - tendo o participante se aproximado deste universo primeiramente através do teatro.

O primeiro contato de Manoel com o universo das artes deu-se antes de vir ao Recife, quando o participante ainda vivia em Santana do Ipanema.

> "O primeiro contato com as artes foi lá em Santana do Ipanema, com um grupo de teatro (...) a 'Equipe 13', com a direção de dona Albertina Agra, que foi uma mulher inteligentíssima, uma mulher além do tempo naquela cidade. (...) O primeiro contato que eu tive com o teatro foi como contrarregra[34], com um texto 'Irmão das almas', de Martins Pena, o pai da comédia brasileira. Eu tinha 14 anos."

Em Pernambuco, Manoel atua no teatro desde que chegou ao Recife, em 1973, aos quinze anos de idade, com participações significativas como ator, produtor e diretor em diversos espetáculos – cerca de 50 peças[35].

[34] Contrarregra é o profissional de teatro que tem a função de marcar a entrada e saída dos atores em cena, acompanhar o espetáculo responsabilizando-se pela mudança dos cenários e figurinos, colocar e tirar os móveis nos seus devidos lugares em cena e indicar o início do espetáculo.

[35] Dentre elas: "O Pequeno Teatro da Felicidade", "A Viagem do Barquinho", "Vamos Jogar o Jogo do Jogo", "O Suplício de Frei Caneca", "A Revolta dos Brinquedos", "Briga Bode, Briga Onça", "A Noite dos Assassinos", "Peter Pan", "Vila dos Mil Encantos", "Equus", "A Viola do Diabo", "Pinóquio",

O participante começou sua carreira de ator na Escola Liceu de Artes e Ofícios, localizada no bairro da Boa Vista, com o Grupo de Atores do Liceu, em julho de 1973, no palco do Teatro Santa Isabel.

> "Era conclusão do semestre, e toda conclusão do semestre eles faziam uns espetáculos, e lá no Liceu tinha diretores de teatro (...). Então eu tive a chance, eu fui uma pessoa muito sortuda na área do teatro e da arte de um modo geral, aqui no Recife. Eu fui, eu tive como mestre pessoas como Carlos Varela, José Francisco Filho, Luiz Maurício Cavalheira, grandes nomes! (...) Então isso me deu um impulso muito grande! Mas (...) eu fazia teatro como uma coisa de colégio mesmo, não tinha essa pretensão de ser ator ou diretor ou qualquer coisa parecida!"

Além das incursões no teatro e na ficção, Manoel também edita a 'Agenda Cultural do Recife', que, desde 1995, preserva a memória cultural do Recife por meio de publicações contínuas dos eventos culturais e da vida artística do local.

Como diretor cênico, o participante já dirigiu diversos espetáculos, acumulando inclusive uma quantidade expressiva de premiações. Alguns espetáculos teatrais dirigidos por Manoel foram: a 'Revolução na América do Sul'[36]; o espetáculo infantil 'A Flor de Ouro'[37]; 'O Doce Blues da Salamandra'[38]; 'As Criadas Mal Criadas'; 'As Viagens da Turma do Fom Fom'[39], entre outros. Além disso, Manoel foi o criador do projeto oficina 'A Busca do Ator'[40].

No âmbito da literatura, Manoel escreveu e publicou livros de poesia[41], textos em prosa[42], além de ter sido também editor, e um dos autores, do livro 'Brincantes',

---

"Flicts, a cor", "Batalha dos Guararapes", "Paixão de Cristo do Recife", "Ana Clitenminestra", "Sem Medo De Ser feliz, Aí Que Medo Que Dá!", "O Filho do Herói", e os premiados "Uma História de Amor" (as duas montagens que dirigiu recebeu diversos prêmios), "O Rei Artur", "Maria Borralheira", "Mudanças no Galinheiro", "A incrível Viagem", "Revolução da América do Sul", "A Flor e o Sol", "Convite de Casamento", "O Circo Chegou e o Palhaço Sumiu" – Prêmio Apacepe de Teatro/2002 – Melhor Música de Teatro infantil.

[36] Pelo espetáculo, recebeu onze indicações para os melhores de teatro adulto/1998, incluindo o de melhor diretor, recebendo os prêmios de melhor ator coadjuvante e melhor iluminação. Na primeira versão da montagem, recebeu o prêmio Mandacaru de Prata, para melhor espetáculo, melhor cenário, melhor atriz coadjuvante, na Mostra Nordestina de Teatro.

[37] O espetáculo foi agraciado com o prêmio 'Apacepe de Teatro' de melhor espetáculo infantil, melhor diretor, melhor atriz, melhor atriz coadjuvante, melhor texto e melhor figurino, que em um ano e meio de temporada atingiu cerca de 25 mil espectadores.

[38] 'O Doce Blues da Salamandra' recebeu o Prêmio Montagem da Fundação Nacional de Arte (Funarte), tendo recebido a indicação para Melhor Trilha Sonora do Prêmio Apacepe de Teatro/2004

[39] Peça educativa com financiamento do Detran-PE, com produção da Página 21, circulando por 26 cidades pernambucanas, num total de 99 espetáculos, assistidos por 30 mil crianças.

[40] O projeto recebeu o Prêmio Estímulo ao Teatro/1998, do Ministério da Cultura- Funarte, montando a peça Viva o Cordão Encarnado, com um elenco de 21 atores/aprendizes.

[41] 'Esquinas' (Ed. Pirata/1980); 'Açoite' (Ed. Grumete/1982); 'Ardências' (Ed. Bagaço/1996) e, no prelo, 'Cais'.

[42] 'Aurora' (Editora Mariposa), Anjo de Rua (Cepe/2010) e 'A Menina que vendia rosas encarnadas' (Editora Pirata), tendo, por esta última obra, recebido em 2018 o Prêmio Elita Ferreira de literatura infanto-juvenil, pela Academia Pernambucana de Letras.

editado pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife. Escreveu ‘Anjo de Rua’, tendo recebido o 1º lugar no Prêmio Cepe de Literatura Infantil e Juvenil de 2011[43].

No cinema, trabalhou como ator[44], como diretor de elenco[45] e produtor de elenco[46].

Na área da educação e formação, Manoel desenvolve projetos na formação de atores, através de cursos livres de iniciação ao teatro, desde 1989, sendo também professor convidado da Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE), no Curso Pós-Graduação Especialização Lato Sensu em Gestão Cultural, na cadeira de Gestão e Produção Teatral, desde 2012.

O primeiro contato de Manoel com o artista Zeh Rocha ocorreu na década de 1980, durante um festival de música universitário. Conforme relato do participante: “Eu descobri Zeh Rocha no festival universitário de música em 1980, no festival de música universitária” À época, Manoel era diretor cultural da Universidade Católica de Pernambuco.

11.3.1 Os significados e sentidos produzidos por Manoel sobre a música de Zeh Rocha

A entrevista realizada com o participante Manoel teve os mesmos objetivos que aquela realizada com a participante Berta: a) conhecer sua história de vida; b) conhecer sua história com o universo da música; c) conhecer a(s) canção(s) considerada(s) por Manoel como sendo a(s) mais importante(s) criada(s) por Zeh Rocha, e d) compreender a vivência estética de Manoel na interlocução com a canção que será analisada nesta tese.

---

[43] Com este mesmo livro foi finalista do Prêmio Jabuti de Literatura de 2012, na categoria juvenil, ficando entre os dez melhores livros do Ano, no Brasil.

[44] Em ‘Soneto do Desmantelo Blue’, de Cláudio de Assis; ‘Bandido da Sétima Luz’, de Paulo Maurício Caldas; ‘Baile Perfumado’, de Lírio Ferreira e Paulo Maurício Caldas, onde atuou também como diretor de elenco.

[45] Em fevereiro de 1999, trabalhou como diretor de elenco no curta-metragem ‘Nóis Sofre Mais Nóis Goza’, de Sandra Ribeiro. Em 2004 atuou como diretor de elenco e ator no filme de curta metragem ‘É mais fácil um boi voar’, de Marcílio Brandão, e em 2005 fez a direção de elenco do filme curta ‘Três Contos de Réis’, de Maria Pessoa. Em 2008, fez a direção de elenco do curta-metragem ‘Nossos Ursos Camaradas’, de Fernando Spencer.

[46] Em 2006, trabalhou na produção de elenco e como ator da microssérie ‘A Pedra do Reino’, do original de Ariano Suassuna, com direção de Luiz Fernando Carvalho, pela TV Globo. Em 2007, realizou a preparação de elenco do curta-metragem ‘Por uma tecla’, de Valdi Oliveira. Em 2010, trabalhou como preparador e produtor de elenco em ‘Um dia de Veraneio’, curta metragem de Henrique Paiva. Em 2013, entre os meses de outubro, novembro e dezembro, fez os filmes de curta metragem: ‘A mulher e o mandacaru’, com direção de Rafael Coelho; e ‘A valise foi trocada, com direção de Eduardo Monteiro; A Moça e o Rapaz Valente, com direção de Antônio Carrilho, dentro do projeto Simião Remake, tendo atuado como preparador e produtor de elenco dos três filmes. Em junho de 2017 faz a produção de elenco do documentário ‘1817: A revolução esquecida’, com direção de Tysuka Yamasaki.

Após a leitura flutuante da entrevista com Manoel, foram construídos 89 pré-indicadores. Após essa primeira etapa da análise, os pré-indicadores foram aglutinados em 17 indicadores e conteúdos temáticos, a partir da análise dos conteúdos presentes nas falas de Manoel. Na terceira etapa da análise, os 17 indicadores foram aglutinados em 6 núcleos de significação[47], que serão analisados a seguir.

11.3.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Manoel

Após articulação dos indicadores, foram inferidos e sistematizados seis núcleos de significação, prosseguindo com o processo de aproximação das zonas de sentido constituintes de Manoel, e que têm relação em alguma medida com o trabalho autoral do compositor Zeh Rocha. Nesse sentido, foram considerados os sentidos e significados produzidos por Manoel a partir das experiências deste participante com o seu contexto histórico e sociocultural, com base nas quais o participante construiu/constrói seu(s) modo(s) de ser, de sentir e de pensar, especialmente, sobre o universo das artes e da cultura popular, e, mais especificamente, sobre o trabalho autoral de Zeh Rocha, mantendo-se sempre em consideração a natureza histórica e a essência simultaneamente particular e socialmente compartilhada desses significados e sentidos (Aguiar; Ozella, 2006).

A análise destes núcleos de significação será iniciada com um processo intranúcleo, avaçando-se imediatamente depois para uma articulação internúcleos, indo-se, assim, de uma dimensão empírica para uma dimensão eminentemente interpretativa, dimensão esta denominada pelos autores "zona de sentidos" (Aguiar; Ozella, 2013).

11.3.3 Análise Intranúcleo

O núcleo de significação 1, "*A Livro 7, tinha uns bares ali bem interessantes,então a juventude saía da faculdade ia pra lá todo mundo, pessoal universitário, movimento estudantil, a Livro 7, que era uma livraria muito importante, era uma resistência contra a ditadura*." condensa a ideia central de que a Livraria Sete de Setembro e os bares ao seu redor se constituíam como um espaço de encontro,

[47] As tabelas contendo todos os pré-indicadores, indicadores e respectivos núcleos de significação de Manoel podem ser consultadas no 'Apêndice G'.

resistência e expressão cultural durante a ditadura militar, especialmente para o público universitário.

A fala de Manoel, a partir de sua memória e narrativa sobre a Livraria Sete, dialoga com o contexto histórico da ditadura militar e com as vozes da juventude universitária da época. A repetição de "Livro 7" na fala do participante parece reforçar a importância desse espaço à resistência e na formação integral de Manoel.
Na multiplicidade de vozes (Bakhtin, 2003) presentes na narrativa de Manoel, pode-se inferir a presença da voz da juventude universitária da época, do movimento estudantil, dos artistas (inclusive Zeh Rocha) e intelectuais que frequentavam o local.

> "...Sete de Setembro, que era um grande livraria, que era um ponto de encontro da intelectualidade recifense, mas também era um ponto de encontro daqueles que estavam lutando pela democracia, que foi um período muito difícil, de setenta e oito a oitenta e poucos, a ditadura ainda tava muito pesada, então a gente viveu tudo isso, e essas pessoas que surgiram, nós que surgimos nessa época, como artistas, a gente sabia que tinha um compromisso, pelo menos uma grande parte sabia do compromisso pela democracia, e a gente lutou muito, tenho certeza, Zeh Rocha foi um deles (...) (...) tinha uns bares ali bem interessantes, então a juventude saía da faculdade ia pra lá todo mundo, pessoal universitário movimento estudantil. A Livro Sete que era uma livraria muito importante, era uma resistência contra a ditadura. então aquela área da Boa Vista [bairro] (...) os bares por ali eram dos comunistas, iam as pessoas de esquerda progressistas e que se reuniam em bares para conseguir escapulir da ditadura."

A partir da fala de Manoel, é possível também inferir a ideologia de resistência à ditadura militar por meio da cultura e da arte. A Livraria Sete e os bares adjacentes se tornam símbolos dessa resistência, representando um espaço de afirmação de ideias e valores contrários ao regime. Os pré-indicadores "Resgate da MPB" (4), "Resgate da democracia" (12), "Compor como meio de lutar" (15), "Luta pela democracia" (17), "MPB e resistência contra a ditadura" (59) e "Música revolucionária" (60) demonstram o viés ideológico de resistência presente nas atividades culturais e artísticas da época.

Compreende-se que a Livraria Sete, como espaço físico e cultural, atua como um instrumento de mediação entre os indivíduos e o contexto social e político da ditadura. Ela proporciona o acesso à informação, à cultura e à troca de ideias, favorecendo a construção de significados compartilhados e a organização de movimentos de resistência. Os pré-indicadores "Teatro e trajetória interdisciplinar" (5), "Intelectualidade recifense" (16), "Cultura" (39) e "Movimento estudantil" (43) reforçam o papel mediador da livraria na formação da consciência crítica e na mobilização da juventude universitária.

Em suma, a análise deste primeiro núcleo demonstra como a memória individual do participante se entrelaça com a memória coletiva de um período histórico marcado pela repressão e pela luta pela democracia, em que a Livraria Sete emerge como um símbolo de resistência, um espaço onde a cultura e a intelectualidade se uniram para confrontar a ditadura.

Já o segundo núcleo de significação, "*Eu sou uma pessoa de teatro, mas sempre, como meu caminho era do jornalismo; na verdade eu fazia biologia (...). Mas também sou escritor.*", revela a trajetória multifacetada de Manoel, que transita entre diferentes áreas do conhecimento e da expressão artística. Essa pluralidade que caracteriza as escolhas de formação acadêmica e profissional de Manoel ("pessoa de teatro", "caminho era do jornalismo" e "fazia biologia") reflete uma interação dialógica (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006) entre diferentes discursos que compõem sua formação e sua identidade. O acréscimo "Mas também sou escritor" reforça esse dialogismo, ampliando o repertório de vozes e perspectivas presentes em sua trajetória, que evidencia uma multiplicidade de interesses e influências que marcam a trajetória de formação acadêmica e profissional de Manoel.

A fala de Manoel constitui-se a partir de uma ideologia que valoriza a interdisciplinaridade e a articulação entre diferentes formas de conhecimento e expressão. Sua trajetória multifacetada reflete uma visão de mundo que não se limita a categorias rígidas, mas que busca relações entre diferentes áreas do conhecimento. O fazer artístico no teatro, que lança mão da musicalidade pernambucana, a literatura como parte do fazer artístico (tendo Manoel sido premiado por alguns livros) e a valorização da arte popular em seu fazer artístico, refletem uma ideologia que valoriza a cultura, a erudição e o engajamento social. A própria ênfase na formação artística e literária, em um contexto de ditadura, pode ser interpretada como uma forma de resistência ideológica.

Compreende-se que as diferentes áreas do conhecimento e da expressão artística que constituem as áreas de interesse e de formação acadêmica e profissional de Manoel, atuam como mediadores na construção da identidade e da visão de mundo do participante. O teatro, o jornalismo, a biologia e a literatura constituem lentes distintas através das quais Manoel interpreta a realidade e interage com o mundo. Os indicadores "Literatura, cultura, erudição e boemia como formas de resistência contra a ditadura" (7) e "Música e Poesia" (13) destacam o papel mediador da arte e da cultura na construção de significados sobre o seu mundo e na expressão da subjetividade de Manoel.

O núcleo de significação 3, "*É um sentimento do espírito mesmo (...) Eu sabia que eu tava conversando com minha ancestralidade, toda a história que me faz ser quem eu sou*", expressa a profunda relação do participante com suas origens e a importância da ancestralidade na construção de sua subjetividade.

A fala de Manoel estabelece um diálogo entre o seu "eu" presente e as vozes de seus ancestrais. A expressão "conversando com minha ancestralidade" reflete esse diálogo subjetivo, demonstrando como o passado se faz presente na construção da subjetividade do sujeito. O caráter polifônico refletido na fala de Manoel emerge da multiplicidade de origens que constituem a ancestralidade do participante: as vozes indígena, negra e europeia se entrelaçam, formando um conjunto polifônico (Bakhtin, 2003) que expressa a riqueza e complexidade da identidade de Manoel. A descoberta e o reconhecimento da ancestralidade miscigenada (indígena, negra e europeia), que oportunizam o senso de identidade e de um fazer artístico voltado à nação (conforme traduz a frase de Manoel "toda a história que me faz ser quem eu sou") reafirmam a importância dessas diferentes vozes ancestrais na construção da identidade de Manoel.

Na fala de Manoel, constituinte deste núcleo, revela-se assim uma ideologia que valoriza a ancestralidade, a miscigenação e a diversidade cultural como elementos fundamentais à construção da identidade individual e coletiva. O reconhecimento de suas origens indígenas, negras e europeias contrapõe-se a qualquer visão homogeneizante de identidade, e afirma a riqueza da diversidade cultural brasileira.

A ancestralidade atua como mediadora na construção do senso de identidade do participante, isto é, a consciência de suas origens e a ligação com a história de seus ancestrais mediam sua compreensão de si mesmo e do mundo.

> "...Quando eu descobri (...) que minha bisavó era Fulni-ô, aí eu fiquei muito ligado, cara! Porque eu sabia que eu tinha uma atração muito grande por essas questões de povos originários (...) Você saber de onde você veio! Aí eu curioso por natureza, aí eu tive uma oportunidade de dar uma oficina de teatro no festival lá em águas belas, que é onde tem (...) A reserva Fulni-ô lá. E aí eu tive a oportunidade de conhecer uma mulher, uma índia, Marilene, que é líder de lá dos Fulni-ôs, e ela me levou mesmo, e foi um período muito importante que foi em outubro, é onde acontece o Ouricuri. Ouricuri é um é um período de ritual, ritualístico, da tribo, onde os homens se recolhem e fazem todos os rituais da tribo, e as mulheres não entram nesse período que é toda uma consagração (...) de uma tradição paternalista né? (...) Aí conheci o pajé, o cacique, os jovens também, a árvore sagrada, e eu fiquei um dia inteiro lá, dentro da reserva, (...) e foi muito importante para mim me compreender né? O cacique mandava eu repetir as palavras na língua, ele mandava eu falava, mas eu não sabia nem que eu tava que eu tava dizendo e o que significava! (...) Mas eu falava uma coisa com uma fluência muito grande, a pronúncia. Ele dizia, eu repetia, ele dizia, eu repetia, ele disse: "Você é Fulni-ô." (...) Aí ele me explicou a história de como é que minha

> bisavó chegou e como é que como é que ela foi encontrada por meu bisavô que era um italiano que foi na época da guerra do paraguai (...) Foi muito marcante para mim que eu compreendi que eu fazia parte daquele mundo de alguma forma (...) Eu me senti identificado, eu me identifiquei com aquilo! Eu me senti em casa (...) Me senti em casa velho! Eu me senti feliz ali (...) Eu sabia que eu tava conversando com minha ancestralidade, toda a história que me faz ser quem eu sou. (...) E isso me fez compreender o que é nação, o que é você fazer da sua vida um caminho de nação, de pensar no seu povo, então minha arte eu penso no meu povo, minha poesia eu penso no meu povo."

Assim, em resumo, o núcleo de significação 3 evidencia a importância da ancestralidade na construção da identidade de Manoel e nos processos criativos que engendram as suas produções culturais e artísticas. A ligação com as origens, vivenciada como uma experiência espiritual, permite ao participante compreender quem ele é e qual o seu lugar no mundo, consistindo a arte em um veículo para expressão dessa identidade e ligação com a história e a cultura do seu povo.

No núcleo de significação 4, "*Então minha arte eu penso no meu povo, minha poesia eu penso no meu povo. (...) E a música que eu escuto eu gosto de escutar músicas que falem do meu povo*", expressa-se o compromisso ideológico de Manoel com uma arte voltada para o seu povo, refletindo suas histórias, suas lutas e suas expressões culturais.

A fala de Manoel dialoga com as vozes do seu "povo", expressando seus anseios e suas experiências de vida. Sua arte e sua poesia se constroem em um diálogo constante com a cultura e a história de Pernambuco, (e.g. os pré-indicadores 53 'Musicalidade como expressão local' e 54 'Músicas que falem de meu povo'). Esse diálogo com as vozes do seu "povo" se estende também à MPB e à música pernambucana, mostrando como essas expressões musicais se relacionam com a identidade de Manoel e com a cultura local de Pernambuco. A menção a Zeh Rocha sugere um diálogo com a obra desse artista, reconhecido por Manoel inclusive como um representante da música pernambucana (e.g. pré-indicador 58 'Zeh Rocha como essência da música pernambucana').

O compromisso com uma arte voltada para o povo constitui um aspecto ideológico na fala do participante, considerando que a arte, para Manoel, não consiste de algo distante ou elitista, mas de uma forma de expressão e de fortalecimento de sua identidade cultural – e da de seu povo. Essa ideologia se relaciona com a valorização da ancestralidade por Manoel, e com a importância que o participante atribui à manutenção das raízes culturais na produção contemporânea. Inclusive, esta valorização da

ancestralidade, assim como a manutenção das raízes culturais na produção contemporânea, reflete em parte o sentido atribuído por Manoel à música de Zeh Rocha (como evidenciará o próximo núcleo de significação).

A música e a poesia atuam como instrumentos mediadores na relação do participante com seu contexto sociocultural, isto é, a música e a poesia são potencialmente um veículo para expressar a identidade coletiva (isto é, o seu "povo"), fortalecer os laços comunitários e promover a conscientização social. Já a musicalidade pernambucana (que foi apresentada a Manoel pelo Liceu de Artes e Ofícios[48]), em particular, parece desempenhar um papel de mediação na busca e no reconhecimento de sua ancestralidade, tendo sido a escola

> "Aqui no Recife quando eu cheguei, aí foi quando comecei a escutar outra musicalidade. Conheci o maracatu, caboclinho, que eu me encantei! Fiquei louco pelos caboclinhos, o som dos caboclinhos, que eu adoro (...) a batida (...) a dança que é linda né, e o maracatu, **foi o encantamento da ancestralidade,** eu virei bruxo né?! (...) Foi porque assim a escola que eu entrei, era uma escola que convivia com isso e passava isso para os alunos (...) O 'Liceu de Artes', ele valorizava a produção local, a história local, né, da musicalidade ao teatro. Como lá tinha mais teatro, mas eles não abdicavam dessa coisa entendeu? É, das manifestações populares, isso foi muito importante o 'Liceu de Artes e Ofícios' que me revelou as manifestações populares em sua integridade, e eles mostravam muito, muito afetuosamente o quanto ela valoroso aquilo"

Resumidamente, o núcleo de significação 4 evidencia o engajamento do participante com uma arte que reflete e fortalece a identidade cultural do seu povo. A música, a poesia e as demais manifestações artísticas se tornam instrumentos de diálogo, de resistência e de construção de um senso de pertencimento coletivo.

O núcleo de significação 5, "*... o que é fantástico no Zeh Rocha é que ele nunca perdeu essa questão de uma musicalidade universal, mas principalmente, ele não esqueceu esse ritmo que nós temos aqui*", destaca precipuamente a capacidade de Zeh Rocha de unir o universal e o local em sua música. A sua musicalidade, na perspectiva de Manoel, transcende as fronteiras regionais e temporais, sem perder, no entanto, a ligação com as raízes pernambucanas.

A fala de Manoel se constitui a partir de um diálogo com a obra de Zeh Rocha, destacando seu caráter simultaneamente singular e universal, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição da música pernambucana e com a MPB, situando Zeh Rocha

[48] O Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, também conhecido como Liceu Nóbrega de Artes e Ofícios, é uma escola brasileira, localizada no Recife, Pernambuco, mantida pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), da Companhia de Jesus em parceria com o Governo do Estado.

dentro desse contexto. A referência a uma suposta "musicalidade universal", demonstra que, para Manoel, a musicalidade de Zeh Rocha é constituída inclusive através de um diálogo com a música de outras culturas, enquanto a ênfase no "ritmo que nós temos aqui", reforça o diálogo com a tradição local.

> “O que é fantástico no Zeh Rocha é que ele nunca perdeu essa questão (...) de uma musicalidade universal, mas principalmente ele não esqueceu (...) esse ritmo que nós temos aqui. E aí perpassa por maracatu, por ciranda, por coco, tá entendendo? Porque são muitas expressões musicais fortes que essa região daqui tem. (...) essa influência que ele não desprezou, a influência local, originária, e é universal (...) é você pegar essa sonoridade que nós temos aqui e juntar com coisas que você recebe de fora e bota (...). Antropofagia [cultural] velho, o que acho fantástico. E isso a gente faz ‘muito bem obrigado’, entendeu?”

Para Manoel, pode-se apreciar na musicalidade de Zeh Rocha a combinação de diferentes influências musicais. A música universal, a música originária, a MPB e a música pernambucana se entrelaçam na musicalidade de Zeh Rocha, refletindo assim uma polifonia (Bakhtin, 2003) rica e complexa, refletindo o sentido atribuído por Manoel à musicalidade de Zeh Rocha, essencialmente, uma música que dialoga com diferentes culturas e tradições.

A antropofagia cultural é entendida por Manoel como um processo positivo, que permite absorver influências externas sem perder a identidade própria. Essa ideologia se relaciona com a valorização da ancestralidade (indicador 8) e com a resistência contra a ditadura (indicador 3), que buscava impor uma cultura homogênea e repressora. A MPB, como expressão de resistência e de valorização da cultura nacional, se alinha a essa ideologia.

A partir da fala de Manoel, pode-se compreender que a música de Zeh Rocha media a experiência do apreciador Manoel com a cultura pernambucana, ao mesmo tempo em que o liga à música de outras culturas. O "som originário" presente na musicalidade de Zeh Rocha, permite ao seu apreciador interagir com as raízes culturais próprias do compositor, enquanto a "musicalidade universal", também constituinte da musicalidade do cantautor, oportuniza a seus apreciadores interagirem com um universo musical mais amplo, isto é, “universal”. Ainda, considerando a fala do participante sobre o caráter “espiritual” da música de Zeh Rocha, pode-se inferir que a música de Zeh Rocha, para Manoel, pode mediar sua experiência espiritual, assim como a ligação com sua ancestralidade. No contexto deste núcleo, entende-se que a música e a poesia também funcionam como recursos mediadores da expressão e a comunicação de ideias e emoções do cantautor.

No núcleo de significação 5, em resumo, Manoel celebra a música de Zeh Rocha como uma síntese bem-sucedida entre a cultura musical universal e a cultura musical local. Para o participante apreciador, a musicalidade de Zeh Rocha se desenvolve enraizada na cultura pernambucana, mas consegue transcender as fronteiras regionais e dialogar com a música de outras culturas, revelando-se inclusive como um bom exemplo da riqueza e da diversidade da música brasileira. Compreende-se também que, na análise intranúcleo, destaca-se a importância da antropofagia cultural como uma faceta do processo criativo (Vigotski, 1930/2012; Glăveanu, 2010; 2013) que permite absorver elementos externos sem desprender-se da identidade própria.

Finalmente, no sexto núcleo de significação, "*[a canção 'Bumba-meu-boi da Boa Hora] tem uma batida, umas coisas de ritmos de mais fogo, como a dança de Caboclinho*", Manoel descreve a energia e a vitalidade presentes na canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", associando-a especialmente à dança do caboclinho.
A fala do participante, neste núcleo específico, se constitui a partir da apreciação da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", e descreve suas impressões e sensações nesse processo de interlocução com a canção. Ao mesmo tempo, o núcleo dialoga com a tradição da dança do Caboclinho, estabelecendo uma ligação entre a canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" e essa manifestação cultural tipicamente pernambucana (o Caboclinho).

Manoel compreende haver na canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" uma combinação de diferentes ritmos e influências musicais, apontando, nesse sentido, a música originária, os ritmos africanos e indígenas, e a tradição do Caboclinho.
Para o participante, a canção evoca a energia e o vigor de sua juventude, simbolizados pela dança frenética do Caboclinho. A "batida de mais fogo" e o "pique" da canção ressoam com a vitalidade que ele associa à sua própria juventude. Além disso, para Manoel, a canção representa a riqueza da musicalidade pernambucana, uma tradição que ele admira e com a qual se identifica. A canção, para ele, consiste de uma narrativa, de uma "contação de uma história".

> "Essa última música que eu ouvi ["Bumba-meu-boi da Boa Hora"]tem um piquezinho de Caboclinho, entendeu? Tem o sopro do frevo, dos instrumentos de sopro, que são fantásticos, e ele [Zeh Rocha] sabe juntar isso né? E tem uma coisa que é bacana, é que ele conta uma história."

A referência ao "molejo" e ao "brincante" sugere a dimensão festiva e coletiva da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, que remete Manoel à alegria e à energia das festas populares.

Ao apreciar "Bumba-meu-boi da Boa Hora", Manoel revive algo da energia e vivacidade de sua juventude. A canção parece despertar no participante uma sensação de vitalidade e alegria, ligando-o às suas raízes culturais. Manoel se sente como parte dessa tradição musical vibrante e impregnada de elementos de sua ancestralidade, representada pela fusão de elementos indígenas e afro-brasileiros, que estão notadamente presentes na musicalidade de Zeh Rocha.

Manoel reconhece a longa trajetória de Zeh Rocha na exploração das sonoridades regionais e sua habilidade em mesclar ‘tradição’ e ‘inovação’. A fusão de elementos indígenas e afro-brasileiros, a polirritmia, a "levada" inusitada do violão - tudo isso sugere para Manoel uma busca consciente de Zeh Rocha por uma identidade musical autêntica e representativa da cultura pernambucana. A canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, na apreciação de Manoel, portanto, não seria apenas uma expressão individual, mas um ato de celebração e afirmação da cultura popular.

11.3.4 Análise Internúcleo

Observou-se na análise internúcleos que os sentidos inerentes aos seis núcleos de significação inferidos a partir da entrevista com o participante Manoel, dialogam entre si, convergindo no tocante à valorização da arte (mais especificamente do teatro, da literatura e da música popular brasileira) e da cultura popular, como formas de resistência (político-ideológica) contra a ditadura, e no tocante à valorização de elementos relacionados à espiritualidade e ancestralidade - no sentido de construção de uma identidade (tanto individual quanto coletiva) e de uma criação artística ao simultaneamente “local” e “universal”. Buscando atingir os objetivos desta análise, buscou-se compreender e evidenciar aproximações entre os sentidos produzidos por Manoel acerca da música de Zeh Rocha, e o processo criativo de composição da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”

Por um lado, pode-se inferir que a ‘Livraria Livro 7’, como espaço de resistência cultural contra a ditadura (Núcleo 1), local para onde ia a juventude universitária à época, após sair da faculdade (“a juventude saía da faculdade ia pra lá todo mundo, pessoal universitário, movimento estudantil, a Livro 7, (...) era uma resistência contra a

ditadura.), como ponto de encontro de intelectuais e artistas, pode ter influenciado a trajetória multifacetada de Manoel (que transita entre teatro, jornalismo, biologia e literatura) (Núcleo 2). Isto é, pensa-se que essa multiplicidade de interesses de Manoel reflete um diálogo com a diversidade de vozes e perspectivas presentes naquele ambiente (Bakhtin/Volóchinov, 2006). Por outro lado, assim como a participante Berta, Manoel vivenciou o período do regime militar no Brasil como um período de repressão, mas também de intensa produção intelectual, cultura e artística (como forma de "resistência") – especialmente, no caso de Manoel, no âmbito universitário e na 'Livraria Livro 7'.

Compreende-se que Zeh Rocha, ao compor "Bumba-meu-boi da Boa Hora", também se insere nesse contexto de resistência cultural, no que a canção, com sua temática claramente vinculada à cultura popular, pode ser interpretada como uma forma de resistência, ecoando o sentimento de afirmação identitária presente na vivência de Manoel e de artistas vinculados à MPB (e respectivos apreciadores) deste período (Napolitano, 2002). Considerando a especificidade do contexto histórico em que esta canção foi composta (1977-1978), conforme já discutido aqui, e considerando que Zeh Rocha começou a "surgir como compositor" durante os festivais universitários de música (organizados por Manoel) pode-se inferir que "Bumba-meu-boi da Boa Hora" dialoga com o clima de resistência característico desse período. Manoel relata que:

> "Conheci o Zeh Rocha (...) no festival universitário de música em 1970, (...) da Universidade Católica de Pernambuco, porque eu era o diretor, foi quando nós resgatamos o DCE da Católica, eu era o diretor cultural. Eu inventei esse festival universitário de música (...). e aí Zeh Rocha surgiu, muitas pessoas surgiram, muita gente (...) Zeh Rocha foi um deles, e era MPB, era música popular brasileira, então a ideia era resgatar a música popular brasileira e o festival universitário de música. (...) **A partir daí Zeh Rocha começou, já começou a surgir como compositor**, então surgiu um grupo muito bom. Lenine, Zeh Rocha, essa turma toda, Lenine era daquela época. Então começou a surgir muita gente boa, MPB mesmo, alguns já utilizando a expressão musical pernambucana, utilizando os elementos sonoros do maracatu, do coco (...), da ciranda, nas batidas, e havia uma poética, eu acho que era, é muito importante falar que esse grupo essa turma que surgiu nessa época de Zeh Rocha, Lenine e vários outros (...). Quando a gente resgatou o diretório, o DCE, depois de 68, era o resgate da democracia na cabeça da gente, ainda época da ditadura, e era assim, a gente so fria muito porque era muito vigiado. (...) A gente sabia que a gente tava sendo monitorado pela polícia federal, a gente era fichado na polícia federal."

Observou-se que os núcleos 2, 3, 4 e 5 convergem na ideia de que a arte se constitui, ao longo da história de vida deste participante, como um elemento fundamental no processo de construção da sua "identidade" – ao lado da

"espiritualidade" e da ancestralidade de Manoel. Enquanto os núcleo 2, 4 e 5 destacam o papel que o universo artístico (literatura, teatro e música, principalmente) –, e, inclusive, a musicalidade "universal" de Zeh Rocha – desempenhou no processo de construção do sujeito Manoel, oportunizando-lhe um "olhar mais abrangente" sobre a vida ("a vida tem que ser olhada com 360 graus, tá ligado?"), o núcleo 3 revela como a espiritualidade e a ancestralidade contribuíram nesse processo de construção dessa identidade, levando-o a um compromisso com uma arte voltada para o povo.

> "Eu sabia que eu tava conversando com minha ancestralidade, **toda a história que me faz ser quem eu sou**. Porque tem esse lado indígena originário, mas também tem um lado negro do meu avô pai da minha mãe, que era negro entende? Então tem toda uma mistura, e aí você: "cara seu bisavô era um italiano que pegou sua avó na mata, que era uma índia e o pai da sua mãe era um negro!" Pois é, é isso tudo tá ligado? (...) É isso tudo mesmo e isso me fez compreender o que é nação, o que é você fazer da sua vida um caminho de nação, de pensar no seu povo, então minha arte eu penso no meu povo, minha poesia eu penso no meu povo. (...) E a música que eu escuto eu gosto de escutar músicas que falem do meu povo [gargalha]. Eu acho que quando você compreende suas origens enquanto pessoa, enquanto artista, e enquanto universal, que eu acho que a arte tem que ser universal, independente, ela, a arte não pode ficar apenas restrita ao universo pessoal. Quando ela fala do ser humano ela tem que falar do ser humano mas com um olhar universal, porque um homem que mora na China pode também ter os mesmos desejos de espírito, de arte, de quem mora aqui no sertão entendeu? Porque a trajetória, a trajetória do ser humano é buscar o melhor de si e trabalhar com seu espírito, eu acredito muito nessa coisa do espírito humano entendeu? Da humanidade. Apesar de toda essa arrogância de toda essa, esse veneno, esse ódio que o mundo gera né? Mas eu acho, o povão mesmo, tô falando do povão mesmo é de uma sensibilidade incrível, e não gosta dessas coisas, onde os poderosos acham que são donos do mundo, ninguém é dono de nada né? Nós somos todos donos de todos de tudo (...) Eu falo espírito é o espírito de nação, é o espírito de povo, espírito de igualdade de chances iguais, é o espírito da alegria, de brincante, de você poder brincar com todo mundo, não se sentindo menor nem maior entendeu? Mas ser igual. A gente vai para uma roda de coco onde todo mundo ali é igual, ou numa ciranda, todo mundo ali é igual. (...) Não há diferença de status quo, esse espírito de povo. Claro obviamente que tem as ideologias, a questão ideológica, mas eu como sou socialista mesmo, já fui até comunista mesmo, também, era do partido comunista brasileiro, da juventude do partido comunista brasileiro. Carlos Prestes. (...) Daquela tchurma [risos], daquela juventude, eu era simpatizante (...). Mas isso é uma questão também de você ver, de aprender a ver o mundo, então~~ntao~~ o que é que a arte me deu? A arte me deu uma visão mais ampla do mundo, de respeitar o ser humano como ele é, entendeu? **E a arte me deu isso. A arte me deu um olhar mais abrangente, um olhar. Então se meu olhar, eu tirei meu olhar de mula, piada, pra um [olhar] 360 graus.** Então acho que a vida tem que ser olhada com 360 graus ta ligado? [gargalha] Eu não vou conseguir nunca ter 360 mas pelo menos 180 eu tenho! [gargalha]"

A profunda ligação de Manoel com sua ancestralidade indígena e africana, conforme expressa no núcleo 3, dialoga com os sentidos que constituem o quinto núcleo de significação (como se pode observar especificamente nos indicadores: 8) A descoberta e o reconhecimento da ancestralidade miscigenada (indígena, negra e

europeia) oportunizam o senso de identidade e de um fazer artístico voltado à nação; 9) A música deve dialogar com a contemporaneidade sem desprezar suas raízes, e 11) A musicalidade pernambucana como um chamado à busca e reconhecimento da ancestralidade) e, assim, encontram ressonância na temática da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, que evoca elementos da cultura popular e das tradições folclóricas, e, com suas figuras simbólicas (e.g. o morto-carregando-vivo; a pastorinha; o diabo) e temas ritualísticos (e.g. a morte e ressurreição do boi; o casamento), remete à ancestralidade africana e indígena de Manoel.

Manoel demonstra forte ligação com suas origens e valoriza a arte que expressa a cultura de seu povo (Núcleos 3 e 4). Zeh Rocha, ao buscar inspiração na tradição do bumba-meu-boi e em ritmos afro-brasileiros e indígenas, dialoga com essa mesma valorização da ancestralidade e da cultura popular. A canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" se torna um ponto de convergência entre as vivências culturais e artísticas de Manoel e a proposta musical de Zeh Rocha, criando uma aparente "sintonia" entre apreciador e compositor.

A musicalidade pernambucana, em especial aquela expressa no caboclinho, na ciranda, no coco e no maracatu, que encantou Manoel assim que o participante chegou ao Recife, ecoa na própria estrutura rítmica e temática da canção ”Bumba-meu-boi’ da Boa Hora” (por exemplo, há na letra da canção menção ao bombo, instrumento central no maracatu). A referência ao "brincante" (Núcleos 5 e 6) e ao “caboclinho” (Núcleo 6) na fala de Manoel, após apreciação da canção, reflete a existência de um diálogo entre elementos presentes na canção (principalmente da estrutura rítmica da canção, a que Manoel se refere como “umas batida pegada”) e as vivências culturais deste participante, sugerindo que Manoel, ao longo de sua história de vida, “bebeu” da mesma fonte cultural (isto é, a cultura popular pernambucana) que moveu Zeh Rocha em alguma medida no processo criativo de composição de “Bumba-meu-boi da Boa Hora”.

> “Entendeu? Tem um molejo, que é a coisa do brincante. Eu gosto da coisa de como ele sabe explorar a questão da música originária nossa, do brincante, tem umas batida pegada (...) Essa última música que eu ouvi tem um piquezinho de caboclinho, entendeu? Tem o sopro do frevo, dos instrumentos de sopro, que são fantásticos, e ele [Zeh Rocha] sabe juntar isso né? (...) Ele faz uma mistura bem bacana sobre o índio e o afro, o afro-descendente com o povo originário, ele mesmo, e de uma forma bem contemporânea velho, entendeu? Não é careta, entendeu? Não é “ah isso é careta...”, não é careta velho, tá entendendo? (...) Acho que isso me remete talvez ao pique que eu tinha quando era jovem, eu tinha esse pique de caboclinho, de caboclo mesmo.”

Manoel infere, a partir da apreciação da musicalidade de Zeh Rocha, a expressão do "espírito" de um povo (Núcleo 5), que se daria através de uma fusão entre o que o participante considera ser o “universal” e o “local”. Essa perspectiva dialoga com a forma como Zeh Rocha concebe a sua própria música - ou, ao menos, como ela deve ser -, como se poderá observar em breve na fala do próprio Zeh Rocha, acerca da importância da originalidade e da incorporação de elementos da cultura popular. A "sintonia" entre a visão de Manoel e a proposta musical de Zeh Rocha sugere que o compositor “captou”, ainda que indiretamente (ou, como Zeh Rocha diria, de forma “mediúnica”), o anseio por uma música que representasse o "espírito" do seu tempo e do seu povo.

A forma como Manoel descreve a canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", associando-a à dança do caboclinho e à energia da juventude (Núcleo 6), dialoga com a própria concepção musical de Zeh Rocha, que buscava criar uma música "inusitada" e com "muitos movimentos" (como ele mesmo descreve). A polirritmia e a "levada" do violão, características marcantes da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”, refletem essa busca por uma música vibrante e enérgica, que propõe à audiência uma determinada experiência corporal e afetiva (e não outras), como explicou o próprio Zeh Rocha durante sua entrevista[49]. O relato de Manoel que resultou da apreciação da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” sugere que Zeh Rocha atingiu esse objetivo estético, criando uma música que "tem fogo", e que convida à dança, como relata o participante:

> “Eu acho que tem uma batida, umas coisas de ritmos de mais fogo, como a dança de caboclinho, é bem rápida você tem que ter pique para dançar um caboclinho, entendeu? (...) E acho que isso me remete talvez ao pique que eu tinha quando era jovem, eu tinha esse pique de caboclinho.”

É interessante notar que tanto Zeh Rocha quanto Manoel defendem a ideia de um fazer artístico de natureza “universal” que seja construído a partir das raízes culturais populares locais (Núcleos 4 e 5). Enquanto Zeh Rocha buscou/busca incorporar ritmos pernambucanos em sua música para alcançar uma expressão musical de caráter mais universal, Manoel, enquanto artista de um modo mais amplo (isto é,

[49] Zeh Rocha comenta que: “Essa canção [“Bumba-meu-boi da Boa Hora”] teve esse aspecto de uma liberdade sabe, um senso de liberdade, e eu acho que é isso que ela passa para as pessoas. (...). Ela tem muito movimento ela tem vários movimentos, a mesma canção, isso também dá um prazer a quem ouve, quem gosta mesmo (...). Eu toquei no São João [festa junina] de Recife em 2010 na Praça Arsenal, toquei essa canção e o pessoal dançou!”

ator, poeta, escritor), defende uma arte capaz de dialogar com o "universal" a partir das especificidades da cultura local, conforme já visto acima ("Quando você compreende suas origens enquanto pessoa, enquanto artista, e enquanto universal, que eu acho que a arte tem que ser universal").

A análise internúcleos permite inferir uma relação entre as histórias de vida de Manoel e de Zeh Rocha e o processo criativo de composição de "Bumba Meu Boi da Boa Hora". A canção, por ter sido composta a partir da combinação (Vigotski, 1930/2012) de elementos simbólicos característicos da cultura popular pernambucana (e, mais especificamente, da música popular pernambucana), assim como por ter se constituído também enquanto uma forma artística e cultural de resistência (político-ideológica), dialoga com os sentidos constituintes dos núcleos de significação inferidos a partir da na narrativa de Manoel.

Embora, evidentemente, essa aproximação entre os sentidos produzidos por Manoel sobre a música de Zeh Rocha e o processo de composição de "Bumba-meu-boi da Boa Hora" não autorize a inferência de qualquer participação direta de Manoel no processo de composição desta canção, o resultado da análise internúcleos sugere uma relação indireta, resultante do compartilhamento de um mesmo ambiente sociocultural (e.g. os festivais universitários de música da Universidade Católica de Pernambuco) e histórico (isto é, o Recife dos anos 1970), pelo apreciador e pelo compositor.

11.4 ATOR: O CANTAUTOR ZEH ROCHA

José Rocha de Albuquerque Filho, o cantautor[50] Zeh Rocha, nasceu no estado de Pernambuco, na cidade do Recife, no dia 1º de abril de 1954, na Rua José de Alencar, no bairro da Boa Vista.

Figura 12. O cantautor Zeh Rocha

[50] 'Cantautor' é um neologismo proveniente da união das palavras *cantor* e *autor*. O termo é utilizado no português europeu[1] para designar os artistas musicais que escrevem, compõem e cantam seu próprio material, incluindo letra e melodia. Eles geralmente fornecem o acompanhamento musical de todas suas composições, tipicamente com o uso de um violão ou piano. Vários músicos renomados também escrevem apenas a letra ou a melodia (como Elton John) de suas próprias canções, mas são chamados apenas de cantores. Geralmente o termo *cantautor* indica artistas de caráter popular e é comum que as letras das canções dos cantautores tratem de temas sociais, políticos ou cotidianos.

Fonte: arquivo de Zeh Rocha, 2022

Os primeiros contatos com o violão - um presente de sua tia, Méa - ocorreram aos dez anos de idade. Durante sua infância, esteve imerso na atmosfera carnavalesca sonora de Pernambuco, tradicionalmente tecida por ritmos e sonoridades bastante diversas: os sons das alfaias, o sincopados dos maracatus, as melodias e harmonias dos violões e banjos, os solos dos metais nos frevos e nas cirandas, os toques dos ilus[51], e as serestas nos quintais da Encruzilhada, bairro onde Zeh Rocha viveu até os quinze anos. O cantautor comenta:

> "Rapaz, eu acho que eu sou uma pessoa de sorte, afortunada de ter duas coisas: nascido no estado de Pernambuco que é um estado multicultural onde eu desde criança desde que eu ia para Olinda para casa da minha avó, ela morava ali em Olinda histórica, na ladeira 15 de novembro, então já comecei a ouvir os sons do carnaval né, os blocos de frevo, os maracatus, os caboclinhos que vinham, os caboclos de lança do maracatu rural vinha comer pedir comida ou pedir dinheiro lá na casa da minha avó, eu amedrontado com aquelas coisas tão monstruosas e tão bonitas! (...) E depois tem outra coisa que eu agrego valor e é importante que é ter estudado no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco, então estudei música lá."

Na adolescência, durante uma 'Semana de Arte' realizada no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco, juntamente com amigos poetas e músicos parceiros como Plínio Santos, André Freire Lobo, Zeh Rocha começa a compor suas primeiras canções. A partir desse encontro, nasceria mais tarde, no ano de 1973, o grupo musical Flor de Cactus.

[51] A palavra 'Ilu' significa 'tambor', e, também, refere-se a um tipo específico de tambor, que é usado nos terreiros de Pernambuco, isto é, nos terreiros de Candomblé (também conhecido como terreiro de Xangô) e nos terreiros de Jurema.

Figura 13. A banda ‘Flor de Cactus’. Da esquerda à direita: Plínio Santos, Sérgio Campelo, Lenine, Mário Lobo, Caca Barreto, Zeh Rocha e André Lobo Freire

Fonte: Arquivo de Zeh Rocha, 2022.

A banda nasceu com o objetivo inicial de participar do antigo ‘Festival de Música do Colégio de Aplicação do Recife’. A banda Flor de Cactus, assim como fizeram algumas bandas suas contemporâneas, como o Quinteto Violado, a Banda de Pau e Corda e o Concerto Viola, deu vida ao cancioneiro nordestino moderno, levantando as bandeiras de ritmos tipicamente regionais, como o maracatu, a ciranda, o caboclinho, o baião, o forró e o frevo, sem se desligar, no entanto, da música do ‘mainstream’[52].

O músico Lenine, anônimo à época, conheceu a Flor de Cactus durante uma apresentação na Escola de Engenharia da UFPE, em 1976. Ele foi até o camarim e compôs ali mesmo, ao lado de Zeh Rocha, a canção ‘*Prova de fogo* - que futuramente estaria em seu álbum de estreia junto com Lula Queiroga. O estudante entrou para a banda e, no final de 1979, foi o vocalista do primeiro e único registro do grupo: um compacto com as canções *Festejos* (Zeh Rocha e André Lobo) e *Giração* (Lenine).

[52] Considerando-se a ‘world music’ na década de 70, principalmente, a ‘pop music’ (e.g. Bee Gees, Village People, ABBA), artistas (e.g. John Lennon, Janis Joplin, Cat Stevens, B.J. Thomas) e bandas de rock inglês e americano (e.g. Creedence Clearwater Revival, Queen, The Doors). E, de fato, o próprio Zeh Rocha comenta o seguinte, sobre suas influências: “Então, de começo, por incrível que pareça, eu ouvi muito rock (...). Várias [influências]. Um amigo meu trouxe dos Estados Unidos vários vinis: Creedence, Uriah Heep, Black Sabbath, Joe Cocker, Beatles, Santana; então aquela fase maravilhosa do rock, anos 70, né?”

Antes da formação da banda Flor de Cactus, no entanto, ainda enquanto estudante do Colégio Aplicação, Zeh Rocha, em parceria com Oscar Malta, compôs sua primeira canção, intitulada *Menina histérica*, do gênero 'rock'. A respeito dessa composição, Zeh Rocha comenta:

> "Ah ali é muito primário, é um rock, né, eu acredito que eu fiz os primeiros versos (...). Eu me lembro que ela era em mi maior, lá maior e si maior, né, a sequência básica do mi maior, e então assim, foi assim que surgiu essa canção, e foi a primeira. Levamos para a professora de música, Clara Carvenish, que nos estimulou né, ela não quis fazer um julgamento "ah essa música é boa", "não presta", "tá precisando disso, daquilo", ela falou simplesmente isso: "continue compondo". E foi no que deu."

A partir de 1980, no entanto, o grupo se desfez, e a maioria dos integrantes - Sérgio Campelo, Caca Barreto, André Lobo, Mário Lobo e Plínio Santos - tomaram rumos bem distintos. A banda se dissolveu, desestimulada pela falta de oportunidades no Recife, cada um trilhando seu caminho. Lenine, por exemplo, foi tentar carreira no Rio de Janeiro. Antes disso, entretanto, Zeh Rocha faz apresentações ao lado de Lenine por Olinda, Recife, João Pessoa e Campina Grande.

Em 1981, o grupo vocal carioca Céu da Boca gravou *Bumba-meu-boi-da-Boa Hora*[53], canção de autoria de Zeh Rocha. Também a cantora Elba Ramalho gravaria a canção *Toque de Amor*, uma composição de Zeh Rocha em parceria com João Lira (música por João Lira e letra por Zeh Rocha), tratando-se de uma canção de exaltação à nação negra.

Em 1983, Zeh Rocha participa em três músicas no disco 'Baque Solto' (que resultou de parceria entre Lenine e Lula Queiroga): *Raoni*[54], *Prova de Fogo*[55] e *Maracatu Silêncio*, em parceria com Erasto Vasconcelos.

Figura 14. Ensaio do Baque Solto, Recife, 2014. Da esquerda à direita: Mulyaert (guitarra), Zeh Rocha, Lula Queiroga, Tadeu Mathias, Ivan Santos e Lenine

[53] Inclusive, trata-se esta da canção escolhida à análise do processo de composição musical de Zeh Rocha, nesta pesquisa.
[54] Uma homenagem ao caíque txucarramãe, Raoni, a letra desta canção narra a atitude do líder guerreiro diante de um massacre cometido por peões contra índios da reserva do Xingu, no Amazonas.
[55] Música feita em parceria com Lenine, que participou do MPB-Shell em 1981, Festival produzido pela rede Globo.

Fonte: Arquivo de Zeh Rocha, 2014.

A cidade de São Paulo foi escolhida pelo cantautor pernambucano como lugar de moradia e de trabalho, a partir de 1985, onde trabalhou com a banda Capote Valente.

Em 1987, de volta ao Recife, Zeh Rocha se depara com os primórdios do movimento ‘manguebeat’, um movimento estético-musical surgido no Recife no início da década de 1990, e que, basicamente, mescla o pop (rap, tendências da música eletrônica e rock) e elementos típicos da musicalidade pernambucana (maracatu, coco, ciranda e caboclinho) (VARGAS, 2015).

Durante este período, Zeh Rocha continuou compondo novas canções e encontrando novos caminhos musicais, mantendo-se sempre fiel às raízes da cultura sonora e musical brasileira.

Desde a década de 1980, quando então iniciou sua carreira profissional como cantautor, Zeh Rocha atuou em outras áreas artístico-culturais para além da música. Na área do teatro, criou trilhas de espetáculos como ‘Botaboca na Tuba’ (teatro universitário boca aberta, ligado a UNICAP-PE), ‘Os Negros’ (de Jean Genet), ‘Capitães de Areia’ (de Jorge Amado), e ‘Historinhas de Dentro’ (peça infantil de Samuel Santos, encenada pelo grupo pernambucano Quadro de Cena).

Além disso, Zeh Rocha também cursou jornalismo, tendo trabalhado no Diário de Pernambuco, no Diário da Noite e no Jornal do Commercio.

Dedicando-se à escrita poética, escreveu seu primeiro livro, um livro do gênero poesia, intitulado ‘Circunavegasons’, obra publicada em 2020, na qual Zeh Rocha mescla linguagem popular e contemporânea em poemas e letras de canções dos seus 30

anos de carreira, tendo parte dos textos sido escrita em Olinda, na década de 1980, quando então Zeh Rocha abandonou o jornalismo para se tornar músico profissional. Outras partes deste livro foram escritas em Candeias, praia de Jaboatão dos Guararapes, onde morou por dez anos.

No ano 2000, Zeh Rocha gravou seu primeiro disco, o cd 'Loas, Lendas e Luas'[56], pelo selo Via Som Music, produzido por Toni Lua, e com a participação de Eliane Ferraz

Figura 15. Capa do cd 'Loas, Lendas e Luas'

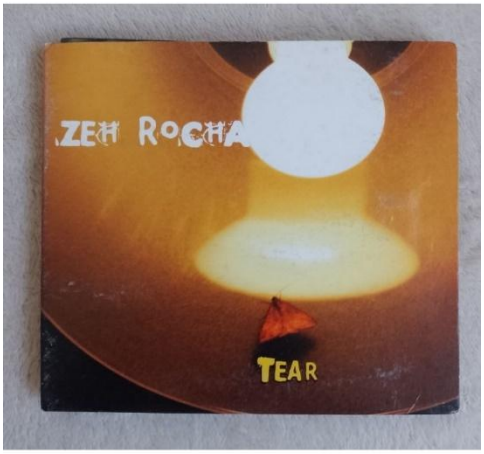
Fonte: autoria própria, 2022

Em 2006, é lançado seu segundo disco, 'Tear'[57], que contou com parcerias de Jessier Quirino, Adriano Marcena, Cláudio Noah, Lenine, Erasto Vasconcelos, e ainda com as participações do Maestro Spok, Cezinha do Acordeon, Geraldo Maia, Carolina Pinheiro, entre outros artistas pernambucanos.

[56] 'Loas, Lendas e Luas' contém 13 composições de sua autoria: *Salve a nação Pau Brasil* (Zeh Rocha); *Maracatu das ondas* (Zeh Rocha); *Aboio avoado* (Zeh Rocha, com participação de Antonio Nóbrega), *Toada para Maria bonita* (Zeh Rocha, com participação de Zé Renato, ex-integrante do 'Boca Livre'); *Mundana* (Zeh Rocha, com participação de Malu Cooper, arranjo e participação de Nenéu Liberalquino); *Tanta sede ao pote* (Zeh Rocha, com participação de Jura Figueiredo); *Severina Buscapé* (Zeh Rocha), *Ciranda buscada* (Zeh Rocha, com partipação de Sonia Sinimbu); *Dia feliz* (Zeh Rocha e Lenine, com participação de Adriana BB); *No topo da palmeira* (Zeh Rocha, com participação de Kelly Benevides; *Convite ao encantamento* (Zeh Rocha, com participação de Ilana e Yuri Queiroga), e *Tambores, terremotos, marés* (Zeh Rocha).

[57] Compõem o CD 'Tear' as seguintes faixas, todas compostas por Zeh Rocha: *Pintou o tagarela; Lume de azeite; Xama; Fulorada; Tribos da Mãe Guardiã; Tear; Rima de cheiro; Mar cirandeiro; Bumba-meu-boi da Boa Hora; Saga de um coração mouro; Secas de março; Salve o rei do Congo,* e *África é uma só.*

Figura 16. Capa do cd ‘Tear’



Fonte: autoria própria, 2022

Em 2013, o DVD ‘Transfinito’ é lançado, um projeto musical que contou com doze canções de sua autoria (destas, dez canções inéditas), em parceria com Xico Bizerra, Wilson Freire, Allan Sales, Anny Dias, Juca Filho, Juliano Holanda, diretor musical e músico arranjador.[58]

Figura 17. Gravação do DVD ‘Transfinito’. Zeh Rocha e Babi Jaques cantam ‘Radiopirateando’

Fonte: arquivo de Zeh Rocha, 2023

O estilo musical de Zeh Rocha é caracterizado não só pelo seu ecletismo - como evidenciam seus dois discos – mas, principalmente, por suas construções harmônicas e rítmicas complexas e incomuns, notadamente influenciadas e enriquecidas pelas

[58] A direção de vídeo é de Wilson Freire, da Candieiro Produções, a direção cênica é de Adriano Marcena, tendo sido o projeto gravado pelo Estúdio Fábrica, no teatro Luiz Mendonça, em Boa Viagem, em Recife, Pernambuco.

manifestações artístico-musicais típicas da cultura popular pernambucana, assim como por elementos característicos da cultura musical africana e indígena.

Em outubro de 2023, Zeh Rocha foi agraciado na Câmara Municipal do Recife com o prêmio de ‘Reconhecimento de contribuição para a Música Popular Brasileira’.

Figura 18. Prêmio de ‘Reconhecimento de contribuição para a Música Popular Brasileira’ - Câmara Municipal do Recife (Zeh Rocha posiciona-se o segundo, da direita para a esquerda)

Fonte: Arquivo de Zeh Rocha, 2023.

Hoje, aos 69 anos de idade, Zeh Rocha cursa uma pós-graduação em pedagogia vocal, e pretende lecionar técnica vocal. Trabalha atualmente como músico e pedagogo.

11.4.1 Os significados e sentidos produzidos por Zeh Rocha sobre sua música

A entrevista realizada com o participante Zeh Rocha teve como objetivos: conhecer a) aspectos gerais de sua história de vida pessoal; b) conhecer aspectos de sua história com o universo mais amplo da música; c) conhecer a compreensão deste participante acerca de seus próprios processos criativos de composição musical, de um modo geral, e d) a compreensão deste participante acerca do processo de composição musical de uma de suas composições - aquela mais ‘votada’ pelo(a)s participantes interlocutores(as) e, inclusive, por ele mesmo e pelo pesquisador. Após a leitura flutuante da transcrição da entrevista realizada com Zeh Rocha, foram elaborados 74 pré-indicadores. Após essa primeira etapa, a partir da análise dos conteúdos presentes na fala Zeh Rocha, aglutinou-se os pré-indicadores em 18 indicadores. Finalmente, na terceira

etapa, os 18 indicadores foram sistematizados em 5 núcleos de significação[59], através da nomeação de cada um dos núcleos, que serão analisados a seguir.

11.4.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Zeh Rocha

Após terem sido articulados os dezoito indicadores, foram inferidos e sistematizados os cinco núcleos de significação acima, após o que se deu continuidade ao processo de aproximação das zonas de sentido constituintes do participante Zeh Rocha, e que mantêm relação, em alguma medida, com seu trabalho enquanto músico e compositor de música popular brasileira. Nesse sentido, foram considerados os sentidos e significados produzidos pelo participante compositor a partir da sua relação com o contexto histórico e sociocultural em interação com o qual o participante construiu/constrói seu(s) modo(s) de ser, de sentir e de pensar, especialmente, sobre o universo das artes e da cultura popular, e, mais especificamente, sobre o seu próprio processo criativo composicional, mantendo-se sempre em consideração que esses significados e sentidos foram se constituindo por meio das experiências vividas pela participante, ao longo de sua história de vida, sendo esses sentidos, ao mesmo tempo singulares e sócio-históricos, característicos de toda a humanidade (Aguiar; Ozella, 2006).

Procedimentalmente, a análise dos cinco núcleos de significação inicia através de um processo intranúcleo, e é seguida de uma articulação internúcleos, partindo-se assim do empírico para a "zona de sentidos, uma dimensão eminentemente interpretativa (Aguiar; Ozella, 2013).

11.4.3 Análise Intranúcleo

No primeiro núcleo de significação "*Eu sou uma pessoa de sorte, afortunada de ter (...) nascido no estado de Pernambuco, que é um estado multicultural*", revela-se um sujeito imerso em um complexo diálogo (Bakhtin, 2003) de vozes e culturas.

A vivência de Pernambuco como um "estado multicultural" é central na construção da identidade do participante. Essa multiculturalidade não é vista como algo estático, mas sim como um processo dinâmico, vivenciado desde a infância, conforme demonstra o trecho "desde que eu ia para Olinda, para casa da minha avó, (...) na ladeira

[59] As tabelas contendo todos os pré-indicadores, indicadores e respectivos núcleos de significação de Zeh Rocha podem ser consultadas no 'Apêndice H'.

15 de novembro, então já comecei a ouvir os sons do carnaval né...". A cidade de Olinda como "celeiro cultural", é o espaço onde essa multiculturalidade se manifesta de forma intensa, especialmente através do Carnaval.

A afirmação de ser "uma pessoa de sorte" por ter nascido em Pernambuco, um estado multicultural, reflete uma ideologia que valoriza a diversidade cultural presente nesse estado, diversidade essa marcada pela presença de elementos culturais indígenas, africanos e europeus. A própria construção da identidade do sujeito se dá, portanto, dialogicamente, em contato com essa multiplicidade de vozes e influências.

A ideologia da valorização da multiculturalidade pernambucana inerente à fala do participante, demonstra como essa concepção de mundo permeia a compreensão de si mesmo e sua relação com o local de origem (os pré-indicadores 1, 2, 3, 4 3 5 ("Multiculturalidade", "O carnaval", "A cultura (multiculturalidade) pernambucana", "A musicalidade pernambucana" e "Olinda como celeiro cultural"), juntamente com o Indicador "A multiculturalidade pernambucana", corroboram essa análise, mostrando a força desse discurso na construção da identidade de Zeh Rocha). O trecho "desde que eu ia para Olinda, para casa da minha avó, (...) na ladeira 15 de novembro, então já comecei a ouvir os sons do carnaval né, os blocos de frevo, os maracatus, os caboclinhos que vinham, os caboclos de lança do maracatu rural..." ilustra uma vivência dessa multiculturalidade, que se desdobra a partir da infância de Zeh Rocha, dando-se mediada (Vigotski, 1989) pela figura da avó e pelo contato direto com as manifestações culturais de Olinda.

Compreende-se que a "musicalidade pernambucana" representa um elemento central na constituição do compositor. Os "sons do carnaval" – "os blocos de frevo, os maracatus, os caboclinhos", cada ritmo, cada manifestação artística, carrega consigo uma história, uma tradição, uma voz específica, que contribui para a riqueza de sua bagagem enquanto músico e compositor. A presença de diferentes manifestações artístico-culturais populares (maracatu, caboclinho, coco de roda etc), reforça essa ideia de diversidade e influencia diretamente a formação musical de Zeh Rocha. As experiências estéticas proporcionadas pelo contato com essas manifestações artísticas, desempenham um papel fundamental na construção da sua identidade e na sua relação com a cultura pernambucana. A riqueza dessa experiência estética (Vigotski, 2003), que se dá marcada pela diversidade de ritmos e expressões artísticas, contribui para a

formação de um sujeito sensível e aberto à pluralidade cultural. A “mediunidade”, parece configurar-se como outra forma de mediação, ampliando as possibilidades de interação do sujeito com o mundo e com as diferentes manifestações culturais. A afirmação da afrodescendência, a ligação com a umbanda e a incorporação musical espontânea dos toques e batuques revelam a influência das culturas africana e afro-brasileira na sua formação musical. Esses elementos, associados à mediunidade, ampliam a dimensão da experiência cultural do sujeito, relacionando-a inclusive a um contexto espiritual e ancestral. A incorporação dos tambores na sua musicalidade, demonstra como esses elementos da cultura afro-brasileira são ressignificados e integrados aos seus processos criativos de composição musical.

O interesse por expressões artísticas diversas – cinema, dança, teatro, poesia, dramaturgia – reforça a ideia de um sujeito aberto à experimentação e ao diálogo entre diferentes linguagens. A literatura de cordel e o teatro de mamulengo, manifestações da cultura popular, também estão presentes no seu universo criativo.

Portanto, a "sorte" de ter nascido em Pernambuco, mencionada pelo participante, não se refere apenas ao acaso geográfico, mas à riqueza do ambiente cultural em que o participante está inserido. Essa imersão na multiculturalidade pernambucana, mediada por experiências estéticas significativas, contribuíram de forma cabal para a formação da identidade complexa e multifacetada de Zeh Rocha.

O núcleo de significação 2, "*Esses primeiros processos (...), é um processo vamos dizer não tão sistematizado, mas que a partir do que você começa a fazer, ele vai se abrindo e você vai também, claro, aí teve um estudo*", revela a dinâmica entre intuição e aprendizado na trajetória criativa do compositor. A ênfase em um processo "não tão sistematizado" aponta para a importância do impulso criador (i.e., como já discutido, segundo Vigotski (1930/2012), existem na conduta humana dois tipos fundamentais de impulsos: um *reprodutivo* e outro *criativo*) e da experimentação nos seus primeiros processos composicionais. No entanto, a menção ao "estudo", ao final da frase, indica que a formação musical formal também desempenha um papel relevante nesse processo de construção do compositor Zeh Rocha.

Zeh Rocha destaca a influência do Colégio de Aplicação da UFPE nesse processo de formação musical do compositor. O ambiente escolar, que oferecia educação musical e estimulava a escrita e a leitura, parece ter oportunizado um terreno fértil para o desenvolvimento artístico de Zeh Rocha. A presença de "parceiros" como Oscar Malta e André Luiz Freire, foi fundamental enquanto incentivo à música e à

composição. As parcerias funcionam como mediadoras no processo de composição, proporcionando trocas e aprendizados mútuos.

A experiência literária, por sua vez, fornece um repertório de imagens, ritmos e palavras que alimentam a sua imaginação criativa, revelando-se importante para o seu processo criativo, que se expande, inclusive, para além da música (e.g. no teatro, a peça “A peleja do cavalo marinho contra a mancha da maldade”, e, no campo da poesia, o livro “Circunavegasons”).

A composição como processo “mediúnico” adiciona uma nova dimensão de complexidade a esse processo, sugerindo a influência de fontes de inspiração que transcendem a dimensão consciente - e possibilitando inclusive uma interessante reflexão sobre se não seria essa inclusive uma dimensão do processo criativo.

Expressou-se também neste núcleo a diversidade de influências musicais presentes na formação musical de Zeh Rocha. O rock, a musicalidade de natureza regional (em especial a musicalidade relacionada às manifestações de carnaval e do folguedo bumba-meu-boi, e a MPB (com destaque às figuras de Edu Lobo e Ernesto Nazareth), representam diferentes universos sonoros que dialogam na sua criação. O "Clube da Esquina" surge para Zeh Rocha como um símbolo de liberdade musical, incentivando a experimentação e a busca de novas possibilidades dentro da MPB. A polirritmia, influenciada por Edu Lobo e presente no trabalho do grupo "Flor de Cactus", reflete outro exemplo dessa busca por inovações rítmicas.

Em síntese, o núcleo de significação 2 revela que o processo de desenvolvimento do compositor Zeh Rocha se dá inicialmente marcado por processos de interação dialógica entre a intuição, a experimentação, suas influências musicais diversas e trocas com parceiros específicos. Essa trajetória, iniciada no ambiente estimulante do Colégio de Aplicação, reflete a construção de uma identidade musical singular, aberta ao diálogo com diferentes tradições e linguagens.

A partir do núcleo de significação 3, "*Até como médium eu tenho uma ligação com a umbanda (...), eu ouvia os percussionistas do Boi Misterioso de Afogados (...). Essas influências rítmicas (...), que são da nossa afrodescendência, africana e indígena*", pode-se inferir a profunda imbricação entre a espiritualidade, a cultura popular e a criação musical na trajetória constitutiva do compositor Zeh Rocha. A

mediunidade, longe de ser um elemento isolado, se articula com a sua ligação com a umbanda e com a sua imersão nas manifestações artístico-culturais populares.

A umbanda, enquanto religião afro-brasileira, se apresenta para Zeh Rocha como um espaço de vivência e expressão da cultura afrodescendente. O contato com os rituais, as danças e as giras, proporciona ao participante compositor uma experiência estética e espiritual que influencia diretamente a sua musicalidade. Os tambores, elementos centrais na umbanda, se tornam fonte de inspiração rítmica, sendo incorporados por Zeh Rocha de forma espontânea às suas composições.

O ‘Boi Misterioso de Afogados’, folguedo representante da cultura popular pernambucana, representa outra fonte de influência rítmica. A experiência de ouvir e aprender com os percussionistas do Boi Misterioso, mencionada no trecho "eu ouvia os percussionistas do Boi Misterioso de Afogados (...) eles deram aula para gente, mostraram como eram os toques, do cavalo marinho, do boi, do toré", demonstra a importância da transmissão oral do conhecimento na cultura popular.

A incorporação de elementos musicais rítmicos das culturas indígena, africana, local e universal, revela a amplitude das suas influências musicais. Ritmos como o maracatu, o coco de roda, o forró, o frevo e a ciranda, se misturam a elementos de origem africana e indígena, como o cavalo marinho e o toré, criando uma musicalidade híbrida e singular (Rios Filho, 2010; Vargas, 2015; Stroud, 2008).

A busca pela universalidade musical não significa o abandono das raízes locais, mas sim a sua recriação (Vigotski, 1930/2012) e transformação em uma linguagem própria. A metáfora do "olho d'água, um manancial de água", representando os ritmos populares, não apenas brasileiros, mas, inclusive, de outros países, expressa a ideia de uma fonte inesgotável de inspiração musical, aberta a todos. Nas palavras do compositor:

> “Tem um lado de, veja, tem um lado de suor, de trabalho cara. Continuo, eu continuo sacando, aí eu já estou até proporcionando a quem queira, o músico que quiser, existe, cara como se fosse assim, um olho d’água, um manancial de água, de águas, que as águas são o que, são os ritmos populares, brasileiros, não só brasileiros não cara, escuta a música na África, procura a música de Cabo Verde, de Mali, de Cuba, né, então a gente tem aí velho, um olho d'água da música universal que não é minha não é sua, estamos no Brasil, onde tem coco de roda, nasceu aqui em Pernambuco, mas é do mundo! Todo mundo pode explorar! O que eu fiz? Eu comecei a pegar um

> pouquinho, bebi aí foi, veio para a mão direita, sabe, mas ainda tem coisa ser feita cara!”

A polifonia (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006; s/d) se expressa nesse núcleo através da presença de múltiplas vozes e influências culturais que dialogam no processo criativo de composição musical de Zeh Rocha (e.g. a mediunidade, o espiritismo e a umbanda, a cultura popular e as tradições indígenas e africanas). Finalmente, pode-se inferir a partir da fala do participante uma ideologia de valorização da ancestralidade e da diversidade cultural, refletindo seu compromisso com a preservação e a recriação dessas tradições.

O núcleo de significação 4, "*Eu acho que o caminho da composição, a essência da composição, deve ser a originalidade*", sintetiza a busca do compositor por uma voz própria, apesar das múltiplas influências que permeiam sua trajetória enquanto compositor. A "originalidade" não significa, a partir do ponto de vista de Zeh Rocha, o isolamento ou a negação das tradições, mas sim a sua recriação a partir de uma perspectiva singular. A respeito disso, concordam Glăveanu e Wagoner (2016):

> A criatividade não rompe com o que já existe, mas constrói ativamente uma ampla base individual e social de hábitos e tradições. Imitações e cópias não são simplesmente processos movidos pela memória; elas desempenham um papel fundamental no trabalho criativo também (...). Há muita criatividade quando se trata de copiar ou reproduzir o "original". Além disso, o "original" em si é, sempre, uma "cópia" transformada. (p. 80, tradução nossa).

A ênfase na originalidade dialoga com a ideia de um processo composicional "não tão sistematizado", marcado pela intuição, a experimentação e a descoberta. O Indicador 11, "O nascimento da composição pode ter motivações diversas e desdobramentos insuspeitados", reforça essa perspectiva, mostrando que a criação não segue um caminho predeterminado, mas se abre para possibilidades inesperadas, o que remete à observação de Ross, Vallée-Tourangeau e Glăveanu, segundo a qual os processos criativos aparentemente mais individuais, emergem sempre do interjogo dinâmico de vários fatores, que só podem ser interpretados em termos sistêmicos e interativos (2020).

As motivações do processo criativo composicional, segundo a perspectiva de Zeh Rocha, podem ser emocionais, surgir "do nada" ou até mesmo de um sonho.

> A criação não nasce de uma fórmula matemática, de um estudo acadêmico (...) Tem várias motivações, várias, emocionais (...) pode surgir uma canção, simplesmente do nada, e você pegar o violão de bobeira ficar tocando, de repente vem uma sequência harmônica, não vem nem melodia ainda, vem uma sequência harmônica que você gostou, vem uma levada, de repente tu tá fazendo aquela sequência e tudo muda! “Não, não é por aí, é por outro

> caminho!" [risos]. Então (...), não há fórmula e nem há livros de autoajuda (...). Quanto mais tempo você que vai começar compor né (...) Tem que estudar mesmo! Tem que pegar no violão muito, muito, muito, e não pode deixar ali. Então não existe sabe, são várias motivações. (...) Uma palavra às vezes, uma palavra. Eu sonhei como um cavalo marinho. Outra motivação. Eu sonhei com uma, que foi o que motivou essa peça agora "A peleja do cavalo marinho contra a mancha da maldade" nasceu uma canção, isso eu morava no Rio de Janeiro em 83. Essa ideia, veio em forma de imagem, eu fiz uma música e essa música inclusive não tá nem nessa peça! (...). Mas voltando a questão da motivação (...), é muito variada Alex."

A importância da prática constante do instrumento também contribui pela busca pela originalidade no processo criativo. O "mergulho" no instrumento permite a exploração de novas sonoridades, ritmos e harmonias, expandindo as possibilidades criativas. A metáfora do "escafandrista que "vai mergulhando e vai vendo", ilustra esse processo de exploração e criação.

O diálogo com "outros músicos" e as "críticas musicais" são importantes para o aprimoramento da composição, mas não devem se sobrepor à busca por uma voz própria. "A composição musical como processo polifônico e dialético" destaca a interação entre o "eu" e o "outro" no processo criativo (Glăveanu, 2013; Bakhtin/Volóchinov, s/d). As parcerias e as trocas com outros músicos enriquecem a composição, mas a "originalidade" reside no processo de síntese dessas influências em uma linguagem pessoal, como observou Vigotski (1930/2012), para quem o processo criativo consiste basicamente na combinação de impressões e experiências anteriores, que resultam em algo diferente de tudo aquilo (de natureza simbólica ou material) que possa ser reconhecido no universo cultural existente, sendo esse ineditismo uma característica essencial de um *artefato* (Glăveanu, 2013) inovador.

A formação musical no Colégio de Aplicação da UFPE, o contato com as manifestações artístico-culturais populares, a influência das musicalidades africana e afro-brasileira e a incorporação de elementos rítmicos de diferentes culturas são elementos que alimentam o processo criativo de Zeh Rocha, contribuindo para o enriquecimento e a diversidade da linguagem musical do compositor. No entanto, a originalidade, como "essência da composição", implica a transcendência dessas influências (Glăveanu, 2013; Vigotski, 1930/2012), a partir da construção de uma voz singular e autêntica.

O núcleo de significação 5, "*Até hoje assim eu fico me perguntando como é que eu criei o 'Bumba-meu-boi da Boa Hora*'", revela o processo de composição dessa canção de Zeh Rocha como um ato de "combinação inovadora de elementos previamente existentes" (Glăveanu, 2013; Vigotski, 1930/2012). Como já visto ao longo da fundamentação teórica desta tese, para Vigotski, a criatividade não consiste em criar algo do nada, mas sim em reorganizar e transformar elementos já conhecidos, dando-lhes um novo significado.

No caso de "Bumba-meu-boi da Boa Hora", a "combinação inovadora" se expressa na fusão de diferentes influências musicais – rock, MPB, ritmos pernambucanos, elementos africanos e indígenas – em uma linguagem musical original. A experiência acumulada ao longo da sua trajetória, mediada pela interação do participante com diferentes culturas, fornece a Zeh Rocha a "matéria-prima" para seu processo criativo. A formação musical, as parcerias, a imersão na cultura popular, a mediunidade – todos esses elementos se combinam de forma idiossincrática no seu processo de criação.

A canção nasce de um instrumental, sem que houvesse uma intenção prévia de criar uma letra à canção que estava “nascendo”. Esse processo intuitivo, guiado pelo som e pelo ritmo, se contrapõe à ideia de uma composição "sistematizada", organizada racionalmente. A liberdade musical presente na gênese de "Bumba-meu-boi da Boa Hora", consiste de uma condição essencial para o processo criativo que engendra a canção. Ao se libertar das amarras das fórmulas e convenções, Zeh Rocha abre espaço à experimentação e à inovação. A "não definição" e a "não diretividade" permitiram que a canção se desenvolvesse de uma forma orgânica, seguindo seu próprio fluxo, por assim dizer. O fluxo espontâneo da melodia, descrito como algo que "fluiu na hora", a construção rítmica inusitada e a decisão de "não definir nada" durante o processo criativo de composição sugerem a atuação de processos que fogem ao controle deliberado do compositor.

> “Então, o que foi interessante no processo de composição dessa música é que ela nasceu de um instrumental mesmo, não tinha no começo uma intenção de letra, não vinha nenhum verso, eu apenas senti necessidade de trabalhar (...) com acordes com quartas, um jogo rítmico, são seis acordes (...) Com baixo em ré. Já afinação, já baixei para ré (...), já muda. Também isso cria um campo harmônico no violão ele, sinto que abre, abre mais sabe? (...). Então assim, eu comecei a ver essa abertura, e uma coisa interessante foi que eu comecei a falar para mim mesmo: “eu não vou definir nada, eu vou deixar

> (...)“É você não querer definir logo de imediato aquilo quando surge, aquela ideia rítmica, harmônica, não se preocupar com (...) ter que fazer a letra logo (...). Então essa canção teve esse aspecto de uma liberdade sabe, um senso de liberdade (...). Então ela tem (...) vários movimentos [rítmicos] (...). Aí depois veio, a construção melódica (...) A melodia é grande né, com muitos versos [frases melódicas] que fluiu! Eu tou falando agora assim, mas fluiu na hora!”

A polirritmia, característica marcante da musicalidade de Zeh Rocha, também está presente em "Bumba-meu-boi da Boa Hora". A construção rítmica inusitada contribui para a originalidade da canção, que se afasta dos caminhos convencionais da composição. A escrita da letra como última etapa da composição sugere que os elementos puramente musicais (melodia, ritmo, harmonia) e intuitivos desempenharam no processo criativo da canção o papel fundamental, sobre (e apenas após) o qual a letra pôde ser construída.

O núcleo expressa o encantamento e a surpresa do compositor diante do próprio processo criativo. A pergunta retórica ("Até hoje assim eu fico me perguntando como é que eu criei o 'Bumba-meu-boi da Boa Hora'") revela a consciência de que o processo de criação artística ultrapassa o controle racional, envolvendo elementos intuitivos.

A canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" representa para Zeh Rocha um marco em sua trajetória como compositor, tendo resultado seu processo criativo de uma espécie de "epifania" criativa. Compreende-se que essa surpresa do compositor diante do próprio processo criativo revela a dimensão dialógica desse processo Bakhtin/Volóchinov, s/d), em que a obra se torna, em certa medida, autônoma em relação ao seu criador.

Finalmente, pode-se inferir, observando-se todo o processo criativo da canção, conforme relatado pelo próprio compositor, que muitos dos elementos (tanto musicais quanto poéticos) com que Zeh Rocha ‘tece’ a sua canção fazem parte do mesmo “caldeirão cultural” (para utilizar as palavras de Berta) em que se constituíram os sujeitos Manoel e Berta, ao longo de suas histórias de vida.

11.4.4 Análise Internúcleo

A análise internúcleos dos cinco núcleos de significação inferidos a partir da entrevista com o participante compositor Zeh Rocha, buscou compreender as relações entre os sentidos constituintes dos núcleos, evidenciando as tensões, contradições e

convergências inerentes àa complexidade do processo criativo composicional de Zeh Rocha, que possibilitou a criação da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora".

A "sorte" de Zeh Rocha ter nascido em Pernambuco, um estado multicultural (Núcleo 1), se relaciona diretamente com a sua imersão na umbanda e nas culturas africana e indígena (Núcleo 3). A umbanda, como religião afro-brasileira, e as manifestações culturais populares que ele vivenciou em Pernambuco, como o Boi Misterioso de Afogados, representam facetas dessa multiculturalidade, que enriqueceram sua formação musical. A "mediunidade", assim, atua como uma ponte entre o compositor e essas tradições. É interessante destacar que Zeh Rocha revela ser um "médium e psicógrafo" ("sou médium, e psicográfo (...) Sou espírita, tive uma formação espírita, na psicografia"), enquanto espírita (isto é, segundo a doutrina espírita, alguém capaz de se comunicar com os espíritos), não tendo se referido em momento algum da entrevista à noção de "intuição" como algo presente em seus processos criativos, mas sim à noção de "mediunidade". Zeh Rocha descreve seus primeiros processos composicionais como sendo "mediúnicos", mas também valoriza o estudo musical (Núcleo 2).

> "Olha esses primeiros processos sinceramente foram surpreendentes né? Porque quando você começa a compor ainda mais sem ser a partir de um estudo de teórico, muito mais incentivado motivado por um impulso né que você não sabe de onde vem, mas assim é necessário de criar! (...)Cada música você inicia ela com um clima, uma motivação diferenciada, nunca pensamos "vamos fazer uma música para ganhar dinheiro" uma música que fale (...) de terror, uma música que fale sabe, das pontes do Recife, não, a coisa fluía muito, fluía muito (...) Era meio mediúnico mesmo [risos]. Então é um processo vamos dizer não tão sistematizado, mas que a partir do que você começa a fazer, ele vai se abrindo e você vai também, claro. Aí teve um estudo, eu estudei no conservatório, música, isso me ajudou muito né?"

Essa combinação entre "mediunidade" e aprendizado formal (isto é, os estudos no Conservatório de Música) dialoga com a sua busca pela originalidade (Núcleo 4). A originalidade, para Zeh Rocha, não implica na rejeição das tradições, mas sim na recriação desses elementos tradicionais mais estabilizados (e.g. a percussividade do bumba-meu-boi) a partir de uma perspectiva idiossincrática, conformada tanto por sua "mediunidade" quanto por seus conhecimentos musicais adquiridos através de estudos formais.

No processo de criação dessa "originalidade" (e.g. de um artefato "original", como Bumba-meu-boi da Boa Hora"), surge uma aparente contradição: como criar "originalidade" utilizando, para isso, elementos culturais pré-existentes? Ocorre que a

multiculturalidade pernambucana (Núcleo 1) não é simplesmente copiada por Zeh Rocha e "colada" em "Bumba-meu-boi da Boa Hora" (o que resultaria meramente em uma atividade do tipo reprodutiva (Vigotski, 1930/2002)), mas serve ao compositor como matéria-prima para a construção de uma linguagem musical própria. A originalidade (Núcleo 4) a que Zeh Rocha se refere, reside na síntese criativa dessas influências multiculturais, resultando em uma expressão musical que é ao mesmo tempo enraizada na tradição e inovadora.

Verifica-se aqui uma tensão entre a "mediunidade" e o "estudo" (Núcleo 2), que irá se manifestar no núcleo 5 – em que Zeh Rocha descreve o processo criativo composicional de "Bumba-meu-boi" como algo misterioso e surpreendente para ele próprio.

A canção nasce de um impulso criativo (Vigotski, 1930/2012) "eu apenas senti vontade de trabalhar", de um fluxo espontâneo (principalmente a dimensão melódica, como se pode inferir da fala do participante), porém, é possível inferir a partir do relato do compositor que a formação musical formal (os estudos no Conservatório) - assim como a experiência de Zeh Rocha no campo da composição musical - exerceu papel fundamental no desdobramento desse processo criativo, o que fica especialmente evidente quando o compositor descreve o modo como foram construídas as dimensões melódica e harmônica da canção, uma criação que seria muito improvável sem o apoio de determinados conhecimentos de caráter mais técnico (provavelmente possibilitados pelos estudos no Conservatório de Música) – e, portanto, menos da ordem da "mediunidade" -, especialmente aqueles relacionados à formação de acordes e à harmonia.

> Participante: Eu apenas senti necessidade de trabalhar (...) com acordes com quartas, um jogo rítmico, são seis acordes (...) com baixo em ré. Já afinação já baixei para ré (...). Já muda. Também isso cria um campo harmônico no violão ele, sinto que abre, abre mais sabe? Se você cai do, sai do mi que é o bordão e vai para o ré né, então já muda configurações né, dos acordes da forma de digitalizar os acordes, e ao mesmo tempo dá um campo pra você usar acordes abertos, acordes abertos que falo é com cordas soltas né? Então assim eu comecei a ver (...) essa abertura, e uma coisa interessante foi que eu comecei a falar para mim mesmo: "Eu não vou definir nada, eu vou deixar". Aí vem: [canta: "esquenta o bombo batuqueiro ninguém é dono do terreiro"] aí já entrou uma melodia, e essa melodia também não é uma melodia trivial né, quer dizer não tinha aquela preocupação, como é que ela vai terminar, se eu vou fazer uma coisa simples [canta: "esquenta o bumbo batuqueiro ninguém é dono do terreiro, da festa da briga e do amor"] a melodia, e, grande né, com muitos versos. (...)que fluiu! Eu tou falando agora assim, mas fluiu na hora!
>
> Entrevistador: Isso [a melodia] nasceu casado com a harmonia do violão ou foi independente?

> Participante: Não cara, aí você fez uma boa observação, porque aí a partir do momento que eu defini essa levada [canta: “tã tã tã”] agora vou trabalhar, ‘soltar’ a melodia em cima desse campo harmônico, dessa levada. (...) dessa rítmica. (...) Eu vou quebrar, eu não vou fazer, eu podia fazer [canta: “vem prá cá, vai pra lá” – melodia seguindo exatamente os acordes, em notas e tempos] (...) em cima dos acordes, do que eu tava fazendo em termos de ritmo com os acordes, não aí eu fiz ao contrário, foi em outro caminho”.

A originalidade da musicalidade de Zeh Rocha (Núcleo 4) – e, mais especificamente, a originalidade da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” – resulta em grande medida da influência recebida da umbanda, e, paralelamente, da musicalidade africana, afro-brasileira (principalmente da dimensão rítmica dessa musicalidade) e indígena (especificamente do toré) (Núcleo 3) A incorporação de ritmos e elementos musicais característicos dessas culturas, que se dá mediada pela sua experiência espiritual (na umbanda), convergem na criação de seu estilo próprio, uma “marca” de seu trabalho, como o próprio compositor relata:

> “Naná [Vasconcelos] e Erasto [Vasconcelos] foram muito importantes pra mim porque de ressignificar, afirmar, a nossa afrodescendência, entendeu? E até como médium eu tenho uma ligação com a umbanda, não sou filho de santo, mas tenho muito respeito, já tive várias situações assim de assistir rituais de danças, giras, de ter acesso assim, Olinda mesmo a gente sempre passava ali no cantinho da Sé e via (...) tocando os tambores. Enfim, Pai Edu, Tatá Raminho de Oxóssi, cheguei aí ver algumas vezes, mas nada assim sabe, “vou fazer uma pesquisa, saber todos os toques dos Orixás”, não. Uma coisa que permeia, que vem, e eu incorporo nas músicas (...). Eu ouvia os percussionistas do ‘Boi-Misterioso de Afogados’, eles deram aula para gente, mostraram como eram os toques, do cavalo marinho, do boi, do toré e tal. Então isso para mim me influenciou e eu acho que é hoje, é uma marca, no meu trabalho.”

Pode-se inferir que todos os quatro núcleos de significação convergem no quinto núcleo, em que Zeh Rocha relata minuciosamente o processo criativo da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora". Compreende-se que a canção sintetiza a multiculturalidade pernambucana, a “mediunidade” (conforme já dito acima), o estudo formal da música por Zeh Rocha, as influências musicais diversas, a experiência espiritual (as vivências no âmbito da umbanda) e a busca de Zeh Rocha pela “originalidade”, resultando em uma obra que surpreende o próprio compositor. A canção, assim, emerge como uma espécie de "epifania" criativa, onde todos esses elementos se combinaram (Vigotski, 1930/2002) de um modo tal que escapou à consciência do compositor.

> "Então, o que foi interessante no processo de composição dessa música é que ela nasceu um instrumental mesmo, não tinha no começo uma intenção de letra, não vinha nenhum verso, **eu apenas senti necessidade de trabalhar** (...) uma coisa interessante foi que **eu comecei a falar para mim mesmo: "eu não vou definir nada" eu vou deixar**, esse foi um grande passo para mim que me orientou em outras composições e orienta até hoje.(...) Até hoje assim eu fico me perguntando como é que eu criei o "boi da boa hora", realmente eu não sei dizer a você"

Em resumo, a análise internúcleos permite inferir que o quinto núcleo de significação ("Até hoje assim eu fico me perguntando como é que eu criei o 'Bumba-meu-boi da Boa Hora'.") representa uma síntese dialética de todos os outros núcleos, considerando que, no processo criativo composicional da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", Zeh Rocha 'combina' criativamente tensões e contradições que podem ser observadas nas falas que compõem os demais núcleos (e.g. multiculturalidade (Núcleo 1) e originalidade (Núcleo 4), "mediunidade" (Núcleo 3) e "estudo" (Núcleo 2), tradição e inovação, influências externas e voz própria.).

12. CONCLUSÕES

Inicialmente, faz-se aqui relevante ressaltar que o presente estudo teve como objetivo geral "Investigar o processo criativo do compositor participante, e, compreender como e em que medida, seus(as) apreciadores(as) se relacionaram com o processo criativo de composição musical deste artista.". Mais precisamente, conforme informado na introdução desta tese, buscou-se aqui compreender o papel do público apreciador (nesta tese, compreendido como *audiência* (Glăveanu, 2013)) no desdobramento do processo criativo de um compositor de música popular, (o compositor Zeh Rocha, nesta tese, considerado como *ator* (Glăveanu, 2013)), que resultou em uma composição musical específica (a canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", nesta tese, compreendida como *artefato* (Glăveanu, 2013)). Além disso, este Estudo I teve como objetivos específicos: 1) conhecer aspectos da história de vida do compositor participante e sua história com o universo mais amplo da música; 2) investigar aspectos da história de vida de um interlocutor e de uma interlocutora da obra musical do compositor participante, assim como suas histórias com o universo da música; 3) analisar uma canção composta pelo compositor participante; 4) analisar a vivência estética dos participantes interlocutores, resultante da apreciação desta mesma canção, e 5) analisar o processo criativo do compositor participante.

Assim, partindo-se da hipótese segundo a qual, de algum modo, em alguma medida, as histórias de vida dos(as) apreciadores(as) do trabalho musical autoral de Zeh Rocha teriam relação com o processo criativo deste compositor, buscou-se evidenciar como uma apreciadora e um apreciador do trabalho de Zeh Rocha, participantes do presente estudo, Berta e Manoel, poderiam ter alguma relação (mesmo que indireta) no processo criativo de composição da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora", de autoria de Zeh Rocha, considerando alguns elementos ou experiências compartilhadas entre esses três participantes (mesmo individualmente).

Essa hipótese se fundamentou teoricamente, dito de modo resumido, na premissa bakhtiniana segundo a qual, o artístico (ou o estético) não se encontra nem na psique individual do criador, nem na do contemplador do objeto artístico/estético, e nem no objeto em si, mas consiste de uma forma de interrelação entre criador, apreciador/contemplador e artefato (Bakhtin//Volóchinov, s/d).

Desse modo, partindo-se dessa premissa, compreendeu-se necessário buscar elementos nas histórias de vida dos participantes apreciadores do trabalho do participante compositor, que refletissem em alguma medida aspectos da história de vida do próprio participante compositor, e que, por sua vez, pudessem tais elementos tanto ser observados/identificados no artefato criado pelo compositor (a canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora") quanto, consequentemente, no processo criativo composicional que resultou na criação deste mesmo artefato.

Para isso, foram estrategicamente adotados alguns procedimentos. Considerando a quantidade notadamente robusta de dados construídos a partir das transcrições das três entrevistas, assim como a natureza discursiva desses dados, recorreu-se à proposta metodológica dos Núcleos de Significação (Aguiar; Ozella, 2006, 2013), buscando-se sintetizar esses dados em 'conjuntos' de sentidos, ou, mais precisamente, em 'núcleos de significação'. Após esse complexo e longo trabalho de construção dos núcleos de significação, procedeu-se à análise desses núcleos, que foram interpretados precipuamente à luz do referencial teórico da psicologia sociocultural, recorrendo-se principalmente aos conceitos teóricos de 'dialogismo' e 'polifonia' (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006), e de 'mediação' (Vigotski, 1989), e utilizando-se, para 'delimitar' teoricamente o fenômeno do processo criativo, objeto deste estudo, o modelo dos 5 A's (Glăveanu, 2013). Procedeu-se desse modo, partindo desses conceitos para análise de todos esses dados discursivos e sentidos, por se compreender que a eventual participação indireta dos(as) apreciadores(as) no processo de composição da canção

“Bumba-meu-boi da Boa Hora” poderia ser melhor compreendida (ou teorizada) e interpretada como se dando através de processos socioculturais de natureza dialógica e polifônica, e de mediação, evidentemente.

A escolha pela utilização da metodologia dos núcleos de significação (Aguiar; Ozella, 2006, 2013) neste estudo sobre o processo criativo composicional de música popular, se mostrou adequada, considerando que a proposta permitiu sistematizar e aprofundar a análise das falas de Berta, Manoel e do próprio compositor, Zeh Rocha. Ao identificar/nomear os núcleos de significação, pôde-se evidenciar os temas e valores compartilhados pelos participantes, apontando para possíveis relações entre suas histórias de vida e o processo criativo da canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora".

Compreende-se também que recorrência privilegiada aos conceitos teóricos de ‘dialogismo’ e ‘polifonia’ (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006), e de ‘mediação’ (Vigotski, 1989, 1930/2012), conforme se procedeu no processo de análise dos sentidos produzidos pelos participantes, mostrou-se uma estratégia teórica acertada, naquilo que ofereceu um referencial teórico adequado à interpretação dos dados. O conceito bakhtiniano de dialogismo ajudou a compreender a canção de Zeh Rocha, e mesmo seu processo criativo, como um produto da interação entre as vozes e perspectivas dos participantes, mesmo sem a ocorrência de um diálogo direto entre estes, enquanto que a noção bakhtiniana de polifonia permitiu vislumbrar a multiplicidade de influências, de naturezas as mais variadas, que moldaram o processo criativo da composição analisada. Também analisar esses mesmos sentidos a partir da noção vigotskiana de mediação permitiu entender especialmente a influência do contexto sociocultural, de um modo mais amplo no processo criativo composicional de Zeh Rocha. Os processos de mediação que se deram através da cultura (principalmente das manifestações culturais de caráter popular, como o coco de roda, o maracatu, o caboclinho de lança do maracatu rural e o ‘Boi Misterioso de Afogados’), das interações sociais (e.g. parceiros como Oscar Malta, André Freire e Lenine) e de certas vivências específicas (e.g. na ladeira 15 de Novembro durante os carnavais de Olinda, nos rituais de dança e giras da umbanda), conforme evidenciou o processo de análise dos dados, e que moldaram a visão de mundo e a sensibilidade artística do compositor.

Quanto aos cinco objetivos específicos deste Estudo, compreende-se que foram todos atingidos com êxito, primeiramente, considerando que a entrevista do tipo

depoimento pessoal, e as entrevistas semiestruturadas, realizadas com o compositor e com os participantes apreciadores, respectivamente, permitiram ao pesquisador a construção de um corpus de análise significativamente robusto, sobre o qual o pesquisador pôde ter uma compreensão especialmente rica sobre aspectos das histórias de vida dos três participantes, sobre suas preferências (“gostos”) e inclinações artísticas, sobre as relações destes participantes com o universo da música em geral e, mais especificamente, com o universo específico da MPB. Esses dados permitiram a construção de um total de 198 pré-indicadores, 50 indicadores e 11 núcleos de significação.

A análise da vivência estética dos participantes interlocutores resultante da apreciação de uma canção composta por Zeh Rocha (objetivo específico 4) permitiu compreender como a canção "Bumba-meu-boi da Boa Hora" se relaciona íntima e profundamente com vivências características da infância e juventude dos participantes interlocutores/apreciadores. No caso de Berta, a canção representou uma espécie de “gatilho”, evocando-lhe lembranças e sentimentos relacionados principalmente às apresentações do bumba-meu-boi de Teresina, uma tradição que se relaciona com suas memórias de infância e suas origens nordestinas. Para o participante Manoel, a apreciação da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” lhe evocou a energia e o vigor de sua juventude (simbolizados, para o participante, pela dança do Caboclinho), permitindo ao participante, por um lado, reviver a vivacidade de sua juventude, e, por outro lado, a canção estabeleceu um diálogo com as raízes culturais e ancestrais do participante, o que se deu principalmente através da presença de elementos indígenas e afro-brasileiros presentes na musicalidade de Zeh Rocha.

Também a análise do processo criativo do compositor participante (objetivo específico 5) foi realizada com êxito, o que se deu, por um lado, através da análise da ‘história da composição’, contada pelo próprio compositor (Sloboda, 2008), durante a entrevista do tipo depoimento pessoal, e, por outro lado, através do material musical e textal/poético do próprio artefato (Glăveanu, 2012), com base no estudo de LaVia (2012) que, como já discutido, consistiu de uma análise de canções do compositor baiano de MPB, Dorival Caymmi, em que o autor buscou “identificar” os sentidos propostos pelas canções de Caymmi apoiando-se em elementos do contexto sócio-histórico e cultural em que o compositor viveu

Apesar da considerável quantidade de coincidências e afinidades entre as histórias de vida dos participantes deste estudo - considerando que os três participantes são contemporâneos, possuindo entre si idades bem próximas (Manoel, 65 anos; Berta, 65 anos, e Zeh Rocha, 69 anos), que viveram suas adolescências, juventudes e fase adulta no Recife, que possuem experiências e preferências artístico-culturais e inclinações artísticas notadamente semelhantes (Zeh Rocha desenvolveu-se, enquanto artista criador, mais notavelmente na área da música; Manoel, principalmente no campo do teatro - assim como parece ter se dado com a participante Berta), enfim, considerando que os três participantes possuem histórias de vida que, em muitos sentidos, se assemelham (o que, em grande medida, se deve a aspectos bastante específicos e característicos do contexto político, sociocultural e histórico em que viveram: o regime militar, vigente no Brasil, de 1964 a 1985, constituiu um período que foi igualmente marcante à vida dos participantes) -, os resultados construídos neste estudo não autorizam a inferência de uma relação direta de Berta e Manoel com o processo criativo composicional em si, de "Bumba meu boi da boa hora". No entanto, compreende-se que esta pesquisa abre espaço para refletir sobre a possibilidade de uma relação indireta, mediada pelo contexto sociocultural compartilhado entre os participantes. A "sintonia" entre os participantes, expressa na valorização da cultura popular, da MPB e da música como forma de expressão e resistência, sugere que Zeh Rocha, Berta e Manoel faziam parte de uma mesma ‘comunidade de sentidos’, por assim dizer, influenciada pelos mesmos valores e anseios sociais, durante o período em que o processo criativo composicional de “Bumba-meu-boi da Boa Hora” foi gestado e engendrado. Nesse sentido, a canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora” pode ser vista como um artefato próprio desse contexto cultural compartilhado, um ponto de convergência entre as histórias de vida e as vivências culturais dos participantes. Assim, a "sintonia" não se traduziu em uma contribuição concreta e direta de Berta e Manoel para o processo criativo de composição, mas sim em uma ressonância com o "espírito da época" e com as demandas de um determinado grupo social, que Zeh Rocha captou e traduziu musicalmente.

Pensa-se que, para aprofundar a investigação sobre a relação do público apreciador (neste tese, audiência) com o processo criativo de compositores(as) de música popular, poderia ser extremamente relevante, em pesquisas futuras, incluir, no processo de análise da canção/artefato, uma análise mais minuciosa (em comparação

com aquela que aqui foi empreendida) do elemento musical da canção (isto é, melodia, harmonia e ritmo). Apesar de todos os esforços teóricos (ver seção 6.1 desta tese) voltados a tentar "traduzir" o elemento musical em uma "linguagem" sobre a qual, assim esperava-se, se pudesse produzir sentidos análogos àqueles propostos pelo elemento poético da canção, nesta pesquisa, infelizmente, isso não foi alcançado – nem no caso da análise da canção de MPB, e nem no caso da análise do fado (Estudo II desta tese).

Não obstante as limitações e "faltas", compreende-se que esta pesquisa contribui à compreensão desse processo psicológico específico - o processo criativo de composição musical -, principalmente naquilo que representa um esforço pioneiro no sentido de uma investigação, desse processo psicológico, focada não na psicologia do compositor isoladamente, ou em sua obra musical, ou na psicologia do público apreciador, mas, no 'entre' esses três elementos, isto é, nos processos socioculturais de interação entre o(a) compositor(a) e seu público apreciador, e na canção, considerada um "eco" musical desses processos.

PARTE III: ESTUDO II – O PROCESSO CRIATIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL NO ÂMBITO DO FADO

13. O MEU ENCONTRO COM O FADO

13.1 PROCURANDO O FADO

Ao desembarcar em Lisboa, no dia 02 de novembro de 2021, hospedei-me de imediato em um apartamento do tipo T1, na rua Actor Isidoro, situado na Alameda Dom Afonso Henriques. Àquela época, final do ano dois da pandemia de Covid-19, tanto a Europa quanto os Estados Unidos vivenciavam o avanço da variante ômicron, alertando à necessidade de manutenção das medidas preventivas. Tal situação levou o governo português, inclusive, a decretar algumas medidas restritivas, que acabaram tornando bastante limitado (e, deveras, desgastante) o meu trânsito nesta cidade, e, principalmente, o acesso a certos estabelecimentos que muito em breve conformariam parte de meu campo de estudo: as casas de fado.

Após um dia de descanso e de ambientação na nova morada, iniciei a *flanar*[60] (Zanella, 2017) pelas ruas da capital portuguesa de modo intuitivo, sem seguir qualquer plano ou direção pré-estabelecida, com o objetivo, entretanto, de me aproximar de prováveis participantes do estudo. Eu tinha claras apenas as minhas metas, as ações necessárias à construção de parte de minha pesquisa de doutorado: um estudo de casos múltiplos sobre o processo de composição musical no âmbito da música popular. Eu estava então interessado em investigar o processo criativo de composição musical de um(a) compositor(a) de música popular portuguesa.

De modo que, inicialmente, eu deveria encontrar em Lisboa, entre novembro de 2021 e janeiro de 2022, este(a) potencial participante compositor(a). À época, eu fazia então alguma vaga ideia sobre o que seria atualmente o tipo de música considerado ‘música popular’ em Portugal, isto é, sobre o tipo de música que eu certamente deveria ouvir percorrendo as ruas e ladeiras de Lisboa, em busca do(a) participante compositor(a).

[60] Discute-se sobre esta técnica de pesquisa (a *flânerie*) na seção que trata dos procedimentos para construção dos dados, deste Estudo II.

Formei essa vaga ideia a partir de pesquisas em alguns sites na internet (Google, Wikipedia e YouTube), tendo, ainda no Brasil, conhecido algo dos trabalhos de alguns compositores de música popular que tiveram destaque mediático - em medidas e períodos diferentes - nos últimos 40 anos, como Jorge Palma, Paco Bandeira, Samuel Úria, JP Simões e, mais recentemente, Martim Torres, Bárbara Oliveira, André Amaro e Richie Campbell.

Eu concluía então que, de um modo geral, as canções populares produzidas em Portugal não eram muito diferentes das canções populares produzidas e consumidas no Brasil, nos últimos 40 anos, por artistas como, por exemplo, Roberto Carlos, Jorge Aragão, Paula Fernandes, Zeca Baleiro, Itamar Assunção, Paulinho Moska – ou, mais recentemente, pelo duo Anavitória, por Seu Jorge, Rubel, Marília Mendonça ou Duda Beat. Ao longo de meus 39 anos de vida, eu havia tido praticamente nenhum contato com a música portuguesa de um modo geral (a não ser com o fado "Povo que lavas no rio", que, em uma noite de 2002, acompanhei ao violão um amigo a cantar. E, como ouvinte, com o fado "Uma casa Portuguesa", cantado por Amália Rodrigues), e sabia que a noção que eu vinha formando acerca do que seria a música popular portuguesa – algo não muito diferente do que hoje se compreende como a Música Popular Brasileira (MPB) – abrangendo gêneros musicais diversos –, era bastante superficial, limitada, e dizia respeito apenas a uma fase específica desse tipo de música.

Não me detive muito tempo a pesquisar sobre compositores(as) de fado porque supus, com base no pouco que eu conhecia sobre fado, que não seria interessante para o estudo, tal como estava proposto, um gênero musical em que não havia criação de música, mas de letra, apenas. Eu estava interessado em investigar o processo criativo enquanto voltado à construção de uma canção popular, isto é, de uma 'letra' e de uma música que buscasse lhe ser em alguma medida correspondente (à letra), ou então vice-versa, de um modo novo, inédito, seguindo assim, por princípio, definição básica de criatividade[61].

Além disso, eu estava buscando um(a) compositor(a) que compusesse canções populares cujas musicalidades traduzissem em alguma medida aspectos típicos da cultura

[61] Como observam Kaufman e Glăveanu (2019), há significativo consenso sobre a definição de criatividade, como sendo um processo que engendra algo que é ao mesmo tempo novo e apropriado à realização de uma tarefa, havendo, no entanto, a possibilidade de se adicionar componentes a essa definição, como "alta qualidade" (Sternberg, 1999), "surpresa" (Bruner, 1962; Boden, 2004; Simonton, 2012), "estética" e "autenticidade" (Kharkhurin, 2014).

portuguesa e lisboeta, assim como as canções de Zeh Rocha (compositor participante desta pesquisa) refletem algo da cultura pernambucana, evocando, por exemplo, sonoridades e temas musicais característicos do carnaval de Pernambuco (e.g. o som das alfaias, o sincopado dos maracatus, os solos de metais nos *frevos* e *cirandas*, os sons e ritmos dos atabaques nos terreiros, o bumba-meu-boi).

No caso do fado, eu supunha que o esforço criativo de composição era direcionado apenas à dimensão poética das letras, para serem acompanhadas por uma música que já estava dada, anonimamente, havia séculos. Embora apresentassem entre si algumas diferenças - em termos de andamentos ou de improvisos, solísticos, das guitarras portuguesas, ou de efeitos e ornamentos vocais próprios de cada intérprete (além das diferentes letras, evidentemente) - os fados, musicalmente, eram sempre iguais uns aos outros, e quase nada refletiam sobre elementos da cultura de sua terra natal, eu supunha.

Porém, ainda no Brasil, entre agosto e outubro de 2021, enquanto lia aos poucos a tese de doutoramento de minha coorientadora, a professora Dr.ª. Leonor Losa[62], com o objetivo principal de me familiarizar com o campo conceitual da etnomusicologia, eu me aproximava do fado, ao mesmo tempo em que ia encontrando grandes dificuldades à elaboração de uma metodologia adequada à análise do processo de criação na composição do elemento musical[63] das canções que deveriam integrar o *corpus* desta pesquisa. Tal aproximação me levou tanto a ir aos poucos relegando a um segundo plano a ideia de investigar o processo de criação do elemento musical (em sintonia com o elemento lírico, como já mencionei) das canções – e, consequentemente, a ir privilegiando, como objeto principal de meu estudo, o processo de composição do elemento poético das canções populares – quanto a considerar estudar o processo criativo composicional no âmbito do fado, que, segundo eu supunha, em sua dimensão de criação, era simplesmente criação poética[64].

Então, resolvidos os percalços iniciais de minha instalação em Lisboa, seguindo orientação de uma amiga cabo-verdiana que vive no Brasil, a fadista Irina Costa, rumei

[62] "Ser fadista é maior que ser cantor": Intersubjectividade, voz e o ethos da memória.'
[63] PINTO, A. B. A. *O signo musical à luz da psicologia histórico-cultural: reflexões para uma proposta de análise*. Não publicado.
[64] Um reconhecido poeta e autor de letras para fados, com quem mantive uma breve conversa informal sobre o fado, comentou: "como disse alguém, o fado é poesia ajudada.".

para o bairro da Alfama[65], no dia 11 de novembro, em busca, inicialmente, do fado propriamente. Por algumas horas, noite clara, caminhei a esmo por este bairro, subindo e descendo ladeiras e escadarias sem conto, em busca de alguma apresentação de fado, atento a qualquer som longínquo de canto ou de guitarra. Mas estavam desertas e mudas as travessas e becos da Alfama, e resolvi voltar para meu apartamento, "de mãos vazias".

Imaginava que encontraria o fado com a mesma facilidade com que, no nordeste do Brasil, por exemplo, se encontra um pagode de mesa ou uma roda de samba, nos bares, ou mesmo nas calçadas ou quintais das residências. Na manhã seguinte, Irina me explicou que não se realizam assim, como as mesas de pagode ou rodas de samba ou forrós pés-de-serra, ao ar livre, ou em quase qualquer bar ou restaurante aleatório, as performances do fado, mas em locais tradicionais e específicos – como a 'Casa de Linhares', a 'Tasca do Chico' e o restaurante 'Devagar Devagarinho'. Foi neste último que Irina aconselhou-me a prestigiar a apresentação da fadista Cláudia Leal, no dia 26 de novembro, uma sexta-feira. Cuidei logo de ligar para o estabelecimento e reservar um lugar na apresentação.

Antes disso, porém, comuniquei-me com a fadista pelo aplicativo *Instagram*, para me certificar de que ela realmente iria se apresentar no restaurante naquela data e, além disso, busquei informá-la, de modo resumido, sobre meus interesses de pesquisa. Assim, disse-lhe que era um pesquisador brasileiro, e que estava em Lisboa a procura de um(a) compositor(a) de música popular portuguesa (de fado, preferencialmente), para participação em uma pesquisa de doutorado, sobre o processo criativo de composição musical. Informei-lhe que sua eventual participação deveria consistir na realização de duas ou três entrevistas, e, finalmente, disse-lhe que o estudo deveria resultar em uma tese e em um livro sobre o processo criativo do(a) compositor(a) participante. A fadista expressou interesse como potencial participante, e confirmou sua presença no dia 26 de novembro, no 'Devagar Devagarinho'.

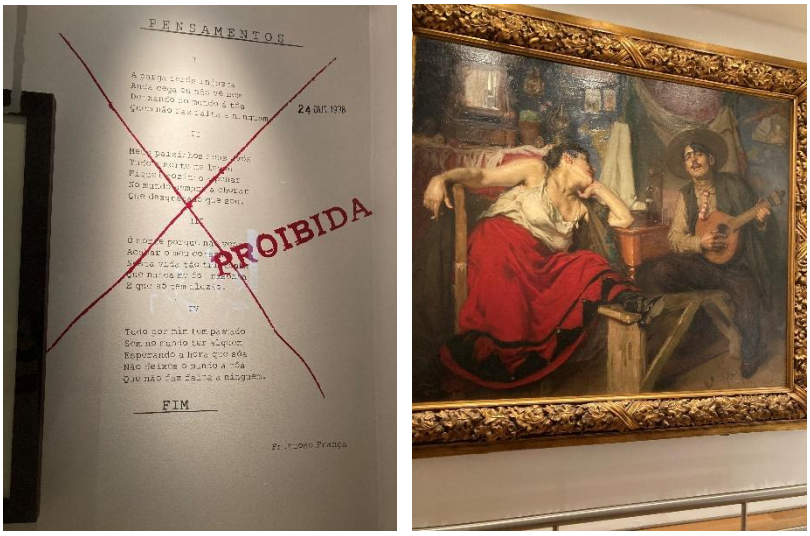
Antes disso, no entanto, resolvi visitar o Museu do Fado, situado no bairro da Alfama, no dia 21 de novembro.

[65] Trata-se de um dos bairros tradicionais de Lisboa. Localizado na região central da cidade, é considerado um dos pontos de fixação de fadistas e do fado – assim como o bairro da Mouraria e o Bairro Alto (Souza, 2018)

13.2 VISITA AO MUSEU DO FADO:

A visita ao Museu do Fado me oportunizou, por um lado, aprender um tanto mais sobre a história deste gênero musical (e.g. de suas raízes afro-brasileiras, no contexto colonial brasileiro; de sua origem intimamente ligada ao Lundum – uma manifestação artístico-musical que propõe danças de apelo notadamente erótico; do caráter subversivo que o fado adquire durante a ditadura salazarista – quando o fado então deixa de ser uma manifestação musical tipicamente urbana e espontânea, e passa a ser regulamentado, concentrando-se exclusivamente nas ditas 'casas de fado' etc.). Por outro lado, a visita ao Museu me levou a refletir sobre uma série de questões relacionadas ao fado. Deu-se isto principalmente a partir de um curta-metragem (dirigido por Fernando Centeio) que era transmitido naquela tarde em uma das salas do Museu, do qual participaram fadistas, respondendo, centralmente, a pergunta: "O que é o Fado?". A mim parecia que todo(a)s os(as) fadistas (Joel Pina, Camané, Mariza, Carlos do Carmo, Carminho entre outros(as)) participantes entrevistados no curta-metragem 'rodeavam' a questão, sem chegar, no entanto, a um consenso.

Figura 19. Museu do Fado. Tela 'O Fado', de José Malhoa (1910). 'Pensamentos', de autoria do fadista Frutuoso França (1912 – 2000). Letra censurada em outubro de 1938, durante o Estado Novo



Fonte: autoria própria, 2021

Deixei o Museu ao final daquela tarde acompanhado de não poucos questionamentos: "O que é o fado? De que modo o compositor de fado cria um fado? Que elementos exatamente deve apresentar uma obra musical para ser reconhecida, legitimamente, como 'fado'?" Também a música propriamente que compõe o fado, não

era algo óbvio e simples como eu supunha desde sempre. Não basta, para ser considerada um fado, como o famoso compositor de MPB Ivan Lins explica, no mesmo curta-metragem supracitado, por exemplo, que uma música seja instrumentada por uma guitarra portuguesa, solando sobre a linha melódica cantada pelo(a) fadista, acompanhada por uma viola, com melodia alternando entre tônica e dominante, acompanhando um canto/letra/poesia elaborado segundo uma determinada métrica poética regular, sobre um tema caracteristicamente sentimental (tradicionalmente trágico), em que se destaque a letra/poesia sobre a música (mais melódica do que harmônica). Mas então, o que bastaria? O que faz do fado um fado? O(a) compositor(a) de fado, o que precisa exatamente criar, para ser assim considerado(a)?

Foi assim, a partir desses novos questionamentos, que, sentindo a necessidade de conhecer melhor o fado, impôs-se necessária e apropriada a realização de uma pesquisa de campo etnográfica, conforme orientação da Prof.ª. Dr.ª. Leonor Losa, minha coorientadora neste estudo. Nesse sentido, com base principalmente nos escritos de Spradley (2016), foram elaboradas questões para um roteiro de entrevista etnográfica[66]. Além disso, muito em breve, com o intuito de me inserir no contexto dos(as) fadistas, eu estaria me mudando do bairro da Alameda, onde residi entre novembro e dezembro de 2021, para o bairro da Alfama, onde eu viveria pelos próximos dois meses, e, por fim, para o bairro da Mouraria, bairro onde passaria os meus dois últimos meses em Portugal (março e abril de 2022). Evidentemente, a escolha por residir nestes bairros específicos se deveu ao fato de serem tais barros os principais redutos do fado em Lisboa, e, naturalmente, considerando-se que a pesquisa de campo etnográfica requer a imersão no contexto cultural daquele(s) que pretendemos investigar/compreender, o que significa ter de fazer perguntas, comer comidas estranhas, aprender uma nova língua, observar comportamentos e centenas de outras coisas. O objetivo de uma pesquisa etnográfica, grosso modo, é compreender o ponto de vista do nativo. Mais do que estudar pessoas, etnografia significa ‘aprender’ das pessoas (Spradley, 2016).

13.3 CONHECENDO O FADO

No dia da apresentação da fadista Cláudia Leal, em 26 de novembro de 2021, apanhei um metrô na estação Alameda, e desci na estação Avenida, e, seguindo o GPS,

[66] Discute-se sobre essas questões na seção que trata dos procedimentos de construção dos dados, neste Estudo II.

encontrei o local sem qualquer dificuldade, na Travessa Larga (diga-se, larga como um automóvel), aproximadamente quarenta minutos antes do início da apresentação de fado, prevista para iniciar às 20h. Um jovem esbelto, de uns trinta e poucos anos, me recepcionou à porta do restaurante, vestindo um avental cor de vinho, e, ao ouvir meu nome, me confirmou a reserva feita mais cedo. Como não havia ainda clientes na casa, ao invés de me deter ali à espera, preferi caminhar pelos arredores, e o mesmo jovem me sugeriu um passeio pela Avenida da Liberdade, já bastante decorada e iluminada com belas e pálidas luzinhas natalinas. Sentei-me em um dos cafés da Avenida, e, enquanto bebia uma taça de vinho para 'harmonizar' com o frio lisboeta, me pus a ouvir, no celular, o "Fado Vida", e o fado "O sal vem da saudade", ambos composições da fadista que eu prestigiaria em alguns minutos. Musicalmente, estas composições, que eu ouvia pela primeira vez, eram algo diferente dos fados que eu ouvira até então, indo além das alternâncias simples entre tônica e dominante comuns nos fados tradicionais.

Às 20h em ponto estava eu de volta ao 'Devagar Devagarinho', sendo recepcionado pelo mesmo jovem, que, imediatamente me reconhecendo, conduziu-me pelo salão de dimensões modestas no andar térreo do restaurante – onde havia algumas poucas mesas e cadeiras ainda vazias – até uma escada rústica. Segui-o escada acima até o primeiro andar, bem semelhante ao andar térreo, exceto pela cozinha – no térreo – e pelos vários pequenos quadros decorativos de tipos diversos (capas de discos, rostos de artistas, paisagens urbanas, fotografias de janelas) fixadas nas paredes dos dois andares. Estavam já ocupadas a maioria das poucas mesas neste andar, com grupos de senhores e senhoras aparentando todos(as) mais de 60 anos de idade, a conversar, beber vinho e petiscar pães e azeitonas. Acompanhei-o até uma mesa num dos quatro cantos do compacto salão, justamente a única que ficava bem por detrás de um espesso cano cor de goiaba que se atravessava do soalho ao teto do salão (em breve, eu constataria que meu lugar não era exatamente o local mais privilegiado para assistir ao espetáculo). Havia num outro canto do salão, à minha dianteira esquerda, uma mesa mais comprida (ou, mais exatamente, duas ou três mesas ajuntadas), certamente – eu intuía acertadamente – reservada para a fadista e seus amigos e/ou familiares. Sentei-me.

À mesa, uma velinha acesa sobre a toalha vinho (da mesma cor do avental dos garçons do local), uma taça contendo um guardanapo enrolado de papel, também cor de vinho, uma tigelinha de azeitonas misturadas com lasquinhas de alho, e um pequeno e delicado saco de tecido branco bordado com o nome do restaurante em cor laranja, que

escondia um pãozinho. O jovem garçom, que iria me servir ao longo desta noite, me explicou que, por 35 euros, eu teria direito à escolha de uma entrada, um prato principal, uma bebida e uma sobremesa. Pedi-lhe, como entrada, lâminas de presunto, de queijo e de chouriço, e, como prato principal, peixes carapaus grelhados (que eu desconhecia) acompanhados de legumes cozidos, e, para beber, uma garrafa de vinho tinto (não pedi e nem sobraria 'espaço' para a sobremesa). Apesar do aparelho de ar condicionado fixado no teto, e da iluminação elétrica do salão, o ambiente proporcionava uma atmosfera rústica, antiga, de simplicidade, talvez pelas velinhas acesas em cada uma das mesas, e pelas madeiras do soalho e de uma estante envelhecida – que guardava talheres e pratos. Senhores e senhoras, em trajes elegantes, porém discretos, sustinham feições de cordialidade enquanto conversavam à voz baixa em suas mesas.

Enquanto eu petiscava as azeitonas e provava o vinho, chegaram juntas ao salão do 1º andar em torno de dez pessoas, jovens homens e mulheres. Passei-lhes a vista e reconheci facilmente a fadista que eu havia visto há poucos minutos atrás através do *YouTube*, com seus longos cabelos negros, vestindo um saião escuro e uma camisa de cor também escura – preto ou naval – com pequenas pintinhas ou bolinhas brancas. Como previsto, sentaram-se todos(as) à mesa mais comprida, à minha dianteira esquerda. Em uma das pontas desta mesa, bem num dos cantos do salão, ao lado da escadaria que levava ao térreo, havia como que reservado um pequeno espaço, com dois banquinhos de madeira, nos quais logo foram se sentar dois jovens rapazes músicos instrumentistas, descolando-se do grupo maior. Aparentemente, afinavam seus instrumentos – uma guitarra portuguesa e uma viola – e conversavam sobre pormenores musicais e técnicos de algumas canções específicas.

Além do largo cano cor de goiaba que obstruía parte de minha vista, e que já me obrigava alguns esticões para observar bem os músicos, sentou-se um senhor alto, de repente, bem à minha frente, na mesa vizinha, restando assim à minha visão um pequeno espaço, justamente a lacuna entre o cano e este senhor. Por um feliz acaso, foi justamente nesta 'brecha' que a fadista se posicionou no canto do salão, de pés, um pouco a frente e entre os dois instrumentistas, ao mesmo tempo em que o jovem garçom que me atendia diminuiu a iluminação elétrica e pediu a atenção de todos(as) no salão, para apresentar a fadista e explicar o que se iria suceder em breve.

Apresentou-nos assim a fadista Cláudia Leal, como uma fadista daquela casa, e nos explicou que ela performaria alguns fados (não os contei, mas não foram mais do que quatro, inicialmente), e que, em seguida, desceria ao térreo, juntamente com os instrumentistas, para igualmente cantar para os demais clientes. Explicou-nos, por fim, a importância do silêncio para o espetáculo, e pondo o indicador em seta nos lábios, concluiu: "então, pshh!". Muito pouco se ouvia então; murmúrios vindos do andar térreo, ao que logo a viola e a guitarra portuguesa se sobrepuseram. Pouco depois, acompanhada pelos instrumentistas, a fadista iniciou a cantar. Sua voz soava como a de alguém com mais idade do que ela aparentava – acredito que isso se deu por conta de seu timbre, mas imagino também que haja sido por influência da atmosfera do ambiente, como já descrito. De algum modo, sua voz me remeteu à da cantora argentina Mercedes Soza, uma voz grave, intensa e vibrante – e, também, ao timbre da fadista Amália Rodrigues, que era uma de minhas únicas referências no âmbito do fado até aquele momento. Tomei a coragem de vídeo-gravar um pouco de sua apresentação, ao notar que uma jovem sentada na mesa comprida da fadista também o fazia. A fadista então cantava o fado 'É noite na Mouraria':

"Tudo é fado, tudo é vida.

Tudo é amor sem guarida.

Dor, sentimento, alegria.

Tudo é fado, tudo é sorte.

Retalhos de vida e morte.

É noite na mouraria.".

Os movimentos corporais da fadista se desenvolviam apenas do quadril para cima; suas pernas bem plantadas, seus braços esticados em nossas direções, moviam-se com leveza, deslizando no ar, de um lado para outro, como se ela nos estivesse a 'explicar' aquilo que cantava. Cláudia concluiu o fado, alguns exclamaram "Lindo!", "Fadista!", e seguiram-se nossos aplausos. Desliguei a câmera, e olhei em redor para ver se algum

lugar teria sido desocupado nesse ínterim, mas eu passaria mesmo boa parte desta noite entre assistir ao espetáculo e a invejar a vista dos outros clientes.

Não me recordo do segundo fado que Cláudia interpretou, quando então sucedeu algo que me tocou especialmente naquela noite, algo em relação ao que eu não possuía até então qualquer familiaridade. Lembro-me do momento exato em que isto se deu e de sua curtíssima duração, da penumbra e do silêncio intimistas no salão do restaurante, do silenciamento da viola e da guitarra portuguesa, do 'estilar[67]' da fadista, de seu olhar nos fitando desafiadoramente, de minha paralisia, e do "Lindo!", que alguém bradou, dissolvendo de repente todo o transe e devolvendo-nos à realidade das mesas e dos aplausos. "O que foi isso? Como ela fez isso?", eu me questionava, enquanto a fadista retornava à mesa dos amigos que a prestigiavam, com um meio-sorriso triunfante. Tratou-se, ao menos para mim, de algo análogo a sensação de cumplicidade, isto é, de "conivência e entendimento profundos entre duas pessoas que, em razão disso, se entendem sem a necessidade de se expressarem" (Dicio., s/d). Foi para mim como se a fadista, naquele momento de sua performance, braços abertos, ao nos lançar seu canto e olhos, nos interpelasse: "estão vendo?". Estávamos cumpliciando um mistério, que se ocultaria no próximo segundo, tão hermético como quando irrompeu.

Foi arrebatadora sua performance, um "golpe estético" (não sei de quem li a expressão, mas traduz perfeitamente este caso). Cláudia e os instrumentistas performaram mais um ou dois fados, após este segundo, mas, aquela sensação, não mais se repetiu – ao menos para mim. Ao final da apresentação destes fados, o jovem garçom acendeu as luzes elétricas do salão, nos explicou que a fadista e os músicos acompanhantes deveriam se apresentar para os clientes no andar térreo, e nos pediu que, durante essa apresentação, fizéssemos, igualmente, silêncio – ou que ao menos maneirássemos na altura das conversas. Enquanto me esforçava por ouvir o fado que vinha bem baixinho do térreo, tentava também entender aquilo que havia presenciado, buscando na memória por alguma experiência análoga vivida por mim anteriormente, mas não me ocorria qualquer lembrança do gênero. Apresentei-me um sem número de vezes em restaurante, bares e residências, em minha cidade natal, Maceió, e em Recife, cidade onde resido desde 2013,

[67] Ao "estilar", o(a) fadista imprime em seu canto figuras rítmicas de maior complexidade – salientes em relação à performance como um todo -, explorando semitons e tons relacionados à tonalidade em que desenvolve aquela melodia específica, tratando-se de uma atividade aparentemente improvisada.

interpretando canções de MPB, acompanhado de um violão. Naturalmente, também já assisti inúmeras performances musicais de todo o tipo, mas, definitivamente, não me recordo de ter experimentado sensação semelhante àquela que vivenciara havia pouco.

Figura 20. Ao fundo, canta a fadista Cláudia Leal. Ao fundo, garçom canta fado

Fonte: autoria própria, 2021

Em alguns minutos, tendo regressado ao andar superior os instrumentistas e a fadista para sentar à mesa comprida, aproveitei para ir à casa de banho, que ficava no andar abaixo, que já se encontrava tão ocupado quanto o de cima, por senhores, na maioria, e duas senhoras, todos com faixas etárias semelhante à dos clientes do 1º andar. Estando bastante cansado, pensava em retornar à minha mesa para logo pedir a conta. No entanto, quando iniciava a subir de volta as escadas, ouvi cantando no andar acima uma voz masculina, potente e limpa, que imediatamente supus ser de algum dos jovens convidados que chegaram juntos com a fadista. Esperei até que aquele fado fosse concluído, e, durante os aplausos que se seguiram, apressei-me no intuito de me antecipar ao provável início do próximo fado.

Acomodei-me novamente em minha mesa, e busquei com os olhos o jovem garçom para pedir minha conta, encontrando-o postado em pé entre os instrumentistas. A viola e a guitarra tornaram a soar e, para minha surpresa, o jovem garçom pôs-se a cantar o fado. Notei que o senhor que sentava a minha frente, juntamente com os demais clientes

daquela mesa, havia partido, ficando agora apenas o cano a me obstruir bem pouco parte da visão do espetáculo, e, assim, decidi me demorar um pouco mais no restaurante, e prestigiar a apresentação do garçom fadista.

Depois de sua apresentação, porém, outro funcionário do restaurante, um senhor com idade mais avançada, interpretou dois ou três fados, e, depois dele, uma senhora que estava em uma das mesas juntamente com outros clientes, levantou-se e tomou seu lugar entre os músicos. Antes de iniciar sua apresentação, esta cliente explicou-nos timidamente que estava resfriada, e que não tinha segurança sobre como se desdobraria aquele 'desafio'. Claramente, sua voz grave e rouca iniciava e não chegava a concluir alguns dos versos que cantava, como se lhe faltasse o fôlego necessário. E, de fato, ao final do segundo fado, quando os instrumentos silenciaram para que a fadista o concluísse com entoação notavelmente mais expressiva e elaborada – como geralmente, embora nem sempre, ocorre nas apresentações de fado –, a fadista simplesmente 'parou no meio do caminho', suspendeu seu canto, e, erguendo uma das mãos, pediu baixinho por "um momento", provocando risos nas mesas, até que se pôs a 'estilar' por mais um breve instante, abandonando por fim sua obra, por tão pouco, inconclusa, e retornou à sua mesa resignada, porém sorridente, sob os aplausos e risos dos clientes.

Chegou novamente a vez de Cláudia, que cantou mais quatro fados, com a mesma segurança e graciosidade com que cantou os primeiros. Cantava e agitava delicadamente os braços em ondulações, de olhos bem abertos e voltados à audiência, criando expressões que buscavam traduzir a poesia que cantava, sem parecer forçar seu canto para atingir determinadas alturas ou intensidades, e tudo isso conferia à fadista destaque entre os demais fadistas que se apresentaram naquela noite. No entanto, não se repetiu mais nada parecido com aquilo que sucedeu durante a performance de Cláudia, ao interpretar o segundo fado.

Parte da literatura que consultei (e.g. Losa, 2019) menciona um fenômeno popularmente conhecido como "aconteceu fado[68]", que, assim suponho, talvez se refira aquilo que aconteceu durante a apresentação da fadista Cláudia Leal.

[68] "No contexto do fado, reporta-se a estes momentos de forte retroacção e gestão dos silêncios com o enunciado 'aconteceu fado', remetendo para um total entendimento e correspondência entre o estado emocional do fadista e o estado emocional da sua audiência. Desta dimensão de participação, entende-se também popularmente que o envolvimento é possível apenas conhecendo os códigos de comportamento inerentes ao fado, entre os quais, o valor do silêncio." (Losa, 2019, p. 158).

Alguns dias depois desta apresentação da fadista, passei a apreciar inúmeras vídeo-gravações de apresentações de fado disponíveis na internet (e.g. *YouTube*), mas, decididamente, não era a mesma 'coisa', isto é, o fado não acontecia! Sentia agora que era necessário compreender 'o que' e 'onde' exatamente o fadista criava para que o fado acontecesse.

Cogitei assim deixar de lado a ideia de investigar a composição na figura do(a) compositor(a) de fados para buscar investigar o processo criativo no âmbito da performance do(a) fadista mesmo(a), interessado que estava por compreender aquilo que se deu durante a apresentação da fadista Cláudia Leal, que tornei a contatar, via *WhatsApp,* em 22 de novembro. A fadista, no entanto, manifestou interesse em participar apenas de uma única entrevista, e por meio de vídeo-chamada. Ocorre que eu havia realizado em outubro de 2021, ainda no Brasil, entrevista-piloto com uma amiga compositora de MPB, utilizando roteiro praticamente idêntico ao que eu pretendia utilizar às entrevistas com o(a) participante compositor(a) de música popular portuguesa, e, com base nesta experiência, supus naquele momento que poderia ser mais interessante e enriquecedor para o estudo contar com um(a) participante fadista com um nível maior de disposição e abertura.

Prossegui a buscar por participantes e, depois de pesquisar no *Google* por casas de fado, visito, na noite do dia 27 de novembro, uma casa chamada "Os amigos da Severa", um espaço pequeno, em que alguns senhores, e uma senhora, bebiam cervejas e *ginjas*[69], recostados ao balcão. Espalhados pelas paredes, panfletos dos tipos mais diversos, fotografias de músicos posando com algum instrumento e/ou ao lado de um mesmo senhor grisalho, certamente o dono daquele estabelecimento (o mesmo que esta noite avisto atrás do balcão), além de imagens semelhantes a capas de disco (entre elas, reconheço apenas a de Amália Rodrigues).

[69] 'Ginja' ou 'Ginjinha' ou Licor de Ginja é uma das bebidas tradicionais mais apreciadas em Portugal.

Figura 21. "Os amigos da Severa"

Fonte: autoria própria, 2021.

Pergunto pelas apresentações de fado ao suposto dono desta Casa, mas é uma senhora apoiada ao balcão quem me responde, informando que, geralmente, as apresentações acontecem ali de modo não programado, quando têm de acontecer, quando chegam ali os(as) fadistas. E isso poderia ocorrer a qualquer momento, sendo, no entanto, mais comum ouvir-se fado na Casa "pelas dez, onze horas", outro senhor acrescentou.

Decido aguardar do lado de fora da casa, passeando pelas ruelas da Mouraria. Bem próximas dali, encontro a casa onde nasceu o grande fadista Fernando Maurício, e a casa onde viveu a mítica Maria Severa Onofriana[70], em torno da qual se amontoam e se confundem tantos fatos e lendas relacionadas ao surgimento do fado de Lisboa. Afixados às paredes das casas do bairro, quadros com rostos de fadistas destacados(as), com pequenas placas informativas para cada homenageado(a), como Ana Maurício, Fernanda Maria, Esmeralda Amoedo e Argentina Santos.

[70] Maria Severa Onofriana nasceu em 1820 no bairro da Madragoa e faleceu em 1846 no bairro da Mouraria. (...) Ela foi a primeira mulher a tocar a guitarra portuguesa e a cantar o fado pelas ruelas da Mouraria e acabou levando o fado para os grandes salões da aristocracia lisboeta por manter um relacionamento amoroso com o Conde de Vimioso – chefe de uma das famílias aristocráticas mais distintas do país e toureiro. (Souza, 2010, P. 9)

Figura 22. Quadros expostos nas paredes de casas do bairro. Da esquerda à direita: Ana Maurício, Fernanda Maria, Amália Rodrigues e Argentina Santos

Fonte: autoria própria, 2021.

Retorno ao estabelecimento às 23 horas, e, depois de aguardar por mais alguns minutos, após ser informado de que a Casa em breve encerraria o funcionamento, decido ir para uma outra casa de fados, a “Pedra de Sal”, no Bairro Alto, casa que eu havia encontrado na mesma pesquisa realizada através do *Google*.

Do lado de fora da Casa “Pedra de Sal”, na esplanada, assisto a apresentação de um fadista, um senhor magro, de estatura baixa, trajado elegantemente com um terno escuro sobre camisa de linho branco e uma gravata colorida, cabelos grisalhos e quase longos, amarrados em rabo de cavalo. Exceto pela fraca iluminação das velas nas mesas durante as apresentações de fado, o ambiente e o público eram bem diferentes daqueles que encontrei no ‘Devagar Devagarinho’. Aqui, competiam com o canto do fadista os murmúrios, risos e telefones celulares dos clientes (pelos idiomas variados, supostamente turistas, em sua grande maioria) nas mesas, no interior da Casa. Para minha surpresa, o fadista cantava um fado que eu então conhecia apenas como samba-canção, na voz de Elza Soares, “Lama”. Após apresentar mais dois fados, o senhor dirigiu-se a um dos cantos do salão, dando lugar a outra fadista, uma senhora corpulenta, de longos cabelos lisos e bastante loiros, vestindo algo como uma capa negra por sobre um vestido escuro com flores sutilmente estampadas. A fadista interpretou três ou quatro fados - que eu desconhecia - e, após finalizar sua apresentação, com os clientes da Casa ‘participando’ com palmas do último fado interpretado, a senhora fadista agradeceu os aplausos com gestos lentos de reverência, as luzes da Casa foram acesas, e o interior da Casa tornou-se ainda mais ruidoso.

Do lado externo, na esplanada, enquanto eu admirava um desenho de uma guitarra portuguesa feito com gizes em uma pequena lousa presa à parede do lado esquerdo da casa, aproximou-se o elegante senhor fadista, que há pouco havia se apresentado. Trocamos sorrisos e cumprimentos francos. “Quem desenhou?”, perguntei-o, apontando à lousa negra, ao que ele assumiu orgulhoso a autoria. Chamava-se José Manuel, e conversamos sobre o funcionamento das casas de fado durante a pandemia. Iniciei a contar-lhe sobre minha pesquisa, quando a senhora fadista, que acabara de cantar, acenou para Manuel, chamando-o à porta da Casa, e entraram. Sentei-me novamente numa das mesas da esplanada da Casa, e o esperei retornar por algum tempo - o que não ocorreu.

Figura 23. ‘Pedra de Sal’. Desenho em lousa, pelo fadista José Manuel

Fonte: autoria própria, 2021.

De repente, iniciou-se, no interior da Casa, uma performance instrumental entre os dois músicos que acompanhavam os fadistas naquela noite - isto é, entre uma viola e uma guitarra portuguesa. A viola, assim como acompanhava o canto dos fadistas, agora servia de base aos solos da guitarra portuguesa - não pude perceber se se tratava de improvisos ou de frases musicais de alguma peça pré-definida. Só mais tarde vim a saber, durante as entrevistas com a participante Fátima Garcia, que estas peças exclusivamente instrumentais podem ocorrer espontaneamente durante as apresentações de fado, e são comumente conhecidas como *guitarradas*. Infelizmente, ainda durante este número instrumental, um violento tumulto protagonizado por uma dezena de jovens tomou de repente a rua do “Pedra de Sal”, forçando os estabelecimentos a fecharem suas portas, e me obrigando a sair dali às pressas, sem estabelecer maior contato com aqueles artistas.

Visitei mais algumas casas de fado entre dezembro de 2021 e abril de 2022, assim como assisti a algumas dezenas de apresentações de fadistas, principalmente nos meses de janeiro e fevereiro de 2022, quando residi na Rua da Galé, no bairro da Alfama.

Figura 24. Casas de fado nos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto

Fonte: autoria própria, 2021.

Durante este período, frequentei a escola de fado da Mouraria (que, conforme veremos, foi fundamental ao desenvolvimento e profissionalização da participante fadista e compositora de fados Fátima Garcia), para tomar aulas de guitarra portuguesa e de viola.

Figura 25. Escola de fado da Mouraria. Aluna canta fado (centro). Aula de viola de fado com o professor Tiago

Fonte: autoria própria, 2022

Também durante este período, assisti com maior frequência as apresentações de alguns fadistas em especial. Recordo-me bem dessa época das apresentações da Ana César (ver Figura 26, abaixo), uma fadista que curiosamente cantava com as mãos nos bolsos da calça (posteriormente, a participante Fátima Garcia me esclareceu: "É por conta do frio!"). A fadista se apresentava então às noites no restaurante São Rafael (também conhecido como "Fermentação"), à céu aberto, acompanhada pelo viola João Pombinho, e pelo guitarra André Ribeiro. O ambiente, embora fosse aberto, era bastante ruidoso para o fado: celulares, tilintar de talheres, conversas em alto e bom som, gargalhadas, tudo isso parecia criar uma atmosfera radicalmente 'anti-fado', por assim dizer. Na verdade, como pude perceber com o tempo e as visitas às casas de fado, infelizmente, o silêncio, algo imprescindível ao fado (conforme se pode aprender em bem pouco tempo), de um modo geral, não era coisa fácil de se 'ouvir' no interior penumbroso das casas de fado.

Também me marcaram principalmente e duradouramente as apresentações da fadista Yola Diniz (ver Figura 26, abaixo) - dona de uma das vozes mais fortes que já pude ouvir –, em um restaurante chamado Miguel D'Alfama, e dos fadistas José Manuel (ver Figura 27, abaixo), já mencionado anteriormente, e Augusto Ramos (ver Figura 27, abaixo) – este fadista se apresentava na casa de fados 'A Baiúca'. Ambos, ao cantar, traduziram para mim perfeitamente aquilo que tentou um dia me ensinar uma fadista: "O fado é menos rigor e mais vigor."

Figura 26. As fadistas Ana César (à esquerda) e Yola Diniz

Fonte: autoria própria, 2022.

Figura 27. Os fadistas José Manuel (à esquerda) e Augusto Ramos

Fonte: autoria própria, 2022.

No entanto, compreende-se que seria redundante, supérfluo, e irrelevante aos objetivos aqui pretendidos, dar continuidade a este relato etnográfico – discutindo, por exemplo, acerca das visitas do pesquisador à escola de fado da Mouraria, sobre as aulas de guitarra portuguesa, acerca de outras tantas apresentações de fado que o pesquisador apreciou, e casas de fado que visitou ao longo de todo o intercâmbio, sobre as

apresentações dos(as) fadistas no concurso de fado da Junta de freguesia de Santa Maria Maior, ocorrido em 2022 etc.

Como já informado anteriormente nesta tese, pretendeu-se com este relato etnográfico oferecer a(o) leitor(a) uma "imagem" aproximada do contexto sociocultural dos(as) participantes, todos(as) eles(as) fadistas, familiarizados(as) com a dinâmica das tradicionais casas de fado, com os repertórios dos fadistas profissionais - com quem inclusive, muitas vezes, se revezam durante as apresentações de fado, nas casas de fado da Alfama, da Mouraria e do Bairro Alto –, com a dinâmica das apresentações de fado (seja ao ar livre, em espaços abertos pouco intimistas, seja no interior hermético e mal iluminado das casas de fado), com o público característico consumidor de fado (comumente turistas vindos de outras partes da Europa), com as ruas e ladeiras e becos silenciosos dos bairros da Alfama e da Mouraria (principais redutos do fado em Lisboa).

Assim, acreditando que o relato etnográfico esboçado acima tenha cumprido suficientemente seu objetivo, passamos agora a discutir os objetivos principal e específicos desse Estudo II.

14. OBJETIVOS

14.1 OBJETIVO GERAL:

- Investigar o processo criativo da compositora participante, e, compreender como e em que medida, seus(as) apreciadores(as) se relacionaram com o processo criativo de composição musical desta artista.

14.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Conhecer aspectos da história de vida da fadista compositora participante e sua história com o universo mais amplo da música e com o universo mais específico do fado;
- Conhecer o universo discursivo e da prática do gênero musical do fado;
- Conhecer aspectos da história de vida de um interlocutor e de uma interlocutora da obra musical da compositora participante, assim como suas histórias com o universo mais amplo da música e com o universo mais específico do fado;
- Analisar uma composição da fadista compositora participante;
- Analisar a vivência estética dos participantes interlocutores, resultante da apreciação desta mesma composição;
- Analisar o processo criativo composicional da fadista compositora participante.

15. DELINEAMENTO METODOLÓGICO

Os procedimentos para construção dos dados, neste Estudo II, foram basicamente os mesmos utilizados no Estudo I. Isto é, foram realizadas: 1) 'entrevistas semiestruturadas' (Apêndice E) com dois(as) apreciadores(as) do trabalho composicional da participante compositora de fados, e 2) 'entrevista tipo depoimento pessoal' (Apêndice B) com a fadista compositora participante.

As entrevistas semiestruturadas buscaram atingir os seguintes objetivos: a) conhecer aspectos da história de vida do(a)s participantes apreciadores(as) de canções compostas pela participante fadista; b) conhecer suas histórias com o universo das artes e da música em geral; c) conhecer suas histórias com o universo do fado; d) compreender a vivência estética deste(a)s participantes na interlocução com um fado composto pela participante fadista compositora, conforme escolhido por esta participante.

A 'entrevista tipo depoimento pessoal' (Apêndice B) com a compositora participante, individualmente, teve como objetivos conhecer: a) aspectos gerais de sua história de vida pessoal; b) aspectos de sua história com o universo mais amplo da música e, mais especificamente, de sua história com o universo do fado; c) a compreensão desta participante acerca de seus próprios processos criativos de composição musical, de um modo geral, e, d) a compreensão desta participante acerca do processo de composição musical de uma de suas composições.

À realização das entrevistas semiestruturadas e do tipo 'depoimento pessoal', procedeu-se da mesma maneira que no Estudo I, tendo todas as entrevistas sido gravadas em áudio, utilizando-se um aparelho celular iPhone modelo SE (o mesmo utilizado para gravação das entrevistas no Estudo I) e, posteriormente, transcritas integralmente.

No entanto, como brevemente comentado ainda ao final da seção 'VISITA AO MUSEU DO FADO', faz-se relevante aqui mencionar que, além das entrevistas semiestruturadas, realizadas com os(as) participantes apreciadores(as), e da entrevista do tipo depoimento pessoal, realizada com a fadista compositora, foram incluídos, em momentos específicos da entrevista com esta última participante, questionamentos característicos de uma entrevista etnográfica (Spradley, 2016) (Apêndice E), com o objetivo de compreender melhor o universo discursivo e performativo do fado, assim como outros diversos aspectos relacionados ao gênero musical do fado – sobre o que o pesquisador possuía apenas pouquíssima familiaridade. Nesse sentido, seguindo orientação de minha coorientadora em Lisboa, a Prof.ª. Dr.ª. Leonor Losa, preparou-se

um ‘guião de entrevista etnográfica’ (Apêndice C), com base no trabalho de Spradley (2016), composto por questões voltadas estritamente à compreensão do universo fadista.

Ressalte-se que esta mudança ou “desvio” nos objetivos iniciais (isto é, o acréscimo de objetivos voltados à compreensão do universo discursivo e de prática fadista) encontra fundamento na técnica de pesquisa conhecida como *flânerie,* conforme Zanella (2017), técnica utilizada pelo pesquisador nos primeiros meses de sua chegada à Lisboa – quando ainda se buscava encontrar os(as) participantes deste Estudo II, conforme foi brevemente informado no capítulo 12 desta tese. Caracteriza de maneira fundamental esta técnica de pesquisa (a *flânerie*) a afirmação e manutenção de uma margem de flexibilidade por parte do(a) pesquisador(a), que, em seu campo de estudo, deve não apenas buscar se ater aos focos e objetivos definidos anteriormente a sua entrada no campo, mas, também, estar atento e aberto à emersão do inesperado, do imprevisto. Nesse sentido, perscrutar um tal objeto de estudo como *flâneur* requer do(a) pesquisador(a) um esforço constante e especificamente voltado a manter um “olhar desinteressado” ao buscar esse mesmo objeto, sendo este olhar o que o(a) permitirá identificar e considerar outros elementos que venham a emergir inesperadamente no seu contexto de pesquisa, como elementos potencialmente relacionados em alguma medida ao seu objeto de estudo. A eventual identificação e consideração de elementos imprevistos poderá, inclusive, ‘sugerir’ a(o) pesquisador(a) (re)ajuste(s) de foco(s) e de objetivo(s). Outra característica essencial do pesquisar a partir do olhar do *flâneur* diz respeito ao caráter permanentemente processual que assumem tanto o objeto investigado quanto o contexto (campo) do qual o objeto faz parte. *Flanar* implica entender a realidade como em mudança constante, perpetuamente inacabada. Tal caráter da realidade – ou mais especificamente, do objeto investigado e de seu respectivo contexto – resulta do entrecruzamento de um coletivo de forças individuais e sociais, e de naturezas diversas (políticas, éticas, culturais, econômicas etc.). Daí que, ao(à) *flâneur*, que compreende lidar com fenômenos e contextos em constante interação e em constantes trocas e transformações, mais interessa observar os movimentos, os encontros e as rupturas, do que registrar as invariabilidades, as constâncias, os objetos fixos e isolados.

As questões que compuseram o ‘guião de entrevista etnográfica’ foram feitas em momentos distintos e oportunos ao longo da realização das três entrevistas realizadas com a participante fadista.

15.1 O PROCESSO DE ESCOLHA DOS PARTICIPANTES

Participaram do Estudo II, a fadista e compositora de fados, Fátima Garcia (doravante, Fatinha). Esta participante foi escolhida segundo critério de conveniência – a artista e o pesquisador residiam então em bairros circunvizinhos da cidade de Lisboa – e por possuir experiência no campo específico da composição de fados. Estando à época muito limitado o acesso do pesquisador às casas de fado – devido às restrições impostas durante a pandemia da covid-19, e, consequentemente, aos(às) fadistas, seguindo orientação da Dr.ª. Leonor Losa, o pesquisador, através de vídeos disponíveis no *YouTube*, passou então a apreciar a apresentação de diversos(as) fadistas nas chamadas 'Visitas Cantadas', entre os meses de novembro e dezembro de 2021, tendo tentado contatar alguns(as) desses(as) artistas, potenciais participantes do Estudo II, por meio de e-mails. Desses(as) fadistas, Fatinha foi a única a responder o 'e-mail-convite[71]' enviado pelo pesquisador, tendo, no dia 20 de janeiro de 2022, acenado positivamente sobre sua participação no Estudo II.

A participante Mariana e o participante Miguel, ambos apreciadores(as) do trabalho de Fatinha, foram escolhidos(as) segundo os critérios seguintes: a) ter mais de 18 anos de idade; b) possuir interesse por manifestações de cunho artístico e possuir conhecimentos elementares sobre o fado; c) ter disposição para participar das entrevistas semiestruturadas, que, segundo informou o pesquisador, deveriam ter duração aproximada de sessenta minutos. Os(as) participantes apreciadores(as) lisboetas foram convidados(as) pessoalmente pelo pesquisador, a partir, inicialmente, de conversas informais que o pesquisador estabeleceu com moradores do bairro da Mouraria, logo após concluída a primeira entrevista com Fatinha, isto é, no anoitecer do dia 27 de fevereiro de 2022. Estes(as) participantes foram então inicialmente informados pessoalmente sobre a pesquisa de um modo geral (natureza da pesquisa, objetivos, critérios para participação) e sobre os procedimentos especificamente relacionados às suas participações, tendo sido informados de que, basicamente, a entrevista teria quatro objetivos, conforme ilustra o trecho abaixo, extraído de entrevista com o participante apreciador Miguel.

---

[71] "Boa tarde, Sra Fátima Garcia. Espero que estejas bem. Eu me chamo Alex Abreu, sou brasileiro, psicólogo, doutorando em psicologia, e estou em Lisboa para pesquisa sobre a criatividade no âmbito do fado, sob orientação da pesquisadora Leonor Losa, do INET-md da Universidade NOVA de Lisboa. Estou te escrevendo a partir de sugestão da Leonor, para te consultar sobre teu eventual interesse e disponibilidade em conversarmos sobre fado, de um modo geral, e, eventualmente, também sobre nossa pesquisa. De modo resumido, trata-se de uma pesquisa de doutorado sobre a psicologia da criatividade no âmbito do fado e da música popular brasileira. Bem, fico então a aguardar uma posição tua sobre isso, está bem? Seria uma honra poder contar com tua colaboração. Um abraço e um bom ano."

> P: “Basicamente, a entrevista possui os seguintes objetivos: conhecer um pouco da tua história de vida; conhecer a tua relação com o universo das artes e da música em geral; conhecer a tua relação com o universo do fado, e conhecer alguns teus pontos de vista sobre o trabalho da fadista Fátima Garcia, mais em especial sobre a composição ‘amar é padecer’.”

Cabe aqui tecer uma breve explicação, porém de suma relevância, acerca da escolha dos participantes Miguel e Mariana. Inicialmente, um dos critérios era que os participantes apreciadores(as) não possuíssem entre si vínculos interpessoais de qualquer natureza, e inclusive não possuíssem vínculos interpessoais com a participantes compositora; que não se conhecessem. No entanto, em pouco tempo ficou evidente que considerar tal critério ((d) não possuírem qualquer tipo de vínculo interpessoal entre si.) à escolha dos participantes apreciadores(as) do trabalho da fadista não seria possível, como se deu no Estudo I. Ocorre que, de um modo geral, os(as) apreciadores(as) dos(as) fadistas que se apresentam comumente nas tradicionais casas de fado de Lisboa (como Fatinha), são, via de regra, turistas, que os(as) apreciam geralmente por uma única noite, apenas. Não havia então algo como apreciadores(as) contumazes do trabalho de Fatinha, ou fãs de seu trabalho, como ocorre no caso de artistas que gozam de maior prestígio e reconhecimento – como a fadista Mariza e/ou o fadista Fernando Ribeiro, por exemplo.

Deste modo, decidi convidar para participar da pesquisa exatamente estes participantes, por compreender que tanto Miguel quanto Mariana, além de cumprir os outros critérios, admiravam o trabalho artístico da fadista Fatinha, sua voz, performance e repertório, como ficou claro durante algumas conversas informais e durante as entrevistas com estes participantes. Além disso, evidentemente, durante toda minha estadia em Lisboa, eu procurei ser o mais pragmático, considerando que eu não dispunha de muito tempo antes de retornar ao Brasil.

15.2 PROCEDIMENTOS PARA CONSTRUÇÃO DOS DADOS

A primeira entrevista, do tipo depoimento pessoal, foi realizada com a participante compositora, Fatinha, na tarde do dia 27 de fevereiro de 2022, no restaurante, ‘Tomés’, localizado na rua de São Cristóvão, no bairro da Mouraria. O roteiro utilizado à realização dessa entrevista foi aquele correspondente à entrevista do tipo depoimento pessoal com o(a) compositor(a) (Apêndice B), impresso em folhas de papel A4. Esta entrevista foi de

todas as realizadas, tanto no Estudo I quanto no Estudo II, aquela que teve maior duração: 01h58min57seg.

A segunda entrevista ocorreu na tarde do dia 09 de março de 2022, no mesmo local em que ocorreu a primeira – assim como a última entrevista ocorrerá também no mesmo restaurante. Inicialmente, a entrevista, que seria realizada a partir do guião de entrevista etnográfica (Apêndice C), impresso em folhas de papel a4, pretendia abordar exclusivamente questões relacionadas ao universo do fado, de um modo amplo. no entanto, a participante, espontaneamente, se apresentou à entrevista com uma pasta contendo folhas de papel, em que estavam "esboçadas" 4 composições de sua autoria, 3 das quais ainda em processo de construção. Depois de conversarmos um pouco sobre esse material autoral, decido iniciar a gravação e, durante a entrevista, acresço às questões do guião etnográfico, de modo improvisado, algumas questões voltadas a conhecer acerca desse material composicional da fadista, assim como conhecer os processos criativos de composição a partir dos quais cada uma dessas composições foi engendrada. essa entrevista teve duração de 01h03min29seg.

A terceira e última entrevista com a participante Fatinha ocorreu na tarde do dia 06 de abril de 2022 – como já mencionado, no 'Tomés'. Decido levar comigo para essa entrevista dois roteiros, impressos em folhas de papel a4.

O 1º roteiro objetivava conhecer o ponto de vista da participante sobre questão relacionadas ao universo mais amplo do fado (isto é, tentando retomar aquilo que eu inicialmente pretendia, de modo exclusivo, na entrevista imediatamente anterior, e que acabou, ao menos em parte, não se mostrando o mais sensato a ser feito naquela ocasião, tendo sido o caminho original da entrevista um tanto quanto "desviado", no sentido de abranger também a falas da participante sobre suas 4 composições autorais).

O 2º roteiro (Apêndice D) foi criado "às pressas", no início da semana em que esta terceira entrevista foi realizada. Motivou a criação deste 2º roteiro "alternativo" o fato seguinte: ficou-me, na 2ª entrevista, a impressão de que a participante fadista estava muito empolgada e mais interessada em falar sobre seu material autoral, isto é, suas composições autorais, e que ela, novamente, espontaneamente, retomaria esta temática, das suas 4 composições autorais, na próxima entrevista.

E, de fato, tal impressão acabou se mostrando acertada logo nos primeiros segundos da terceira entrevista, quando a participante, organizando na mesa parte de seu material composicional, ao ser informada pelo pesquisador sobre como deveria se desenrolar aquela entrevista - isto é, com a repetição[72] de questões sobre o fado -, expressou desânimo e tédio.

> Entrevistador: Bem, algumas questões vão se repetir, não é? Você não precisa responder todas com detalhamento ou grande preocupação, porque a gente já esgotou muito nas passadas...
>
> Participante: Sim, a gente já falou muita coisa sobre fado já...
>
> [Longa pausa para redirecionar a entrevista para o tema das composições da participante]
>
> Entrevistador: Bem, vou começar com essas questões da composição. Beleza?

Desse modo, foi utilizado nesta entrevista o 2º roteiro, composto de questões especificamente voltadas a conhecer em alguma medida acerca do processo criativo composicional da fadista e, em partir, acerca do processo criativo de composição dos 4 fados criados (ou em processo ainda de criação) pela participante, tendo este 2º roteiro se mostrado já de partida o mais apropriado para condução dessa última entrevista.

Embora não tenham sido seguidas linearmente, sequencialmente, as questões que compuseram o 2º roteiro constituíram base às questões que fiz à participante fadista nesta entrevista. É de suma relevância destacar que, ao final desta entrevista, a participante, que havia falado de forma muito espontânea e entusiasmada, na segunda e terceira entrevista, acerca do processo de composição de seus 4 fados, de modo paradoxal e surpreendente, exigiu que o pesquisador não se referisse em qualquer momento ou de qualquer modo, no texto de sua tese, a nenhum dos 3 fados que, ao menos à época, se encontravam ainda em processo de construção. De modo que, restou ao pesquisador referir-se aqui apenas ao processo criativo de composição de um dos fados, já gravado e publicado, o fado "Amar é padecer". Inclusive, também não restou alternativa a não ser definir este como o fado composto por Fatinha que seria apreciado

---

[72] Na entrevista etnográfica, segundo Spradley (2016, p. 68), "a repetição substitui a regra normal de evitá-la. O etnógrafo não apenas repete coisas que o informante disse, reformulando-as em sua própria linguagem, mas as perguntas também são repetidas."

pelo(a) participante apreciador(a), como artefato (Glăveanu, 2012) deste Estudo II. Esta entrevista teve duração de 00h38min16seg.

O segundo participante a ser entrevistado foi Miguel, tendo essa entrevista ocorrido na tarde do dia 23 de abril de 2022, na esplanada de um restaurante chamado 'Corvo', no bairro da Mouraria. Compreende-se aqui importante mencionar e destacar algumas particularidades que foram características exclusivamente dessa entrevista. O pesquisador sentiu grandes dificuldades, ao longo de toda a entrevista, tanto no tocante a estabelecer com o participante um diálogo voltado especificamente aos objetivos da pesquisa, quanto no que tangeu à compreensão de uma grande quantidade de trechos de falas ou palavras enunciadas pelo participante - o que, suponho, deveu-se à falta de familiaridade do pesquisador com o acento (sotaque) do participante -, mesmo tendo o pesquisador escutado insistentemente esses trechos ao longo do processo de transcrição do áudio da entrevista. O desdobramento da entrevista com este participante - assim como no caso da participante Mariana -, deu-se com apoio de 27 questões constituintes de um roteiro (Apêndice E) cuja construção foi iniciada ainda no Brasil, e concluída apenas após a última entrevista com Fatinha, a participante fadista. A entrevista com Miguel teve duração total de 01h30min20seg.

A última entrevista deste Estudo II foi realizada com a participante apreciadora, a fadista Mariana, na noite do dia 28 de abril de 2022, no restaurante e casa de fados 'Já Disse', localizado Bairro Alto. Entre fevereiro e abril, marcou-se (e desmarcou-se) a realização dessa entrevista por cinco vezes (em duas ocasiões, a participante informou ter contraído covid-19, em outra ocasião, informou estar acamada por conta de efeitos colaterais da vacina para covid-19, e, noutras duas ocasiões, informou que não sentia-se bem e que, provavelmente, poderia se tratar de reinfecção(s) pelo coronavírus), até, finalmente, pesquisador e participante apreciadora se encontrarem na casa de fados 'Já Disse', às 20h do dia 28 de abril de 2022 (inclusive, a participante alterou o local desse encontro - que inicialmente deveria ocorrer no restaurante 'Tomés'). Ocorreu que, há poucas horas da realização dessa entrevista, a participante recebeu convite para cantar no restaurante 'Já disse' (a participante também é fadista, além de trabalhar como guia turística), juntamente com outros(as) fadistas. A entrevista ocorreu durante um momento de intervalo da apresentação da participante, conforme sua vontade expressa. Embora tenha expressado sua disposição e abertura à entrevista naquelas circunstâncias, o pesquisador não se sentiu à vontade em se demorar muito explorando as questões do

roteiro da entrevista ao mesmo tempo em que a participante consumia algum tipo de sopa (provavelmente canja) durante seu intervalo, para, em breve, voltar a se apresentar. Além disso, boa parte das respostas desta participante, de um modo geral, foram notadamente breves, 'secas' – muito diferentemente do que ocorreu nas entrevistas com os outros dois participantes. Sugeri que poderíamos nos encontrar mais uma vez após esta sua apresentação no 'Já Disse', mas a participante informou que não haveria dificuldade ou problema em fazermos toda a entrevista naquele instante mesmo de seu intervalo. Então, naturalmente, não insisti nessa possibilidade, mas, ao fim desta entrevista, propus à participante que nos encontrássemos virtualmente (já que em poucos dias eu precisaria regressar ao Brasil) para que pudéssemos realizar a seção de apreciação do fado "Amar é padecer", e ela então pudesse responder as questões especificamente relacionadas a apreciação daquele fado, dado que naquele ambiente bastante ruidoso do 'Já Disse', naquela noite, seria inviável a devida apreciação. Assim, por meio de vídeo-chamada, utilizando-se o aplicativo *Whatsapp*, após apreciação da canção por Mariana, feita em sua residência, no dia 19 de maio de 2022, pesquisador e participante discutiram acerca das seis questões voltadas à sua apreciação do fado "Amar é padecer". O desdobramento dessa entrevista deu-se com apoio de 27 questões constituintes de um roteiro (Apêndice E) cuja construção foi iniciada ainda no Brasil, isto é, o mesmo roteiro utilizado na entrevista com o participante Miguel.

Todas as cinco entrevistas realizadas em Lisboa (isto é, três com a participante fadista compositora, e uma com cada participante apreciador(a)), foram áudio-gravadas utilizando-se aplicativo de gravação de áudio original do aparelho de celular iPhone modelo SE, sendo, posteriormente, transcritas integralmente.

15.3 O PROCESSO DE ANÁLISE DOS DADOS

À análise dos dados do Estudo II, procedeu-se exatamente do mesmo modo que no Estudo I. Como já discutido na seção que trata do processo de análise dos dados do Estudo I, a proposta metodológica dos Núcleos de Significação foi utilizada tanto no Estudo I quanto no Estudo II com o mesmo objetivo: compreender quais seriam os sentidos característicos do processo criativo (composicional) do participante compositor, a partir das falas dos(as) participantes apreciadores(as) (audiência) e do(a) compositor(a).

Assim como no Estudo I, buscou-se aqui lançar luz sobre o(s) processo(s) criativo(s) através da triangulação entre os dados da fadista compositora, de seu(a)s apreciadores(as) e os dados de uma sua composição musical, a partir do entrecruzamento dos sentidos e dados discursivos construídos através da análise das entrevistas realizadas com os(as) participantes lisboetas e dos dados constituintes de uma composição (artefato) desta fadista compositora (Glăveanu, 2013).

Também aqui, à análise dos elementos musicais do fado composto pela fadista compositora participante, recorreu-se ao trabalho de LaVia (2012), e, também, apoiou-se a análise sobre aquilo que disse a fadista compositora sobre seu próprio processo composicional (resumidamente, o(a) compositor(a) relata, de maneira geral e retrospectivamente, aquilo que, para ele(a), ocorreu durante o processo de composição (SLOBODA, 2008). Assim, procedeu-se de modo idêntico àquele do Estudo I.

Esclarecidos os procedimentos de análise dos dados, passemos a análise e discussão dos resultados.

16. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

16.1 ARTEFATO: A COMPOSIÇÃO ‘AMAR É PADECER’[73]

16.1.1 Análise da composição ‘Amar é padecer’

Como já informado anteriormente nesta tese (seção 14.3), buscou-se aqui analisar o fado “Amar é padecer”[74], da fadista e compositora Fatinha, com base nos mesmos elementos sobre os quais LaVia (2012) apoiou sua análise das canções do compositor baiano Dorival Caimmy: letra do fado, história de vida do compositor do fado, e os elementos do contexto histórico e sociocultural em que o compositor viveu. Assim como no Estudo I, a análise do artefato (Glăveanu, 2012) aqui empreendida deu-se também apoiada na história do processo criativo composicional que a engendrou - conforme narrada pela própria compositora (Sloboda, 2008).

A narrativa de Fatinha sobre a composição do fado “Amar é padecer” sugere que o ambiente fadista da Mouraria, "berço do fado", constituiu um poderoso mediador, sem

[73] Transcrição do fado para partitura (Anexo II) de autoria de Jaderson Tenório (2024).
[74] O fado “Amar é padecer” é a terceira faixa do álbum “Prece”. Para esta gravação, foram utilizados os seguintes instrumentos: voz, viola e guitarra portuguesa.

o qual certamente o processo criativo desta composição (ou mesmo a própria fadista) não teria sido possível. A Mouraria, com suas casas de fado, "tertúlias", bairro onde ocorrem as famosas "Visitas Cantadas", representou para Fatinha uma porta de entrada no universo fadista, e, não menos importante, foi na Mouraria que Fatinha conheceu Miguel, talvez o maior incentivador da fadista.

> "Eu conheci o Miguel a partir daí, entretanto, comecei a ter contato, que eu moro na Mouraria, com tertúlias de fado. Inclusive eu ajudei a fazer o mural das 'Escadinhas de São Cristóvão' com um grupo de amigos, em que nós fizemos fado, contratamos fadistas para angariar dinheiro para fazer o mural, e eu nessa altura nem cantava, Alex, portanto nem sequer sonhava em ser fadista. Mas esse contato, começar a ver fado ao vivo, e o Miguel a puxar por mim, e começamos uma brincadeira aqui mesmo nos restaurantes da rua, a cantar na sexta-feira, cantávamos dois fados em cada restaurante, e isso, pronto, é que me abriu realmente o apetite para cantar. Sempre gostei, mas a vontade de cantar fado foi nessa altura. Deixa-me dizer outra coisa: que eu acho que o fado quando somos miúdos, crianças, adolescentes, muitas vezes não temos capacidade, porque ainda não somos adultos, de entender o fado. O fado, enfim, é uma arte muito interior, não é? E nós quando somos adultos conseguimos perceber e ter uma percepção muito maior dos sentimentos ou do que é que fala o poema de um fado. Quando és criança ou adolescente não tens essa percepção. E eu com 25 anos quando cheguei a Lisboa já tive essa percepção. Para além de o ver ao vivo e gostar, comecei a entender as letras do fado de uma maneira já adulta. Eu acho que isso é que me começou a cativar também."

Ao compor "Amar é Padecer", Fatinha dialoga com a tradição secular do fado (i.e., a estrutura musical e poética tradicional do fado, com suas métricas, melodias e temáticas recorrentes), utilizando a forma poética das 'quadras' (quatro versos) e escolhendo o 'Fado Magala' como base musical. Nesse sentido, no processo criativo de composição do fado "Amar é padecer", pode-se observar a convergência das vozes de diferentes gerações de fadistas e poetas – i.e. escritores de letras de fado (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006). Fatinha, ao compor e interpretar "Amar é Padecer", não apenas reproduz a tradição, mas a recria, dialogando com as vozes do passado (e.g. Amália Rodrigues, Hermínia Silva, Lucília do Carmo) e inserindo sua própria voz, sua experiência pessoal, na narrativa do fado. Fatinha relata que:

> "Neste caso do fado Magala, isso foi **durante a pandemia que estávamos fechados em casa meses e meses e eu acordei um dia com uma quadra na cabeça**. Eu escrevi aquela quadra. Depois estava em casa a fazer algumas limpezas, a fazer umas coisas, e foi me surgindo todo um poema só em quadras. E eu cheguei ao fim do dia com um poema. (...) Arranjei vários fados tradicionais e fui cantando por cima, para ver "epa, esta música não tem nada a ver". Se fosse uma coisa muito alegre, estava a falar de amor, também não ficava bem, e eu também não queria propriamente uma coisa de cortar à faca, e **o Magala é um intermédio** [cantarola o Magala]. Portanto **eu achei que era o casamento perfeito, mas isso já está, já é uma coisa muito**

> **pessoal**, quer dizer, “é pá não, senti!” estás a ver a cena do “senti”? “Ê pa, vou encaixar neste, ê pa, não não gosto, vou encaixar este, ‘ihh’ pa, não não gosto, o que que ficava bem aqui? Deixa eu tentar o Magala. Ihh pa!”, era, senti logo que era pro Magala aquilo! Agora, como é que tu explicas isso? É como eu te explicar porque acordo com uma frase na cabeça, não te consigo explicar porque é que sonhei e acordei com isso na cabeça não é, a verdade é que escrevi um fado a partir disso. (...) **É a história de um desamor**, quer dizer, acho que se for um estrangeiro não vai perceber nada né? Percebe a minha cara a dizer o poema, ou seja, um fado que eu não vou cantar nunca a sorrir. Não posso estar a rir-me e dizer “ahaha não nasci para o amor...”

A escolha do Magala, com sua melodia notadamente melancólica, não foi aleatória, mas resultado de um processo de internalização e reinterpretação da secular tradição fadista por Fatinha, “uma coisa muito pessoal” da fadista, como ela mesma descreve: "**Senti** logo que era pro Magala.".

O processo criativo composicional de “Amar é padecer” ocorre durante o período da pandemia da COVID-19, com o isolamento social e as incertezas da época certamente influenciando a atmosfera melancólica e introspectiva deste fado. A própria frase "Amar é padecer", que dá título à canção, expressa uma visão de mundo marcada pela dor e pelo sofrimento, sentimentos comuns em momentos de crise e de isolamento, sem contar que se tratam de sentimentos que muito comumente emergem na música e poética tradicionais do fado, como já foi discutido nesta tese (seção 6.4).

É interessante notar que o processo criativo de composição de “Amar é padecer”, mais do que um resultado ou reflexo de apreciação de fados, foi especialmente estimulado pelo isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19, que parece ter criado, no caso de Fatinha, um terreno “fértil” para a introspecção, para a reflexão sobre as relações amorosas/afetivas, e para apreciação de diversos outros gêneros musicais (que não o fado). Conforme a própria fadista explica

> “Olha a do ‘Fado Magala’ [“Amar é padecer”] foi durante a quarentena, portanto eu ouvia tudo e mais alguma coisa, não tava dirigida totalmente ao fado, **não tem nada a ver com isso,** até porque eu e o Alexandre [companheiro de Fatinha] em casa ouvimos muito música eletrônica, muito soul, música alternativa, tudo com melodia, não gosto de coisas depressivas, bossa nova também, ou seja, **de certeza, não foi porque eu estava a ouvir fado de antes que eu acordei com o fado na cabeça, e provavelmente nem ouvi fado nessa altura**. É verdade! É verdade!”

No entanto, sabe-se que o fado, surgido em Lisboa no século XIX, tem uma longa história de expressão das emoções e experiências do povo português. Inicialmente

associado aos bairros populares, às classes trabalhadoras e à população marginal[75], o fado se expandiu ao longo da história, incorporando influências de outros gêneros musicais e se consolidando como uma forma de expressão artística reconhecida internacionalmente (Nery, 2004). Nesse sentido, o fado "Amar é padecer" se insere na longa tradição do fado, considerando que, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição, o fado "Amar é padecer" traz elementos da contemporaneidade, refletindo as experiências e os sentimentos de uma fadista do século XXI. A busca pela originalidade, sem romper com as raízes do fado, é uma característica marcante do trabalho de Fatinha, que relata: "Não sou contra que se façam novas abordagens no fado, na arte nada deve ser estático, mas entendo a importância de se conseguir manter as raízes do fado."

A voz da fadista, em primeira pessoa, expressa o sofrimento da rejeição e a angústia da solidão ("Não nasci para o amor / Este nada quer comigo"). Essa voz individual dialoga com as vozes de inúmeras outras mulheres e fadistas (como, por exemplo, a participante Mariana, que declarou em sua entrevista preferência pelos fados com temas tristes, melancólicos) que, ao longo da história do fado, cantaram seus amores e desamores. A frase "amar é padecer" reforça a ideia de que o amor é intrinsecamente ligado ao sofrimento, um tema recorrente na tradição fadista. A letra (e inclusive a melodia) do fado "Amar é Padecer" evocam emoções como a tristeza, a saudade, a resignação e a esperança, como se pode observar abaixo, primeiro na letra, e, logo em seguida, em trecho ilustrativo da melodia (e.g. compassos 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88), que propõe ao apreciador uma certa melancolia produzida pelo uso da tonalidade menor (Dó menor), e de intervalos descendentes (na verdade, todas as frases melódicas deste fado se concluem em intervalos descendentes) (Juslin; Lindström, 2001).

Não nasci para o amor
Este nada quer comigo
Se eu pedisse algum favor

[75] Segundo Rui Vieira Nery: "De facto, pelo menos a partir de meados da década de 1870 a prática fadista nos bairros populares de Lisboa parece ter tendido a extravasar claramente do âmbito estrito das tabernas semi-marginais e dos bordéis, para se alargar ao espectro integral da população desses 120 bairros. Os nomes dos fadistas de maior destaque até os anos 70 eram ainda quase todos de prostitutas, no caso das mulheres, ou então de faias bem conhecidos como rufiões sem profissão certa – umas vezes, quando muito, vagamente associados de forma episódica ao mundo da tauromaquia, outras vezes assumidamente marginais, em conflito frequente com a polícia e os tribunais, e muitas vezes as próprias letras dos fados referiam-se expressamente a esse universo de marginalidade." (2004, p. 119-20)

Era tê-lo como amigo

Porque me queres e já não queres
Só queria o teu carinho
E entre querer e não querer
No sofrimento eu me aninho

Muito mais do que a distância
Dói-me a indiferença
Perturba-me a constância
E destrói a minha crença

Porque te atiras de cabeça
Dás a alma e o coração
E a alma fica presa
Sem ter consolação

Dai-me forças para vencer
Esta dor que não tem nome
Porque amar é padecer
Quando o amor me consome

Finalmente, compreende-se que o fado composto por Fatinha dialoga com a tradição do fado, tanto poeticamente - considerando que a melancolia, a saudade, o desamor e as dificuldades da vida são temas recorrentes no fado tradicional -, quanto musicalmente – o 'Fado Magala' é um dentre os mais de cem tipos de fado conhecidos, ao mesmo tempo em que expressa a experiência individual de Fatinha no momento histórico crítico da pandemia da COVID-19, dando voz à dor do desamor ("é uma história de um desamor") em um contexto de isolamento e de incerteza.

A seguir, são apresentadas breves biografias de cada participante do Estudo II, individualmente, e, logo após cada uma dessas apresentações, serão trazidos e analisados os respectivos pré-indicadores, indicadores e núcleos de significação, inferidos a partir de cada entrevista com cada um(a) dos(as) participantes deste Estudo.

16.2 AUDIÊNCIA: O APRECIADOR MIGUEL

Miguel tem 47 anos, e nasceu em Lisboa, no ano de 1977. Assim como Mariana e Fatinha, reside atualmente no bairro da Mouraria. Quanto a sua escolaridade, possui formação em 'práxis educativa', tendo se formado aos 32 anos, na Universidade Jean Piaget, em Guiné-Bissau. A mãe de Miguel reside em Guiné-Bissau, onde possui uma empresa de limpeza e um restaurante de culinária portuguesa. Miguel trabalhou neste restaurante durante o período em que morou e estudou naquele país, entre 2007 e 2009.

O participante é de origem simples. Sua avó, seu pai e sua tia, trabalhavam com a venda de frutas, carregando-as pelo bairro da Mouraria, em uma carroça.

> "Minha vó vendia fruta, aqui numa área (...). Sabes o prédio elevador? (...) Minha vó vendia fruta ali, e meu pai (...), vendiam fruta numa carroça. Nasceram muito na pobreza. (...) A minha tia viveu muito nesse meio. Minha vó, meu pai, diziam que ela cantarolava. Minha tia cantarolava quando carregava as caixas de fruta pra casa. (...) Estava sempre a cantarolar. Enquanto vendia fruta, cantarolava (...). Então minha tia cantarolava. um fado que era "A Rita namora Chico". "A Rita" é um fado do mercado da Ribeira, que é entre a Rita, que é peixeira[76], e o Chico, que é pescador.".

Miguel se aproxima inicialmente do fado através desta sua tia, Maria Fernanda, que foi uma grande fadista, cujo talento era fato notório no bairro da Mouraria, durante o período do Estado Novo[77]

[76] Que vende peixes.

[77] Regime político ditatorial, autoritário e autocrata, mais comumente conhecido como Salazarismo (António de Oliveira Salazar), e que vigorou ininterruptamente em Portugal por 41 anos, mais

> "Isto do fado mexeu um pouco assim, isto também por causa de minha tia, que foi uma grande fadista (...). Minha tia muita gente fala foi Maria Fernanda Pinto, que foi uma grande fadista. Toda gente conhece a Maria Fernanda Pinto, só que não é a mesma. Minha tia era conhecida como Maria Fernanda 'Tinto'. Minha tia (...) nasceu para aquilo! (...) E depois o fado naquela altura (...) era uma maneira do povo mandar 'cá pra fora'! Na opressão em que viviam, na ditadura, o fado era uma maneira de transmitir, o que tava de bom, e o que havia de mal.".

A primeira manifestação artística apreciada por Miguel foi a música, quando este tinha 13 anos de idade, tendo ele se apaixonado pela viola, instrumento musical equivalente ao violão brasileiro.

> "Acho que foi a primeira coisa artística (...), a música. a música começou aos meus 13 anos. (..) foi, foi, me apaixonei pela viola. Minha tia, que era fadista, e alguns amigos meus, lá na escola, tocavam viola na sala de música. (...) Uma vez peguei em uma viola e uma pessoa ensinou-me, fui pra uma escola (...). Depois um vizinho meu me emprestou uma viola.".

A partir desse primeiro contato (com a música e, mais especificamente, com a viola), Miguel então passou a apreciar gêneros musicais diversos. Tendo vivido por algum tempo no Brasil, país onde sua mãe costumava passar férias com certa frequência, o participante passou a apreciar de modo especial canções e artistas tradicionais da MPB.

> "Era o que eu aprendia lá com eles [colegas da escola que o participante frequentou]. Na época, não tinha só um tipo de música, vários tipos, tens MPB, tens música portuguesa, tens o fado, tens música inglesa, tens o rock, tens o blues, tens o country, tens eles todos. Claro que me liguei à música popular portuguesa, e muito à música popular brasileira, porque eu também vivi no Brasil (...). Eu gosto muito de Maria Bethânia. Maria Bethânia, Caetano [Veloso], sou do tempo do Mamonas [Assassinas], sou do tempo, aos 20, 21 anos, aquela música bem maluca, fumava uma maconha, aquela música que eles têm uma maconha, aluguei um caminhão [risos]. E também pa, conheci muito o Brasil, a minha mãe foi muito dada ao Brasil, minha mãe sempre fazia férias no Brasil (...). Minha mãe sempre foi muito ligada à Iemanjá.".

especificamente desde a aprovação da Constituição portuguesa de 1933, até sua derrubada pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

Atualmente, Miguel se apresenta como fadista em casas de fado e em calçadas do bairro da Mouraria, ou, ainda, nas ‘Escadinhas de São Cristóvão’, e se considera um “fadista de rua”, identificando-se principalmente, nesse sentido, com o estilo do famoso fadista Alfredo Marceneiro[78].

Entre os principais fadistas apreciados por Miguel, encontram-se, além do próprio Alfredo Marceneiro, os fadistas Ricardo Ribeiro e Fernando Maurício (este, o fadista maior, segundo o participante). Quanto aos principais fados apreciados por Miguel, destacam-se de modo especial pelo participante os fados “Rua do Capelão”, “Loucura”, “Míudo da Rua” e “Lágrima”.

> “Fernando Maurício (...), ‘number one’! Nem Carlos do Carmo, pra mim é o Fernando Maurício! Pra mim o Fernando, o Ricardo Ribeiro, tá, e o Alfredo Marceneiro.”

Quanto aos principais fados apreciados por Miguel, destacam-se de modo especial pelo participante os fados “Rua do Capelão”, “Loucura”, “Míudo da rua” e “Lágrima”. Estes fados, inclusive, fazem parte do repertório deste participante fadista, e parecem dialogar com (ou ‘representar’) alguns aspectos de sua vida.

> “Os que eu canto: “Miúdo da rua”, um fado que eu gosto muito, “Rua do Capelão”. Gosto muito, é, do “Loucura”. “Miúdo da rua”, porque sempre me senti miúdo da rua. Porque a má fase de minha vida [inaudível] copos de vinho. Fui uma pessoa que também passei mal, também dormi na rua. (...) Ah, o “Miúdo da rua” é porque já me senti no papel. (...) Já dormi na rua, já tive que pedir, já tive que comer o pão que o diabo amassou e [inaudível] mas foi uma opção de vida minha, minha família cansou-se da vida que eu levava, a “Loucura” de Fernando Maurício. (...) Eu fui criado, durante 30 anos com minha vó materna, faleceu, dedico sempre esse fado à minha avó. Depois há vários fados, não é? Gosto muito do, aquele, “cheia de penas”[79], da Amália [Rodrigues]”.

Miguel conheceu Fátima Garcia, fadista participante deste estudo, em 2005, ano em que a fadista chegou a Lisboa.

> “A Fatinha como eu conheço há anos e anos, ela evoluiu muito. Desprendeu-se. Ela era muito acanhada e a princípio ela também comeu pão que o diabo

[78] Alfredo Rodrigo Duarte, que ficou conhecido por Alfredo *Marceneiro*, dada a sua profissão, foi um fadista lisboeta que se destacou principalmente por seu timbre vocal e estilo inconfundíveis. Nasceu em Lisboa, na freguesia de Santa Isabel, a 25 de fevereiro de 1891, vindo a falecer em 26 de junho de 1982, no mesmo local onde nasceu. Foi autor de composições que, nos dias atuais, são consideradas Fados tradicionais, tais como: "Fado Laranjeira", "Lembro-me de ti", "Fado Bailado", "Fado Bailarico", "Fado Balada", "Fado Cabaré", entre outros.

[79] Provavelmente o participante está se referindo ao fado “Lágrima”.

> amassou. Sabes que no fado existe muita inveja. quando vês uma voz nova, uma voz que começa a dar um pouco de cartas, se tu ficares acanhado vão te pisar, vão te enterrar. Foi o que eu sempre disse a Fatinha: "não te acanhes. vai pra cima, caralho!"

Conforme poderemos compreender mais à frente nesta tese, o participante Miguel teve um papel fundamental no processo de desenvolvimento da profissional fadista.

16.2.1 Os significados e sentidos produzidos por Miguel sobre o fado de Fatinha

A entrevista realizada com o participante Miguel teve como objetivos: a) conhecer aspectos de sua história de vida; b) conhecer sua história com o universo das artes e da música em geral; c) conhecer sua relação com o universo do fado, d) compreender a vivência estética do participante na interlocução com um fado composto pela participante fadista compositora.

Após a leitura flutuante da entrevista com esta participante, foram construídos 77 pré-indicadores. Após a primeira etapa da análise, os 77 pré-indicadores foram aglutinados, a partir da análise dos conteúdos presentes nas falas de Miguel, gerando 6 indicadores e conteúdos temáticos. À geração dos núcleos de significação, os 6 indicadores foram aglutinados, tendo sido nomeados os 3 núcleos de significação analisados a seguir.[80]

16.2.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Miguel

Após concluída a articulação dos seis indicadores, foram inferidos e sistematizados três núcleos de significação, dando-se continuidade ao processo de aproximação das zonas de sentido de Miguel, e que têm relação em alguma medida com o trabalho musical da fadista e compositora Fatinha. Nesse sentido, foram considerados os sentidos e significados produzidos por Miguel a partir da sua relação com o mundo, com o contexto histórico e sociocultural a partir do qual Miguel elaborou seu(s) modo(s) de ser, de sentir e de pensar, especialmente, sobre o universo das artes e do fado, e, mais especificamente, sobre o trabalho musical de Fatinha, mantendo-se sempre em consideração que esses significados e sentidos foram se constituindo por meio das

[80]As tabelas contendo todos os pré-indicadores, indicadores e respectivos núcleos de significação de Miguel podem ser consultadas no 'Apêndice I'.

experiências vividas pelo participante, sentidos esses que, ao mesmo tempo que são particulares, estão impregnados de significados socio-históricos da humanidade (Aguiar; Ozella, 2006).

Assim como ocorreu no Estudo I, análise dos núcleos de significação será iniciada através de um processo intranúcleo, avançando-se para uma articulação internúcleos, indo-se, assim, de uma dimensão empírica para uma dimensão eminentemente interpretativa (Aguiar; Ozella, 2013).

16.2.3 Análise Intranúcleo

No primeiro núcleo de significação, "*O fado cada um sente à sua maneira (...). Uma coisa é tu fazeres fado pra brincar, brincares com o fado ou o fado brincar contigo. Outra coisa é quando (...) queres começar a fazer disso uma vida. E pra te sustentares pelo fado tens que fazer muitos sacrifícios.*", a fala de Miguel evidencia a presença de diferentes perspectivas sobre o fado, naquilo que, na visão do participante, o fado é legitimado tanto como "brincadeira" ("Sim, nós começamos com uma brincadeira") quanto como profissão ("Fazer do fado uma vida"). A trajetória da fadista Fatinha, partindo de uma simples brincadeira até atingir uma postura mais profissional, ilustra essa dualidade e a possibilidade de transição entre essas duas possibilidades de "ser" no universo fadista. O "bairrismo", a necessidade de se "libertar do medo" e a construção de uma "imagem nova", demonstram os desafios e transformações necessárias como fatores percebidos por Miguel como relacionados a esse processo de profissionalização, em relação ao qual Miguel atuou como uma espécie de agente "catalisador", segundo ele mesmo relata:

> "Não fazendo uma comparação com minha tia né, porque minha tia nasceu [fadista] mesmo, Fatinha interiorizou-se [no universo fadista], duma simples brincadeira (...) eram os amigos que vinham (...) na semana a seguir, [inaudível] "vocês querem fado, vão ter fado. Não é um fado profissional (...) mas são fados que vocês conhecem, e vão estar a jantar nesta casa que é barato, e por umas simples moedas, vão estar com pessoas que não são profissionais e vão se divertir à mesa" (...) E hoje em dia está como tá, como tu sabes [inaudível], Fatinha mudou (...) completamente! (...) era ela que me dizia, "tu tiraste-me o acanhado (...) eu era acanhada, e tu tiraste-me isso!" Eu dizia, "pa foda-se ô Fatinha, abra (...) a goela a cantar. Ela: "Mas não é desbocada?" "Mas nada! tu tens presença!""

A noção de que o fado como profissão exige "muitos sacrifícios" revela a ideologia do trabalho árduo e da dedicação como valores importantes no universo do fado profissional. A menção que Miguel faz a Fatinha "comendo o pão que o diabo amassou" reforça essa perspectiva, sugerindo que o sucesso no fado profissional não é facilmente atingível, exigindo do(a) fadista perseverança, sofrimento e resiliência. A

comparação que o participante faz entre São Cristóvão e Alfama, com a percepção de que o bairro da Alfama oferece mais oportunidades, aponta para a existência de uma hierarquia e de uma geografia do fado, onde certos espaços são mais valorizados e propícios ao sucesso do/a fadista.

> "Fatinha cresceu. (...) E acredito que se Fatinha tivesse mexido, não tivesse acontecido aqui, tivesse acontecido em Alfama, Fatinha tava muito mais lá em cima. (...) Tem mais casas de fado, tem a vizinhança, tem essa atitude bairrista. Não vamos comparar Alfama com São Cristóvão. São Cristóvão é esse bocadinho que tu vês..."

O enunciado de Miguel que dá nome a este núcleo de significação, "O fado cada um sente à sua maneira" reflete a perspectiva de Miguel sobre o caráter subjetivo e individual inerente à vivência do fado, ressaltando a inexistência de uma vivência (interpretação) única e definitiva, o que fica especialmente evidente quando o participante reflete sobre possíveis maneiras diferentes de se apreciar e sentir o fado "Loucura".

> "A Fatinha sente o fado de uma maneira, eu sinto o fado de outra. Isso é, pra mim pode, o fado pode ser muito triste, mas pode mudar para alegria. O fado "Loucura" é muito triste, mas em mim dá uma alegria enorme porque recordo de uma pessoa que me criou, não é? Pra ti, já pode ser diferente, podes achar muito mesquinha, fala pra ti de, das pedras de tua rua, chorar e chorar e, muito melancólica, um fado muito *down*, muito baixo, agora para as pessoas que sentem, pode ser 300% acima!"

Pode-se inferir ainda a partir deste núcleo de significação que o fado, para Miguel, se constitui através do diálogo com a tradição familiar (principalmente representada na figura de sua tia, "Maria Fernanda Tinto"), com influências musicais diversas ("tens MPB, tens música portuguesa, tens o fado, tens música inglesa, tens o rock (...), tens o blues, tens o country"), com suas experiências pessoais ("Sempre me senti miúdo da rua. (...) Sou um fadista de rua") e com a própria trajetória de Fatinha, com quem Miguel "partilhou" de modo fundamental, enquanto viola e principal incentivador. A fala de Miguel, portanto, reflete um entrecruzamento de discursos que convergem na construção de um sentido sobre o fado, sentido que Miguel sintetiza, partindo de uma noção ampla ("tudo"), para uma noção de "partilha".

> "**Pra mim é tudo**. Eu me sinto muito feliz com o fado. Seja um fado triste, seja um fado alegre. Eu corro. Pode estar a dar um outro tipo de música que eu gosto muito, mas se eu tiver, estar ali ao lado do fado, eu vou pro fado. Posso estar com meus melhores amigos, que eu sei que os meus amigos vou tê-los sempre. Aquele cadinho ali, aquele se calhar não vou ter nunca. Os meus amigos eu vou ter sempre, mas se tiver o fado, vou ouvir o fado. O fado é tu viveres daquilo que tens. O fado é compartilhar. Sinto o fado como isso, uma partilha (...) Há pessoas que fazem disso vida. Eu vivo mais o fado, eu vivo o fado por gosto. (...) Eu prefiro sentir o fado e viver o fado assim. **O**

> **fado pra mim é alegria, é dar e receber, é partilhar, é partilhar, como partilhar uma sandes, por exemplo**."

Em resumo, este núcleo de significação, inferido a partir da fala de Miguel, apresenta o fado como um fenômeno atravessado por diferentes vozes e perspectivas (Bakhtin, 2003), e revela a complexidade do fado, que pode ser, entre outras coisas, uma forma de puro entretenimento, um caminho profissional - pelo qual "tens que fazer muitos sacrifícios." – e mesmo uma filosofia de vida, que se dá norteada pelo signo da "partilha".

O segundo núcleo de significação, "*O fado era dos pobres. (...) O fado próprio em si transformou-se com a evolução que isto teve. Hoje em dia já pões uma bateria num fado, uma percussão no fado. (...) se meteres um violino, uma guitarra e uma viola, fica lindíssimo! (...) o fado tem sua evolução*" expressa a percepção de Miguel sobre a transformação do fado ao longo da história. O núcleo revela uma tensão entre a tradição e a modernidade. O enunciado de Miguel "O fado era dos pobres" carrega uma ideologia de identificação de classe, ligando o fado à história de luta e expressão das camadas populares (como vendedores de fruta, peixe, leite e castanhas), ecoando a perspectiva de que a linguagem é um campo de batalha ideológico, onde diferentes vozes e perspectivas disputam espaço (Bakhtin/Voloshínov, 2006).

Quanto ao aspecto de "evolução" do fado, presente na fala de Miguel conforme expressa neste núcleo, a "aceitação" de Miguel em relação à "inserção" de instrumentos modernos no fado, como bateria e percussão, e a valorização da combinação com violino, guitarra e viola, revelam a compreensão de Miguel sobre o processo de evolução do fado. Essa abertura a novas sonoridades contrasta com a idealização do "fado castiço" (pré-indicador 64), revelando uma aparente contradição em sua própria narrativa. Ele reconhece e exalta a transformação do gênero, sem deixar, no entanto, de exaltar suas raízes tradicionais. A referência a Ana Moura[81] com grandes bandas exemplifica essa modernização no fado, enquanto a lembrança do "fado vadio" (pré-indicador 27), sem viola e guitarra, evoca na fala de Miguel a simplicidade da tradição, aquilo que o participante mais valoriza no fado, como ele mesmo relata. É curioso observar as diversas vozes ("Fernando Maurício", a "fidalguia", os "polacos", "eles" e outros "somos três", entre outras) que dialogam na constituição deste relato específico,

[81] Atualmente, uma das fadistas mais populares de Portugal.

em que Miguel exalta tanto a tradição (o fado dos pobres) quanto a modernidade do fado.

> "[O fado é] um modo de vida, mas é uma coisa que tu queres sempre mais. tem sempre uma evolução. tão grande, a história do fado é tão grande (...) há um mundo cheio de fadistas, cheio de guitarras portuguesas, de violas, de vozes. Talvez **eles** não sintam o fado como tu sentes, ou tu não tenhas as mesmas oportunidades que **eles** têm. (...) Mas sentes o fado, o fado eu sinto o fado assim, eu gosto do fado pobre, Gosto do fado de **Fernando Maurício**. há uma história (...) quando ele cantava para os fidalgos, há os grandes casarões, palácios, cantava nesses palácios, aí batia a porta. "Olha, sou Fernando Maurício, vim cantar para o fidalgo, mas tenho aqui dez amigos" e **o senhor da casa** dizia assim "não, mas é só você". "Então diga ao fidalgo que se meus amigos não entrarem eu não vou cantar". Então ele era obrigado a deixar os amigos entrar, porque era aquilo que ele sentia. E o que ele sentia era: uma guitarra, a viola, os amigos às voltas, vinho tinto, o cigarro e o convívio dos amigos. Porque queria demonstrar aos fidalgos o que era a pobreza em si. Fernando sempre mostrou o pobre, mas a riqueza do fado ao mesmo tempo. O fado era dos pobres. Era das videiras, das pessoas que vendiam fruta, vendiam peixe, das mulheres que vendiam leite, castanhas. as pessoas vendiam leite antigamente, andavam carroças a vender leite, era completamente diferente. Mas foi uma evolução tão grande. (...) Hoje em dia já pões uma bateria num fado, uma percussão no fado. (...) Hoje em dia já vês Ana Moura com grandes bandas, e fica bonito! São coisas que são trabalhadas, é a evolução do fado (...) Porque é que os **polacos** gostam tanto de fado? É esquisito, também tem a ver com a história em si, o fado tem sua evolução. Eu gosto muito de fado castiço. Eu gosto da taberna, de chegar na taberna, tá um guitarra, tá um viola. "**Olha, quer cantar**?" ali na Mouraria, na [inaudível] da Severa, cheguei: "aí uma desgarrada!" sem viola sem nada. Mais um copo de tinto. Mais um bacalhauzinho desfiado. "Ê pa, trouxe, comprei ali uns queijinhos pra levar pra casa, mas olha, tem aqui um a mais, **vamos** cortar aqui, 3 copos de vinho. **Somos três** [provavelmente, aqui, um cantor de fados, um viola e um guitarra], cortamos o queijo, o pãozinho, pagas um copo, eu pago outro copo, eu pago outra vez: "Pá, manda aí uma 'lámiré' [notas musicais] [canta] "tempos da fidalguia".

Finalmente, é interessante notar que a influência de fadistas como Fernando Maurício, Alfredo Marceneiro e Ricardo Ribeiro (pré-indicador 38) se faz presente implicitamente na construção desse núcleo. A admiração de Miguel por Fernando Maurício, em especial, reforça a valorização do "fado pobre", relacionando-o à ideia de "partilha" (pré-indicadores 58 e 59), que o participante destaca como elemento central de sua experiência pessoal com o fado. Essa ênfase na partilha e no convívio ressalta o caráter social e comunitário do fado, dialogando com a origem popular do gênero (Nery, 2004).

No terceiro núcleo de significação (*"Agora, que foi na falta de fado, nota-se. (...) Ela fala no amor, fala em sentimento, e quem diz que ela não escreveu este fado para o fado em si, para o fado que ela sente?"*) destaca-se o processo criativo composicional de Fatinha - através da composição "Amar é padecer" (indicador 6). Este

processo composicional surgiu e se desdobrou durante o período da pandemia (pré-indicador 68), um período de restrições e dificuldades que impediram Fatinha e todos(as) os(as) fadistas de cantar em público (pré-indicador 72) - nas casas de fado ou tertúlias, por exemplo. A composição de Fatinha (“Amar é padecer”) emerge, segundo a perspectiva de Miguel, como um "refúgio" (pré-indicador 69), uma "maneira de [Fatinha] mandar pra fora o que sentia" (pré-indicador 71), isto é, refletindo o potencial catártico da arte (Vigotski, 1999).

A fala de Miguel enfatiza o caráter universal do sentimento expresso por Fatinha na composição “Amar é padecer”, ao afirmar que ela "fala no amor, fala em sentimento". Essa universalidade dialoga com a essência do fado, que, tradicionalmente, explora temas como o amor, a saudade, a perda e o sofrimento.

É interessante notar que, ao longo da entrevista, na fala de Miguel, o termo “fado” assume conotações diversas (e.g. ‘gênero musical’, ‘destino’ e ‘estilo ou filosofia de vida’). Desse modo, quando Miguel relata que Fatinha, ao compor “Amar é padecer”, estava talvez compondo um "fado para o fado em si" (pré-indicador 77), não estava o participante se referindo ao gênero musical “fado”, mas sugerindo se tratar o processo composicional de “Amar é padecer” de um meio de Fatinha interagir com “o fado que ela sente”, atribuindo assim ao termo “fado” um sentido que permaneceu ignorado pelo pesquisador.

> “Agora, que foi na falta de fado[82] [que Fatinha compôs “Amar é padecer”], nota-se. ela [Fatinha] fala no amor, fala em sentimento, e quem diz que ela não escreveu este fado para o fado em si, para o fado que ela sente?” (...) Sim, o fado que ela sente. toda a gente tem maneira de sentir o fado diferente.”

Finalmente, um outro aspecto tratado neste núcleo diz respeito à superação do acanhamento (pré-indicadores 3 e 43) e a conquista da espontaneidade (pré-indicador 52) por Fatinha, compreendidos como aspectos cruciais na trajetória da fadista, culminando na composição de "Amar é padecer". A insegurança inicial de Fatinha, refletida, por exemplo, no uso que a fadista fazia de papéis com as letras dos fados, contrasta com a liberdade criativa que ela demonstra ao compor seu próprio fado, refletindo assim uma evolução que a permite ir da mera atividade reprodutora (i.e.

[82] Outro uso do termo “fado”, cujo sentido não fica claro ao pesquisador.

reprodução de fados tradicionais) para uma criação autoral genuína (Vigotski, 1930/2002). O incentivo de Miguel, que a encorajava a "ir pra cima", demonstra a importância do “outro” (pré-indicador 70) nesse processo de desenvolvimento da fadista e compositora de fados.

16.2.4 Análise Internúcleo

O primeiro núcleo de significação ("O fado cada um sente à sua maneira") inferido a partir da fala de Miguel enfatiza a subjetividade na experiência do fado. A fala de Miguel, "Uma coisa é tu fazeres fado pra brincar, brincares com o fado ou o fado brincar contigo. Outra coisa é quando (...) queres começar a fazer disso uma vida", demonstra a coexistência de diferentes níveis de envolvimento possível com o gênero: como entretenimento, como profissão, como estilo/filosofia de vida. Compreende-se que essa variedade de modos de ser fadista dialoga diretamente com o núcleo 2 (“O fado era dos pobres. (...) O fado próprio em si transformou-se com a evolução que isto teve. Hoje em dia já pões uma bateria num fado, uma percussão no fado. (...) se meteres um violino, uma guitarra e uma viola, fica lindíssimo! (...) o fado tem sua evolução.”), que destaca a transformação do fado ao longo do tempo, através da assimilação de novas sonoridades e contextos, sem, no entanto, desgarrar-se de suas raízes. Entende-se que os núcleos dialogam diretamente porque, a evolução do fado, conforme observada por Miguel, se dá em certas direções (por exemplo, através da ‘incorporação’, no âmbito deste gênero, da bateria, de outras cordas para além da viola e da guitarra portuguesa, da expansão crescente do ‘fado canção’) e não em outras (por exemplo, poder-se-ia pensar na incorporação de membranofones ou metais), refletindo o enunciado de Miguel “O fado cada um sente à sua maneira”.

Aqui, novamente, na fala de Miguel, assim como vimos em alguns trechos da análise intranúcleo, pode-se inferir um curioso sentido de “fado” que reflete como que uma “vida própria” ou autonomia do fado em relação ao fadista ou amador: “o fado brincar contigo”.

A compreensão de Miguel acerca da modernização do fado ("hoje em dia já pões uma bateria num fado (...) fica bonito!") contrasta, conforme já visto na análise intranúcleos, com a sua valorização da tradição, expressa na preferência pelo "fado castiço" e pelas ambientações características das tabernas. Essa possibilidade de

coexistência no fado, no tempo presente, de perspectivas tão distantes no tempo, como revela a fala de Miguel, demonstra a fluidez e flexibilidade do gênero musical, remetendo inclusive à noção de signo em sua dimensão de *sentido*, conforme já foi discutido aqui, que se caracteriza por sua instabilidade, por sua pluralidade e por sua polissemia, adaptando-se a situações sempre inéditas (Ponzio, 2012).

A abertura do fado para diferentes interpretações e vivências (Núcleo 1: "O fado cada um sente à sua maneira") e o processo de sua evolução histórica (Núcleo 2: "O fado era dos pobres. (...) O fado próprio em si transformou-se com a evolução que isto teve.") representam os mesmos elementos que criam o contexto que permite a Fatinha, mesmo sem uma tradição familiar no fado, se expressar e compor. A ênfase de Miguel na ideia de que "o fado não é só para quem nasce, mas para quem gosta" reforça essa abertura e legitima a experiência de Fatinha enquanto fadista e compositora.

A mediação da tradição, nesse sentido, se mostra fundamental para o surgimento e desdobramento de processos criativos que, paradoxalmente, permitam ao fado, através de suas tantas bases musicais - cuja origem, muitas vezes, não é possível precisar -, se renovar indefinidamente, naquilo que esses processos oportunizam em termos de novas vozes e expressões que se integram ao universo do fado sem romper com a sua história, como é claramente o caso do trabalho musical autoral de Fatinha (Núcleo 3).

Finalmente, pode-se inferir uma relação entre o núcleo 3, que expressa o sentido atribuído por Miguel ao fado "Amar é padecer" e a nuances do processo criativo composicional que engendrou este fado, e o núcleo 1, considerando que "Amar é padecer" surge e se desdobra no contexto da pandemia, como uma resposta à ausência do fado e como uma forma de Fatinha expressar alguns dos seus sentimentos e, na perspectiva de Miguel, de expressar o "seu fado" ("O fado cada um sente à sua maneira"), de Fatinha "mandar cá pra fora o que sentia[83]". Miguel relata que:

> "Tem muitas (...) pessoas que a rodearam, tanto guitarras quanto violas, as próprias pessoas que davam força, pessoas que queriam mandá-la ao chão, foi uma maneira de ela mandar cá pra fora o que sentia, porque "amar é padecer", mas ela diz que o conforto dela é na solidão (...), tem muito a ver

[83] "...desde as mais remotas épocas, o significado da atividade estética foi entendido como uma catarse, isto é, como uma resolução e uma liberação do espírito das paixões que o torturam." (Vigotski, 2003, p. 233)

> com a parte que ela não cantava também" [isto é, Fatinha não estava se apresentando à época da pandemia]"

Além disso, pode-se supor que a vivência estética (Vigotski, 2003) que resulta no processo de apreciação do fado "Amar é padecer", de Fatinha, relaciona-se à história de vida de Miguel, criando um sentido de identificação e pertencimento. O fado "Amar é padecer", que expressa o sofrimento típico de uma história de "desamor", dialoga com partes da história de vida de Miguel, especificamente aquelas que Miguel reconhece refletidas na letra do fado "Miúdo da rua". As letras de "Amar é padecer" e de "Miúdo da rua", embora apresentem temáticas e abordagens distintas, convergem na expressão dos sentidos da dor e da exclusão: enquanto a primeira propõe sentidos relacionados à dor emocional, causada pela rejeição amorosa, a segunda propõe sentidos relacionados à dor existencial causada pela pobreza e pela marginalização social.

Em resumo, a análise internúcleos dos três núcleos de significação inferidos a partir da entrevista com Miguel, revelou a dinâmica relação de Miguel com o fado, configurando-se, nessa relação, um fado constituído a partir da interação entre tradição e modernidade; o fado como entretenimento e/o como labor, e, considerado a partir do processo criativo composicional de "Amar é padecer", o fado emerge também como uma 'via' de transformação e expressão tanto individual (isto é, da própria compositora, Fatinha) quanto coletiva - uma vez que o poema do fado "Amar é padecer", ao ser apreciado pelo público, passa a fazer parte do amplo repertório poético relacionado ao gênero, podendo ser agora cantado por outras(os) fadistas. Compreende-se que essas vozes e perspectivas que permeiam a fala de Miguel refletem o dialogismo inerente ao próprio fado, enquanto um gênero que se constitui a partir de encontros entre o individual e o coletivo, entre a tradição e a contemporaneidade.

16.3 AUDIÊNCIA: A APRECIADORA MARIANA

A participante Mariana tem 33 anos, e possui como grau de escolaridade superior uma licenciatura em cinema, tendo já trabalhado como produtora de cinema. No entanto, à época da entrevista, em abril de 2022, a participante trabalhava como guia turística, durante o dia, e como fadista, no período da noite.

Mariana informa ter interesse por "todas as formas artísticas que existem", sendo, no entanto, uma artista atuante exclusivamente no universo da música e, mais

especificamente, no âmbito do fado. Sua avó paterna era fadista, porém, teve seu percurso profissional (enquanto fadista) bastante dificultado por conta de preconceitos e do machismo característicos de sua época. O contato com essa avó representou também os primeiros contatos de Mariana com o fado, expressão artística que, a princípio, não lhe despertou interesse significativo.

> "...A minha avó era fadista da parte de pai, só que era numa altura em que ainda não era bem visto as senhoras cantarem, e a minha avó era casada e tudo mais, então era tudo um problema novo, não achava muita piada. E então a minha avó (...) só começou a cantar mesmo profissionalmente, digamos assim, mais tarde, meu avô também já estava mais velhote, já deixava que ela fosse mais vezes. Mas foi o meu primeiro contato com o fado, mas era mesmo quando era mais miúda, entretanto (...) nunca me interessei por fado."

Foi apenas durante o período em que esteve emigrada, no Brasil, que Mariana, ao sentir muitas saudades de Portugal, costumou ouvir fado espontaneamente, por iniciativa própria. Ao retornar para Portugal, também espontaneamente, costumava cantar durante o expediente, quando trabalhava em lojinhas de souvenires.

> "Eu quando estive emigrada, tinha muitas saudades de Portugal, e comecei a ouvir fado. Entretanto quando voltei para Portugal trabalhei em cinema e, depois de cinema, eu sabia que queria mudar de área, ainda não sabia bem o que queria fazer. Pois, fui trabalhar para várias lojas de souvenires aqui em Lisboa, e em todas elas (...) passava os dias todos a ouvir fado. É, pronto, e eu às vezes cantava no trabalho, ia cantando assim para passar o tempo. Depois diziam que eu cantava muito bem (...), até que eu descobri que existia a escola de fado da Mouraria."

Buscando aprimorar-se enquanto cantora de fados, Mariana passou a frequentar a Escola de Fado da Mouraria, quando tinha 26 anos de idade. Inclusive, foi lá que Mariana conheceu Fátima Garcia, Fatinha, a fadista participante deste estudo. No entanto, Mariana logo precisou deixar de frequentar a Escola de Fado, para poder atender às demandas de seu trabalho como guia turística.

> "Então escrevi-me lá [na Escola de Fado], e foi a partir daí que eu comecei a cantar (..) Nos conhecemos lá [Mariana e Fatinha]
> Na escola de fado, ficamos logo superamigas (...). Mas, entretanto, foi quando eu comecei a ser guia turística, e eu tive que desistir porque eu tinha muito pouco tempo livre."

Algum tempo depois de ter deixado de frequentar a Escola de Fado, Mariana e Fatinha se encontraram fortuitamente no metrô. Foi nesta ocasião que Fatinha convidou

Mariana para cantar fado juntamente com o grupo de fado amador chamado “Somos Fado”, conforme conta Mariana:

> “Entretanto um dia nós estávamos no metro do Rossio, encontramos por acaso, já não nos vemos há imenso tempo, ela continuava na Escola e eu já tinha saído, e ela disse: “olha eu tenho uma banda de fado amador, podias vir cantar um fado hoje”. Só que eu nunca tinha cantado em público, eu só tinha cantado na escola e tinha muita vergonha, era meu problema. (...) Mas pronto, ela disse “ê pa, devias mesmo vir” (...), pronto, ela me convenceu (...). Eu fui a esse primeiro concerto no Renovar a Mouraria, que era uma associação que tinha fados ali na Mouraria, e nós começamos a cantar, a partir daí juntei-me ao fado amador, a esse grupinho que chamávamos “Somos Fado”, pronto, e entretanto, passado um tempo, esse grupinho desfez-se, e eu e a Fatinha começamos as duas a cantar profissionalmente.”.

Enquanto fadista, Mariana sempre tendeu mais a cantar temas/poemas nostálgicos, aos fados tristes (e, nesse aspecto, a participante difere radicalmente de Fatinha), tal se dando como ‘reflexo’ mesmo de sua personalidade, segundo compreensão da própria participante.

> “A tua personalidade tem de transparecer, e uma coisa que eu e a Fatinha brincamos muito é que eu sou muito mais sentimental e muito mais nostálgica (...), e eu só gosto de cantar fados tristes.”

Esta tendência melancólica própria da fadista talvez tenha inclusive relação com o fato de sua predileção pela fadista Argentina Santos, cuja história de vida é marcadamente uma história de sofrimentos, resignação e superação.

> “Eu acho incrível a história de vida da Argentina Santos sabes? Realmente eu acho que a Argentina [Santos] representa tudo aquilo que uma pessoa deve ter no fado que é, independentemente do seu estatuto social, de já vir de uma família de fado ou não (...), tu vias que, quando ela canta aquela música do “Volta vida vivida” (...), ela punha um sentimento, uma mágoa, uma, não sei explicar sabes, parece que todo sofrimento da Alfama[84] está ali nela, naquele momento sabes, eu acho isso incrível, acho mesmo. Para mim é a maior superação, tipo uma pessoa que veio do nada, teve uma vida tão sofrida, e que de repente consegue ser fadista e consegue manter-se com a mesma humildade (...), eu acho isso fantástico mesmo.”

À época em que foi entrevistada pelo pesquisador, Mariana apresentava-se nas casas de fado ‘Já Disse’ e ‘Pedra do Sal’, ambas localizadas no Bairro Alto, locais onde também Fatinha costumava se apresentar.

[84] Bairro tradicional de Lisboa, e, ao lado da Mouraria, um dos berços do Fado de Lisboa.

16.3.1 Os significados e sentidos produzidos por Mariana sobre o fado de Fatinha

A entrevista realizada com esta participante teve como objetivos: a) conhecer aspectos de sua história de vida; b) conhecer sua história com o universo das artes e da música em geral; c) conhecer sua relação com o universo do fado, d) compreender sua vivência estética na interlocução com um fado composto pela participante fadista compositora.

Assim, após a leitura flutuante da entrevista com esta participante, foram construídos 81 pré-indicadores. Em um segundo momento da análise, a partir da análise dos conteúdos presentes nas falas de Mariana, os pré-indicadores foram aglutinados em 12 indicadores e conteúdos temáticos, e, em um terceiro movimento, etapa final da análise, os 12 indicadores foram aglutinados nos três seguintes núcleos de significação analisados a seguir[85].

16.3.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Mariana

Após terem sido articulados os doze indicadores, seguiu-se o processo de inferenciação e sistematização dos três núcleos de significação, dando-se continuidade ao processo de aproximação das zonas de sentido de Mariana, relacionadas, em alguma medida, com o trabalho musical da fadista e compositora Fatinha. Assim, foram considerados os sentidos e significados produzidos por Mariana a partir das suas vivências, das interações que a participante estabeleceu com seu contexto histórico e sociocultural, a partir das quais Mariana foi construindo seu(s) modo(s) de ser, de sentir e de pensar, especialmente, acerca do universo das artes e do fado, e ainda, mais especificamente, nesta pesquisa, acerca do trabalho musical de Fatinha, mantendo-se sempre em consideração que esses significados e sentidos, ao mesmo tempo que são particulares, constituem-se dos significados socio-históricos da humanidade (Aguiar; Ozella, 2006).

Em termos de procedimentos, a análise dos núcleos de significação será iniciada através de um processo intranúcleo, avançando-se para uma articulação internúcleos,

[85] As tabelas contendo todos os pré-indicadores, indicadores e respectivos núcleos de significação de Mariana podem ser consultadas no ‘Apêndice J’.

indo-se, assim, de uma dimensão empírica para uma dimensão eminentemente interpretativa, denominada por Aguiar e Ozella (2013) de “zona de sentidos”.

16.3.3 Análise Intranúcleo

Neste primeiro núcleo de significação, “*Eu acho que é isso poderes partilhar com as pessoas, é uma maneira de partilhar seja uma dor seja uma alegria, um sentimento (...) o fado é tudo isso, é expressão e partilha*”, destaca-se a concepção de Mariana sobre o fado; o fado como expressão e partilha de emoções e subjetividades. O enunciado "O fado é tudo isso, é expressão e partilha" sintetiza a visão da participante sobre o fado, revelando a importância da dimensão afetiva e sociointerativa no âmbito do fado – inclusive, trata-se do mesmo sentido (“partilha”) atribuído por Miguel ao fado.

A fala da participante dialoga com a expressividade tradicional do fado (i.e. a expressão da alma portuguesa: “O fado é tu conseguires expressar (...) o que é ser português não é?"), ao mesmo tempo em que a ressignifica a partir de sua experiência pessoal, como quando menciona o fado como "família", "casa", "infância" e "país".

> “[O fado] É tanta coisa. Olha para mim o fado é, é a minha família, é minha avó é a minha infância é o meu país, é, eu não quero entrar no clichê de dizer “ah é a saudade, é a dor! (...) São todas essas coisas não é, mas para mim o fado é casa, sabes, cheira a casa. Tipo, estou em casa, estou em Portugal, estou mesmo, e eu acho que eu sinto-me privilegiada (...), pelo meu caminho ter me levado por aqui e hoje em dia eu poder dizer que em 2022 eu sou fadista em Lisboa, sabes? Tipo acho que isso é, eu posso, eu tenho a possibilidade, porque o fado é tu conseguires expressar, eu acho que é expressar o que é ser português, não é?”

Pode-se também inferir a partir da fala de Mariana um diálogo com a figura de Fatinha, amiga e também fadista, com quem a participante contrasta seu estilo ("eu sou muito mais sentimental e muito mais nostálgica, e eu só gosto de cantar fados tristes, e ela [Fatinha] só gosta de cantar fados alegres"). Esse dialogismo demonstra que o entendimento do fado por Mariana é construído dialeticamente na interação entre diferentes perspectivas e vivências. Esse diálogo se estende também ao público, essencial para que o "fado aconteça". Segundo Mariana, a escuta atenta e silenciosa valida a performance do(a) fadista, e, de alguma maneira, “energiza” esse(a) artista ("Nós bebemos da energia do público"). A expressão "É tão fadista quem canta como

quem sabe escutar" traduz essa relação dialógica (fadista X público apreciador) fundamental na concepção de Mariana sobre o fado em sua dimensão performática.

Compreende-se que a "expressão da subjetividade do fadista" dialoga com a "expressão e partilha de emoções", reforçando a dimensão afetiva como elemento central da prática/performance fadista, e remetendo inclusive à composição do fado de Fatinha, "Amar é padecer", que consistiria de um exemplo da “materialização” (simbólica) (Vigotski, 1930/2002; Ribot, 1906) dessa expressão subjetiva/afetiva em uma obra específica (artefato).

> “Acho que é um fado [‘Amar é padecer’] onde se vê a personalidade forte da Fatinha, mas se vê também a doçura do que é um fado. Acredito que foi algo feito com tempo, perfeccionismo e muita dedicação da Fatinha. A inspiração só ela mesmo poderá responder de onde vem, mas com certeza do amor. Acho que o ‘Fado Magala é um fado intenso, forte e cheio de personalidade assim como ela”

Resumidamente, destaca-se neste núcleo a ênfase na partilha, na emoção e na ligação (do(a) fadista) com o público, sugerindo uma ideologia (Bakhtin, 2003) que valoriza a comunhão e a autenticidade em um mundo "apressado" que, segundo Mariana, dificulta esse tipo especial de comunhão.

O segundo núcleo de significação, “*Eu acho que nós do fado temos muita criatividade. Temos muita liberdade criativa*” expressa a perspectiva de Mariana acerca da criatividade e da liberdade (“Temos muita liberdade criativa”) inerentes ao fado em sua dimensão performática - contrapondo a ideia de que o fado seria uma tradição engessada na repetição (i.e., ao menos no âmbito dos fados tradicionais, e não exatamente do fado canção). A participante relata que, apesar de suas apresentações enquanto fadista se basearem sempre em um repertório tradicional, o fado a oferece (assim como a qualquer fadista) amplo espaço para a inovação e para a expressão individual de suas emoções. A fala de Mariana permite assim inferir que a criatividade, no âmbito do fado, não se restringe ao âmbito da composição de fados (principalmente, no caso de Fatinha, da escrita poética de letras para fado), mas diz respeito à dimensão do canto, da performance (i.e. na interpretação pessoal dos fados, no "estilar", na prosódia, na adaptação da música ao estado de espírito do(a) fadista no instante em que

canta, e na identificação do(a) fadista com a letra da canção), e inclusive da criação de si mesma enquanto fadista.

> "Eu acho que nós do fado temos muita criatividade, temos muita liberdade criativa (...) imagina, primeiro **é um estilo musical que te permite escrever as tuas próprias letras**, e pores em fados que já existem. Logo aí, mesmo que não sejas uma pessoa que conheces de música, é uma música que está próxima das pessoas, não é? Que está mesmo aberta (...), qualquer pessoa pode escrever a sua letra e eu quando vou cantar eu digo "vou cantar o fado tango em dó", eles [os músicos acompanhadores] não sabem qual é o poema que eu vou cantar, nem tem que saber percebes? (...) Portanto aí eu acho que é a primeira liberdade. Depois a questão de, por exemplo não como um cantor normal, eu não sou obrigada a cantar sempre as mesmas músicas, que eu tenho vastidão de cento e tal fados tradicionais que posso cantar. Portanto durante a minha vida **posso ir me renovando através daqueles fados a toda a hora** não é? quer dizer nós, nossos trabalhos muitas vezes temos de todos os dias de fazer a mesma coisa."

Mariana reconhece a existência de um vasto repertório pré-existente ("cento e tal fados tradicionais"), mas enfatiza a possibilidade de reinterpretá-lo de forma criativa ("durante a minha vida posso ir me renovando através daqueles fados"). Pode-se inferir um diálogo implícito com a ideia de que o fado seria apenas repetição, ao qual a participante contrapõe a "liberdade criativa" do(a) fadista.

A fala de Mariana dialoga também com a de outros artistas do universo do fado (como a própria Fatinha (indicador 8)), além de relatar influências de outras tradições musicais, como a música regional e a música popular brasileira, que também entram em diálogo com o fado (Paranhos, 2012), enriquecendo as possibilidades criativas dentro do gênero - e isto é verdade não apenas no caso de Mariana (que chega a comentar: "a minha maior influência sem dúvida, apesar de não ter nada a ver com o fado, é Chico Buarque") mas também no caso de Fatinha, que costuma cantar, entre fados tradicionais e fados canção famosos, canções de outros gêneros (por exemplo, as 11ª e 12ª faixas de seu álbum "Agora" são, respectivamente "Non, je ne regrette rien" (Charles Dumont e Michel Vaucaire) e "O bêbado e a equilibrista" (Aldir Blanc e João Bosco).

Neste segundo núcleo pode-se inferir também uma ideologia que valoriza a autenticidade e a individualidade, principalmente (embora não somente) na dimensão performática do fado. Embora Mariana defenda que a criatividade se manifesta principalmente na interpretação do fado pelo(a) fadista, no "estilar com identidade" (pré-indicador 59), através da busca por um estilo próprio, uma "assinatura" (pré-indicador 63) (o que é inclusive fundamental para se destacar em um cenário onde

muitos cantam os mesmos fados), a ênfase dada ao fado como uma contação de "histórias" (“para mim o que é que é cantar fado? É contar uma história.”, na expressão das emoções e na relação com a experiência pessoal (pré-indicador 72), remete também à dimensão composicional do fado, como um complemento fundamental da prática fadista, naquilo que as novas composições permitem ao fado (e às(aos) fadistas) se renovar através, por exemplo, da “partilha” de mais “histórias de amor” (como é o caso do fado “Amar é padecer”, de Fatinha, “é a história de um desamor”):

> “Eu não sei explicar isto, mas, eu canto e fecho os olhos para cantar fado e durante aqueles três minutos que eu canto não há nada estás a ver? Não existe nada eu estou a viver aquela história, então imaginar o fado é teres o privilégio de poderes viver dezenas de histórias, e dezenas de histórias de amor que tu nunca viveste se calhar (...) naquele poema. Eu acho que é isso, poderes partilhar com as pessoas, é uma maneira de partilhar seja uma dor, seja uma alegria, é um sentimento, e hoje em dia vivemos em um mundo tão apressado em que não partilhamos nada com ninguém. Eu acho que ter o privilégio de poder ter uma profissão que me permite parar sentir as minhas emoções, expressá-las e passá-las aos outros é uma coisa linda e o fado é tudo isso, é expressão e partilha.”

Assim, a liberdade criativa a que se refere Mariana se contrapõe a uma visão purista ou conservadora do fado, afirmando a importância da inovação e da individualidade na manutenção e renovação do gênero.

No terceiro núcleo de significação “*O fado também tem esta coisa do destino não é, de que o fado canta muito a mulher sofrida, a mulher traída, a mulher deixada, e foi o primeiro fado que eu ouvi que falava de uma mulher que o marido tinha deixado e que ela não queria saber mais de um marido. O último verso diz: “Já não sou rosa caída. Voltei a ser quem eu era*”, dialogam sentidos relacionados à figura da mulher no fado, contrastando a imagem tradicional da "mulher sofrida" com a possibilidade de empoderamento e superação. O fado "Rosa Caída" se torna um símbolo dessa transformação, representando a força e a resiliência feminina.

Há nesse sentido um claro diálogo com a tradição do fado, que comumente retrata a mulher em situações de vulnerabilidade ("mulher sofrida, traída, deixada"), um diálogo que, nesse sentido, traz uma noção contrária, e que tensiona os sentidos tradicionais existentes. A fala da participante Mariana dialoga com essa representação, reconhecendo sua existência, mas apresentando uma contraposição através da

personagem “cantada” no fado "Rosa Caída", que se liberta do sofrimento e retoma o controle de sua vida.

O machismo presente no meio fadista (indicador 2 e pré-indicadores 7, 8) dialoga antagonicamente com a trajetória de empoderamento da mulher, representando um dos grandes desafios enfrentados pelas fadistas. O diálogo se estende à própria história da participante, que inicia sua carreira em uma idade "avançada" e fora do "meio fadista", tendo que construir seu caminho com a amiga Fatinha, que inclusive, de modo muito semelhante, reconhece-se como uma fadista que também se iniciou “tarde” no fado, e que veio “de fora” do meio fadista (“Nós chegamos as duas ao fado, numa idade avançada e não viemos do meio fadista, portanto tivemos de aprender tudo.”).

A voz da avó de Mariana, também fadista, que enfrentou o preconceito por ser mulher, ecoa na fala da participante, assim como a história de Argentina Santos, que superou dificuldades semelhantes e se tornou uma grande fadista (tendo inclusive, assim como Mariana, começado “tarde” no fado), reforçando a ideia de resiliência feminina que inspira a fadista Mariana. Assim, diante disto, na perspectiva de Mariana, o fado "Rosa Caída" representa uma espécie de “hino”, um símbolo representante da possibilidade de empoderamento, e a fadista Argentina Santos, um exemplo a ser seguido nessa mesma direção.

> “Eu acho incrível a história de vida da Argentina Santos sabes (...), é uma cena incrível que ela passou por toda uma fase do fado, ela viu todo o fado mudar não é, quer dizer desde os anos quarenta, etecetera. E ela começou por ser (...) camareira, depois cozinheira, depois começou a cantar, e só foi descoberta muito mais tarde, e eu acho incrível como uma pessoa que tinha tão pouco estudo não é, e numa altura em que o fado já começava a ser um bocadinho elitista, descobre-se uma Argentina, e a Argentina fica com a cena que tem não é, porque realmente eu acho que a Argentina representa tudo aquilo que uma pessoa deve ter no fado que é, independentemente do seu estatuto social, de já vir de uma família de fado ou não, obviamente que ela toda a vida teve no meio do fado não é, Alfama, tu vias que, quando ela canta aquela música do “Volta vida vivida[86]” não é, quer dizer, ela punha um sentimento, uma mágoa, uma, não sei explicar sabes, parece que todo sofrimento da Alfama está ali nela, naquele momento sabes, eu acho isso incrível, acho mesmo. para mim é maior superação, tipo, uma pessoa que veio do nada, teve uma vida tão sofrida, e que de repente consegue ser

[86] Fado com a seguinte letra: “Volta atrás vida vivida / Para eu tornar a ver / Aquela vida perdida / Que nunca soube viver / Voltar de novo quem dera / A tal tempo, que saudade / Volta sempre a primavera / Só não volta a mocidade / A vida começa cedo / Mas assim que ela começa / Começamos por ter medo / Que ela se acabe depressa / O tempo vai-se passando / E a gente vai-se iludindo / Ora rindo ora chorando / Ora chorando ora rindo / Meu deus, como o tempo passa / Dizemos de quando em quando / Afinal, o tempo fica / A gente é que vai passando”.

> fadista e consegue manter-se com a mesma humildade (...) eu acho isso fantástico mesmo.”

Assim, resumindo a fala da participante sobre a qual foi inferido este terceiro núcleo, compreende-se que a "Rosa Caída" simboliza para Mariana a reconstrução da identidade feminina após a “queda”, representando uma ideologia de empoderamento. A trajetória da participante dialoga com a de outras fadistas, como, principalmente, Argentina Santos, reforçando essa ideologia, e demonstrando que é possível vencer as dificuldades e se afirmar em um ambiente tradicionalmente masculino. A identificação da participante com a mensagem de "Rosa Caída" revela a importância da representatividade e a busca por uma nova narrativa para as mulheres no fado.

16.3.4 Análise Internúcleo

A análise internúcleo dos três núcleos de significação de Mariana, revela uma compreensão do fado como uma forma de arte dinâmica, que se conecta com a identidade, a expressão individual e a construção/transformação pessoal desta participante.

No núcleo 1 se revela a dimensão afetiva e comunicativa do fado, enquanto veículo de expressão e partilha de emoções. Compreende-se que essa ideia dialoga com o sentido expresso no núcleo 2, que sintetiza a perspectiva de Mariana acerca da criatividade no fado ("Eu acho que nós do fado temos muita criatividade. Temos muita liberdade criativa"), destacando a liberdade criativa do(a) fadista no âmbito de sua performance – principalmente no que diz respeito ao “estilar” durante a interpretação dos fados que fazem ou farão parte de seu repertório. A criatividade, nesse sentido expresso na fala de Mariana, manifesta-se como a capacidade da(o) fadista de expressar a própria subjetividade, criando, a partir dessa mesma expressão, uma ligação especial com o público apreciador. É interessante notar que esse sentido de “criar”, conforme expresso na fala de Mariana, diferente da composição de um poema ou música, refere-se a um “produto” eventual, fugaz, que se realiza (e imediatamente se esvanece) por meio de um processo criativo em que dialogam um fado tradicional (i.e. um poema e uma música) já consolidados – por décadas ou centena de anos – e o “estado de espírito” da(o) fadista intérprete no momento mesmo da apresentação: a(o) fadista cantará um poema, apoiado por uma base musical (melodia, harmonia e ritmo) que, via de regra, são os mesmos [poema e base musical] que apresentou inúmeras vezes em

noites anteriores, no entanto, sempre de modos criativamente diversos, em um ciclo interminável de desconstrução X (re)criação dos "mesmos" fados. Segundo Mariana:

> "Nunca é a mesma coisa, nunca cantas a mesma música da mesma maneira. **Vai tudo depender do teu, da tua maneira de estar naquele dia**. (...) Tu no fado tens uma vantagem e uma desvantagem. A vantagem: tu não tens que criar músicas tuas, não é? (...) A música já está ali, tu já sabes as músicas que tu tens de aprender e tens de cantar. Qual o problema? **Somos muitas pessoas a cantar as mesmas músicas, os mesmos fados tradicionais e os mesmos poemas muitas vezes**. Então imagina como é que eu vou dar o meu cunho pessoal? Como é que, olha isso é uma das coisas que eu e a Fatinha no início também aprendemos imenso. Eu não posso imitar ninguém! ou seja, eu tenho de ouvir a mesma versão imensas vezes para aprender, mas depois eu tenho de conseguir desconstruir tudo aquilo que eu aprendi e cantá-lo à minha maneira. **Isto é que é estilar**. Porque imagina se não eu vou estar a cantar da mesma maneira que cantou a pessoa de quem eu ouvi, e isso é só imitar, isso não é cantar fado. Uma coisa que nós utilizamos muito no fado, isso é que é o estilar. Por exemplo imagina, eu digo assim [canta]: "Já não és a minha vida" [imita alguma gravação famosa deste fado], eu não posso cantar isto desta maneira. Então eu vou cantar o que: [Canta mesmo trecho improvisando alguma ornamentação]. Estás a ver? Então tens sempre de dar uma coisa diferente, que é para as pessoas conseguirem ter a coisa de "Ok, estás a cantar aquela a mesma música, mas aquela é Mariana a cantar""

Assim, a complementaridade entre esses dois núcleos reside na compreensão do fado como uma forma de arte que permite ao artista expressar sua subjetividade (nas palavras da participante, sua "alma" e "personalidade") através do "estilar", ao mesmo tempo que estabelece um diálogo com a tradição fadista (isto é, com os fados tradicionais específicos que, neste caso, fazem parte do repertório[87] de Mariana), e com o público apreciador.

> "Eu acho que todos nós temos muito do que nós somos no fado não é, aliás o fado é uma canção que canta nossa alma, portanto a tua personalidade tem de transparecer, e uma coisa que eu e a Fatinha brincamos muito é que eu sou muito mais sentimental e muito mais nostálgica, (...) E eu só gosto de cantar fados tristes."

Já o núcleo 3, ("O fado também tem esta coisa do destino não é, de que o fado canta muito a mulher sofrida, a mulher traída, a mulher deixada, e foi o primeiro fado que eu ouvi que falava de uma mulher que o marido tinha deixado e que ela não queria saber mais de um marido. O último verso diz: "Já não sou rosa caída. Voltei a ser quem eu era.") introduz uma perspectiva crítica sobre a representação da mulher no universo do fado, questionando os estereótipos de gênero e as narrativas de sofrimento e

[87] À época em que ocorreu a entrevista, faziam parte do repertório de Mariana os seguintes fados: "Cravo"; "Perseguição"; "Pechincha"; "Tango"; "Leio em teu olhos"; "Contigo fica o engano"; "Évora"; "Meu amor marinheiro"; "Sete Colinas"; "Marcha de Alfama"; "Sete colinas", e "Alfama".

submissão femininas, comumente encontradas em poemas dos fados tradicionais (e.g. “A mulher que já foi tua”; “Tudo isto é fado”, e o próprio fado “Amar é padecer”, de autoria da participante compositora Fatinha). Segundo Ruy Vieira Nery:

> “...mesmo em Amália [Rodrigues] se encontram ainda versos a celebrar a submissão amorosa da mulher: “Se o meu amor vier cedinho / eu beijo as pedras do chão / que ele pisar no caminho” no Novo Fado da Severa, ou “Se queres ser o meu senhor, / e ter-me sempre a teu lado...” em ‘Tudo Isto É Fado’” (2012, p. 232).

Porém, não apenas nos poemas dos fados tradicionais, mas, como a própria Mariana observa, partindo da experiência de sua avó (“A minha avó era fadista (...), só que era numa altura em que ainda não era bem visto as senhoras cantarem”), o próprio universo da prática fadista (isto é, o interior das casas de fado, o âmbito da execução da música instrumental) é ainda um universo em que homens e mulheres ocupam respectivamente “lugares” diferentes. A respeito disso, Ellen Gray comenta:

> A fadista feminina pode ser representada simbolicamente (em iconografia e gestos, letras e discurso popular) de qualquer uma das seguintes maneiras: como chorosa; como sacrificial, a mãe eterna, como Maria; como vítima de traição masculina; como derrotada; como prostituta ou *femme fatale* com cigarro na mão; como melodramática. Ela prontamente acomoda múltiplos significantes estereotípicos do feminino essencializado, incluindo Madonna, prostituta e mãe. A representação simbólica do fadista masculino — às vezes choroso, às vezes fatalista (também com um cigarro na mão) — pode conter elementos de machismo, bravura e, historicamente, desvio criminoso. Mas o símbolo da fadista feminina convida a mais possibilidades de polissemia. Uma aficionada feminina com quase quarenta anos chegou ao ponto de feminilizar e “latinizar” o *ethos* de sofrimento do fado. “O fado é sobre o destino das mulheres latinas sofredoras sob o machismo dos homens latinos”, ela me disse. (...) Enquanto homens e mulheres participam igualmente como fadistas no fado de Lisboa, são as vozes mais sexualizadas ou explicitamente de gênero das mulheres que o sistema de estrelas do fado privilegia local e internacionalmente (2013, p. 161-62, tradução nossa).

Finalmente, a identificação de Mariana com o fado "Rosa caída," que aborda o empoderamento feminino – "Já não sou rosa caída. Voltei a ser quem eu era" (Núcleo 3) –, demonstra a possibilidade de subverter esses estereótipos e de construir novas narrativas que valorizem a força e a resiliência das mulheres. Este núcleo dialoga com o núcleo 2 ao destacar a criatividade como um meio de transformação, permitindo ao artista ressignificar a tradição e expressar sua individualidade de forma autêntica (transformando a si mesma(o), inclusive, dentro dessa tradição).

16.4 ATOR: A FADISTA FÁTIMA GARCIA

Maria de Fátima Ferreira Garcia, a fadista 'Fatinha', como é conhecida no bairro da Mouraria, onde reside atualmente, nasceu na cidade de Clermont-Ferrand, na França, em 22 de dezembro de 1981, sendo filha de pais portugueses, emigrantes. O pai, José da Graça Garcia, foi ladrilhador, tanto na França como em Portugal, e a mãe, Maria Orlanda de Sousa Ferreira Garcia, embora tenha tido alguns trabalhos ao longo de sua vida (trabalhou em lar de idosos, em fábrica de confecções, em um aviário etc.), foi doméstica durante a maior parte dela. Fatinha é a mais nova de três filhos, todos nascidos na França. Ambas as famílias de seus pais foram famílias numerosas, e de origem humilde; daí terem emigrado de Portugal à França, em busca de melhores condições de vida.

Na família de seu pai eram sete filhos. Sua avó paterna trabalhava no campo e o seu avô paterno foi pedreiro (profissão que ocuparia também na França), e, posteriormente, pescador e comerciante. Seu avô era natural de Tomar, de uma aldeia chamada Linhaceira, onde a própria Fatinha viria a viver quando completasse oito anos de idade. Os avós paternos emigraram com a família (inclusive seu pai) para a França em 1968.

Na família da sua mãe, naturais da cidade da Maia, em Portugal, de uma pequena aldeia chamada Porto Bom, eram cinco filhos. Sua avó materna era peixeira, e trabalhava vendendo às portas de canastra[88] à cabeça. O seu avô por parte de mãe – que Fatinha não chegou a conhecer – trabalhava com mineração (abria poços com dinamite), e faleceu quando a mãe de Fatinha tinha apenas nove anos de idade, vítima de alcoolismo. Teve então a sua avó de cuidar dos filhos sozinha.

Ocorreu que uma das irmãs mais velhas da sua mãe, sua tia Maria, emigrou para a França com o marido e com um dos filhos, deixando uma filha aos cuidados da família. Mais tarde, o restante da família seguir-lhe-ia os passos, tendo a mãe de Fatinha treze anos de idade à época.

Os pais de Fatinha, então, acabaram se conhecendo na França, onde se casaram e tiveram três filhos. Quando regressaram a Portugal, Fatinha contava oito anos de idade, no mês Julho de 1989.

Fatinha não teve forte ligação com nenhum de seus avós, exceto por sua avó paterna, com quem chegou a conviver por algum tempo. Fatinha recorda que se tratava

[88] Tipo de cesta quadrangular entretecida com ripas flexíveis de madeira; larga e pouco alta, podendo ter tampa ou não.

de uma mulher forte e de linguagem direta, 'sem papas na língua', uma característica própria dos habitantes da aldeia da Linhaceira. Seus avós paternos acabaram por se divorciar, e, após o divórcio, sua avó permaneceu mais próxima da família, tendo o avô mantido maior distância. Embora Fatinha tenha tido por perto a presença de sua avó paterna, segundo ela, "era uma senhora magoada pela vida", e sem muita abertura para maiores trocas afetivas. No entanto, sem dúvidas, amava os netos, à maneira dela, e jamais deixou de ser uma boa matriarca para todos, incluindo tios e primos.

Não tendo estabelecido maior ligação com qualquer dos avós, a sua figura central familiar foi sempre a sua minha mãe. "Uma mulher linda, espiritual, cheia de amor e compreensão, sempre amiga. Hoje continua a tomar conta de todos com devoção.".

Fatinha frequentou a Educação Infantil na França, e, ainda, dois anos do Fundamental – anos iniciais. "Quando regressamos a Portugal continuei até ao sexto ano na aldeia do meu pai, a Linhaceira. No sétimo ano, fui para a escola secundária,[89] em Tomar, a 10km da minha aldeia." Daí, Fatinha prosseguiu para Coimbra, onde frequentou e concluiu o curso de Sociologia pela Universidade de Coimbra.

Os amigos que mais ficaram de todo o seu percurso escolar foram os de sua aldeia, tendo muitos deles permanecido próximos a ela do ensino médio do Ensino Fundamental até a faculdade, tornando-se assim, alguns deles, amizades duradouras. "Fiz novas amizades também na faculdade [em Coimbra], e como as redes sociais permitem ir acompanhando quem gostamos, mesmo que longe, estamos sempre em contato, apesar de raramente os visitar."

Teve uma infância simples e tranquila, entre amigos, e sem grandes perdas ou acontecimentos marcantes.

> "Dormíamos muitas vezes em casa umas das outras durante a adolescência. Quando era na minha casa, várias vezes ficamos na caravana do meu pai, no quintal. Era uma alegria imensa. Fui muitas vezes à piscina (dos amigos quem tinham). Andar de bicicleta em grupo também era das minhas preferências. E também cantava com algumas amigas. Na aldeia, as crianças são simples e unidas. Lembro a minha infância com alegria."

Dos tempos do Fundamental dos anos iniciais, lembra-se que costumava com frequência se envolver em um tipo de brincadeira que consistia em "trocar de identidade" com uma amiga, esta chamada Cátia Fangueiro, com a qual mantém ainda

[89] O Ensino Secundário, em Portugal, corresponde ao Ensino Médio, no Brasil.

hoje uma forte amizade. “Trocávamos os nomes, as roupas, os cadernos, de lugar na carteira da sala durante o dia inteiro.”

Em relação a atividades desportivas, embora atualmente não seja praticante contumaz, em criança, Fatinha praticou natação, ginástica acrobática e trampolim. Já adulta, fez pilates ao longo de 2 anos, e, atualmente, faz caminhadas em “ambientes com natureza”, de mochila às costas.

Fatinha sempre foi mais inclinada e dedicada às atividades culturais. Em criança, ajudava sempre nas festas da aldeia na feitura de flores de papel para enfeitar, dobrar rifas, estar na quermesse entre outras coisas.

Quando chegou a Lisboa, e vivendo no bairro da Mouraria, que comumente se traduz como uma aldeia dentro da cidade, e onde o contato humano e a proximidade das pessoas são notadamente intensificados, Fatinha, seu companheiro, e mais quatro amigos, organizaram algumas sessões de fado na Rua das Farinhas, que acabaram resultando num mural sobre fado, pintado por vários artistas, nas Escadinhas de São Cristóvão.

Figura 28. Mural sobre fado, nas Escadinhas de São Cristóvão

Fonte: Autoria própria, 2022.

Fatinha começou a cantar de modo espontâneo, já durante a infância, em casa. No entanto, embora muita gente a elogiasse o ‘dom’ natural, tinha muita vergonha, “sentia o coração aos saltos”, e não se sentia capaz de cantar para uma plateia, ainda que essa plateia fosse composta de familiares ou amigos. Aos poucos, através de

apresentações amadoras na sua rua e em casas de fado, Fatinha foi superando esses percalços iniciais.

> "...desde pequena que canto e sinto a música como se fizesse parte da minha própria alma. Não sabia era que, vencendo medos, poderia ser tão feliz em levar esta paixão para a minha vida real, sem ser um passatempo, mas sim uma profissão à qual me dedico hoje de corpo e alma, como se de uma necessidade interior se tratasse. Já não consigo viver sem o meu fado!"

Cantar em criança era um passatempo do qual sempre retirou muito prazer, mas sempre como atividade natural, espontânea, considerava o canto parte de sua personalidade e de sua alma. É relevante observar que a mãe de Fatinha sempre costumou cantar em casa, enquanto realizava atividades do lar – e, inclusive, cantava fado – tendo o ofício de cantora, entretanto, permanecido sempre como um sonho inatingível. "Uma curiosidade que me deixa feliz é o fato da minha mãe sempre ter sonhado em ser cantora, mas a vida não lhe deu essa hipótese e sei que ela vê em mim a extensão do seu próprio sonho!"

No final dos seus estudos em Coimbra, Fatinha veio para Lisboa - onde por sinal já vivia com o seu atual companheiro - e, por acaso, veio morar justamente no bairro da Mouraria, tradicional 'berço' do fado, local onde reside até hoje, e onde foi posta inclusive, bem abaixo da placa que carrega o nome da rua em que mora, uma placa-retrato em sua homenagem.

Figura 29. Placa em homenagem a Fatinha, na Rua das Farinhas

Fonte: autoria própria, 2022

Na Mouraria, foi inevitável o contato com o fado; nas ruas, nas coletividades, com uma viola entre amigos. No bairro, o fado acontecia em cada esquina. Talvez essa

atmosfera fadista da Mouraria, e o fato de sua minha mãe sempre ter cantado fado em casa, tenham feito com que Fatinha começasse a ganhar interesse e paixão por este género musical. Ainda assim, e ainda com alguns medos, não se aventurou logo a cantar, mas foi tendo cada vez mais contato com o universo do fado.

Fatinha conta que, certo dia, por volta de 2011, Miguel, um amigo do bairro, que tocava viola, e que também cantava fado de forma amadora e informal, desafiou-a com uma proposta, uma brincadeira. A "brincadeira" consistia em cantar, aos fins de semana, dois fados em cada restaurante da rua onde Fatinha morava – e mora ainda. Os moradores do pequeno bairro, todos conhecidos, acabaram por gostar muito da ideia. "Cantávamos dois fados e passávamos um chapéu para quem quisesse dar uma gorjeta. E assim a aventura começava.".

Figura 30. Miguel e Fatinha ensaiam fados (à esquerda); Miguel acompanha Fatinha em frente a restaurante na Mouraria

Fonte: Arquivo de Fátima Garcia, 2013

A partir dessa 'brincadeira', o seu gosto e vontade de cantar fado foi crescendo tal como a sua confiança. Foi esta vontade que a levou a procurar evoluir; foi quando se inscreveu na Escola de Fado da Mouraria, na associação Grupo Desportivo da Mouraria.

> "Foi aqui que conheci uma pessoa muito importante para a minha vida no fado, uma pessoa que acreditou em mim, que me ajudou, me desafiou e que continua a ajudar-me; essa pessoa é meu professor, meu padrinho de fado, meu amigo, meu colega! É o Jorge Baptista da Silva. Devo ter frequentado a Escola de Fado por cerca de um ano."

Também por essa altura, Fatinha voltou a conviver com um seu amigo de infância, da aldeia onde morou, chamado Tiago Lopes, que estava também na Escola de Fado, mas a aprender guitarra portuguesa.

> "Entre amigos de amigos formamos um pequeno grupo de fado, que hoje já não existe. Chamava-se "Somos Fado" e, para além de mim e do Tiago, incluía ainda o João Carrôlo, na viola, e a Mariana Andrade, também como voz. Em jeito amador, fomos convidados pela associação 'Renovar a Mouraria' para fazer um concerto de fado uma vez por mês. Assim comecei a enfrentar plateias, a perder medos e receios, a querer cantar mais e melhor. Ainda com este grupo cheguei a ir a outras coletividades e também a alguns eventos particulares. Fui crescendo, cada um seguiu o seu próprio rumo e este grupo acabou por se desfazer, mas continuamos amigos."

Aos 32 anos de idade, Fatinha continuou a frequentar as aulas de fado na Escola de Fado, até que um dia seu professor a propôs que tivesse aulas particulares, com o objetivo de limar alguns aspectos específicos que ainda podiam ser melhor desenvolvidos, caso ela quisesse enveredar por uma carreira artística. "Assim foi e ainda hoje continuo a ter aulas com o Jorge. Aprendi e continuo a aprender muito; desde afinação, técnica vocal, postura, dicção, pauta musical e mais."

Pouco a pouco, Fatinha passou a se apresentar em algumas casas de fado, a visitar amigos que ia conhecendo nas casas, onde tinha a oportunidade de cantar um ou dois fados. Foi nesta altura que participou do projeto "A Música Portuguesa a gostar dela própria" (2014) e foi finalista do concurso de fado da Junta de freguesia de Santa Maria Maior (2014).

Figura 31. O participante Miguel se apresenta no Concurso de fado da Junta de freguesia de Santa Maria Maior (2022)

Fonte: autoria própria, 2022

Nestas andanças, um dia visitou a “Severa” (casa de fado Restaurante Típico a Severa) onde cantou, e acabou sendo chamada para lá cantar algumas outras noites, tendo estado por lá a cantar durante 5 anos, após o que encerrou suas atividades naquela casa por conta da pandemia da COVID-19.

É interessante destacar que Fatinha começou “tarde” a cantar fado, isto é, considerando “padrão” habitual com que se dá a entrada no mundo do fado. “Tinha 32 anos quando comecei nos restaurantes da minha rua e entrei na Severa com 34 ou 35 anos.”

Em dez anos de carreira, Fatinha já se apresentou em várias casas de fado (e.g. ‘Restaurante típico A Severa’, e ‘O Forcado’, ambos no Bairro Alto; ‘Tasquinha Canto do Fado’, na Mouraria; ‘Solidó’, nas Escadinhas do Duque; ‘Pastel do Fado’, na Alfama etc.) e cantou em vários espetáculos, solenidades e eventos (e.g. ‘Visitas Cantadas’ (Figura 32), em 2016, 2017 e 2019; ‘Fado no Àtrio’ – J.F.S.M.M.[90], em 2020; Fado dos presidentes da J.F.S.M.M., em 2021; Concerto na catedral de Oloron Sainte Marie, França (Setembro de 2021) etc.).

Figura 32. Da esquerda para a direita: Apresentação na casa de fados ‘Pastel do Fado’; Concerto na Catedral de Oloron Sainte Marie, França (da esquerda à direita: João Simão (guitarra portuguesa), Fatinha e Hugo Serra (viola)); Fatinha se apresenta em Lempdes-Mangualde, França (à esquerda); Fatinha se apresenta nas ‘Visitas Cantadas’.

Oloron et vallées

Des photos de la diva du fado célébrées en musique

CULTURE PORTUGAISE L'association France Portugal d'Oloron propose jusqu'à samedi deux expositions à la galerie Révol. Amalia Rodrigues et les grottes de la Monnaie sont à l'honneur

Fonte: Arquivo de Fátima Garcia, 2022

A respeito da experiência acumulada através das apresentações em eventos e nas tradicionais casas de fado (Figura 33), Fatinha comenta:

> "Em todos os sítios por onde passei, em todas as experiências que tive, fui bebendo algo, aprendendo e crescendo. As casas de fado são também elas uma escola onde ouvimos histórias, aprendemos e crescemos. A importância das casas de fado vai para além da sua função protetora de manter vivo o nosso fado como se o suspendessem no tempo, mas tem também um importante papel de formar novos fadistas. Elas não só mantêm vivo este Património Imaterial da Humanidade, como ajudam a lançar novas gerações de fados com as mesmas bases de antigamente. Não sou contra que se façam novas abordagens no fado, na arte nada deve ser estático, mas entendo a importância de se conseguir manter as raízes do fado, papel este dado às importantes casas típicas de fado. E que se mantenham."

Figura 33. Fatinha se apresenta profissionalmente nas casas de fado, pela Mouraria, Alfama, Bairro Alto e na cidade de Barreiro

Fonte: Arquivo de Fátima Garcia, 2022

Em relação à música de um modo geral, Fatinha aprecia estilos como Bossa Nova, Jazz, música electrónica, músicas do mundo e música popular. No que diz respeito especificamente ao fado, Fatinha começou mais por cantar fados do tipo

‘canção’, influenciada pelo grande amor por Amália Rodrigues. No entanto, Fatinha comenta que, à medida que foi se desenvolvendo enquanto fadista e conhecendo melhor o fado, foi se sentindo cada vez mais encantada pelo ‘fado tradicional’[91].

Reconhece-se como uma pessoa (e fadista) marcadamente alegre e, como tal, apresenta maior inclinação para melodias alegres, embora frequentemente também cante fados mais melancólicos. “Possuir um repertório diversificado faz com que no momento da atuação e consoante o nosso estado de espírito possamos escolher cantar o que nos vai na alma.”. Além disso, como fadista, acima da música, Fatinha privilegia o poema, o ‘contar uma história’ a(os) seus(as) apreciadores(as), e o corpo, como expressão mesma da singularidade de cada fadista.

> “A interpretação é ela própria um universo. Esbarra no universo de cada um de nós. Cada artista interpretará e sentirá o poema à sua maneira pelas vivências que teve e pelos sentimentos que o fazem mover no mundo. No fado, para mim, o mais importante é de facto o poema, a história que contamos em versos musicados. O fado é muito rico no sentido em que cada fadista tem a sua alma, a sua expressão facial e corporal e a sua personalidade. Isto faz com o mesmo poema cantado por diferentes fadistas será ele também magicamente diferente.”

Do(a)s fadistas que mais aprecia, refere-se a três, todas mulheres; “talvez pela minha predileção por vozes femininas mas também pela personalidade de cada uma delas que me inspiraram.” Tem maior admiração por Amália Rodrigues, a ‘Rainha do fado’, figura incontornável do mundo fadista. Antes mesmo de cantar fado, já nutria muita admiração por Amália, porque a conhecia através de sua mãe, que a cantava em casa todos os dias. “Olho para Amália como uma mulher muito inteligente, humilde, mas com um coração nobre. Dificilmente teremos outra Amália. Ela era única e tinha um magnetismo e uma luz própria”, comenta.

> “Amália tinha a alma na voz e acredito que a missão dela era realmente cantar. Para além de ter vivido com inteligência numa época difícil e de menos liberdade, ela conseguiu levar o nome de Portugal além-fronteiras, e com o seu magnetismo único e a sua bondade e simplicidade conquistou um mundo inteiro. É difícil falar-se de Amália, um ser extraordinário que acumulava numa só pessoa uma série de virtudes próprias dos Grandes. Ela era avançada para o seu tempo. Amália sente-se!”

Outra fadista apreciada de forma destacada por Fatinha é Hermínia Silva, que ficou bastante conhecida por cantar o fado com uma veia teatral.

> “Hermínia era castiça[92], alegre e bem disposta. Gostava de cantar parodiando e era única no seu estilo. Tal como eu também gosto, o seu repertório era

[91] As características de cada tipo de fado estão descritas na seção 6.4 desta tese.

[92] “Castiço” e “Casta” são palavras da mesma família. Castiço significa que é ‘de boa qualidade’, ‘de boa casta’, ‘de boa raça’, ‘puro’, ‘sem mistura’, ‘genuíno’, ‘vernáculo’. Portanto, fado castiço é um tipo de

> marcadamente alegre, fruto da sua personalidade. Hermínia aliou o fado à revista [ao teatro] com uma perfeição exímia."

E, finalmente, há Lucília do Carmo - mãe do também fadista Carlos do Carmo. Segundo as palavras do poeta português Ary dos Santos, "Lucília do Carmo é um clássico do fado". Sobre Lucília do Carmo, Fatinha comenta:

> "...inevitável não se beber na tranquilidade e subtileza com que cantava. Ela era serena em palco, sabia muito bem o que cantava. Sinto-lhe uma certa leveza aliada a um forte profissionalismo de saber fazer. É também a prova que não é preciso uma grande voz para se ser fadista! A intenção e a alma bastam. Vários êxitos nos deixou a nossa Lucília do Carmo!"

Figura 34. Da esquerda à direita: Amália Rodrigues, Hermínia Silva e Lucília do Carmo

Fonte: RTP arquivos, 2024

Em 2017, Fatinha gravou o seu primeiro CD, intitulado "Agora"[93]. Com Jorge Baptista da Silva como produtor, Luís Ribeiro na guitarra portuguesa e Jaime Martins na viola e baixo.

Figura 35. CD "Agora"

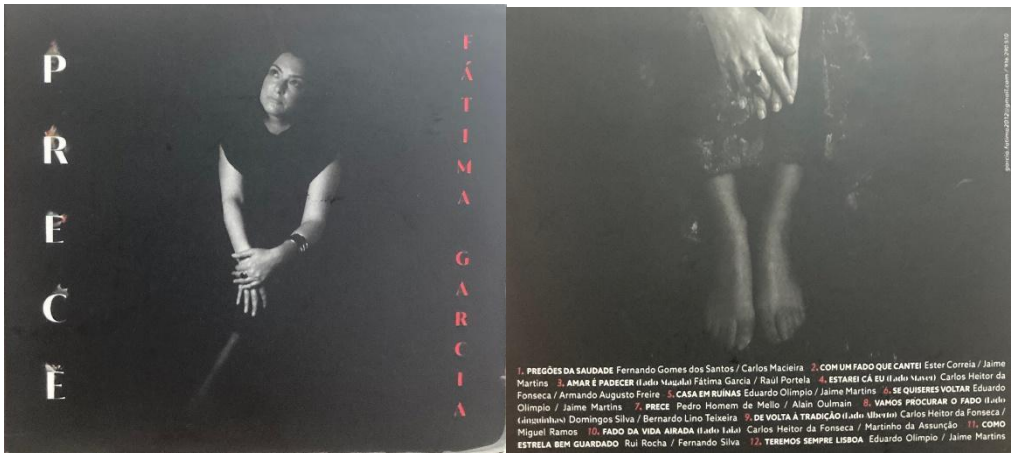
fado tradicional, suposto como 'puro', 'incontaminado' por outras manifestações e influências culturais e/ou musicais.

[93] Faixas do álbum 'Agora': 1. Oiça Lá Ó Senhor Vinho / 2. Sou Filha das Ervas / 3. Havemos de Ir a Viana / 4. Às Ginjas com Elas / 5. A Tendinha / 6. Lágrima / 7. A Rua Mais Lisboeta / 8. Fado Malhoa / 9. Maria Sozinha / 10. Senhora do Tejo / 11. Non, Je Ne Regrette Rièn / 12. O Bêbado e o Equilibrista

Fonte: autoria própria, 2022

Em 2021, concluiu o seu segundo CD “Prece”[94], com Jorge Baptista da Silva na produção, Luís Ribeiro e Fernando Silva na guitarra portuguesa, Jaime Martins e Carlos Macieira na viola e baixo.

Figura 36. CD “Prece”



Fonte: autoria própria, 2022

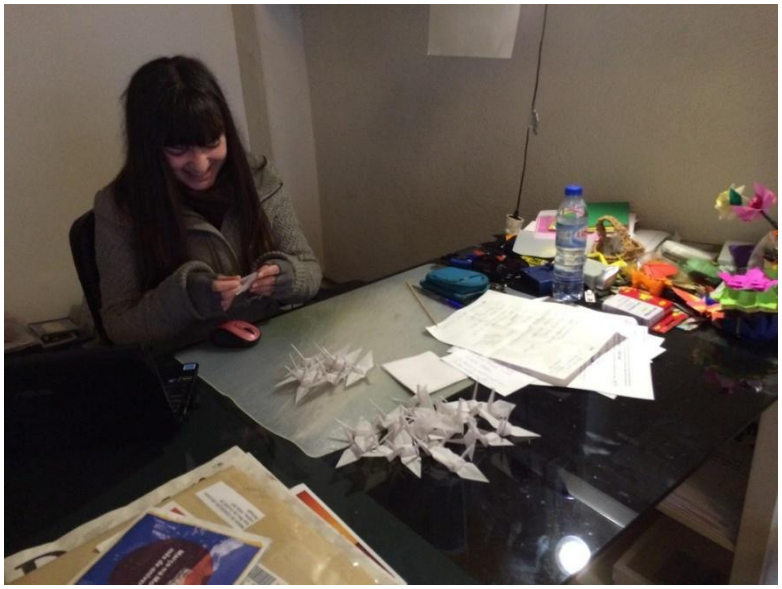
Fatinha compreende o fado como expressão musical tradicional, popular e urbana de Lisboa, mas, mais que isso, como a expressão da alma de um povo.

> “O fado atravessou várias décadas e várias épocas da história em Portugal. Os poemas iam sendo escritos consoante o que se vivia nessas épocas, fossem críticas sociais, políticas, hinos aos amores e desamores, era através do fado que o povo se expressava. A própria história foi contada nos poemas escritos que expressavam sentimentos e problemas das épocas por onde passou. Hoje em dia não é diferente, continuamos com os novos poemas a escrever e a relatar a história de Portugal e das suas gentes.”

Curiosamente, para além do fado, mas como artista, há outra atividade desenvolvida por Fatinha e que também considera como uma de suas paixões: o Origami.

[94] Faixas do álbum ‘Prece’: 1. Pregões da Saudade / 2. Com um Fado que Cantei / 3. Amar é Padecer (Fado Magala) / 4. Estarei cá Eu / 5. Casa em Ruínas / 6. Se Quiseres Voltar / 7. Prece / 8. Vamos Procurar o Fado (Fado Ginguinhas) / 9. De Volta à Tradição (Fado Alberto) / 10. Fado da Vida Airada (Fado Faia) / 11. Como Estrela Bem Guardado / 12. Teremos Sempre Lisboa

Figura 37. Fatinha e o origami



Fonte: Arquivo de Fátima Garcia, 2019

Aos 16 anos descobriu, num programa de computador, o Origami, a arte milenar japonesa de dobrar papel, de modo a formar figuras dos mais diversos tipos. A partir daí, apaixonou-se por esta arte, e não parou mais, inclusive abriu a própria empresa de origami.

A seguir, serão então analisados os núcleos de significação construídos a partir das falas desta participante compositora.

16.4.1 Os significados e sentidos produzidos por Fatinha sobre sua música

A entrevista do tipo ‘depoimento pessoal’ realizada com a participante Fatinha teve como objetivos: a) aspectos gerais de sua história de vida pessoal; b) aspectos de sua história com o universo mais amplo da música; c) aspectos de sua história com o universo do fado; d) a compreensão desta participante acerca de seus próprios processos criativos de composição musical, de um modo geral, e, e) a compreensão desta participante acerca do processo de composição musical de uma de suas composições.

Após a leitura flutuante da entrevista com esta participante, foram construídos 150 pré-indicadores. Em seguida, após essa primeira etapa da análise, todos os pré-indicadores foram aglutinados em 14 indicadores e conteúdos temáticos. Finalmente, na terceira etapa, avançamos à sistematização dos indicadores em 3 núcleos de significação,

através da nomeação de cada núcleo. Desse modo, a seguir, serão analisados os três núcleos de significação inferidos a partir da entrevista com a participante Fatinha.[95]

16.4.2 Análise dos Núcleos de Significação construídos a partir da fala de Fatinha

Após conclusão da articulação dos quatorze indicadores de Fatinha, foram inferidos e sistematizados três núcleos de significação, prosseguindo-se para o processo de aproximação das zonas de sentido de Fatinha, e que têm relação com seu próprio trabalho musical, enquanto fadista e compositora. Nesse sentido, foram considerados os sentidos e significados produzidos pela participante a partir de suas experiências e interações com seu próprio contexto histórico e sociocultural, a partir das quais a fadista construiu seu(s) modo(s) de ser, de sentir e de pensar, especialmente, sobre o universo das artes, da música, do fado, e, mais especificamente, sobre seu processo criativo de composição musical. Finalmente, manteve-se sempre em consideração que esses significados e sentidos foram se constituindo através das experiências vividas pela participante ao longo de sua história de vida, significados e sentidos que são, simultaneamente pessoais e característicos da humanidade (Aguiar; Ozella, 2006).

Iniciou-se a análise dos núcleos de significação com um processo intranúcleo, após o que se avançou para uma articulação internúcleos, indo-se, assim, de uma dimensão empírica para uma dimensão eminentemente interpretativa, a dimensão da "zona de sentidos" (Aguiar; Ozella, 2013).

16.4.3 Análise Intranúcleo

O enunciado que dá nome ao primeiro núcleo, "*E eu não querendo cantar em criança, eu tive muita gente a dizer isso: "É quase um pecado Deus dar-te esse talento e tu não o dares aos outros*", revela uma concepção (de fado ou de cantar) determinante na trajetória de Fatinha. Aqui, ela expressa sua crença (inicialmente do 'outro', "muita gente") de que o seu talento para o canto é um dom divino, destinado a ser compartilhado, e não retido egoisticamente. Essa ideia ecoa as vozes de "muita gente" que a incentivava a cantar, mesmo em sua infância marcada pela vergonha (pré-indicadores 8 e 42, indicadores 1 e 5).

[95] As tabelas contendo todos os pré-indicadores, indicadores e respectivos núcleos de significação de Fatinha podem ser consultadas no 'Apêndice K'.

> “A minha vontade muito grande de fazer aquilo que eu sinto que estou cá para fazer. Sinto que a minha alma gosta de cantar, regozija-se a cantar... É um bocadinho aquela ideia Alex, de que se Deus te dá um talento, é quase um sacrilégio não usares esse talento que Deus te deu. E eu não querendo cantar em criança, eu tive muita gente a dizer isso: “é quase um pecado deus dar-te esse talento e tu não o dares aos outros.”. Porque era quase um ato egoísta eu cantar só para mim. Pronto, isto não dizendo que eu sou a melhor cantora do mundo, não tem nada a ver com isso, mas entendo, eu percebi isto muito mais tarde, e o mundo vai dar uma data de voltas, mas eu neste momento sinto-me a fazer aquilo que realmente acho que estou cá para fazer.”

Fatinha, inicialmente, resistente à ideia de cantar profissionalmente (pré-indicador 9, indicador 1), “internaliza” a perspectiva da comunidade, que valoriza o talento como um presente a ser oferecido aos outros. A frase "É quase um pecado..." evidencia a força ideológica dessa crença, que coloca o talento artístico não como uma posse individual, mas como uma responsabilidade “divina”. O cantar se torna, assim, uma "missão divina" (indicador 10), impulsionada pela necessidade de compartilhar o dom recebido.

A fala representada nesse núcleo de significação dialoga diretamente com a trajetória da fadista (indicador 5). A vergonha inicial (pré-indicador 8, indicador 1) é superada pela compreensão do cantar como um ato de doação, que, posteriormente, ao longo de sua história de vida, culminará na profissionalização (indicador 6). A influência da mãe (pré-indicadores 2 e 29, indicador 2) e as experiências musicais da infância e adolescência (indicador 4), mesmo não sendo diretamente relacionadas ao fado (e.g. Kussondulola, Marisa Monte, Elis Regina) contribuem para a construção dessa identidade artística que encontra no compartilhamento com o público a sua realização.

A alegria e a espontaneidade que marcam a personalidade da fadista (indicador 1) se relacionam à ideia do fado como uma forma de "mandar energia" para o público (pré-indicadores 76, 91, indicador 6). Essa energia, antes “contida” pela vergonha, encontra no fado um canal de expressão, transformando o ato de cantar em uma troca dialógica com o público apreciador. A fadista se torna um "motor de mandar energia" (pré-indicador 91, indicador 10), cumprindo sua "missão" (indicador 10) de compartilhar o dom divino e, ao mesmo tempo, realizando o sonho que sua mãe não pôde realizar (pré-indicador 17, indicador 2 e 10). A busca pela profissionalização (indicador 6) e o estudo do fado (indicador 6) se justificam, portanto, não apenas como

aprimoramento técnico, mas como parte dessa "missão" de dar aos outros o talento recebido.

O segundo núcleo de significação, "*A audiência de certo modo se torna fadista em algum momento*", aponta para a importância da interação entre a fadista e o público apreciador na experiência do fado. A frase sugere uma fusão de papéis, em que a audiência transcende a passividade e se torna participante ativa na criação do momento artístico. Esse processo dialógico, essencial para a "magia do fado", só é possível, contudo, se houver silêncio e respeito (pré-indicador 62, indicador 11).

O silêncio, no âmbito performático do fado, não representa meramente a ausência de som, mas a criação de um espaço que envolve sonora e intersubjetivamente a audiência (Losa, 2019). É nesse silêncio que o público apreciador interage com a "alma do fadista" e, de alguma forma, participa da performance. A ideia de que "não é só fadista quem canta" reforça essa perspectiva, colocando o público como elemento fundamental na construção da experiência do fado, e, mais especificamente, para o que, no universo fadista, se conhece comumente como "aconteceu fado"[96], como a própria fadista explica:

> "Isto tem a ver com a magia do fado. Também já ouviste a expressão que nem sempre se faz fado? Não é? Porque quando se faz fado normalmente há uma comunhão entre o fadista e o público. **O fado requer silêncio**. Se houver ali uma energia das pessoas atentas, e ao fado, com mais um momento de alma do fadista, há momentos realmente que são mágicos. Eu posso contar que uma vez a cantar o "Tudo isto é fado" [fado bastante conhecido] senti-me altamente emotiva, havia uma 'data' de pessoas a chorar, bateram palmas, e eu digo-te que o próprio fado, eu própria chorei, daquela emotividade que se criou (...) entre mim e o público. Mas essas coisas nós não conseguimos repetir só "porque sim", são coisas que acontecem, por isso é que é a magia do fado, que acontece ao vivo de vez em quando, que é assim uma coisa mágica, de almas, de energias etéreas, e é realmente, é preciso o público, porque sozinha também não faz essa magia. Então por isso é que se diz que o também o, penso que essa expressão quererá dizer que também o público, não é só fadista quem canta, o público também ajuda-nos. Essa é a magia do fado. Não faço sozinha com os músicos. E dou-te esse exemplo de "Tudo isto é fado", ainda hoje fica-me gravado na memória, foi muito emotivo. Eu lembro-me de acabar o fado, e os músicos disseram-me assim "Fatinha o que foi isto?!" (...) E eu de repente estava embriagada, quase a chorar, a ver a emotividade do público sempre, muitas vezes sem ter percebido aquilo que fiz, mas entendi, entendi que fiz bem. (...). Foi muito emotivo. Eu cantei o fado a seguir muito embriagada, com o choro na voz, se costuma dizer. Mas faz parte do fado, o fado é emoção, fado é alma."

[96] Ver seção 13.3 desta tese.

Os sentidos constituintes deste núcleo também dialogam com a ideia de "mandar energia" para o público, presente no primeiro núcleo. A troca de olhares (pré-indicadores 73 e 74, indicador 7), a postura aberta da fadista (pré-indicadores 75 e 81, indicador 7), a narrativa contida nos poemas (pré-indicadores 77, 78, 94, indicador 7), e o "estilar" são estratégias que visam criar essa ligação com o público apreciador, transformando-o [o público] em participante (cri)ativo da performance artística da(o) fadista. Sobre essa interação dialógica entre fadista e público, cujo ponto de maior intensidade é referido comumente como "aconteceu fado", Losa (2019) comenta:

> "...do ponto de vista da performance, a "gestão do silêncio" e dialogia da audiência cria um efeito de espacialização que envolve sonora e intersubjectivamente a audiência. Característica dos momentos onde o intérprete imprime o mais intensamente a sua criatividade e exibe a sua identidade pessoal (...), nomeadamente através da improvisação melódica ou a variação do tempo como recurso expressivo enfático do texto, ou nos momentos cadenciais, fazendo uso de modo mais expansivo dessa improvisação— técnica que é designada de "estilar"— esta gestão do silêncio por parte da audiência é indicadora do sucesso da interpretação. Os níveis de participação do auditório são marcadores do envolvimento e comunhão entre a afectividade da performance e da audiência, cuja dimensão performativa é profundamente relacional, circunscrevendo um espaço de partilha de valores culturais, estéticos, afectivos e éticos. As descrições populares que dão conta da formulação "aconteceu fado" encontram correspondência com processos semelhantes em diferentes quadrantes culturais e numa pluralidade de práticas expressivas, desde contextos eruditos, religiosos, populares etc. Grosso modo descrevem modalidades de envolvimento afectivo através da música/ performance que levam à "transformação emocional" (Racy 2004). (...) O processo de envolvimento mais semelhante que podemos encontrar na literatura são, contudo, os modos de audição desenvolvidos em contextos arabo islâmicos, nomeadamente os que dão conta da partilha de práticas e sentimentos sociais, culturais relacionados com a performance de escuta de música e outras artes aurais a que Ali-Jihad Racy designou de "cultura de tarab" (Racy 2004; Shannon 2003). (...) No fado, apesar de reivindicado como elemento importante da prática, é comum os fadistas evadirem os discursos acerca do assunto. À pergunta: que condições são necessárias para que aconteça fado?, as respostas não apontam quaisquer limitações no que respeita a contextos ou a audiências, apesar de, noutros contextos, emergirem noções de ambiente e da importância de uma audiência conhecedora. (p. 160-61)

A "magia do fado" reside justamente nessa troca sutil, nessa comunhão entre a artista e o público que se torna, em algum momento, também fadista. Mesmo a solidão, muitas vezes associada ao fado (pré-indicador 148, indicador 11), é ressignificada pela presença dos amigos, da "família que tu escolhes" (pré-indicador 150, indicador 11).

O terceiro núcleo de significação "*Eu já te digo que foi uma coisa instintiva da minha vontade criativa. Ou aquilo que me soou bem cá dentro*", expressa a centralidade da intuição e/ou da emoção no processo criativo composicional da fadista. A frase que

dá nome ao núcleo, "Eu já te digo que foi uma coisa instintiva da minha vontade criativa. Ou aquilo que me soou bem cá dentro", revela que o processo criativo composicional de Fatinha não consiste de um processo puramente racional ou metódico, mas de algo que surge do “interior”, da "vontade criativa" da fadista. Esse processo, no entanto, não dispensa o estudo e o conhecimento das regras de composição para o fado, mas se dá, entretanto, por meio de uma tensão entre a espontaneidade e o uso da técnica – que, no caso da composição do fado, conforme Fatinha relata, consiste principalmente)mas não somente) no domínio de métricas poéticas. Pode-se observar essa mesma tensão dialógica (i.e., “alma” X “técnica”) inerente ao processo criativo de composição do fado, no que se refere ao “estilar” (que consiste já de um aspecto da dimensão da performance, do canto do(a) fadista, e não da composição), conforme Fatinha explica:

> “Mas tu não podes ser fadista quando não percebes a generalidade, a dimensão do fado. E aquilo que o fado pede e aquilo que o fado exige. Cantar fado não é como cantar outra música qualquer. O fado exige determinadas coisas de postura, de alma, de métrica, de dicção, de estilar. (...) Isso [“estilar”] aparece depois, muito, muito, muito depois, muito mais tarde. O estilar na verdade, nos fados tradicionais, há uma base melódica, e o fadista com a voz pode alterar ligeiramente a melodia, com a sua própria voz, isso quer dizer que o mesmo fado, cantado por 2 fadistas, pode ser realmente diferente. Eu vou estilar, fazer à minha maneira, outra pessoa fará de outra maneira, e podem até parecer dois fados diferentes, para além de alterarmos as letras, podemos nem sequer cantar a mesma letra. Estilar é uma forma de colocar, o fadista possa colocar no fado tradicional (...) A sua alma, a sua maneira de ser, (...); Aliás, nós nem sequer estilamos da mesma maneira. Eu às vezes canto um fado, mas depois a melodia a seguir já o canto de outra maneira, porque estou inspirada naquele dia, ou porque estou mais triste, ou porque estou mais alegre, e se muda tudo. Mas isso é mais, mais nos fados tradicionais, que nos permite, estilar, o fado canção também, obviamente, mas já temos um bocadinho mais rígido, no fado canção porque temos refrão, já um bocadinho mais rígido. O estilar normalmente é muito mais dos fados tradicionais, e com uma linha melódica que é sempre a mesma, do início ao fim, e a linha melódica permite uma ligeira alteração vocal, uma ligeira melodia diferente que cada fadista vai dar o seu cunho pessoal. (...) Portanto, ser fadista, tens de ter noção do que é que estás a fazer, é quase que todos nós os portugueses gostamos tanto de fado e quem entra no fado como eu sente uma responsabilidade muito grande, a manter o fado realmente na sua essência. E então tem que se estudar, eu li muito, quase todos os livros de fado que existem já li, um dos livros que recomendo vivamente pra quem quer perceber bem o que é que é métrica do fado, para quem gosta de escrever e quer se aventurar, é o livro do Daniel Gouveia, que se chama “Ao fado tudo se canta”. (...). Eu acho que é o livro que eu li mais bem explicado sobre as métricas do fado e as divisões.”

Infere-se assim que o processo criativo de composição do fado “Amar é padecer” se desdobrou a partir da interação entre três “vozes” ou elementos principais: a “vontade instintiva” da fadista (conforme Fatinha designa), as leituras e estudos realizados por Fatinha acerca, principalmente, da métrica do fado (e.g. “Ao fado tudo se

canta”) e a voz da tradição do fado (neste caso, dos(as) tantos(as) fadistas e mais de cem fados tradicionais).

A composição de "Amar é padecer" ilustra a complexidade desse processo criativo. A inspiração inicial, a quadra (em poesia, quadra ou quarteto consiste de uma estrofe composta por quatro versos) que surge durante o despertar de Fatinha, dá o tom para todo o poema, que explora o tema do desamor. A escolha do Fado Magala como base musical não é aleatória, mas resultado de uma busca intuitiva pela melodia que melhor "serve o poema", que ocasiona um “casamento perfeito” entre poema e música. A fadista busca um "casamento perfeito" entre música e letra – e mesmo sua personalidade -, conforme explica a própria compositora:

> “Comecei a escrever o Magala [“Amar é padecer”] porque acordei com essa frase na cabeça: “não nasci pro amor, este nada quer comigo, se eu pedisse algum favor, era tê-lo como amigo.” Eu acordei com aquilo e escrevi logo. e ao longo do dia fui desenrolando o resto em quadras (...) e quando cheguei ao fim do dia e tinha um poema de quadras escrito. Contei as métricas, ficou tudo certo, eu não tinha, não tive a inspiração de fazer uma melodia, mas quis colocá-la num fado tradicional. Então ouvi muitos fados tradicionais onde coubessem quadras, e o Magala foi a melodia que para mim mais se encaixou para aquilo que eu queria dizer em relação ao fado (...) Achei que era o casamento perfeito, que era no Magala que eu tinha que cantar esta música. (...) Ouvi muitos outros que eram possíveis, porque quadras tu tens muitas possibilidades. mas tendo em conta o poema, tendo em conta a minha personalidade, isso tudo eu cheguei no Magala.”

Resumidamente, a análise intranúcleos permitiu concluir que: 1) A vergonha inicial que Fatinha sentia ao cantar foi superada pela compreensão do cantar como missão, como um ato de partilha do dom divino. Essa compreensão não lhe ocorreu de modo espontâneo, mas se tratou de uma elaboração possível apenas a partir do diálogo entre a fadista e seus(as) apreciadores(as) (como, inclusive, e principalmente, o participante Miguel); 2) A interação com o público constitui elemento essencial para que ocorra a "magia do fado" (mais comumente conhecido entre fadistas e apreciadores(as) como “aconteceu fado”), um fenômeno estético que se constrói no diálogo entre fadista, instrumentistas acompanhadores (i.e., tradicionalmente, viola e guitarra) e o público apreciador; 3) Fatinha considera a intuição e a emoção como “forças motrizes” no seu processo criativo de composição, que se deu apoiado, ao mesmo tempo, no estudo e no conhecimento das regras do fado (ao menos no caso aqui em questão, do processo criativo composicional do fado “Amar é padecer”). A busca pela autenticidade, pela expressão da individualidade dentro da tradição fadista, permeia

toda a trajetória da fadista, que se constrói na interação entre as múltiplas vozes que a habitam e as vozes que a cercam (Bakhtin, 2003), resultando em uma expressão artística íntima, pessoal, e, ao mesmo tempo, coletiva, um eco legítimo da tradição fadista portuguesa.

16.4.4 Análise Internúcleo

A análise internúcleo dos três núcleos de significação de Fatinha, sugere que o processo de construção de suas facetas 'fadista' e 'compositora de fados' (culminando no processo criativo de composição do fado "Amar é padecer"), só se fez possível por meio das várias e diversificadas interações que Fatinha estabeleceu, ao longo de sua história de vida, com "muita gente" que lhe apontou o próprio "talento" ("Eu não querendo cantar em criança, eu tive muita gente a dizer isso: "é quase um pecado deus dar-te esse talento e tu não o dares aos outros.""), com algumas figuras específicas (como seu amigo Miguel e seu professor de fado, Jorge Baptista), com mulheres fadistas que marcaram a história do fado português ("o meu sonho como fadista, era ter o magnetismo da Amália (...) a casticidade (...) de Hermínia Silva, e dizer muito bem o poema, como a Lucilia do Carmo" e, inclusive, consigo mesma ("ao ver a mim própria (...), não gostava de me ver. Portanto se eu não gosto de ver a mim própria, o público também não vai achar piada").

O entrecruzamento dialógico dessas várias vozes em sua fala, sugere haver um processo de negociações constantes entre a sua individualidade, a tradição fadista e "o outro", resultando no processo de constituição da própria fadista e compositora de fados, Fatinha, sendo "Amar é padecer" compreendido aqui como um dos resultados (i.e., um *artefato* (Glăveanu, 2013)) dessas interações.

O núcleo 1 estabelece o fundamento da sua jornada enquanto fadista e, consequentemente, como compositora: o canto como um dom divino e a responsabilidade existencial de partilhá-lo. Esse sentido de "missão" existencial pareceu ter sido aquilo que impulsionou determinantemente Fatinha a superar a vergonha e a insegurança, transformando o gozo individual de cantar em um ato de comunicação e de doação ao público. Nesse sentido, este primeiro núcleo dialoga diretamente com o núcleo 2, que destaca a importância da comunhão entre artista e plateia na experiência performática do fado. O "aconteceu fado" (ou, como a fadista designa, "magia do

fado"), que acontece quando há "uma comunhão ‘sinérgica’ entre o fadista e o público", representa a realização desse dom (Núcleo 1), isto é, a concretização da partilha do talento com o outro. "Eu quero dar o máximo, mandar a melhor energia possível, e que eles tenham o ‘serão’ mais prazeroso possível e que saiam dali felizes," relata Fatinha, demonstrando seu compromisso em proporcionar uma experiência significativa ao seu público apreciador.

Ainda, o núcleo 1 encontra ressonância na própria gênese de "Amar é Padecer", (composição que surge durante a pandemia, um período de isolamento e introspecção criativa, mas também de ansiedade e incerteza), considerando que a necessidade de expressar e partilhar os seus sentimentos (e.g. "Não nasci para o amor, este nada quer comigo"), dá-se fundamentalmente impulsionada pela crença no canto como uma missão existencial, levando Fatinha a transformar a sua experiência pessoal em poesia e, posteriormente, em um fado. O fado “Amar é padecer” se torna, a partir dessa perspectiva, uma “oferta” ao público, uma forma de Fatinha cumprir o seu "papel" de "dar prazer e amor aos outros, energia aos outros" (pré-indicador 92), como ela mesmo relata, já como fadista e compositora de fados: “Um ato egoísta era o que eu estava a fazer antes, que era só cantar em casa. Neste momento eu estou disponível para quem gostar de me ouvir" (pré-indicador 93).

O núcleo 3, pode-se inferir, adiciona uma nova camada a essa trajetória de constituição da fadista e compositora, revelando, no caso de sua faceta compositora (i.e. mais especificamente, do processo criativo de composição de “Amar é padecer”), a influência direta de uma dimensão íntima e intuitiva da fadista (“uma coisa instintiva de minha vontade criativa”), que permanece obscura para a própria participante:

> “Agora, como é que tu explicas isso? É como eu vou te explicar porque acordo com uma frase na cabeça, não te consigo explicar porque é que sonhei e acordei com isso na cabeça não é, a verdade é que escrevi um fado a partir disso.”

A composição de "Amar é Padecer", resultado (em parte) dessa "vontade criativa", demonstra como a inspiração e o "sentir" (pré-indicador 144) atuam também na condução da escolha da métrica apropriada para o poema, e da melodia (do ‘Fado Magala’) que, ao final, “casaria” com o poema e, inclusive, com sua personalidade, como Fatinha relata:

> “Conhecia muitos outros, e achei que era o casamento perfeito, que era no Magala que eu tinha que cantar esta música. (...) colocar essas quadras era no Magala. Ouvi muitos outros que eram possíveis porque quadras tu tens muitas possibilidades. Mas tendo em conta o poema, tendo em conta a minha personalidade, isso tudo eu cheguei no Magala. Podia ter posto noutro qualquer tradicional de quadras, mas pronto.”

Esse processo intuitivo, no entanto, não exclui o estudo e a disciplina. A preocupação com as "regras" do fado (pré-indicador 6) e a busca pela métrica adequada evidenciam o rigor e a dedicação de Fatinha ao seu ofício. Esse aspecto da sua criatividade dialoga com o núcleo 1, na medida em que o “talento” requer cultivo e aprimoramento.

A solidão (indicador 11, Núcleo 2), presente tanto na perspectiva de Fatinha sobre a essência do fado, quanto no seu processo criativo (Núcleo 3), funciona como um elo entre esses dois núcleos. O silêncio e a introspecção são essenciais tanto para a comunhão com o público[97] quanto para interagir com a própria "vontade criativa". A solidão, portanto, não representa isolamento, mas um espaço de interioridade e de ligação com a própria essência do fado, segundo Fatinha, que relata, “mas também o fado, também precisas de alguma solidão (...) Solidão muitas vezes não é solidão. Mas os amigos na própria solidão estão contigo", sugerindo, pode-se inferir, que os laços afetivos transcendem a presença física.

Compreende-se que o processo criativo da composição de "Amar é Padecer" não apenas reflete em alguma medida cada um dos núcleos de significação individualmente, mas representa também uma síntese desses três núcleos, considerando que Fatinha emerge enquanto ‘fadista e compositora’ como uma possibilidade apenas a partir de sua crença no canto como dom e missão (Núcleo 1), e sua composição, uma expressão de sentimentos íntimos (a sua “história de um desamor”) dialoga com a sua busca pela comunhão com seu público (Núcleo 2), tendo sido [a composição] engendrada graças a sua confiança na intuição e na subjetividade como guias do processo criativo (Núcleo 3). Assim, a história da composição do fado “Amar é padecer”, conforme narrada pela própria compositora, revela a complexa interação entre os significados e sentidos constituintes desses três núcleos, e demonstra fundamentalmente como a expressão artística pode ser ao mesmo tempo espontânea e disciplinada, individual e coletiva,

[97] A respeito da importância do silêncio no fado, a participante apreciadora Mariana teceu a interessante observação: “Se não houver silêncio significa que o público claramente não está a ser participativo.”

intuitiva e fundamentada na tradição, e, principalmente, o papel fundamental do(s) outro(s) neste processo criativo composicional.

17. CONCLUSÕES

Conforme discutido, o Estudo II teve como objetivo geral "Investigar o processo criativo da compositora participante, e, compreender como e em que medida, seus(as) apreciadores(as) se relacionaram com o processo criativo de composição musical desta artista.". Mais precisamente, conforme informado na introdução desta tese, buscou-se aqui compreender o papel da *audiência* (Glăveanu, 2013) no desdobramento do processo criativo do *ator,* (Glăveanu, 2013), uma fadista e compositora fados – gênero de música popular portuguesa –, que resultou na criação de um *artefato* (Glăveanu, 2013), o fado "Amar é padecer". Além disso, este Estudo II teve como objetivos específicos: 1) conhecer aspectos da história de vida da fadista compositora participante e sua história com o universo mais amplo da música e com o universo mais específico do fado; 2) conhecer o universo discursivo e da prática do gênero musical do fado; 3) conhecer aspectos da história de vida de um interlocutor e de uma interlocutora da obra musical da compositora participante, assim como suas histórias com o universo mais amplo da música e com o universo mais específico do fado; 4) analisar uma composição da fadista compositora participante; 5) analisar a vivência estética dos(as) participantes interlocutores(as), resultante da apreciação desta mesma composição; 6) analisar o processo criativo composicional da fadista compositora participante.

Assim como no Estudo I, partiu-se aqui da hipótese segundo a qual a obra artística condensa elementos que são inerentes ao(a) autor(a) dessa obra, e ao público apreciador dessa mesma obra. Nesse sentido, investigou-se como uma apreciadora e um apreciador do trabalho de Fatinha, participantes do presente estudo, Miguel e Mariana, poderiam ter alguma relação (mesmo que indireta) no processo criativo de composição do fado "Amar é padecer", de autoria da fadista e compositora Fatinha, considerando alguns elementos ou experiências "compartilhadas" entre esses três participantes (mesmo individualmente).

Tal hipótese se encontra teoricamente fundamentada na seguinte premissa: o artístico (ou o estético) não se encontra nem na psique individual do criador, nem na do contemplador do objeto artístico/estético, e nem no objeto em si, mas consiste de uma forma de interrelação entre criador e apreciador/contemplador fixada em um artefato. (Bakhtin/Volóchinov, s/d).

Assim, ao se partir dessa premissa teórica, compreendeu-se necessário analisar as histórias de vida dos(as) participantes apreciadores(as) (Miguel e Mariana) do trabalho da participante fadista compositora, buscando-se elementos que refletissem em alguma medida aspectos da história de vida desta mesma participante, e que, por sua vez, pudessem ser encontrados tanto no artefato criado por Fatinha (o fado "Amar é padecer") quanto, consequentemente, no processo criativo composicional que resultou na criação deste fado.

Nesse sentido, igualmente como se procedeu no Estudo I, considerando a grande quantidade de dados construídos a partir das transcrições das três entrevistas, e também a natureza discursiva desses dados, recorreu-se à proposta metodológica dos Núcleos de Significação (Aguiar; Ozella, 2006, 2013), objetivando sintetizar esses dados em 'conjuntos' de sentidos, isto é, em 'núcleos de significação'. Assim, após construídos os núcleos, procedeu-se à análise dos mesmos, que foram interpretados à luz do referencial teórico da psicologia sociocultural, recorrendo-se privilegiadamante (do mesmo modo que no Estudo I) aos conceitos teóricos de 'dialogismo' e 'polifonia' (Bakhtin, 2003; Bakhtin/Volóchinov, 2006), e de 'mediação' (Vigotski, 1989). Para 'delimitar' teoricamente o fenômeno do processo criativo, objeto deste estudo, lançou-se mão do modelo dos 5 A's (Glăveanu, 2013).

Assim como no Estudo I, a utilização da proposta metodológica dos Núcleos de Significação (Aguiar; Ozella, 2006, 2013) no Estudo II, mostrou-se eficaz, ao permitir sistematizar e aprofundar a análise das falas de Miguel e de Mariana, assim como da fadista compositora, Fatinha. A análise permitiu evidenciar elementos constituintes dos(as) três participantes, apontando para possíveis relações entre suas histórias de vida e o processo criativo do fado "Amar é padecer". Assim também como no Estudo I, investigar o fenômeno do processo criativo de composição musical a partir do referencial teórico da psicologia sociocultural permitiu melhor compreender a faceta social e cultural deste fenômeno, isto é, os processos socioculturais envolvidos nas dimensões da criação e, inclusive, da performance do fado.

Aqui, faz-se importante destacar que, diante da quase absoluta ignorância do pesquisador acerca do gênero musical fado, seguindo orientação da Dr.ª. Leonor Losa, coorientadora do presente estudo, foram realizadas leituras relacionadas ao campo da etnografia, e, assim, utilizadas metodologias etnográficas como apoio complementar

(isto é, não foi realizada uma etnografia no seu sentido clássico) à metodologia definida ainda no Brasil, com o objetivo de compreender melhor o universo discursivo e performativo do fado (isto é, o então recém criado objetivo específico “2) conhecer o universo discursivo e da prática do gênero musical do fado”), assim como outros diversos aspectos relacionados ao gênero musical do fado. Tal caminho (ou “desvio”) metodológico mostrou-se fundamental para que o pesquisador pudesse conhecer e compreender uma considerável quantidade de termos e informações relacionadas ao complexo universo fadista. Aqui, vale novamente ressaltar que esta mudança nos objetivos iniciais desse Estudo II, que resultou na inclusão de objetivos voltados especificamente à compreensão do universo discursivo e de prática fadista pelo pesquisador, deu-se fundamentada na técnica de pesquisa conhecida como *flânerie*, conforme Zanella (2017), técnica que foi utilizada pelo pesquisador nos primeiros meses de sua chegada à Lisboa – quando inclusive ainda se buscava encontrar os(as) participantes deste Estudo II.

Quanto aos objetivos específicos 1, 3 e 4, deste Estudo II, compreende-se que foram todos atingidos com êxito. A entrevista do tipo depoimento pessoal, com a participante fadista, e as entrevistas semiestruturadas, realizadas com o apreciador Miguel e a apreciadora Mariana, assim como ocorreu no Estudo I, levaram à construção de um corpus de análise notadamente robusto, sobre o qual o pesquisador pôde ter uma compreensão especialmente rica sobre aspectos das histórias de vida dos três participantes, sobre suas preferências e inclinações artísticas e musicais de um modo amplo – e sobre aquelas relacionadas especificamente ao universo fadista. Esses dados permitiram a construção de um total de 308 pré-indicadores, 32 indicadores e 9 núcleos de significação.

Também a análise do processo criativo composicional de Fatinha (objetivo específico 6) foi realizada com êxito, o que se deu, assim como no Estudo I, por meio da análise da ‘história da composição’, contada pelo própria fadista compositora (Sloboda, 2008), durante a realização da entrevista do tipo depoimento pessoal, e, ainda, através do material musical e textal/poético do próprio artefato (Glăveanu, 2012), com base no estudo de LaVia (2012), isto é, procedimentalmente, de modo idêntico ao que foi realizado no Estudo I.

Embora a análise da vivência estética dos(as) participantes apreciadores(as) resultante da apreciação do fado “Amar é padecer” (Objetivo específico 6) não autorize inferir participação direta de Miguel e/ou de Mariana no processo criativo de composição em si, do fado “Amar é padecer” (artefato), de autoria de Fatinha, a análise dos núcleos de significação sugere uma participação direta destes(as) participantes (principalmente do participante Miguel) no desenvolvimento e amadurecimento artístico da fadista Fatinha, sendo entendida sua faceta compositora como resultado de um processo de evolução da fadista, que, como visto durante a análise dos dados, atravessou etapas diversas ao longo do tempo.

Imaginando-se um recorte temporal, que se inicie aproximadamente a partir da “brincadeira” proposta por Miguel à Fatinha, e se estenda até a conclusão do processo criativo de composição do fado “Amar é padecer”, pode-se compreender que a “superação do acanhamento” e a conquista da espontaneidade, possibilitados à fadista pelos participantes apreciadores, são aspectos cruciais na trajetória de Fatinha, culminando no “desabrochar” de sua faceta compositora e, consequentemente, no desdobramento do processo criativo de composição do fado "Amar é padecer".

Apesar de não se poder afirmar acerca de uma contribuição material efetiva de Miguel e/ou de Mariana sobre o processo criativo composicional de Fatinha, que resultou na criação do fado "Amar é padecer", os resultados permitem refletir sobre a relação indireta de Miguel e Mariana com o processo criativo de Fatinha. Isto porque, embora Fatinha afirme que a inspiração para a letra veio "de dentro", o contexto sociocultural em que ela está inserida (inclusive o bairro da Mouraria, tradicional berço do fado), marcado pela convivência com Miguel e Mariana, certamente contribuiu para a sua formação como fadista e para seu processo de autodescoberta: “também estou a descobrir a mim própria como compositora”.

Miguel, como mentor e incentivador do início da carreira de Fatinha, despertou nela o "apetite" e a "vontade de cantar fado", criando o ambiente propício para que ela descobrisse o seu talento e superasse a vergonha. Mariana, como amiga e parceira musical, compartilhou com Fatinha as experiências e os desafios do início de carreira, contribuindo para a sua formação e para a construção de sua identidade fadista. A troca de experiências e o apoio mútuo entre as duas amigas certamente se relacionaram com o

longo processo de desenvolvimento da fadista Fatinha, que culminou, durante o isolamento introspectivo da pandemia, na composição de “Amar é padecer”.

Assim também como no Estudo I, deparou-se nesse Estudo II com o grande impasse relacionado à análise do elemento musical, que, também aqui, nesse Estudo II, na opinião do pesquisador, foi pouco explorado. Na verdade, o convite feito pelo pesquisador à coorientadora do Estudo II, a Dr.ª, Leonor Losa, uma pesquisadora da área de estudos da etnomusicologia, deu-se originalmente a partir do interesse do pesquisador de resolver este impasse, isto é, do interesse de criação de uma metodologia interdisciplinar que permitisse analisar o elemento musical sem, no entanto, se descolar nessa análise do processo psicológico da composição. No entanto, tal não foi alcançado. Assim, também no Estudo II, baseou-se a análise do elemento musical do fado “Amar é padecer” no breve estudo de LaVia (2012).

Ao longo desse Estudo II, emergiram ao pesquisador diversas questões relacionadas à dimensão da criatividade no âmbito do fado, a partir da visita do pesquisador ao Museu do Fado, das entrevistas com os(as) participantes, e da marcante apresentação da fadista Cláudia Leal. Tais questões que, infelizmente, não puderam ser aqui investigadas, serão, entretanto, brevemente comentadas a seguir, como indícios interessantes para o desenvolvimento de pesquisas futuras sobre a criatividade no âmbito deste gênero.

O fado (principalmente os fados castiços), como gênero musical, se caracteriza, de modo especial, por sua forte carga emocional, expressa poeticamente (através de suas letras) e na dimensão performática. Certamente, há inúmeras formas de se apreciar o trabalho musical de fadistas. O fado pode ser apreciado no interior penumbroso de uma tasca ou casa de fado, à luz de velinhas postas às mesas, devendo o público apreciador desta performance estar em absoluto silêncio, compenetrado, sendo aí possível, neste tipo de apreciação, a ocorrência de um tipo de ligação especial entre o(a) fadista e o apreciador, que se dá em algum momento exato da performance desse(a) artista. No entanto, pode-se também se apreciar uma apresentação de fado através de um vídeo, utilizando-se para isso um aparelho celular ou um televisor, constituindo-se essa experiência, no entanto, uma experiência estética qualitativamente muito diversa. O fenômeno mais comumente conhecido como “aconteceu fado”, de que se falou brevemente nesta tese, constitui algo possível de ocorrer apenas no primeiro caso (ao menos ao que informaram ao pesquisador as entrevistas e a literatura consultada), isto é,

na dimensão interrelacional que emerge no processo das interações que são estabelecidas entre o(a) fadista e seu público apreciador, espontaneamente, em um instante exato de sua performance. Mas, então, como exatamente ocorre o "aconteceu fado"? Que elementos participam necessariamente no processo em que ocorre esse estranho e fugaz fenômeno? Que condições exatamente são necessárias para que isto ocorra? Qual o lugar ou papel da música instrumental à ocorrência do "aconteceu fado"? Que papel desempenha a poesia para que o fado aconteça?

A observação feita pela participante apreciadora Mariana, de que a "liberdade criativa" da(o) fadista, manifesta-se principalmente no "estilar", refletem as observações de Losa (2019), sobre o "aconteceu fado", e sugerem ser a dimensão da performance do(a) fadista uma dimensão privilegiada à investigação do processo criativo no âmbito do fado.

Compreende-se que um outro ponto sobre o qual seria interessante desenvolver pesquisas futuras (e sobre o qual o presente estudo infelizmente não pôde se debruçar), diz respeito ao processo criativo inerente à dimensão relacional entre a estrutura musical e a poesia no fado, isto é, utilizando-se as palavras de Fatinha: como se cria o "casamento perfeito" entre música e letra/poesia?

No caso específico do fado de Fatinha, "Amar é padecer", como a estrutura musical do tradicional Fado Magala - melodia, harmonia e ritmo - contribui para a expressão do sentido de desamor ("a história de um desamor") proposto por Fatinha? Ou, utilizando as palavras do poeta Tiago Torres, de que modo a música "ajuda" o fado/poesia ("o fado é poesia ajudada")?

Ou ainda, mantendo-se "Amar é padecer" como referência, mas direcionando a questão à dimensão performática: de que modo os elementos constituintes da performance da(o) fadista (a prosódia, no cantar; a expressão corporal; a vestimenta) dialogam com o texto/letra de "Amar é padecer", contribuindo para a construção do sentido da canção ("desamor"), conforme intencionado por Fatinha?

Apesar das limitações e dificuldades que não se conseguiu aqui transpor, conforme mencionadas acima, compreende-se que este Estudo pôde contribuir no sentido de permitir uma melhor compreensão do processo criativo de composição musical, representando, como já mencionado no Estudo I, um esforço pioneiro no sentido de uma investigação focada nos processos socioculturais de interação entre o(a)

compositor(a) e seu público apreciador, e no processo criativo da composição, entendida como um reflexo poético-musical desses processos.

17. ALGUMAS REFLEXÕES E CONTRIBUÇÕES SOBRE OS DOIS ESTUDOS

Esta tese destacou fundamentalmente a importância do contexto sociocultural na formação dos compositores e no desenvolvimento de seus processos criativos. A interação de Zeh Rocha com elementos típicos da cultura pernambucana, assim como a influência do contexto político da ditadura militar nos processos criativos composicionais das canções de MPB da época são exemplos dessa influência.

Já no caso de Fatinha, o ambiente fadista da Mouraria e a tradição secular do fado representaram elementos essenciais em seu processo criativo. Isso corrobora a perspectiva sociocultural da criatividade, defendida por autores como Vigotski (1930/2012) e Glăveanu (2013), que enfatizam o papel da cultura e da interação social na gênese dos processos criativos.

Os Estudos lançaram mão dos conceitos bakhtinianos de polifonia e dialogismo como lentes para identificar as múltiplas vozes e influências que permeiam o processo criativo no âmbito da composição musical. Essa abordagem destacou a natureza dialógica da criação, onde o compositor não é um sujeito isolado, mas um agente que interage com diferentes vozes e perspectivas, muitas das quais, em geral, escapam à sua consciência.

Também foi demonstrado que a relação entre o compositor e sua audiência, sugeriu uma relação indireta dos apreciadores com o processo criativo dos compositores. A "sintonia" entre os compositores e seus apreciadores, em termos de valores e experiências culturais, parece ter criado um ambiente propício à emergência dos artefatos que aqui foram analisados, como um reflexo do "espírito da época". Isso contribui para a discussão sobre o papel da audiência na criatividade, tema pouco explorado na psicologia da criatividade, conforme observaram pesquisadores desta área (Glăveanu; Gillespie; Valsiner; 2015; e Amabile; Henessey, 2010).

Os Estudos evidenciaram que a originalidade na composição musical não surge do nada, mas da síntese criativa de múltiplos elementos. Zeh Rocha e Fatinha constroem seus estilos próprios a partir do diálogo com a tradição e com suas experiências pessoais. Essa perspectiva se alinha com a visão de Vigotski (1930/20120 sobre a

criatividade como um processo de combinação e transformação de elementos preexistentes.

A pesquisa destacou também a dimensão subjetiva e afetiva do processo criativo, explorando as motivações, inspirações e sentimentos dos compositores. A experiência de Zeh Rocha com a mediunidade e a ligação de Fatinha com sentimentos que emergiram principalmente durante a pandemia, são exemplos dessa dimensão subjetiva, que muitas vezes é negligenciada em abordagens mais cognitivas da criatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMI, F. K. **Sinfonia sistêmica: os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

AGUIAR, W. M. J.; OZELLA, S. Apreensão dos sentidos: aprimorando a proposta dos núcleos de significação. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 94, n. 236, p. 299-322, 2013.

AGUIAR, W. M. J.; OZELLA, S. Núcleos de significação como instrumento para a apreensão da constituição dos sentidos. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 26, n. 2, p. 222-246, 2006.

AGUIAR, W. M. J.; SOARES, J. L.; MACHADO, V. C. Núcleos de significação: uma proposta histórico-dialética de apreensão das significações. **Cadernos de Pesquisa**, v. 45, n. 155, p. 56-75, 2015.

ALENCAR, E. M. L. Criatividade e ensino. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 6, p. 13-16, 1986.

ALVES, A. F. F. O efeito de distanciamento do teatro épico de Brecht: aspectos brechtianos em Mãe Coragem e seus filhos & A vida de Galileu. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, 12 ago. 2022.

AMABILE, T. M. **Creativity in context**. Colorado: Westview Press, 1996.

AMABILE, T. N.; HENNESSEY, B. A. **Creativity. Annual Review of Psychology**, v. 61, p. 569-598, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1146/annurev.psych.093008.100416. Acesso em: 25 jun. 2023.

BADIA, A. Música e identidade nacional no Brasil: reflexões sobre o conceito de música popular brasileira. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 1, p. 1-19, 2012.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2. ed. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, M.; VOLÓCHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica**. Tradução para uso didático de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza.

BAKHTIN, M.; VOLÓCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/en.php. Acesso em: 10 jun. 2024.

BONAFÉ, V. M. **A casa e a represa, a sorte e o corte ou: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços].** 2016. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CARRETA, A. A. **A canção e a cidade: estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira e seu papel na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX.** 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-28092011-104649.

CARVALHO, A. Z**. Um aplicativo de computador para suporte à análise e à composição musicais utilizando a teoria dos conjuntos**. 2023. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023.

CARVALHO, L. V. da. **A obra vocal de Estércio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música na Contemporaneidade) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CEREJA, W. Significação e tema. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto**, 2012. p. 201-220.

COLE, M. **Cultural psychology: a once and future discipline**. Cambridge, MA: Belknap Press, 1996.

COLANGELO, A. **Samba-jazz: uma viagem transcultural nos interstícios da música contemporânea**. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

CONNERY, M. C.; JOHN-STEINER, V. P.; MARJANOVIC-SHANE, A. (ed.). **Vygotsky and creativity: a cultural-historical approach to play, meaning making, and the arts**. 2. ed. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2018.

CONTI, R.; COLLINS, M. A.; PICARIELLO, M. L. The impact of competition on intrinsic motivation and creativity: considering gender, gender segregation and gender role orientation. **Personality and Individual Differences**, v. 31, p. 1273-1289, 2001.

COSTA, F. A. P. **Vocabulário pernambucano**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/Secretaria de Educação e Cultura, 1976.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Creativity: flow and the psychology of discovery and invention**. New York: Harper/Collins, 1996.

CUNHA, G. R. da. **Da técnica estendida ao ato de compor: aspectos sonoros, mecânicos e culturais na análise de duas práticas musicais não norte-ocidentais e na composição musical contemporânea**. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERREIRA, G. A. C. Fotografia melódica: relações e cálculo intervalar. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FERREIRA SOBRINHO, J. A. **O processo contemporâneo de composição para saxofone: a utilização das técnicas estendidas.** 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

FILHO, H. B. **Apresentação do bumba-meu-boi**. Recife: Imprensa Universitária, 1982.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FRANÇA, V. da S. S. **A pilotagem policial de helicópteros e os processos criativos: desafios e vicissitudes sobre a emergência do novo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

FREIRE, G. **A presença do açúcar na formação brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1975.

FREIRE, M. R. de L. **Criatividade, autoconsciência e habilidades cognitivas: um estudo sobre a experiência interna relacionada ao processo criador em artistas plásticos, estudantes de arte e leigos não iniciados.** 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

GALILEA, C. **Violão Ibérico: João Bosco explica a composição e toca O Ronco da Cuíca**. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/dDromsIFfoY?si=kSkO5t_4cy8vRXyM>. Acesso em: 10 abr 2025.

GLĂVEANU, V. P. Creativity as cultural participation. **Journal for the Theory of Social Behaviour**, v. 41, n. 1, p. 48-67, 2010a.

GLĂVEANU, V. P. **Distributed creativity**. New York: Springer International Publishing, 2014a.

GLĂVEANU, V. P. Paradigms in the study of creativity: introducing the perspective of cultural psychology. **New Ideas in Psychology**, v. 28, n. 1, p. 79-93, 2010b.

GLĂVEANU, V. P. Rewriting the language of creativity: the five A's framework. **Review of General Psychology**, v. 17, n. 1, p. 69-81, 2013.

GLĂVEANU, V. P.; GILLESPIE, A.; VALSINER, J. (ed.). **Rethinking creativity: contributions from social and cultural psychology**. New York: Routledge, 2014.

GLĂVEANU, V. P.; KAUFMAN, J. C. Creativity: a historical perspective. In: KAUFMAN, J. C.; STERNBERG, R. J. (ed.). **Cambridge handbook of creativity**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2019. p. 11-26.

GLĂVEANU, V.; WAGONER, B. Memory and creativity: historical and conceptual intersections. In: VALSINER, J.; MARSICO, G.; CHAUDHARY, N.; SATO, T.; DAZZANI, V. (ed.). **Psychology as a science of human being**. New York: Springer, 2016.

GONZÁLEZ REY, F. L. **Sujeito e subjetividade: uma aproximação histórico-cultural**. São Paulo: Thomson, 2003.

GRAY, L. E. **Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life**. Durham: Duke University Press, 2013.

GUILFORD, J. P. Creativity. **American Psychologist**, v. 5, n. 9, p. 444-454, 1950. Disponível em: https://doi.org/10.1037/h0063487. Acesso em: 1 abr. 2023.

HENNESSEY, B. A. The social psychology of creativity. **Scandinavian Journal of Educational Research**, v. 47, n. 3, p. 253-271, 2003.

HOLZMANN, L. Histórias de vida e depoimentos pessoais. **Emancipação**, v. 2, n. 1, p. 43-56, 2002.

ISEN, A. M.; REEVE, J. The influence of positive affect on intrinsic and extrinsic motivation: facilitating enjoyment of play responsible work behavior, and self-control. **Motivation and Emotion**, v. 29, p. 295-323, 2005.

JUSLIN, P. N.; LINDSTRÖM, E. Emotion in music performance. In: HALAM, A.; CROSS, I.; THAYER, J. (ed.). **The Oxford handbook of music psychology**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011. cap. 1. Disponível em: http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780198722946.001.0001/oxfordhb-9780198722946-e-36?print=pdf. Acesso em: 25 jan. 2017.

KAUFMAN, J. C. **Creativity 101**. 2. ed. New York: Springer Publishing Company, 2016.

KAUFMAN, J. C.; GLĂVEANU, V. P. A review of creativity theories: what questions are we trying to answer? In: KAUFMAN, J. C.; STERNBERG, R. J. (ed.). **Cambridge handbook of creativity**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2019. p. 27-43.

KLEMPE, S. H. Music and imagination. In: ZITTOUN, T.; GLĂVEANU, V. P. (ed.). **Handbook of imagination & culture**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 243-269.

KOENTOPP, M. A. A transformação como processo de composição. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

LAREY, T. S.; PAULUS, P. B. Group preference and convergent tendencies in small groups: a content analysis of group brainstorming performance. **Creativity Research Journal**, v. 12, p. 175-184, 1999.

LAVIA, S. **Il mare nel Cancioneiro bahiano di Dorival Caymmi e nel romanzo Mar Morto di Jorge Amado** [Web page]. Disponível em: https://www.lim.it/it/opere-collettive/2549-il-mare-nel-cancioneiro-bahiano-di-dorival-caymmi-e-nel-romanzo-mar-morto-di-jorge-amado-9788870967005.html. 2012. Acesso em: 6 jun. 2022.

LEUNG, A. K. Y.; MADDUX, W. W.; GALINSKY, A. D.; CHIU, C. Y. Multicultural experience enhances creativity: the when and how. **American Psychologist**, v. 63, n. 3, p. 169-181, 2008.

LIRA DA SILVA, R. R. **Metáfora e composição musical: aspectos semióticos do processo criativo.** 2007. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

LOSA, L. **Ser fadista é maior que ser cantor: intersubjetividade, voz e o ethos da memória.** 2016. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016.

MARCONDES, M. A. **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular**. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 2000.

MED, B. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MELO, A. F. de A. **O processo criativo de crianças iniciantes em atividades de musicalização: uma perspectiva sócio-histórica.** 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MICHELS, U. **Atlas de música I: parte sistemática; parte histórica (dos primórdios ao Renascimento)**. Lisboa: Gradiva, 2003.

MILLER, B. L.; HOU, C. E. Portraits of artists: emergence of visual creativity in dementia. **Archives of Neurology**, v. 61, n. 6, p. 842-844, 2004.

MINAYO, M. C. de S.; COSTA, A. P. Fundamentos teóricos das técnicas de investigação qualitativa. **Revista Lusófona de Educação**, Lisboa, n. 40, p. 139-153, 2018. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/6439. Acesso em: 8 out. 2022.

MONDADA, L. A entrevista como acontecimento interacional: abordagem linguística e interacional. **Revista da Universidade de Aveiro**, Campinas, n. 3, p. 59-86, 1997.

MONTEIRO, A. C. **Criação e performance musical no contexto dos instrumentos musicais digitais.** 2012. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

NEDER, Á. **O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NERCOLINI, M. J. A música popular brasileira repensa identidade e nação. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 31, dez. 2006.

NERY, R. V. Fado. In: CASTELO-BRANCO, S. (coord.). **Enciclopédia da música em Portugal no século XX**. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates, 2010. v. C-L.

NERY, R. V. **Para uma história do fado**. Lisboa: Público, 2012.

NETO, J. P. de M. **A muitas vozes: composição como encontro**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

NOGUEIRA, M. A semântica do entendimento musical. In: ILARI, B.; ARAÚJO, R. C. (org.). **Mentes em música**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2010. p. 35-61.

OLIVEIRA, L. G. de. **Estudo sobre o processo criativo no contexto de aprendizagem de história: um olhar a partir da psicologia sócio-histórica**. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

OLIVEIRA, S. de; GUIMARÃES, O. M.; FERREIRA, J. de L. As entrevistas semiestruturadas na pesquisa qualitativa em educação. **Revista Linhas, Florianópolis**, v. 24, n. 55, p. 210-236, 2023. DOI: 10.5965/1984723824552023210. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/21779. Acesso em: 10 jun. 2024.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PARANHOS, A. Samba versus fado: lutas de representações e a invenção do samba como ícone musical do Brasil. In: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael. (Org.). **Sinfonia em prosa: dialógos da história com a música**. 1ed.São Paulo-SP: Intermeios, 2013, v. 1, p. 41-59.

PIRES, F. A. R. **Criatividade no processo de amadurecimento em Winnicott**. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea.** Tradução de Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2012.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, v. 17, n. 1, p. 81-110, jun. 2005.

RIDENTI, M. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: "entre a pena e o fuzil". **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan./jun. 2007.

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

RIOS FILHO, P. O. **Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas**. 2015. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RIVERA BAQUERO, A. A. **A imagem: um ponto de partida para o processo composicional.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

RODRIGUES, R. M. **Música e emoção: um estudo exploratório sobre o estabelecimento de relações condicionais com estímulos musicais em crianças usuárias de implante coclear.** 2019. Dissertação (Mestrado em Psicologia: Cognição e Comportamento) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ROSAS, A. A construção de um teste de aptidão criativa. **Revista de Psicologia**, v. 2, n. 2, p. 1-14, jul./dez. 1984.

ROSS, W.; SMITH, S.; VISTIC, J. E. Collaborative creativity. In: GLĂVEANU, V. P. (ed.). **The Palgrave encyclopedia of the possible.** Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022.

ROSS, W.; VALLÉE-TOURANGEAU, F.; GLĂVEANU, V. P. Collaboration. In: RUNCO, M. A.; PRITZKER, S. R. (ed.). **The encyclopedia of creativity.** Amsterdam: Elsevier, 2020.

RUDD, E. Música como um meio de comunicação. In: RUDD, E. (org.). **Música e saúde**. São Paulo: Summus, 1991. p. 167-173.

SANTOS, A. L. M. A. **"E eu tão singular me vi plural": Identidade e tradição na poética de Lenine.** 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SEKEFF, M. L. **Da música: seus usos e recursos**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2007.

SEU CHICO. Banda Seu Chico – **Making Of – DVD "Tem mais Samba**. 19 mar. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XyTtEtLHZ1c. Acesso em: 10 jun. 2024.

SILVA, A. M. R. **Sinal fechado: a música popular sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SILVA, J. C. da. **Para além da atividade prescrita: processo criativo de sujeitos com transtorno mental em contexto de trabalho**. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SILVA, L. A. G. P.; MERCÊS, N. N. A. Multiple case study applied in nursing research: a case report. **Revista Brasileira de Enfermagem**, v. 71, n. 3, p. 1194-1197, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/0034-7167-2017-0066.

SILVA, S. L. **Cognição e criatividade: um estudo sobre o processo criativo em uma instituição de inovação.** 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SLOBODA, J. A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música**. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SOARES, J. R. **Vivência pedagógica: a produção de sentidos na formação do professor em serviço.** 2006. Dissertação (Mestrado em Educação: Psicologia da Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOUSA, P. C. A. de. **Relações entre alto potencial intelectual, funções executivas e criatividade em crianças e adolescentes**. 2022. Tese (Doutorado em Psicologia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

STROUD, S. **The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira.** Aldershot, England: Routledge, 2008. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Recife: Editora Universitária, 2012.

SVENSSON, N.; NORLANDER, T.; ARCHER, T. Effects of individual performance versus group performance with and without de Bono techniques for enhancing creativity. **Korean Journal of Thinking & Problem Solving**, v. 12, n. 2, p. 15-34, 2002.

TAMANINI-ADAMES, F. A.; PIRES, L. V. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**, v. 6, n. 2, p. 66-76, nov. 2010.

TEIXEIRA, A. M.; SANTOS, N. A. Exprimível do Vazio, de Juliana Hoffmann: as tramas das traças e a (re)escrita das pessoas em situação de rua na cidade. In: ZANELLA, A. V. (org.). **Arte e cidade, memória e experiência**. Teresina, PI: EDUFPI, 2020.

TORRANCE, E. P. Achieving socialization without sacrificing creativity. **Journal of Creative Behavior**, v. 4, p. 183-189, 1970.

TORRANCE, E. P. **Rewarding creative behavior**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965.

VALENTE, R. A. D. V. **Composição por modelo físico: a concretude do instrumento na criação musical**. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

VENDRAMINI, J. E. A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, p. 57-83, 2001.

VIGOTSKI, L. S. A **formação social da mente.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. (Original publicado em 1930), 2012.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

WEISBERG, R. W. **Creativity: understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts.** Hoboken, NJ: John Wiley, 2006.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade.** Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZANELLA, A. V. **Entre galerias e museus: diálogos metodológicos no encontro da arte com a ciência e a vida**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

ZANELLA, A. V. **Psicologia histórico-cultural em foco: aproximações a alguns de seus fundamentos e conceitos.** Florianópolis: Edições do Bosque, UFSC, 2020.

ZANELLA, A. V.; MACHADO, J. P. Bakhtin, ciências humanas e psicologia: diálogos sobre epistemologia e pesquisa. **Psicologia & Sociedade**, v. 31, 2019.

Apêndice A

Entrevista semiestruturada – participante apreciador(a) Estudo I

1) Qual a sua idade?
2) Qual o nível de sua escolaridade?
3) Qual a sua atuação profissional?
4) Como é a sua relação com o universo artístico?
5) Quais os tipos de expressão artística mais lhe interessam? Por quê?
6) Ao longo de sua história de vida, de que maneira foram possibilitadas interações com o universo artístico?
7) Como foi seu primeiro encontro com o universo da música?
8) Ao longo de sua história de vida, quais foram os(as) artistas ou bandas que mais costumou/costuma ouvir?
9) O que mais aprecia nas canções desses(as) artistas ou bandas?
10) Ao longo de sua história de vida, que canções foram apreciadas de modo mais significativo/especial? Por quê?
11) O que mais aprecia nas canções do Zeh Rocha?
12) Que canções de Zeh Rocha você mais aprecia? Por quê?

- Questões sobre a apreciação da canção “Bumba-meu-boi da Boa Hora”

13) O que sente quando escuta essas canções específica?
14) Poderia descrever um exemplo da vivência de sentimentos ao escutar essa canção?
15) O que imagina que moveu Zeh Rocha na composição dessa canção? Por quê?

Apêndice B

Entrevista tipo depoimento pessoal – participante compositor Estudos I e II

1) Qual a sua idade?
2) Qual o nível de sua escolaridade?
3) Qual a sua atuação profissional?
4) Como é a sua relação com o universo artístico?
5) Quais os tipos de expressão artística mais lhe interessam? Por quê?
6) Ao longo de sua história de vida, de que maneira foram possibilitadas interações com o universo artístico?
7) Como foi seu primeiro encontro com o universo da música?
8) Como esse primeiro encontro com a música marcou o processo de escolha profissional?
9) Como aconteceu a sua inserção no mundo da produção artística da música?
10) Em que momento se apercebeu como compositor?
11) Como foi sua primeira composição musical?
12) Quais considera suas principais influências no campo da composição musical? Por quê?
13) Quais considera suas principais influências no campo da composição lírica – das letras das canções? Por quê?
14) O que lhe move no momento da composição de suas músicas?
15) Que condições são necessárias para que produza artisticamente?
16) Como se sente em relação às suas obras?
17) Como pensa que a sua obra comunica às pessoas?
18) Como pensa a sua obra na relação com seu público?
19) Das suas obras, qual (ou quais, se mais de uma) delas seria mais significativa da relação artista-público? Por quê?
20) Como acha que seu público percebe essa(s) obra(s) (citada(s) em sua resposta à questão anterior)? Por quê?
21) Como vê seu percurso, enquanto compositor musical, no que diz respeito à dimensão da criação artística?
22) Como você descreveria todo o processo de composição da canção (ou fado) 'A', desde seu nascimento até o momento de sua conclusão final? Como você se sente em relação a essa canção (ou fado)?
23) Como você descreveria todo o processo de composição da canção (ou fado) 'B', desde seu nascimento até o momento de sua conclusão final? Como você se sente em relação a essa canção (ou fado)?
24) Como você descreveria todo o processo de composição da canção (ou fado) 'C', desde seu nascimento até o momento de sua conclusão final? Como você se sente em relação a essa canção (ou fado)?

Apêndice C
Questões guião de entrevista etnográfica (participante fadista compositora)

- Cumprimentos;
- Explicações etnográficas:
a) sobre interesses em compreender o fado e o ser fadista;
b) sobre a possibilidade de registro da 'conversa' (áudio-gravação);
c) sobre o projeto;

- Preparar questionamento (questão descritiva):
a) anunciar aproximação do questionamento;
b) expressar ignorância;
- Fazer questões descritivas (Typical Grand Tour Questions; Specific Grand Tour Questions), repetidamente:

Questões Biográficas
Questões biográficas e de localização no tempo e no espaço
- Nome
- Idade
- Onde mora/ onde nasceu

Percurso biográfico [questões que identifiquem o percurso do informante/interlocutor e que permitam refletir sobre o universo do fado]

- Quando começou a cantar fado
- Quando começou a cantar fado; porquê?
- Tinha amigos ou familiares que cantavam fado?
- Canta outros géneros musicais além do fado
- (Fazer outras eventuais questões acerca da biografia do fadista que sejam pertinentes)

Questões descritivas:

- Você poderia descrever o que acontece em uma típica apresentação de Fado? (ou então "que coisas acontecem em uma típica apresentação de Fado?")
- Como você descreveria o fado vadio? O termo "fado vadio" não é consensual entre os fadistas. A pergunta deveria ser antes: O que é o fado vadio?
- Como você descreveria um(a) verdadeiro(a) fadista? Esta pergunta parte do princípio de que há verdadeiros e falsos fadistas. Deveria ser antes: O que define um fadista?
- Que coisas um(a) fadista precisa fazer durante uma apresentação?
- Como você descreveria o público de um(a) espetáculo de Fado?
- O que quer dizer "o fado acontece"? - Correu bem a sua atuação hoje? Houve algum momento que gostou mais? E menos?
- Geralmente, que coisas acontecem no momento em que você se apresenta cantando o fado?
*(lembrar de manter constante expressão – gestual e verbal – de interesse no falar do informante; questionar tanto em termos 'culturais' quanto 'pessoais')
- Preparação para fazer questões estruturais:
a) retomar termos nativos (restating) que informante eventualmente tenha trazido ao longo da conversa, para então introduzir 'questões estruturais';
b) anunciar aproximação do questionamento;

c) expressar ignorância;
- Fazer questões estruturais (devem ser repetidas, para o informante "lembrar" de mais 'domínios'):

Questões estruturais
- Existem diferentes tipos de fado? Quais?
- Com qual tipo de fado você mais se identifica enquanto fadista? Parte do princípio que se identifica mais com algum... pode não acontecer. A pergunta deveira ser formulada de outro modo, por exemplo: Identifica-se mais com algum tipo de fado? Porquê?
- Existem diferentes tipos de fadista? (Havendo: quais/como são esses tipos?) (Havendo: Que tipo de fadista você é?)
- Quais são todas as pessoas/atores/personagens envolvidas em uma actuação de fado, desde que a actuação inicia? A noção de espectáculo é do Alex. Não sei se para o fadista a actuaçãi na casa de fados é um "espectáculo". Fique pela noção de actuação.
- Quais são todas as etapas que levam uma actuação de fado, desde sua origem? O mesmo

- Que fados e textos você prefere cantar? Precisa de definir se é o texto ou a música
- É necessário alguma coisa em especial ou preparação para se entender e apreciar o fado?
- Quando se diz que "aconteceu fado", o que acontece? [Talvez sondar o porque da iluminação baixa (penumbra)] esta questão deve substituir a anterior
*(Lembrar de manter constante expressão – gestual e verbal – de interesse no falar do informante; questionar tanto em termos 'culturais' quanto 'pessoais')

- Preparação para fazer questões de contraste:
a) Retomar termos nativos (*restating*);
b) Anunciar aproximação do questionamento de contraste;
c) Expressar ignorância;
- Fazer questões de contraste:

Questões de contraste
- Qual a diferença entre um fadista experiente e um fadista iniciante?
- Quais seriam os estágios no desenvolvimento de um fadista [esta seria uma questão estrutural, mas não caberia antes desta questão de contraste]?
- Qual a diferença entre o fadista e os cantores de outros gêneros de música?
*(Lembrar de manter constante expressão – gestual e verbal – de interesse no falar do informante; questionar tanto em termos 'culturais' quanto 'pessoais')

Apêndice D

Questões sobre o processo de composição Estudo II:

1) Como aconteceu a sua inserção no universo da composição musical? Em que momento se apercebeu como compositor(a)?
2) Quais considera suas principais influências no campo da composição da parte musical das canções? Saberia dizer o que exatamente lhe atraiu nessas influências?
3) Quais considera suas principais influências no campo da composição das letras das canções? Saberia dizer o que exatamente lhe atraiu nessas influências?
4) O que lhe move no momento da construção de suas composições?
5) Que condições você diria que são necessárias para que você componha?
6) Como se sente em relação às suas composições?
7) Como você imagina que as suas composições comunicam ou comunicariam às pessoas?
8) Como você descreveria todo o processo de construção do fado ‘1’? Como você se sente em relação a essa composição?
9) Como você descreveria todo o processo de construção do fado ‘2’, desde seu nascimento até o momento de sua conclusão final? Como você se sente em relação a essa composição?
10) Como você descreveria todo o processo de construção do fado ‘3’, desde seu nascimento até o momento de sua conclusão final? Como você se sente em relação a essa composição?
11) Como você descreveria todo o processo de construção do fado ‘Amar é padecer’, desde seu nascimento até o momento de sua conclusão final? Como você se sente em relação a essa composição?

Apêndice E

Entrevista semiestruturada – participante apreciador(a) Estudo II

Explicações/Informações: Sobre o objetivo da entrevista: Basicamente, a entrevista possui os seguintes objetivos: conhecer um pouco da tua história de vida, conhecer a tua relação com o universo das artes e da música em geral, conhecer a tua relação com o universo do fado, e conhecer alguns teus pontos de vista sobre o trabalho da fadista Fátima Garcia.

1) Qual a sua idade?
2) Qual o nível de sua escolaridade?
3) Qual a sua atuação profissional?
4) Como é a sua relação com o universo artístico?
5) Quais os tipos de expressão artística mais lhe interessam? Por quê?
6) Ao longo de sua história de vida, de que maneira se deram suas interações com o universo artístico?
7) Como foi o seu primeiro encontro com o universo das artes?
8) Qual foi sua primeira expressão no campo das artes?
9) Como foi seu primeiro encontro com o universo da música?
10) Como foi seu primeiro encontro com o universo do fado?
11) Ao longo de sua história de vida, quais foram os(as) artistas ou bandas que mais costumou/costuma ouvir?
12) O que mais aprecia nas canções desses(as) artistas ou bandas?
13) E quais foram os fadistas que mais costumou/costuma ouvir?
14) O que mais aprecia nesses fadistas?
15) Ao longo de sua história de vida, que canções em geral você apreciou de modo mais significativo/especial? Por quê?
16) E que fados você apreciou/aprecia de modo mais significativo/especial? Por quê?
17) O que mais você aprecia nas apresentações da Fatinha? Por quê?
18) Que fados interpretados pela Fatinha você mais aprecia? Por quê?
19) Na sua opinião, o que move a Fatinha nas apresentações que ela realiza?
20) Geralmente, quais são as suas impressões em relação às apresentações da Fatinha?
21) O que você imagina que a Fatinha transmite ou busca transmitir ao seu público durante as apresentações dela?

- Questões sobre a apreciação do fado “Amar é padecer”.

22) O que sentes e o que pensas em relação a esse fado?
23) Como você imagina que a Fatinha construiu esse fado (“amar é padecer”)?
24) O que imaginas que a Fatinha sente ou pensa em relação a esse fado?
25) O que você imagina que a Fatinha transmite ou busca transmitir ao seu público através desse fado?
26) O que teria inspirado Fatinha a compor esse fado?

27) O que imaginas que levou Fatinha a escolher o fado Magala e não outro qualquer?

Apêndice F

Pré-indicadores, Indicadores e Núcleos de Significação de Berta

Pré-indicadores: 1) Ecletismo.
"Eu sou bem eclética" (...) **"Eu sou eclética, eu gosto de música de qualquer jeito**. Isso depende muito do espírito naquele momento."
Pré-indicadores: 2) Condição financeira e apreciação musical.
"Meu tio tinha uma **condição financeira melhor que o meu pai, então gostava muito de música clássica."**
Pré-indicadores: 3) Engajamento político, o curso de arquitetura e as artes.
"Então um **pessoal muito engajado nessa época**, a universidade, **o curso de arquitetura sempre foi um curso que tava sempre ligado à questão das artes** né, de uma maneira geral, do cenário das artes..."
Pré-indicadores: 4) Ditadura e interesse por leitura e política.
"...**como era época da ditadura então eu comecei com 10 anos de idade a ler o Pasquim,** a ler, a me apaixonar pela pelos personagens do Henfil não é?"
Pré-indicadores: 5) Arquitetura como 'porta de entrada' para o mundo das artes; 6) Precocidade; 7) Alta cultura.
"O meu ingresso **[no universo das artes]** foi meio de interesse meu. (...). Minha irmã ficava trabalhando na prancheta com os amigos dela e eu ali olhando, então. **Eu comecei a ler os livros dela lá em casa a ler Kenzo, a escola Bauhaus da Alemanha né (...). Eram meus livros de pesquisa. (...) Meu interesse pelas artes começou por aí.** Então eu achava lindo aqueles livros de arquitetura (...) A casa na floresta de, que, o cara faz sempre no meio de uma cachoeira, que é até um arquiteto americano que eu não tô lembrado aqui o nome agora, então assim, **coisa que uma menina de 10 anos não tava vendo essas coisas, mas eu tava!**"
Pré-indicadores: 8) Apreço por concertos e filmes não comerciais; 9) Precocidade e individualidade.
"**Era uma busca individual e solitária**. Eu só perguntava para minha irmã e via eles conversando e me interessava aí **comecei a ir para os concertos, filmes que tinham, apresentação de filmes, fora do circuito comercial**. (...) **Eu era a única criança**, assim, no início da adolescência."
Pré-indicadores: 10) Infância e adolescência; 11) Acesso a bens culturais e tecnologias.
"**Lá [Fortaleza, Ceará], era estudando música e participando desses eventos de dança da minha da minha prima né, que era o balé clássico** que ela fazia, **ia para os concertos** com minha professora com meus tios, e ouvia música na casa do meu tio que ele tinha uma radiola enorme (...) E ele tinha uma câmera de cinema, de projeção, daquelas antigas. E tinha vários filmes antigos que a gente assistia (...). **Essa época, eu era uma pessoa que tinha acesso a muita tecnologia."**
Pré-indicadores: 12) Relação entre ditadura e cultura; 13) Ditadura e engessamento da cultura; 14) Imersão na cidade pela mediação do pai.
"Culturamente nesse período até a adolescência não teve grandes coisas não. **Eu acho que foi no auge mesmo no início mesmo da ditadura sabe? Esse período foi bem complicado, porque eu sinto que eu… houve assim uma parada**. (...) **Meu pai (...) sabia muito da história de Recife. (...) Ele conhecia muita coisa da cidade, dos personagens, dos nomes das ruas, aí ele começou a mostrar a coisa da arquitetura, é, do centro da cidade. Aqueles pontos né, as igrejas, as praças, os coretos, ele**

começava a explicar como foi, quem fez, em que ano fez, por exemplo (...) **Eu acredito que eu cheguei no período que tava derrubando tudo isso, então foi numa fase assim, eu acho que a cultura passou um pouco (...) Ficou meia engessada, meio nebulosa, eu acredito que tenha alguma coisa a ver com a ditadura."**
Pré-indicadores: 15) Família e universidade como caldeirão cultural.
"Eu não tenho certeza mas a questão seguinte: **eu tive acesso a esse mundo [das artes] através do meu contato que era universitário.** Não foi através da minha escola, porque eu fazia o curso primário naquela época, naquela época era primário, admissão e ginásio, a gente não tinha acesso a isso (...). **Então a minha família como sempre teve esses meus primo, tudo era arquiteto, então era um caldeirão de cultura né?"**
Pré-indicadores: 16) Ditadura, mundo universitário e efervescência da MPB; 17) Música internacional: A discoteca, os Beatles e o ABBA.
"E então essa época [regime militar] era um período assim, efervescente né (...) Aí era festival de música, não sei que, e aí eu comecei a ter acesso às músicas de Caetano, de Gilberto Gil, do pessoal de João Pessoa (...) o pessoal da cena, que inclusive faziam, andavam com Elba Ramalho (...), Zé ramalho! Adorava, então, foi esse pessoal que habitou no universo de música na época. (...). **Foi na época da discoteca** (...). Depois entrou Milton Nascimento (...), **o internacional era Beatles, ABBA**, e um pouco de algumas bandas, eram brasileiras mas cantavam em inglês (...). O forte mesmo era a música popular brasileira (...). Meu universo **[das artes]** foi esse. Então **meu acesso se deu muito pelo convívio com o mundo universitário, se eu fosse resumir né, na época em plena ditadura, eu estava convivendo com o pessoal que era universitário, estudantes de arquitetura."**
Pré-indicadores: 18) Preferências musicais.
"E a gente sempre gostou de música clássica, ou então aquelas músicas de orquestra, daquelas orquestras americanas, Gleen Miller, (...) **Alberta Hunter, Tom Waits, eram músicas assim que muita gente não curte né**? Porque é um tipo de música assim que, o pessoal não tá acostumado a ouvir né? (...) **Françoise hardy... Um grupo de cantores franceses, que faziam parte de um período do pós 68 sabe, depois da revolução, no auge da revolução na França pós 68**..."
Pré-indicadores: 19) Preferências musicais e solidão intelectual.
"Então assim eu passei uma época na faculdade, **eu era muito só. Porque não tinha ninguém que curtisse essas coisas comigo**, eu tinha amiga que gostava de jazz, então assim, quando tinha um show alguma coisa, quando a gente tava viajando, vamo assistir tal show de jazz e tal, aí, por isso hoje eu curto rock sabe? Eu acho que talvez por conta dessa minha formação, o meu ouvido ficou educado, dá pra ouvir rock numa boa. **Muita gente não curte ne, ave!**"
Pré-indicadores: 20) Estética musical dos anos 60; 21) MPB e enfrentamento da ditadura.
"**Beatles**, gosto muito, sempre gostei. Gosto muito de Gil (...), Caetano também é maravilhoso né, gosto dos Novos Baianos (...). **A questão dos Beatles: aquilo representou um período, que meio que influenciou toda uma geração de músicos**, que eu curti na minha adolescência (...) **Eu acho que há uma estética aí, com relação a música desses grupos que eu identifico como "muito bons" né, existe uma estética, que é comum a eles**. (...) Eu acredito que seja a estética, que tem a obra por exemplo de Gilberto Gil, o jogo de palavras que ele faz, que Caetano faz, o que eles representaram enquanto movimento do tropicalismo né? (...) **Aqui no Brasil, que representaram inclusive com relação à questão da ditadura, de enfrentamento à**

censura e tudo, eu acho que vai tudo nisso aí sabe? (...) O jazz, Beatles, acho que Caetano e Gil beberam dessa fonte. Com certeza. (...) Então, há uma sintonia, uma comunicação entre elas (...), **é como se fosse uma continuidade sabe**, melódica, alguma coisa nesse sentido.”
Pré-indicadores: 22) A musicalidade de Zeh Rocha e Lenine.
“Tem algumas músicas dele [Zeh Rocha] que, eu meio que eu sinto assim uma certa, algumas músicas de Lenine, **é como se eu achasse que tem alguma comunicação aí**, mas eu não sei explicar qual é.”
Pré-indicadores: 23) A espiritualidade na música de Zeh Rocha.
“Ele meio que, foi pra uma área assim mais espiritual, espiritualista sei lá.”
Pré-indicadores: 24) O teatro e a ditadura; 25) O teatro vanguardista e mundo homossexual masculino
“Eu tentei fazer teatro também na faculdade (...) Teatro universitário, na época da ditadura (...) **Eu fiz teatro, foi teatro bretchiniano, que era proibido inclusive, era escondido (...), depois Artaud também, que era, a gente ensaiava na tamarineira, então imagina, vê que coisa louca, então era assim uma coisa de alta vanguarda** (...) A gente trabalhou a obra de “Mãe Coragem” (...) E onde é que a gente ia apresentar? No ‘Vivencial Diversiones’ (...) **Foi nesse período que a gente teve contato com a população gay da cidade, aí a gente teve contato com, principalmente masculino né, teve contato com, com os transformistas** (...) Só que funcionava na favela! Veja que coisa louca, **no meio da ditadura isso!”**
Pré-indicadores: 26) Poemas, poetas e poetisas.
“Ah, poesia, foi Drummond, Cecília Meirelles (...), aquele livro **“Faz escuro mas eu canto”**, de Thiago de Mello...”
Pré-indicadores: 27) Cultura popular; 28) O Bumba-meu-boi.
“Então assim, **a gente terminava assim assistindo as apresentações também da cultura regional como o maracatu** (...) **os caboclinhos** (...). Eu fui criada em Teresina (...), **a gente saía pra assistir o boi, a história do bumba-meu-boi** né, lá em Teresina tem muito. E o povo chorava a morte do boi, as mulheres tudo chorando, era uma peça, e as mulheres choravam porque o boi morria. Eles têm muito no norte né, no Ceará, no Piauí, Maranhão que tem muito! (...). Então a gente sempre curtiu essas coisas né, papai levava a gente, ia tudinho, nessas apresentações da cultura local sabe?”
Pré-indicadores: 29) O teatro de marionetes.
“O meu pai começou a me levar com quatro anos para assistir **marionete, show de marionetes**, naquela época tinha lá no Piauí (...). Eu fiquei encantada quando eu vi aquela coisa de marionete, que era um teatro no escuro. Aí de repente acende a luz, só aquela partezinha...
Pré-indicadores: 30) A apresentação do ‘Bumba-meu-boi’ e as memórias de infância; 31) Destino do ‘boi’ e tristeza; 32) Cultura popular como vetor do processo composicional; 33) Memória e cultura nordestina; 34) Gosto pela cultura popular; 35) Conexão com as origens.
“Ativa memórias da **cultura nordestina. Sempre gostei da cultura popular** (...), a música me faz lembrar dos **carnavais em Olinda**, na Rua da Boa Hora (...). Também me conecta com minhas origens, sou de Teresina, Piauí. **Na minha infância, a tradição do Bumba-meu-boi era fortemente vivida, era comum acompanharmos as apresentações**. Lembro bem **as pessoas choravam se compadecendo do destino do boi naquele folguedo** (...). Eu creio que **sua identificação com a cultura popular foi o vetor que o moveu na composição da canção**.”.

Pré-indicadores:	Indicadores:
1) Ecletismo; 2) Condição financeira e apreciação musical	1) Ecletismo, condição financeira e apreciação musical
3) A ditadura, o curso de arquitetura e as artes; 4) Ditadura e interesse por leitura e política; 5) Livros de arquitetura como 'porta de entrada' para o mundo das artes; 26) Poemas, poetas e poetisas	2) A ditadura, o curso de arquitetura e o interesse por artes, política e leitura
5) Livros de arquitetura como 'porta de entrada' para o mundo das artes; 6) Precocidade; 7) Alta cultura; 8) Apreço por concertos e filmes fora do circuito comercial; 9) Precocidade e individualidade; 26) Poemas, poetas e poetisas	3) Precocidade, individualidade e apreço por concertos e filmes
10) Infância e adolescência; 11) Acesso a bens culturais e tecnologias	4) Classe social e acesso a bens artísticos, culturais e tecnologias
12) Relação entre ditadura e cultura; 13) Ditadura e engessamento da cultura; 16) Ditadura, mundo universitário e efervescência da MPB; 20) Estética musical dos anos 60; 21) MPB e enfrentamento da ditadura	5) Ditadura, engessamento e efervescência cultural
14) Imersão na cidade pela mediação do pai; 15) Família e universidade como caldeirão cultural	6) Família, universidade e cultura
16) Ditadura, mundo universitário e efervescência da MPB; 17) Música internacional: a discoteca, os Beatles e o ABBA; 20) Estética musical dos anos 60; 21) MPB e enfrentamento da ditadura	7) A ditadura, a música internacional e a MPB
18) Preferências musicais; 19) Preferências musicais e solidão intelectual; 20) Estética musical dos anos 60; 21) MPB e enfrentamento da ditadura	8) Apreço pelo jazz, pelo blues e pela música de caráter revolucionário
20) Estética musical dos anos 60; 21) MPB e enfrentamento da ditadura	9) A estética da MPB contra a ditadura
22) A musicalidade de Zeh Rocha e Lenine; 23) A espiritualidade na música de Zeh Rocha	10) A espiritualidade e musicalidade de Zeh Rocha e Lenine

24) O teatro e a ditadura; 25) O teatro vanguardista e o mundo homossexual masculino	11) O teatro como forma de luta contra a ditadura
26) Poemas, poetas e poetisas	12) Arte, resistência e esperança
27) Cultura popular; 28) O Bumba-meu-boi; 29) O Teatro de marionetes	13) Manifestações da cultura popular
30) A apresentação do 'Bumba-meu-boi' e as memórias de infância; 31) Destino do boi e tristeza; 33) Memória e cultura nordestina; 34) Gosto pela cultura popular; 35) Conexão com as origens.	14) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora': memórias de infância
32) Cultura popular como vetor do processo composicional; 33) Memória e cultura nordestina; 34) Gosto pela cultura popular; 35) Conexão com as origens	15) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora': cultura popular

Indicadores:	**Núcleos de significação:**
2) A ditadura, o curso de arquitetura e o interesse por artes, política e leitura; 5) Ditadura, engessamento e efervescência cultural; 7) A ditadura, a música internacional e a MPB; 9) A estética da MPB contra a ditadura; 11) O teatro como forma de luta contra a ditadura; 12) Arte, resistência e esperança	1) "Culturalmente, nesse período (...), houve assim uma parada (...). Essa época era um período assim, efervescente."
1) Ecletismo, condição financeira e apreciação musical; 2) A ditadura, o curso de arquitetura e o interesse por artes, política e leitura; 3) Precocidade, individualidade e apreço por concertos e filmes; 4) Classe social e acesso a bens artísticos, culturais e tecnologias; 6) Família, universidade e cultura; 8) Apreço pelo jazz, pelo blues e pela música de caráter revolucionário	2) "A gente sempre teve essa sensibilidade para gostar de apreciar essas coisas, sabe? Minha família sempre gostou muito."
5) Ditadura, engessamento e efervescência cultural; 7) A ditadura, a música internacional e a MPB; 8) Apreço pelo jazz, pelo blues e pela música de caráter revolucionário; 9) A estética da MPB contra a ditadura	3) "A estética, que tem a obra por exemplo de Gilberto Gil, (...), Caetano (...), o que eles representaram enquanto movimento do tropicalismo (...), inclusive com relação à questão da ditadura, de enfrentamento à censura."
10) A espiritualidade e musicalidade de Zeh Rocha e Lenine; 13) Manifestações da cultura popular	4) "Tem algumas músicas dele [Zeh Rocha] que eu meio que eu sinto assim (...), algumas músicas de Lenine. É como se eu achasse que tem alguma comunicação aí, mas eu não sei explicar

	qual é. (...). Não é que as músicas dele lembram a de Lenine: algumas músicas de Lenine lembram algumas músicas de Zeh! Porque eu acho que Zeh é antes de Lenine, entendeu?”
14) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’: memórias de infância; 15) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’: cultura popular	5) “Me conecta com minhas origens.”

Apêndice G

Pré-indicadores, Indicadores e Núcleos de Significação de Manoel

Pré-indicadores: 1) Âmbito universitário; 2) Protagonismo do apreciador; 3) Festival universitário de música; 4) Resgate da MPB.
"**Eu descobri Zeh Rocha no festival universitário de música** em 1970 e 80 (...) da Universidade Católica de Pernambuco (...), eu era o diretor cultural. **Eu inventei esse festival universitário de música** (...) A ideia era **resgatar a música popular brasileira** e o festival universitário de música."
Pré-indicadores: 5) Teatro e trajetória interdisciplinar.
"**Eu sou uma pessoa de teatro**, mas sempre, como meu caminho era do jornalismo; na verdade eu fazia biologia [risos]"
Pré-indicadores: 6) MPB; 7) Expressão musical pernambucana.
"**Começou a surgir muita gente boa, MPB mesmo, alguns já utilizando a expressão música pernambucana**, utilizando os elementos sonoros do maracatu, do coco (...) Da ciranda, nas batidas, e havia uma poética, eu acho que era, é muito importante falar que esse grupo essa turma surgiu nessa época de Zeh Rocha, Lenine e vários outros."
Pré-indicadores: 8) Ditadura; 9) Engajamento político; 10) Enfrentamento; 11) Juventude e anseios de transformação; 12) Resgate da democracia; 13) Resgate cultural.
"Quando a gente resgatou o diretório, o DCE, depois de 68, **era o resgate da democracia na cabeça da gente, ainda na época da ditadura**, e era assim, a gente sofria muito porque era muito vigiado. A gente a gente sabia que a gente tava sendo monitorado pela polícia federal (...). Mas a gente, a juventude não tem medo, **a juventude quer transformar** (...). Eu **fui diretor cultural daquele resgate**, eu achei que a gente tinha que realmente atuar. E aí que surgiu o **festival de música universitária** e Zeh Rocha apareceu."
Pré-indicadores: 14) Livraria Sete de Setembro nos 70 e 80; 15) Compor como meio de lutar; 16) Intelectualidade recifense; 17) Luta pela democracia; 18) Resgate das expressões musicais pernambucanas.
"...**na avenida do Sete, Sete de Setembro, que era um grande livraria, que era um ponto de encontro da intelectualidade recifense, mas também era um ponto de encontro daqueles que estavam lutando pela democracia**, que foi um período muito difícil, de 78 a 80 e poucos, a ditadura ainda tava muito pesada, pelo menos uma grande parte sabia do compromisso pela democracia. **E a gente lutou muito, tenho certeza, Zeh Rocha foi um deles, e eles começaram, o pessoal de música começou a compor, a resgatar, tipo, pegar essa sonoridade dessas expressões musicais, que nós temos, que é rica em Pernambuco."**
Pré-indicadores: 19) Formação artística inicia no teatro; 20) Constituição da identidade pela musicalidade de raiz pernambucana.
"**Eu comecei o primeiro contato com as artes foi lá em Santana do Ipanema com um grupo de teatro**, aí entrei no colégio, Liceu de Artes [em Recife], que tinha teatro, que era o grupo de teatro do Liceu (...) O teatro começou a ser a minha respiração, e quando eu comecei a dirigir, eu **comecei a buscar também a musicalidade nossa** (...) Por exemplo, eu fiz Maria Borralheira, mas **eu utilizei muita coisa do maracatu, tanto rural quanto de nação, né, então buscava** (...) **uma musicalidade que tem a ver com as raízes daqui."**

Pré-indicadores: 21) A musicalidade universal e musicalidade pernambucana em Zeh Rocha.
"Mas **o que é fantástico no Zeh Rocha é que ele nunca perdeu essa questão da, de uma musicalidade universal, mas, principalmente, ele não esqueceu (...) esse ritmo que nós temos aqui.** E aí perpassa por maracatu, por ciranda, por coco, tá entendendo? Porque são muitas expressões musicais fortes que que essa região daqui tem."
Pré-indicadores: 22) Apreço pelo teatro e pela literatura.
"**Sou um homem de teatro** sempre fui amostrado, então minha área é muito coletiva. **Mas também sou escritor, eu escrevo muito.**"
Pré-indicadores: 23) O brincante como traço nordestino; 24) Expressões culturais nordestinas; 25) Espírito como nação**.**
"Eu sempre gostei de falar muito (...) de brincar muito, eu acho que **tem a coisa do brincante, que tem a ver com essa coisa nossa nordestina de ser brincante** (...). O entretenimento da gente que nasce no sertão (...), é dançar uma roda de ciranda, entendeu? Ali é uma grande brincadeira, brincadeira maravilhosa que mexe com tudo. **É seu universo enquanto espírito (...), enquanto nação mesmo.** Eu acho que é você se identificar com aquilo que te faz ser melhor. **Então dançar uma ciranda ou dançar um maracatu,** você se sente, melhor entendeu?"
Pré-indicadores: 26) Espiritualidade; 27) Ancestralidade; 28) Descendência indígena; 29) Universalidade do ser humano; 30) Povos originários; 31) O espírito do povo; 32) Universalidade da arte; 33) A arte para o humano; 34) Espírito brincante.
"**Tem as coisas da ancestralidade, eu sou descendente de Fulni-ô**, uma tribo, a única tribo que ainda permanece com a língua natural, a língua própria (...). Eu acho que quando você compreende suas origens enquanto pessoa, enquanto artista, e enquanto universal, que ...**eu acho que a arte tem que ser universal, independente, ela, a arte, não pode ficar apenas restrita ao universo pessoal. Quando ela fala do ser humano, ela tem que falar do ser humano, mas com um olhar universal**, porque um homem que mora na China pode também ter os mesmos desejos de espírito, de arte, de quem mora aqui no sertão entendeu? (...) **Eu acredito muito nessa coisa do espírito humano entendeu? (...) Eu falo espírito é o espírito de nação, é o espírito de povo, espírito de igualdade de chances iguais, é o espírito da alegria, de brincante, de você poder brincar com todo mundo.**"
Pré-indicadores: 35) Produção literária; 36) Livros premiados.
"Teve alguns autores, João Cabral de Melo Neto, que **eu gosto da poesia dele, é mais bem elaborada** (...). Eu tenho dois livros premiados na área da infância e adolescência. Um é prêmio nacional e outro é local da Academia Pernambucana de Letras."
Pré-indicadores: 37) Livrarias; 38) Livro Sete; 39) Cultura; 40) Boemia; 41) Resistência contra a ditadura; 42) Universitários; 43) Movimento estudantil; 44) Bairro da Boa Vista
"**Havia livrarias, a Livro Sete, tinha uns bares ali [Avenida Sete de Setembro]** bem interessantes, então a juventude saía da faculdade ia pra lá todo mundo**, pessoal universitário, movimento estudantil**, a Livro Sete que era uma livraria muito importante, **era uma resistência contra a ditadura**. Então **aquela área da Boa Vista ali (...) iam as pessoas de esquerda, progressistas, que se reuniam em bares para conseguir escapulir da ditadura."**

Pré-indicadores: 45) A ancestralidade como um outro eu; 46) Sentimento do espírito [descoberta das origens]; 47) Lado indígena originário; 48) Descendência negra; 49) Miscigenação; 50) Senso de identidade.
"**É um sentimento do espírito mesmo** [a descoberta das origens] (...). Me senti em casa, me senti em casa, velho! (...) **Eu sabia que eu tava conversando com minha ancestralidade, toda a história que me faz ser quem eu sou. Porque tem esse lado indígena originário, mas também tem um lado negro do meu avô pai da minha mãe, que era negro entende? Então tem toda uma mistura**, e aí você: "cara seu bisavô era um italiano que pegou sua avó na mata, que era uma índia e o pai da sua mãe era um negro! Pois é, é isso tudo, tá ligado?"
Pré-indicadores: 51) Descoberta das origens levou à compreensão de nação; 52) Arte da e para a nação [povo].
"É isso tudo mesmo, e **isso me fez compreender o que é nação**, o que é você fazer da sua vida um caminho de nação, de pensar no seu povo, então **minha arte eu penso no meu povo, minha poesia eu penso no meu povo**."
Pré-indicadores: 53) Musicalidade como expressão local; 54) Músicas que falem de meu povo; 55) Música universal e música pernambucana; 56) Povo; 57) A gente tem que ser universal; 58) Zeh Rocha como essência da música pernambucana.
"Eu gosto de escutar **músicas que falem do meu povo**, entendeu? Mas isso não impede que eu também ouça [outros artistas], até porque **a gente tem que ser universal**. Então eu viajo também em vários outros nomes, mas eu curto muito (...) a musicalidade daqui da nossa terra. (...) **Zeh Rocha é muito especial porque ele é contemporâneo, mas não perde essa essência.**"
Pré-indicadores: 59) MPB e resistência contra a ditadura; 60) Música revolucionária; 61) Contestação, poética e amorosidade.
"**Eu me identifico assim muito com a MPB da minha geração entendeu**? Eu tenho 65 anos então tem toda uma construção de **música revolucionária, de música contra a ditadura**, dos baianos, dos pernambucanos entendeu? Então, de **contestação e da poética, da amorosidade**..."
Pré-indicadores: 62) Origens; 63) Compreensão das origens e modo de ser.
"Eu **acho que você quando você compreende onde você nasceu, de onde você veio, você passa a ser uma pessoa mais aberta, mas também mais objetiva**, entendeu? Então assim, eu fiz uma escolha, então você ter o reconhecimento, você se reconhecer como um Fulni-ô, **descendente de Fulni-ô, descendente do afro-brasileiro, e tem o outro lado da minha família que é branca."**
Pré-indicadores: 64) Musicalidade pernambucana; 65) O maracatu; 66) A sonoridade dos caboclinhos; 67) O ritmo dos caboclinhos; 68) O encantamento da ancestralidade dos maracatus.
"**Aqui no Recife quando eu cheguei, aí foi quando comecei a escutar outra musicalidade, conheci o maracatu, o caboclinho**, que eu me encantei! Fiquei louco pelos caboclinhos, **o som dos caboclinhos**, que eu adoro! (...) A **batida**, a dança que é linda né **[dos caboclinhos]**, e o maracatu, foi o **encantamento da ancestralidade**, eu virei bruxo né?"
Pré-indicadores: 69) Formação artística; 70) O Liceu de Artes e Ofícios e a valorização das expressões artísticas locais populares.
"...**o Liceu de Artes, ele valorizava a produção local a história local né, da musicalidade ao teatro.** (...) eles não abdicavam dessa coisa, entendeu? (...) das

manifestações populares, (...), e eles mostravam muito, muito afetuosamente, o quanto ela valoroso aquilo...”
Pré-indicadores: 71) Música com poesia; 72) Música que conta uma história.
“**Eu gosto de música, mas ela tem que ter poética** entendeu? (...) **Tem que ter uma história para contar**. Talvez seja isso porque, como eu sou uma pessoa de teatro, e nós somos contadores de história, e eu sou escritor, eu sou um contador de histórias, então eu gosto de música que conta uma história, entendeu?”
Pré-indicadores: 73) A musicalidade de Zeh Rocha: uma musicalidade que é local, originária, e universal.
“Essa influência que ele [Zeh Rocha] não desprezou, **a influência [musical] local, originária, e é universal!”**
Pré-indicadores: 74) O universal; 75) A musicalidade local; 76) A antropofagia.
“**É você pegar essa sonoridade que nós temos aqui e juntar com coisas que você recebe de fora (...), antropofagia** velho, o que acho fantástico!”
Pré-indicadores: 77) Zeh rocha e o ‘universal’; 78) O som originário; 79) Identidade e produção musical.
“Então **Zeh Rocha tem isso, ele é universal, mas ele não perde a base sólida** que ele absorveu (...) a música de cada pessoa que produz música vem também da forma do que você é (...). Uma coisa que é básica pra mim em **Zeh Rocha é que ele não perdeu o som originário**, que é o dele, que é o daqui...”
Pré-indicadores: 80) Zeh Rocha; 81) Afeto; 82) Amorosidade; 83) Espiritualismo e humanismo; 84) Musicalidade e construção espiritual do ser humano.
“**Tem uma coisa em Zeh Rocha que é a questão da amorosidade, do respeito ao ser humano, da afetividade**. Então você percebe na musicalidade do Zeh Rocha essa preocupação com o afeto (...) Ele é um espiritualista eu acho (...), mas **ele é bem espiritualista, então você percebe essa preocupação com a humanidade, o humanismo**. Então **a musicalidade dele perpassa por uma construção espiritual do ser humano,** entendeu?”
Pré-indicadores: 85) Ser brincante; 86) Energia da juventude; 87) A trajetória da musicalidade pernambucana; 88) Música originária; 89) O afrodescendente e o povo originário
“Passou folia, passou brincante, o brincante que tá na rua entendeu? Agora tem uma suavidade se pode ver na batida essa música tem uma suavidade que é o molejo (...). Né? Entendeu? Tem um molejo, que é a coisa do brincante. Eu gosto da coisa de como **ele sabe explorar a questão da música originária nossa, do brincante, tem umas batidas, pegada (...) a sonoridade de Zeh Rocha perpassa inclusive por toda essa trajetória da musicalidade pernambucana**. Essa última música [Bumba-meu-boi da Boa Hora] que eu ouvi tem um piquezinho de caboclinho, entendeu? Que são fantásticos, e **ele sabe juntar isso né? E tem uma coisa que é bacana, é que ele conta uma história, por exemplo** (...) **Ele faz uma mistura bem bacana sobre o índio e o afro, o afro-descendente com o povo originário**, ele mesmo, e de uma forma bem contemporânea velho, entendeu? Não é careta, entendeu? Não é “ah isso é careta...”, não é careta velho, tá entendendo? (...) **Acho que isso me remete talvez ao pique que eu tinha quando era jovem, eu tinha esse pique de caboclinho, de caboclo mesmo.”**

Pré-indicadores:	Indicadores:
1) Âmbito universitário; 2) Protagonismo do apreciador; 3) Festival universitário de música; 4) Resgate da MPB; 5) Teatro e trajetória interdisciplinar.	1) Âmbito universitário, arte e resistência
6) MPB; 7) Expressão musical pernambucana; 21) A musicalidade universal e a musicalidade pernambucana em Zeh Rocha; 58) Zeh Rocha como essência da música pernambucana; 73) A musicalidade de Zeh Rocha: uma musicalidade que é local, originária, e universal; 77) Zeh rocha e o 'universal'; 78) O som originário; 79) Identidade e produção musical; 80) Zeh Rocha; 81) Afeto; 82) Amorosidade; 83) Espiritualismo e humanismo; 84) Musicalidade e construção espiritual do ser humano	2) A música universal, a música originária, a MPB, a música pernambucana e a musicalidade de Zeh Rocha
8) Ditadura; 9) Engajamento político; 10) Enfrentamento; 11) Juventude e anseios de transformação; 12) Resgate da democracia; 13) Resgate cultural; 14) Livraria Sete de Setembro; 15) Compor como meio de lutar; 16) Intelectualidade recifense; 17) Luta pela democracia; 18) Resgate das expressões musicais pernambucanas; 59) MPB e resistência contra a ditadura; 60) Música revolucionária; 61) Contestação, poética e amorosidade	3) Arte, cultura e intelectualidade pernambucana como meios de luta contra a ditadura
19) Formação artística inicia no teatro; 20) Constituição da identidade pela musicalidade de raiz pernambucana	4) O fazer artístico no teatro lança mão da musicalidade pernambucana
5) Teatro e trajetória interdisciplinar; 19) Formação artística inicia no teatro; 22) Apreço pelo teatro e pela literatura; 35) Produção literária; 36) Livros premiados	5) A literatura como parte do fazer artístico
23) O brincante como traço do nordestino; 24) Expressões culturais locais; 25) Espírito como nação; 26) Espiritualidade; 27) Ancestralidade; 28) Descendência indígena; 29) Universalidade do ser humano; 30) Povos originários; 31) O espírito do povo; 32) Universalidade da arte; 33) A arte para o humano; 34) Espírito brincante	6) O espírito de um povo e a arte como expressão local e universal

35) Produção literária; 36) Livros premiados; 37) Livrarias; 38) Livro Sete; 39) Cultura; 40) Boemia; 41) Resistência contra a ditadura; 42) Universitários; 43) Movimento estudantil; 44) Bairro da Boa Vista	7) Literatura, cultura, erudição e boemia como formas de resistência contra a ditadura
45) A ancestralidade como um outro eu; 46) Sentimento do espírito [descoberta das origens]; 47) Lado indígena originário; 48) Descendência negra; 49) Miscigenação; 50) Senso de identidade; 51) Descoberta das origens levou à compreensão de nação; 52) Arte da e para a nação [povo]; 62) Origens; 63) Compreensão das origens e modo de ser	8) A descoberta e o reconhecimento da ancestralidade miscigenada (indígena, negra e europeia) oportunizam o senso de identidade e de um fazer artístico voltado à nação
53) Musicalidade como expressão local; 54) Músicas que falem de meu povo; 55) Música contemporânea e música popular; 56) Povo; 57) A gente tem que ser universal	9) A música deve dialogar com a contemporaneidade sem desprezar suas raízes
59) MPB e resistência contra a ditadura; 60) Música revolucionária; 61) Contestação, poética e amorosidade	10) A MPB como poética, amorosidade, resistência e luta contra a ditadura
64) Musicalidade pernambucana; 65) O maracatu; 66) A sonoridade dos caboclinhos; 67) O ritmo dos caboclinhos; 68) O encantamento da ancestralidade dos maracatus	11) A musicalidade pernambucana como um chamado à busca e reconhecimento da ancestralidade
69) Formação artística; 70) O Liceu de Artes e Ofícios e a valorização das expressões artísticas locais populares	12) Formação artística e a valorização da arte popular
71) Música com poesia; 72) Música que conta uma história	13) Música e Poesia
74) O universal; 75) A musicalidade local; 76) A antropofagia	14) A universalidade da música através da antropofagia cultural
77) Zeh Rocha; 81) Afeto; 82) Amorosidade; 83) Espiritualismo e humanismo; 84) Musicalidade e construção espiritual do ser humano	15) O caráter espiritual e afetivo da música de Zeh Rocha
85) Ser brincante; 86) Energia da juventude	16) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’: energia da juventude ou pique de caboclinho
87) A trajetória da musicalidade pernambucana; 88) Música originária; 89) O afrodescendente e o povo originário	17) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’: musicalidade pernambucana

Indicadores:	Núcleos de significação:
1) Âmbito universitário, arte e resistência; 3) Arte, cultura e intelectualidade pernambucana como meios de luta contra a ditadura; 7) Literatura, cultura, erudição e boemia como formas de resistência contra a ditadura; 10) A MPB como poética, amorosidade, resistência e luta contra a ditadura.	1) "A Livro 7, tinha uns bares ali bem interessantes, então a juventude saía da faculdade ia pra lá todo mundo, pessoal universitário, movimento estudantil, a Livro 7, que era uma livraria muito importante, era uma resistência contra a ditadura."
4) O fazer artístico no teatro lança mão da musicalidade pernambucana; 5) A literatura como parte do fazer artístico; 7) Literatura, cultura, erudição e boemia como formas de resistência contra a ditadura; 12) Formação artística e a valorização da arte popular; 13) Música e Poesia.	2) "Eu sou uma pessoa de teatro, mas sempre, como meu caminho era do jornalismo, na verdade eu fazia biologia (...). Mas também sou escritor."
6) O espírito de um povo e a arte como expressão local e universal; 8) A descoberta e o reconhecimento da ancestralidade miscigenada (indígena, negra e europeia) oportunizam o senso de identidade e de um fazer artístico voltado à nação; 9) A música deve dialogar com a contemporaneidade sem desprezar suas raízes; 11) A musicalidade pernambucana como um chamado à busca e reconhecimento da ancestralidade; 15) O caráter espiritual e afetivo da música de Zeh Rocha.	3) "É um sentimento do espírito mesmo (...) Eu sabia que eu tava conversando com minha ancestralidade, toda a história que me faz ser quem eu sou."
2) A música universal, a música originária, a MPB, a música pernambucana e a musicalidade de Zeh Rocha; 3) Arte, cultura e intelectualidade pernambucana como meios de luta contra a ditadura; 4) O fazer artístico no teatro lança mão da musicalidade pernambucana; 8) A descoberta e o reconhecimento da ancestralidade miscigenada (indígena, negra e europeia) oportunizam o senso de identidade e de um fazer artístico voltado à nação; 9) A música deve dialogar com a contemporaneidade sem desprezar suas raízes; 11) A musicalidade pernambucana como um chamado à	4) "Então minha arte eu penso no meu povo, minha poesia eu penso no meu povo. (...) E a música que eu escuto eu gosto de escutar músicas que falem do meu povo."

busca e reconhecimento da ancestralidade; 12) Formação artística e a valorização da arte popular; 17) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’: musicalidade pernambucana.	
2) A música universal, a música originária, a MPB, a música pernambucana e a musicalidade de Zeh Rocha; 3) Arte, cultura e intelectualidade pernambucana como meios de luta contra a ditadura; 6) O espírito de um povo e a arte como expressão local e universal; 8) A descoberta e o reconhecimento da ancestralidade miscigenada (indígena, negra e europeia) oportunizam o senso de identidade e de um fazer artístico voltado à nação; 9) A música deve dialogar com a contemporaneidade sem desprezar suas raízes; 10) A MPB como poética, amorosidade, resistência e luta contra a ditadura; 11) A musicalidade pernambucana como um chamado à busca e reconhecimento da ancestralidade; 13) Música e Poesia; 14) A universalidade da música através da antropofagia cultural; 15) O caráter espiritual e afetivo da música de Zeh Rocha.	5) “... o que é fantástico no Zeh Rocha é que ele nunca perdeu essa questão de uma musicalidade universal, mas principalmente, ele não esqueceu esse ritmo que nós temos aqui.”
16) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’: energia da juventude ou pique de caboclinho; 17) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’: musicalidade pernambucana	6) “[a canção ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora] tem uma batida, umas coisas de ritmos de mais fogo, como a dança de caboclinho.”

Apêndice H

Pré-indicadores, Indicadores e Núcleos de Significação de Zeh Rocha

Pré-indicadores: 1) Multiculturalidade; 2) O carnaval; 3) A cultura (multiculturalidade) pernambucana: 4) A musicalidade pernambucana; 5) Olinda como celeiro cultural.
"Rapaz eu acho que eu sou uma pessoa de sorte, afortunada de ter duas coisas: nascido no **estado de Pernambuco, que é um estado multicultural,** onde eu desde criança, desde que eu ia para Olinda, para casa da minha avó, ela morava ali em Olinda histórica, na ladeira 15 de novembro, então já comecei a ouvir **os sons do carnaval né, os blocos de frevo, os maracatus, os caboclinhos que vinham, os caboclos de lança do maracatu rural**..."
Pré-indicadores: 6) Educação formal privilegiada; 7) O Colégio de Aplicação da UFPE; 8) Amizades e parceiros: incentivo para música e composição; 9) Literatura, escrita e leitura; 10) Formação musical.
"Outra coisa que **eu agrego valor e é importante, que é ter estudado no Colégio de Aplicação** da UFPE, então estudei música lá. O outro foi um **ambiente propício de parceiros,** quer dizer, **a escola tinha educação musical**, mas ela tinha também uma proposta e nós começamos a tanto ter uma **um mural de literatura onde era muito estimulada a escrita e a leitura** (...). Então a **minha educação foi realmente muito gratificante**. No período, eu estudei no aplicação acho que foi de 64 a 72 por aí (...) o meu primeiro **parceiro foi Oscar Malta, que hoje é físico, e um outro, que é arquiteto, André Luiz Freire, foi meu parceiro, é primo do Edu Lobo (...) Através dele eu ainda com pouco 17 anos eu conheci Edu** (...). Houve um **incentivo muito grande para a música, inclusive para compor**."
Pré-indicadores: 11) Cinema; 12) Música; 13) Dança; 14) Teatro; 15) Poesia; 16) Dramaturgia; 17) O teatro popular; 18) Teatro de mamulengo/marionetes; 19) Teatro e música; 20) Literatura de cordel.
"A**gora eu me interesso muito pela pelo cinema, pela dança, a dança em geral, a dança popular, e o teatro** também né, eu fiz já várias trilhas pro teatro, trabalhei um pouco uma ponta como ator lá no Colégio de Aplicação, depois nós **criamos um grupo de teatro de rua chamado Boi da Boa Hora** (...) **agora em 2019 eu lancei o livro 'Circunavegações' de poesia."** "Estou escrevendo uma peça (...) trata da questão da poluição das águas dos oceanos, (...) Então é "A peleja do cavalo marinho contra a mancha da maldade.", **é um musical** infanto juvenil, é cantado dançado e tal, tem algumas coisas de circo, de **mamulengo**, eu utilizo **elementos da cultura do teatro popular.** A estrutura dele é em versos do **cordel**."
Pré-indicadores: 21) Espiritualidade; 22) Espiritismo; 23) Mediunidade; 24) Psicografia.
"Tenho um outro que é um livro de psicografias**, sou médium, e psicografo (...) Sou espírita, tive uma formação espírita, na psicografia"**
Pré-indicadores: 24) Primeiros processos composicionais; 25) Impulso criador; 26) Composição como resultado de parcerias; 27) Composição como processo mediúnico; 28) Bagagem literária.
"Olha esses **primeiros processos** sinceramente foram surpreendentes né? Porque quando você começa a compor ainda mais sem ser a partir de um estudo de teórico, muito mais incentivado **motivado por um impulso** né, **que você não sabe de onde vem, mas assim**

é necessário de criar! Que eu tenho para mim realmente foi **muito motivado pelo encontro com um parceiro como André Luiz, o Oscar Malta, e depois Lenine** né, nós montamos o 'Flor de Cactus'. Então **é a partir daquela bagagem literária que eu também escrevia versos né,** e também fazia um acorde com outro, encadeava, cada música você inicia ela com um clima, uma motivação diferenciada, nunca pensamos "vamos fazer uma música para ganhar dinheiro" (...), era meio **mediúnico** mesmo."

Pré-indicadores: 29) Processo de composição e estudo de música; 30) Prática intensiva do instrumento.

"Então é um processo [a composição musical] vamos dizer não tão sistematizado, mas que a partir do que você começa a fazer, ele vai se abrindo e você vai também, claro, **aí teve um estudo, eu estudei no conservatório, música, isso me ajudou muito né (...) Tocar, tocar, tocar, mergulhar no seu instrumento"**

Pré-indicadores: 31) Rock; 32) Bumba-meu-boi; 33) Incorporação do ritmo do Boi; 34) Edu Lobo, Ernesto Nazareth e a MPB; 35) MPB; 36) O 'Clube da Esquina' como signo de liberdade musical.

"De começo, eu, **por incrível que pareça, eu ouvi muito rock** (...) entrou muito aí muito a minha **imersão aí na cultura popular, através do bumba-meu-boi,** que nós tivemos contato com **Capitão Pereira, integrantes do grupo [de boi], era o 'Boi Misterioso de Afogados', aí eu comecei a pegar o ritmo do boi, e incorporar**. Agora claro aí **eu ouvi nesse momento e fiquei muito admirado pela obra de Edu Lobo**, que claro a gente percebe, bebeu de Villa-Lobos, e nessa época também comecei a ouvir Ernesto Nazareth (...), chorinho, **então aí comecei a ouvir mais a música popular brasileira**. E aí veio **uma influência também muito forte que é no sentido assim, poxa, você pode fazer o que quiser com a música popular brasileira, que foi o Clube da Esquina.**"

Pré-indicadores: 37) Cultura popular; 38) Maracatu; 39) Coco de roda; 40) Carnaval; 41) Cultura (ou religiosidade) afro-brasileira.

"Aí vem também cara, que é muito importante, a **cultura popular. Maracatu, coco de roda**, que já foi mais na fase dos anos 80**, quando eu morei em Olinda, e aí eu frequentei vários cocos de roda, eu via os carnavais** todos, se tem ali um universo né? Que é do maracatu rural, o maracatu **do baque solto, ia para a noite dos tambores silenciosos...**"

Pré-indicadores: 42) Afirmação da afrodescendência; 43) Mediunidade e umbanda; 44) Tambores; 45) Incorporação musical espontânea dos toques e batuques.

"**Naná e Erasto [Vasconcelos] foram muito importantes pra mim** (...) **de ressignificar, afirmar, a nossa afrodescendência**, entendeu? **E até como médium eu tenho uma ligação com a umbanda** (...), já tive várias situações assim de assistir rituais de danças, giras, de ter acesso assim, Olinda mesmo a gente sempre passava ali no Cantinho da Sé e **via tocando os tambores** (...). **Não vou fazer uma pesquisa, saber todos os toques dos orixás, não. É uma coisa que permeia que vem e eu incorporo nas músicas.**

Pré-indicadores: 46) Incorporação de elementos musicais rítmicos da cultura popular de Pernambuco; 47) Ritmos de Pernambuco; 48) Boi Misterioso de Afogados.

"e aí essa coisa que **veio de eu incorporar a levada do maracatu, a levada do coco de roda, a levada, o ritmo do forró também para o violão né**? **O frevo, o frevo canção, o frevo de bloco, a ciranda**, então isso vem já de muitos anos, desde a década de 80, **quando eu compus o "Bumba-meu-boi [da Boa Hora]**. Foi a partir dessa **vivência rítmica** né, eu tocava com o grupo, (...) eu ouvia os percussionistas do **Boi Misterioso de Afogados**, eles deram aula para gente, mostraram como eram os **toques, do cavalo**

marinho, do boi, do toré e tal. Então isso para mim me influenciou e eu acho que é hoje, é uma marca, no meu trabalho."
Pré-indicadores: 49) Incorporação de elementos musicais e rítmicos de origem africana e indígena; 50) Universalidade.
"Não de uma forma tradicional, buscando preservar, mas de mostrar que existem essas células rítmicas, são importantes, não é? E elas estimulam, motivam pra você fazer uma canção **mais universal** (...). Que **são da nossa afrodescendência, africana e indígena** né, certo o cavalo marinho o toré o maracatu rural, tem muita influência..."
Pré-indicadores: 51) Parceiros; 52) A polirritmia e o Flor de Cactus; 53) Um campo de possibilidades musicais.
"Aí (...) **eu queria aproveitar entrevista para ressaltar, a influência que a pessoa não percebe, porque infelizmente ou felizmente ele está na arquitetura, que é André Luiz Freire** (...), que teve uma influência de Edu, então o nosso trabalho, o meu também tem, que é a **polirritmia**, a gente o Flor de Cactus tem muito isso, (...). Então **o uso da sincopada, das síncopes, vem da cultura popular**. Edu pegou, Villa-Lobos pegou, um dia Zeh Rocha ouviu, e talvez espontaneamente, **eu vi que era um campo, existe um campo de possibilidades.**
Pré-indicadores: 54) A universalidade musical; 55) Ritmos populares como um manancial.
"**Existe, cara como se fosse assim, um olho d'água, um manancial de água**, de águas, que as águas são o que, são os **ritmos populares brasileiros, não só brasileiros** não cara, escuta a música na África, procura a música de Cabo Verde, de Mali, de Cuba, né, então a gente tem aí velho, um olho d'água da **música universal, que não é minha não é sua** (...) **mas é do mundo! Todo mundo pode explorar!"**
Pré-indicadores: 56) Nascimento da criação; 57) Motivações várias no processo de composição; 58) Motivações emocionais; 59) A composição, em seu desdobramento, propondo/exigindo outros caminhos; 60) Autonomia da música; 61) A importância da prática constante do instrumento.
"**A criação não nasce de uma fórmula matemática, de um estudo acadêmico** (...) Tem **várias motivações, várias, emocionais** (...) **pode surgir uma canção, simplesmente do nada**, e você pegar o violão de bobeira ficar tocando, **de repente vem uma sequência harmônica**, não vem nem melodia ainda, vem uma sequência harmônica que você gostou, **vem uma levada**, **de repente tu tá fazendo aquela sequência e tudo muda**! **"Não, não é por aí, é por outro caminho!"** [risos]. **Então (...), não há fórmula e nem há livros de autoajuda** (...) Quanto mais tempo você que vai começar compor né (...) **Tem que estudar mesmo! Tem que pegar no violão muito, muito, muito, e não pode deixar ali**. Então não existe sabe, **são várias motivações. (...) Uma palavra** às vezes, uma palavra. **Eu sonhei com um cavalo marinho, outra motivação**... (...).
Pré-indicadores: 62) Eu e o outro/o compositor e o crítico: a composição como processo dialético.
"...fui descobrindo as inversões, acordes, usando mais cordas soltas né, de uma forma realmente daquela pessoa (...) **um escafandrista**, sabe? **Vai mergulhando e vai vendo "opa vem cá e tal"** (...) E vai reunindo "poxa esse funcionou, tá bonito!" Sabe? E depois **reforçado por críticas musicais por outros músicos**.
Pré-indicadores: 63) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora'; 64) Construção rítmica inusitada; 65) Instrumental; 66) Não intenção de produção de letra; 67) Não definição
"...eu vou falar da mais, porque eu tenho muito carinho também por ela, a '**Bumba-meu-boi' [composição de Zeh Rocha]**, né? (...) eu tenho essa ligação, me traz boas lembranças

e eu acho que também isso causa prazer né na escuta dela, é realmente ser **uma construção rítmica inusitada** né? (...) Então, o que foi interessante no processo de composição dessa música é que **ela nasceu de um instrumental** mesmo, **não tinha no começo uma intenção de letra, não vinha nenhum verso, eu apenas senti necessidade de trabalhar (...)** com acordes com quartas, um jogo rítmico, são seis acordes (...) Com baixo em ré. Já afinação, já baixei para ré (...) Já muda. Também isso cria um campo harmônico no violão ele, sinto que abre, abre mais sabe? (...). Então assim, eu comecei a ver essa abertura, e uma coisa interessante foi que **eu comecei a falar para mim mesmo: "eu não vou definir nada, eu vou deixar"**, esse foi um grande passo para mim que me orientou em outras composições e orienta até hoje.
Pré-indicadores: 68) Não diretividade; 69) Liberdade musical; 70) Polirritmia; 71) Fluxo espontâneo da melodia no processo de composição.
"**É você não querer definir logo de imediato aquilo quando surge, aquela ideia rítmica, harmônica, não se preocupar com** (...) **ter que fazer a letra logo** (...)**. Então essa canção teve esse aspecto de uma liberdade sabe, um senso de liberdade** (...). **Então ela tem** (...) **vários movimentos [rítmicos]** (...). **Aí depois veio, a construção melódica (...)** A melodia é grande né, com muitos versos [frases melódicas] **que fluiu**! Eu tou falando agora assim, mas **fluiu na hora!**
Pré-indicadores: 72) Ritmo e harmonia, melodia e letra; 73) Originalidade como caminho 'contrário'; 74) 'Originalidade' como meta.
"...a partir do momento que eu defini essa levada [ritmo e harmonia], agora vou trabalhar, 'soltar' a melodia em cima desse campo harmônico, dessa levada (...) eu podia fazer [canta: "vem prá cá, vai pra lá" – **melodia e letra seguindo de modo previsível os acordes, em notas e tempos] em cima dos acordes, do que eu tava fazendo em termos de ritmo com os acordes**; não, **aí eu fiz o contrário, fui em outro caminho** (...) **que é o caminho da originalidade. Pra fechar eu acho que o caminho da composição, a essência da composição, deve ser a originalidade."**

Pré-indicadores:	Indicadores:
1) Multiculturalidade; 2) O carnaval; 3) A cultura (multiculturalidade) pernambucana: 4) A musicalidade pernambucana; 5) Olinda como celeiro cultural.	1) A multiculturalidade pernambucana
6) Educação formal privilegiada; 7) O Colégio de Aplicação da UFPE; 8) Amizades e parceiros: incentivo para música e composição; 9) Literatura, escrita e leitura; 10) Formação musical.	2) Ensino básico, arte e incentivo para música e composição
11) Cinema; 12) Música; 13) Dança; 14) Teatro; 15) Poesia; 16) Dramaturgia; 17) O teatro popular; 18) Teatro de mamulengo/marionetes; 19) Teatro e música; 20) Literatura de cordel.	3) Interesse por expressões artísticas diversas

21) Espiritualidade; 22) Espiritismo; 23) Mediunidade; 24) Psicografia; 27) Composição como processo mediúnico; 42) Afirmação da afrodescendência; 43) Mediunidade e umbanda; 44) Tambores; 45) Incorporação musical espontânea dos toques e batuques.	4) Mediunidade, espiritismo e as musicalidades africana e afro-brasileira
24) Primeiros processos composicionais; 25) Impulso criador; 26) Composição como resultado de parcerias; 27) Composição como processo mediúnico; 28) Bagagem literária.	5) Composições iniciais como processo intuitivo e resultado de parcerias e experiências literárias
29) Processo de composição e estudo de música; 30) Prática intensiva do instrumento.	6) O estudo e a prática habitual do instrumento auxiliam no surgimento e desdobramento dos processos de composição musical
31) Rock; 32) Bumba-meu-boi; 33) Incorporação do ritmo do Boi; 34) Edu Lobo, Ernesto Nazareth e a MPB; 35) MPB; 36) O 'Clube da Esquina' como signo de liberdade musical.	7) Preferências musicais iniciais: o rock, a musicalidade popular e a MPB
37) Cultura popular; 38) Maracatu; 39) Coco de roda; 40) Carnaval; 41) Cultura (ou religiosidade) afro-brasileira.	8) Manifestações artístico-culturais populares
46) Incorporação de elementos musicais rítmicos da cultura popular de Pernambuco; 47) Ritmos de Pernambuco; 48) Boi Misterioso de Afogados; 49) Incorporação de elementos musicais e rítmicos de origem africana e indígena; 50) Universalidade; 52) A polirritmia e o Flor de Cactus; 53) Um campo de possibilidades musicais; 54) A universalidade musical; 55) Ritmos populares como um manancial.	9) A incorporação de elementos musicais rítmicos das culturas indígena, africana, local e universal
51) Parceiros; 52) A polirritmia e o Flor de Cactus; 53) Um campo de possibilidades musicais.	10) Parceiros, polirritmia e criação musical.
56) Nascimento da criação; 57) Motivações várias no processo de composição; 58) Motivações emocionais; 59) A composição, em seu desdobramento, propondo/exigindo outros caminhos; 60) Autonomia da música; 61) A importância da prática constante do instrumento; 62) Eu e o outro / o compositor e o crítico: a composição como processo dialético.	11) O nascimento da composição pode ter motivações diversas e desdobramentos insuspeitados

51) Parceiros; 52) A polirritmia e o Flor de Cactus; 62) Eu e o outro / o compositor e o crítico: a composição como processo dialético.	12) A composição musical como processo polifônico e dialético
63) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora'; 64) Construção rítmica inusitada; 70) Polirritmia.	13) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' e a polirritmia
65) Instrumental; 66) Não intenção de produção de letra.	14) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' nasce de música instrumental
67) Não definição; 68) Não diretividade; 69) Liberdade musical.	15) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' e liberdade musical
68) Não diretividade; 71) Fluxo espontâneo da melodia no processo de composição.	16) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' e fluxo espontâneo da melodia
72) Ritmo e harmonia, melodia e letra.	17) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' e escrita da letra como última etapa da composição
73) Originalidade como caminho 'contrário'; 74) 'Originalidade' como meta.	18) 'Bumba-meu-boi da Boa Hora' e originalidade.

Indicadores:	**Núcleos de significação:**
1) A multiculturalidade pernambucana; 3) Interesse por expressões artísticas diversas; 4) Mediunidade, espiritismo e as musicalidades africana e afro-brasileira; 8) Manifestações artístico-culturais populares; 9) A incorporação de elementos musicais rítmicos das culturas indígena, africana, local e universal.	1) "Eu sou uma pessoa de sorte, afortunada de ter (...) nascido no estado de Pernambuco, que é um estado multicultural."
2) Ensino básico, arte e incentivo para música e composição; 5) Composições iniciais como processo intuitivo e resultado de parcerias e experiências literárias; 7) Preferências musicais iniciais: o rock, a musicalidade popular e a MPB; 10) Parceiros, polirritmia e criação musical	2) "Esses primeiros processos (...), é um processo vamos dizer não tão sistematizado, mas que a partir do que você começa a fazer, ele vai se abrindo e você vai também, claro, aí teve um estudo."
3) Interesse por expressões artísticas diversas; 4) Mediunidade, espiritismo e as musicalidades africana e afro-brasileira; 8) Manifestações artístico-culturais populares; 9) A incorporação de	3) "Até como médium eu tenho uma ligação com a umbanda (...), eu ouvia os percussionistas do Boi Misterioso de Afogados (...). Essas influências rítmicas

elementos musicais rítmicos das culturas indígena, africana, local e universal.	(...), que são da nossa afrodescendência, africana e indígena.”
2) Ensino básico, arte e incentivo para música e composição; 4) Mediunidade, espiritismo e as musicalidades africana e afro-brasileira; 5) Composições iniciais como processo intuitivo e resultado de parcerias e experiências literárias; 6) O estudo e a prática habitual do instrumento auxiliam no surgimento e desdobramento dos processos de composição musical; 8) Manifestações artístico-culturais populares; 9) A incorporação de elementos musicais rítmicos das culturas indígena, africana, local e universal; 10) Parceiros, polirritmia e criação musical; 11) O nascimento da composição pode ter motivações diversas e desdobramentos insuspeitados; 12) A composição musical como processo polifônico e dialético	4) “Eu acho que o caminho da composição, a essência da composição, deve ser a originalidade.”
13) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’ e a polirritmia; 14) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’ nasce de música instrumental; 15) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’ e liberdade musical; 16) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’ e fluxo espontâneo da melodia; 17) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’ e escrita da letra como última etapa da composição; 18) ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’ e originalidade.	5) “Até hoje assim eu fico me perguntando como é que eu criei o ‘Bumba-meu-boi da Boa Hora’.”

Apêndice I

Pré-indicadores, Indicadores e Núcleos de Significação de Miguel

Pré-indicadores: 1) Início no fado como brincadeira; 2) Já tinha o fado porque cantarolava; 3) Superação do acanhamento.
"Sim **nós começamos com uma brincadeira** (...), isto começou, isto fui eu quem, Fatinha apareceu também de repente. Eu já conhecia a Fátima, que ela cantava bem, mas a Fátima não estava ligada ao fado, como sabes, só se ligou ao fado através disto, mas **já tinha o fado porque também cantarolava muito**. (...) Vinha aqui cantar um fado na igreja (...), depois começou a cantar, cantava aqui [São Cristóvão] muitas vezes, na 'Tasquinha do Fado', foi pra 'Parreirinha da Alfama', ê pá, e hoje em dia está como tá. (...) Fatinha mudou (...), era ela que me dizia: **"Tu tiraste-me o acanhado. Eu era acanhada, e tu tiraste-me isso** (...). No princípio ainda tava com papéis [correspondentes às letras dos fados que cantasse]. Ela cantava com papel à frente".
Pré-indicadores: 4) Influência da tia fadista.
"**Isto do fado mexeu um pouco assim, isto também por causa de minha tia, que foi uma grande fadista**, sim. **Minha tia, muita gente fala, foi Maria Fernanda Pinto, que foi uma grande fadista.** Toda gente conhece a Maria Fernanda Pinto, só que não é a mesma, minha tia era conhecida como Maria Fernanda 'Tinto'."
Pré-indicadores: 5) Fatinha cresceu, Fatinha estudou; 6) São Cristóvão; 7) Alfama.
"**Fatinha cresceu. Fatinha estudou.** E acredito que se Fatinha tivesse mexido, não tivesse acontecido aqui, tivesse acontecido em Alfama, Fatinha tava muito mais lá em cima. (...) **Tem mais casas de fado [no bairro da Alfama], tem a vizinhança, tem essa atitude bairrista. Não vamos comparar Alfama com São Cristóvão**. São Cristóvão é esse bocadinho que tu vês. Tem o GGN, tem a leiteria e vai ali até as escadinhas."
Pré-indicadores: 8) O fado para 'ganhar o pão' e o fado que vive do fado; 9) O fadista é boêmio.
"O fado tem essa parte, há o fado que é para ganhar o pão e o fado que vive do fado. Há fadistas que ganham 50 euros por dia, mas esses 50 euros na noite vão depressa [inaudível]. São capazes de gastar. **Fadista é boêmio. O fadista é boêmio**. Ao sair das casas de fado não vão… tem aquelas pessoas que vão pra casa. Agora não sei se está aberto, mas aqui bem perto há o 'Clube do Fado'. Já fostes? (...) Imagine isto antes da pandemia.**"**
Pré-indicadores: 10) A música como iniciação para o mundo das artes; 11) Me apaixonei pela viola.
"**Música! (...) Música, a música começou aos meus 13 anos.** (...) **Me apaixonei pela viola**. (...) Alguns amigos meus, lá na escola tocavam viola, na sala de música. (...) Uma vez peguei em uma viola e uma pessoa ensinou-me, fui pra uma escola, de lá dos [inaudível], e depois um vizinho meu me emprestou uma viola, o braço, a distância do braço das cordas era assim [muito afastadas], foi onde eu mais depressa aprendi a fazer as barras, fá, sol, aquela barra grande, todos tinham dificuldade de cobrir com o dedo. Então aquela viola me ensinou muito, a trinchar, quando comprei uma viola nova aquilo parecia, parecia manteiga."
Pré-indicadores: 12) Preferências musicais diversas; 13) A música popular portuguesa e a MPB.
"Não tinha só um tipo de música, **vários tipos: tens mpb, tens música portuguesa, tens o fado, tens música inglesa, tens o rock (...), tens o blues, tens o country, tens eles**

todos. Claro que me liguei a música popular portuguesa, e muito a música popular brasileira, porque eu também vivi no Brasil. (...) Ah tem tantos pá, eu gosto muito de Maria Bethânia (...) **Maria Bethânia, Caetano, sou do tempo do Mamonas [Assassinas]**, sou do tempo, aos 20, 21 anos, aquela música bem maluca, fumava uma maconha, aquela música que eles têm uma maconha, aluguei um caminhão (risos).”
Pré-indicadores: 14) O Brasil; 15) Minha mãe sempre foi ligada a Iemanjá.
“E também pá, **conheci muito o Brasil**, a minha mãe foi muito dada ao Brasil, **minha mãe sempre fazia férias no Brasil.** (...) **Minha mãe sempre foi muito ligada a Iemanjá**.”
Pré-indicadores: 16) Música como refúgio.
“Agora, a música vem mesmo, eu sou feliz com a música, se reparares eu tou muito sozinho com ela. **Eu gosto de estar com as pessoas, mas às vezes não me interessa, eu fujo e reservo-me nela, fico com ela.”**
Pré-indicadores: 17) Não tenho cabeça para estar fechado; 18) A música permite trabalhar com o público; 19) Música: misto de emoções
“**Não tenho cabeça para estar fechado**. Não sou pessoa de trabalhar no escritório, poderia ganhar rios, sou pessoa de espaços abertos, **gosto de trabalhar com o público e a música traz isso**, **traz tantas alegrias e tantas tristezas.** Quando tu recordas bons momentos e maus momentos, mas nunca deixa de ser música. Eu não vou deixar de gostar daquela música porque passei um mal momento com aquela música. Eu passei um mal momento, mas aquela música é sempre boa.”
Pré-indicadores: 20) ‘What a wonderful world’; 21) A música sempre me fortaleceu; 22) “Se a música não existisse, o homem seria mais selvático”; 23) A música é um aconchego.
“Me marcou muito, ‘Louis Armstrong’, **‘What a wonderful world’ (...), marcou o negativismo da minha vida**, momento que passei muito mal (...). Eu ouvia muito essa música. **Ouvi muito essa música pra me fortalecer. A música sempre me fortaleceu.** Nunca me mandou abaixo. Inclusive tem uma expressão que é: “**se a música não existisse, o homem seria mais selvático**.”. Nós seríamos mais selvagens, o homem por si já é um pouco selvagem. Se reparares no mundo inteiro, a música apazigua muitos dos problemas que nós temos. A música faz-nos lembrar coisas boas, coisas más, **a música é um aconchego** quando tais mal. A música é uma alegria quando estás bem. Descrever a música é, não tou a ver o que a música tenha de mal.”
Pré-indicadores: 24) Apreciação como doação de força; 25) Eu não acredito em mim; 26) Sou um fadista de rua; 27) Fado vadio; 28) Ser feliz é oferecer música a outras pessoas; 29) Não tenho ambição.
“Meu estilo de música é ver feliz as outras pessoas. Eu quando toco, quando canto, ver um sorriso, ver uma alegria, *happiness*, na cara das pessoas, a dar-me 1 euro, a dar-me 3 euros, e eu digo: “não” (...), não os três euros, (...) **me deste força**! Aqueles 3 euros, vamos beber, vamos brindar a isso. Sou muito terra-terra, não tenho aquela ambição. Podia ser. Poderia ser se estudasse mais, como te disse (...), mas eu não acredito. (...) **Eu não acredito em mim** [inaudível], mas também sou feliz assim. Porque meu estilo de música é ver feliz as outras pessoas (...). **Sou um fadista de rua.** (...) “**Há o fado vadio**. O fado vadio não tinha viola e nem guitarra. O meu fado vadio é aquele que cantas ali e outro canta ali.”
Pré-indicadores: 30) O fado era muito fado; 31) O fado durante a ditadura.

"**Depois o fado naquela altura era muito, era muito fado**, **era uma maneira do povo mandar cá pra fora**. Na opressão em que viviam, **na ditadura, o fado era uma maneira de transmitir, o que tava de bom, e o que havia de mal.**"
Pré-indicadores: 32) Minha tia estava sempre a cantarolar; 33) Cantar e trabalhar.
"**Minha tia cantarolava quando carregava as caixas de fruta pra casa.** Então minha tia cantarolava. Um fado que era 'A Rita namora Chico'. (...) Então minha tia cantarolava isso, achava graça, minha vó ia comprar a fruta, depois ela vendia, ali toda gente vendia, meu pai vendia, minha tia vendia, minha vó vendia, minha vó era cozinheira chefe aqui nos restaurantes, **mas minha tia ela estava sempre a cantarolar, enquanto vendia fruta cantarolava."**
Pré-indicadores: 34) Fatinha não era do meio; 35) O fado não é só pra quem nasce, mas pra quem gosta; 36) Fez de uma brincadeira um sucesso; 37) Fatinha 'interiorizou-se' no mundo do fado.
"Dou valor a Fatinha por isso**. Fatinha não era do meio**, mas, quando entrou, estudou. Quis aprofundar. **O fado não é só pra quem nasce, mas pra quem gosta** (...). Não fazendo uma comparação com minha tia né, porque minha tia nasceu mesmo, **Fatinha interiorizou-se**, **Fatinha (...) fez-se de uma pequena brincadeira.** Fez sucesso no bairro, eram os amigos que vinham, meus amigos vinham, as pessoas que vinham, na semana a seguir: "Vocês querem fado, vão ter fado! Não é um fado profissional, mas são fados que vocês conhecem, e vão estar a jantar nesta casa que é barato, e por umas simples moedas, vão estar com pessoas que não são profissionais e vão se divertir à mesa!""
Pré-indicadores: 38) Fernando Maurício, Alfredo Marceneiro e Ricardo Ribeiro; 39) Fadistas que inspiram; 40) A inspiração por fases.
"**Ricardo Ribeiro** (...) É, o Ricardo, Ricardo é uma máquina, Ricardo canta tudo. Esse foi outro que me inspirou. Ah, pronto, vamos dar as coisas por fases: Fernando**. Fernando Maurício. *Number one***! Nem Carlos do Carmo. Pra mim, Fernando Maurício. Pra mim **o Fernando, o Ricardo, tá, e o Alfredo Marceneiro**.
Pré-indicadores: 41) Fado 'Miúdo da rua'; 42) Fado 'Loucura'.
"**Os que eu canto. 'Miúdo da rua', fado que eu gosto muito (...)**. Gosto muito, é, da **'Loucura'** (...), '**Miúdo da rua', porque sempre me senti miúdo da rua**. Porque a má fase de minha vida também teve um teto de lua (inaudível), copos de vinho. Fui uma pessoa que também passei mal, também dormi na rua. (...) Ah o 'Miúdo da rua' porque já me senti no papel. (...) Já dormi na rua, já tive que pedir, já tive que comer o pão que o diabo amassou e [inaudível] mas foi uma opção de vida minha, minha família cansou-se da vida que eu levava. A 'Loucura' de Fernando Maurício, [inaudível] que eu fui criado, durante 30 anos com minha vó materna, faleceu, dedico sempre esse fado a minha avó."
Pré-indicadores: 43) A evolução de Fatinha; 44) Acanhamento e medo; 45) No fado há muita inveja; 46) Vão te pisar, vão te enterrar; 47) Vergonha; 48) Bairrismo; 49) Tinha de se libertar desse medo; 50) Imagem nova; 51) Aquela coisa do fado; 52) Espontaneidade.
"A Fatinha como eu conheço há anos e anos, **ela evoluiu muito. Desprendeu-se. Ela era muito acanhada e a princípio ela também comeu pão que o diabo amassou. Sabes que no fado existe muita inveja. Quando vês uma voz nova, uma voz que começa a dar um pouco de cartas, se tu ficares acanhado vão te pisar. Vão te enterrar.** Foi o que eu sempre disse a Fatinha "Não te acanhes. Vai pra cima caralho! (...) Em São Cristóvão, começaste com uma brincadeira. E hoje estás a gostar e é pra ir pra cima!" **E hoje em dia nota-se uma diferença entre quando a Fatinha apresentava e quando a Fatinha apresenta agora. (...) Era a vergonha que ela tinha, o acanhado que ela**

tinha, não abria o peito. (...) **E o 'peito' é ser espontâneo**. É estar errada mas, se tá ali, continua. Antes a Fatinha apresentava, era uma apresentação muito [inaudível], mas não, agora nota-se que **ela quer ser mais bairrista**, mas também pra quem ela canta, né, turistas (...). Agora quando é pro povo, nota-se uma diferença, **quando é pra bairrismo, pra o povo em si, ela ficava um bocado presa.** Agora não, já é capaz de dizer: "Tá tudo bem caraças?" Libertou-se. **Tinha de se libertar desse medo que ela própria, medo de querer apresentar.** (...) **Há uma imagem nova, dou-lhe opinião para ela continuar, imagem é muito importante.** (...) Fica na postura, a postura, claro, tem que ser mais *open minded*, e não ter medo desses, de entrar nesses leões do fado. (...) Fatinha já está com aquela coisa do fado, ela já liberta melhor. Tá mais grossa a voz. (...) **A espontaneidade, o que ela não tinha antes.**"

Pré-indicadores: 53) O fado cada um sente à sua maneira; 54) Brincar com o fado ou o fado brincar contigo; 55) Fazer do fado uma vida.

"**Toda a gente tem maneira de sentir o fado diferente.** (...) A Fatinha sente o fado de uma maneira, eu sinto o fado de outra. Isso é, pra mim pode, o fado pode ser muito triste mas pode mudar para alegria. O 'Fado Loucura' é muito triste, mas em mim dá uma alegria enorme porque recordo de uma pessoa que me criou não é? Pra ti já pode ser diferente, podes achar muito mesquinha, fala pra ti das pedras de tua rua, chorar e chorar e, muito melancólica, um fado muito *down*, muito baixo, agora para as pessoas que sentem, pode ser, 300% pra cima. **O fado cada um sente à sua maneira** (...). **Uma coisa é tu fazeres fado pra brincar, brincares com o fado ou o fado brincar contigo.** Outra coisa é quando fazes disso, queres começar a **fazer disso uma vida.** E pra te sustentares pelo fado tens que fazer muitos sacrifícios.".

Pré-indicadores: 56) O fado é tu viveres daquilo que tens; 57) Sentir o fado; 58) O fado é compartilhar; 59) Sinto o fado como uma partilha; 60) Sinto o fado como o Fernando [Maurício]; 61) O fado era dos pobres; 62) Somos três; 63) O fado tem sua evolução; 64) O fado castiço; 65) Mouraria; 66) O fado, a fidalguia e a pobreza.

"Pra mim é tudo. Eu me sinto muito feliz com o fado. Seja um fado triste, seja um fado alegre. Eu corro. Pode estar a dar um outro tipo de música que eu gosto muito, mas se eu tiver, estar ali ao lado do fado, eu vou pro fado. Posso estar com meus melhores amigos (risos), que eu sei que os meus amigos vou tê-los sempre. Aquele cadinho ali, aquele se calhar não vou ter nunca. Os meus amigos eu vou ter sempre, mas se tiver o fado, vou ouvir o fado. **O fado é tu viveres daquilo que tens. O fado é compartilhar. Sinto o fado como isso, uma partilha** (...). Há pessoas que fazem disso vida. Eu vivo mais o fado, eu vivo o fado por gosto. (...) **O fado pra mim é alegria, é dar e receber, é partilhar, é partilhar, como partilhar uma sandes**, por exemplo. (...) **Talvez eles não sintam o fado como tu sentes**, ou tu não tenhas as mesmas oportunidades que eles têm. Mas não procuras, aí ficas mandrião, não é? Mas sentes o fado, o fado eu sinto o fado assim, eu gosto do fado pobre, gosto do fado de Fernando Maurício. Há uma história. **Sinto o fado como o Fernando** (...), **somos três**, e o que ele sentia era: uma guitarra, a viola, os amigos à volta, vinho tinto, o cigarro e o convívio dos amigos. **Porque queria demonstrar aos fidalgos o que era a pobreza em si**. Fernando sempre mostrou o pobre, mas a riqueza do fado ao mesmo tempo. **O fado era dos pobres**. Era das videiras, das pessoas que vendiam fruta, vendiam peixe, das mulheres que vendiam leite, castanhas. As pessoas vendiam leite antigamente, andavam carroças a vender leite, era completamente diferente. Mas foi uma evolução tão grande. O fado próprio em si transformou-se com a evolução que isto teve. Hoje em dia já pões uma bateria num fado, uma percussão no fado. Quem fazia a percussão era o fado. Hoje em dia já vês Ana Moura com grandes bandas, e fica bonito! São coisas que são trabalhadas, é a evolução do fado, percebes que muita gente agora diz: "Fado não é só a guitarra, também se pode pôr

coisas.”. Hoje em dia se meteres um violino, uma guitarra e uma viola, fica lindíssimo! Porque é que os polacos gostam tanto de fado? É esquisito, também tem a ver com a história em si, **o fado tem sua evolução. Eu gosto muito de fado castiço.** Eu gosto da taberna, de chegar na taberna, tá um guitarra, tá um viola: “Olha, quer cantar?” Ali na **Mouraria**, na ‘Tasca da Severa’, cheguei: “Aí uma desgarrada!”. Sem viola sem nada. Mais um copo de tinto. Mais um bacalhauzinho desfiado. “Ê pá, trouxe, comprei ali uns queijinhos pra levar pra casa, mas olha, tem aqui um a mais, vamos cortar aqui, três copos de vinho. **Somos três**, cortamos o queijo, o pãozinho, pagas um copo, eu pago outro copo, eu pago outra vez: “Ê pá, manda aí uma ‘lá-mi-ré’ [canta] “...tempos da fidalguia”. Podes ficar assim, na brincadeira. Depois manda o outro um ‘la-mi-ré...’”

Pré-indicadores: 67) ‘Amar é padecer’; 68) O período da pandemia; 69) Um refúgio; 70) Amizade; 71) Uma maneira de mandar pra fora o que sentia; 72) Sem poder cantar, descobre o compor; 73) O compor como busca de conforto; 74) Um fado na falta de fado; 75) Foi onde ela se sentiu mais confortável pra poder escrever; 76) A métrica, é muito pra ‘Magala; 77) Um fado para o fado em si.

“Foi um fado que ela, ela nunca tinha escrito. Acho que é dos primeiros fados que ela escreveu (...). Ah, tem muito que se diga, mas **foi a fase da pandemia**, não é, quando ela estava talvez um pouco mais triste, quando não havia as casas de fado pra cantar, e **ela tira ali um refúgio**, para poder escrever e para poder sentir o que sentiu, acho que isso transmite, desde o começo do fado [na história de vida de Fatinha?] até essa parte da pandemia, que ela deixou de cantar, e, ela **transmite também muitas vezes amizade**. Ela fala que a mim não ama, e que tem muitas, talvez as pessoas que a rodearam, tanto guitarras quanto violas, as próprias pessoas que davam força, pessoas que queriam mandá-la ao chão, **foi uma maneira de ela mandar cá pra fora o que sentia**, porque “Amar é padecer”, mas ela diz que o conforto dela é na solidão, uma parte ela diz, **tem muito a ver com a parte que ela não cantava também e acho que aqui ela descobriu essa veia que ela não sabia, que era escrever e poder compor.** Também por trás tem bons músicos que a ajudaram a fazer várias coisas. Acho que também ao mesmo tempo é uma coisa muito íntima dela, uma parte muito íntima dela, ela saberá melhor a resposta que eu. (...) Se ela escreveu foi porque sentiu, foi um momento que ela sentiu (...). Acho que foi onde ela se sentiu melhor [na estrutura melódica do ‘Fado Magala’] pra escrever, porque (...) é muito, é muito igual, simétrica de fado é sempre a mesma. Onde ela [inaudível] se sentido mais à vontade pra poder escrever um original. Foi onde ela se sentiu mais à vontade. Dar voz talvez, para aquilo que ela escreveu. É, na minha opinião, pode ser (...), há vários tipos de fado, mas **foi onde ela se sentiu mais confortável pra poder escrever**. Ou então quando ela escreveu, deram a opinião que ficava melhor no ‘Fado Magala’. Ou podia ter ficado melhor no fado canção, mas **se reparares a métrica, é muito pra ‘Magala’** (...). A mim transmite, eu não vou tá a dizer o que me transmite, esse fado em si, então só ela pode responder. Mas também acredito que ela vá dizer por outras palavras, mas, **o sentimento desse fado é só dela, quase certeza, é dela e dela (...), sinto que é dela mesmo, foi um momento que ela passou, talvez na vida, um momento que deixou de cantar, foi obrigada a deixar de cantar, e foi aí que ela foi buscar o carinho e o conforto** (...). Pra escrever esse fado, foi um momento que tenha passado antes, quando cantava, ou com nós amigos, com violas, com guitarras, com tantos que passaram, porque esse mundo em si tu sentes pelas pessoas, tanto carinho e aprendes com pessoas, chegas ao ponto de escreveres pra todos. Podes englobar essas pessoas todas que estão à volta dela nesse fado. Podes incluir Alexandre [companheiro de Fatinha], podes incluir a ti, podes incluir a mim, podes incluir o viola que toca a muito tempo, o guitarra que tocou muito [inaudível], o Sérgio Simão (...), agora, o sentimento que ela escreveu esse fado só ela que pode dar, e ela vai ter sempre aquela prece, dizer que assim,

se calhar não é (...) A resposta mais certa só poderá ela dar. **Agora, que foi na falta de fado, nota-se**. (...) Ela fala no amor, fala em sentimento, e **quem diz que ela não escreveu este fado para o fado em si, para o fado que ela sente?"**

Pré-indicadores:	Indicadores:
1) Início no fado como brincadeira; 2) Já tinha o fado porque cantarolava; 3) Superação do acanhamento; 5) Fatinha cresceu, Fatinha estudou; 6) São Cristóvão; 7) Alfama; 34) Fatinha não era do meio; 35) O fado não é só pra quem nasce, mas pra quem gosta; 36) Fez de uma pequena brincadeira um sucesso; 37) Fatinha 'interiorizou-se' no mundo do fado; 43) A evolução de Fatinha; 44) Acanhamento e medo; 45) No fado há muita inveja; 46) Vão te pisar, vão te enterrar; 47) Vergonha; 48) Bairrismo; 49) Tinha de se libertar desse medo; 50) Imagem nova; 51) Aquela coisa do fado; 52) Espontaneidade.	1) O fado de Fatinha: o fado não é só pra quem nasce, mas pra quem gosta
1) Início no fado como brincadeira; 4) Influência da tia fadista; 6) São Cristóvão; 9) O fadista é boêmio; 10) A música como iniciação para o mundo das artes; 11) Me apaixonei pela viola; 13) A música popular portuguesa e a MPB; 14) O Brasil; 15) Minha mãe sempre foi ligada a Iemanjá; 16) Música como refúgio; 17) Não tenho cabeça para estar fechado; 18) A música permite trabalhar com o público; 19) Música: misto de emoções; 20) 'What a wonderful world'; 21) A música sempre me fortaleceu; 22) "Se a música não existisse, o homem seria mais selvático"; 23) A música é um aconchego; 24) Apreciação como doação de força; 25) Eu não acredito em mim; 26) Sou um fadista de rua; 27) Fado vadio; 28) Ser feliz é oferecer música a outras pessoas; 29) Não tenho ambição; 32) Minha tia estava sempre a cantarolar; 38) Fernando Maurício, Alfredo Marceneiro e Ricardo Ribeiro; 39) Fadistas que inspiram; 40) A inspiração por fases; 41) Fado 'Miúdo da rua'; 42) Fado 'Loucura'; 53) O fado cada um sente à sua maneira; 54) Brincar com o fado ou o fado brincar contigo; 55) Fazer	2) O fado de Miguel: o fadista de rua e a paixão pela música

do fado uma vida; 56) O fado é tu viveres daquilo que tens; 57) Sentir o fado; 58) O fado é compartilhar; 59) Sinto o fado como uma partilha; 60) O fado era dos pobres; 62) Somos três; 63) O fado tem sua evolução; 64) O fado castiço; 65) Mouraria; 66) O fado, a fidalguia e a pobreza.	
6) São Cristóvão; 7) Alfama; 8) O fado para 'ganhar o pão' e o fado que vive do fado; 27) Fado vadio; 30) O fado era muito fado; 31) O fado durante a ditadura; 33) Cantar e trabalhar; 38) Fernando Maurício, Alfredo Marceneiro e Ricardo Ribeiro; 48) Bairrismo; 61) O fado era dos pobres; 64) O fado castiço; 65) Mouraria; 66) O fado, a fidalguia e a pobreza	3) Origem e evolução do fado
12) Preferências musicais diversas; 13) A Música popular portuguesa e a MPB; 14) O Brasil.	4) Música popular portuguesa e MPB
8) O fado para 'ganhar o pão' e o fado que vive do fado; 26) Fado vadio; 27) O fado era muito fado; 28) O fado durante a ditadura; 48) Maneiras de sentir o fado; 53) O fado cada um sente à sua maneira; 54) Brincar com o fado ou o fado brincar contigo; 55) Fazer do fado uma vida; 56) O fado é tu viveres daquilo que tens; 56) O fado é compartilhar; 60) O fado tem sua evolução.	5) As diferentes maneiras de viver o fado
67) 'Amar é padecer'; 68) O período da pandemia; 69) Um refúgio; 70) Amizade; 71) Uma maneira de mandar pra fora o que sentia; 72) Sem poder cantar, descobre o compor; 73) O compor como busca de conforto; 74) Um fado na falta de fado; 75) Foi onde ela se sentiu mais confortável pra poder escrever; 76) A métrica, é muito pra 'Magala; 77) Um fado para o fado em si.	6) 'Amar é padecer' como expressão autoral de um sentimento universal

Indicadores:	**Núcleos de significação:**
1) O fado de Fatinha: o fado não é só pra quem nasce, mas pra quem gosta; 2) O fado de Miguel: o fadista de rua e a paixão pela música.	1) "O fado cada um sente à sua maneira (...). Uma coisa é tu fazeres fado pra brincar, brincares com o fado ou o fado brincar contigo. Outra coisa é quando (...) queres começar a fazer disso uma vida. E

	pra te sustentares pelo fado tens que fazer muitos sacrifícios.”
3) Origem e evolução do fado; 4) Música popular portuguesa e MPB; 5) As diferentes maneiras de viver o fado	2) “O fado era dos pobres. (...) O fado próprio em si transformou-se com a evolução que isto teve. Hoje em dia já pões uma bateria num fado, uma percussão no fado. (...) se meteres um violino, uma guitarra e uma viola, fica lindíssimo! (...) o fado tem sua evolução.”
1) O fado de Fatinha: o fado não é só pra quem nasce, mas pra quem gosta; 6) ‘Amar é padecer’ como expressão autoral de um sentimento universal	3) “Agora, que foi na falta de fado, nota-se. (...) Ela fala no amor, fala em sentimento, e quem diz que ela não escreveu este fado para o fado em si, para o fado que ela sente?”

Apêndice J

Pré-indicadores, Indicadores e Núcleos de Significação de Mariana

Pré-indicadores: 1) Licenciada em Cinema; 2) Sou fadista e guia de turismo; 3) Teatro e música; 4) Eu sou artista; 5) Formas artísticas em geral.
"Universidade, é, licenciatura como dizem aqui (...) **Cinema**. (...) Trabalhei com cinema, cheguei a trabalhar como produtora (...). **Eu sou fadista à noite e sou guia turística durante o dia. (...)** Expressões artísticas, pá, **eu sou artista**, eu gosto de tudo, gosto de tudo, **teatro, gosto de música** (...). Gosto de tudo mesmo acho que **no geral sou interessada por todas as formas artísticas que existem**."
Pré-indicadores: 6) Dizem que eu cantava muito bem; 7) Avó fadista; 8) Não era bem visto as senhoras cantarem; 9) Saudades de Portugal levam ao fado; 10) Trabalhar e cantar; 11) Estudei na escola de fado da Mouraria.
"**A minha avó era fadista** da parte de pai, só que era numa altura em que ainda **não era bem visto as senhoras cantarem**, e a minha avó era casada e tudo mais, então era tudo um problema novo, não achava muita piada. E então a minha avó (...) só começou a cantar mesmo profissionalmente digamos assim mais tarde, meu avô também já estava mais velhote, já deixava que ela fosse mais vezes. Mas foi o meu primeiro contato com o fado, mas era mesmo quando era mais miúda, entretanto nunca mesmo nunca me interessei por fado. Entretanto quando eu estive emigrada durante um tempo (...), **tinha muitas saudades de Portugal, e comecei a ouvir fado**. Entretanto quando voltei para Portugal, **trabalhei em cinema** e depois de cinema eu sabia que queria mudar de área, ainda não sabia bem o que queria fazer, pois **fui trabalhar para várias lojas de souvenires aqui em Lisboa (...). Passava os dias todos a ouvir fado. É, pronto, e eu às vezes cantava no trabalho, ia cantando assim para passar o tempo**, depois **dizem que eu cantava muito bem**, e até que eu descobri que existia a **escola de fado da Mouraria (...). E então inscrevi-me lá, e pronto, e foi a partir daí que eu comecei a cantar."**
Pré-indicadores: 12) A escola de fado e a necessidade de desistência; 13) Fatinha; 14) Vergonha de cantar em público; 15) O grupo 'Somos Fado'; 16) A construção da amizade com Fatinha.
"**Na escola de fado, ficamos logo super amigas [amiga de Fatinha]**, é, mas entretanto, foi quando eu comecei a ser guia turística, **e eu tive que desistir porque eu tinha muito pouco tempo livre**, e entretanto um dia nós estávamos no metro do Rossio, nos encontramos por acaso, já não nos víamos há imenso tempo, ela continuava na escola e eu já tinha saído, e ela [Fatinha] disse: "Olha, eu tenho uma banda de fado amador, podias vir cantar um fado hoje!". Só que eu nunca tinha cantado em público, eu só tinha cantado na escola e **tinha muita vergonha, era meu problema!** (...) Ela [Fatinha] disse "Ê pá, devias mesmo vir!", pronto, ela me convenceu, é, ela me convenceu, eu fui a esse primeiro concerto no 'Renovar a Mouraria', que era uma associação que tinha fados ali na Mouraria, e nós começamos a cantar. **A partir daí juntei-me ao fado amador, a esse grupinho que chamávamos 'Somos Fado'.** Pronto, e entretanto, passado um tempo esse grupinho desfez-se, **e eu e a Fatinha começamos as duas a cantar profissionalmente."**
Pré-indicadores: 17) Samba e bossa nova; 18) Música regional; 19) Música e identidade.
"Olha **eu gosto muito de samba e bossa-nova**. São sem dúvida as minhas favoritas. Mas **eu gosto de tudo o que é música típica de algum lugar**, sabes? Tudo o que é música acústica típica, eu gosto muito. Seja jazz, blues, forró, sertanejo raiz, samba de raiz, tudo o que é assim música típica de algum lugar eu gosto. **Eu acho que é a música que nos traz a identidade daquele lugar."**

Pré-indicadores: 20) Minhas influências são mais brasileiras; 21) Chico Buarque; 22) Da música portuguesa, gosto das mais antigas.
"Pra mim, a minha maior influência sem dúvida, apesar de não ter nada a ver com o fado, é **Chico Buarque, é o meu artista favorito mesmo**. Pronto. Meu ídolo (...). Depois de Chico, comecei a ouvir muito Maria Bethânia, Elis Regina, é, e quando passei para a música portuguesa, na verdade, eu tenho, eu gosto muito de influências mais antigas tipo Sérgio Godinho (...). **As minhas influências são mais brasileiras**. Por quê? Porque era aquilo que eu ouvia pequena. Meus pais sempre ouviram muita bossa nova então sempre foi a minha referência."
Pré-indicadores: 23) 'Rosa caída': meu fado preferido; 24) Fado que aborda o empoderamento feminino.
"'**Rosa caída' [o primeiro fado cantado por Mariana]", um fado tango (...), até hoje é o meu fado favorito** (...), porque tem uma mensagem incrível, sobre uma mulher que se refez e que se tornou empoderada e conseguiu. O fado também tem esta coisa do destino não é, de que o fado canta muito a mulher sofrida, a mulher traída, a mulher deixada, e foi o primeiro fado que eu ouvi que falava de uma mulher que o marido tinha deixado e que ela não queria saber mais de um marido. O último verso diz **"Já não sou rosa caída. Voltei a ser quem eu era."** (...). Nesse sentido, para mim, eu achei tão diferente que até hoje, eu, para mim é muito diferente dos outros fados. Eu gosto por causa disso."
Pré-indicadores: 25) O fado precisa exprimir a personalidade do fadista; 26) Tipos fadistas: nostálgico e alegre; 27) Fado e personalidade; 28) Eu só gosto de cantar fados tristes; 29) A pessoa bairrista transparece o espírito de Lisboa e da Mouraria; 30) O meio do fado é um meio extremamente difícil; 31) O fado de Fatinha é uma criação dela.
"Eu acho que **todos nós temos muito do que nós somos no fado, aliás, o fado é uma canção que canta nossa alma, portanto a tua personalidade tem de transparecer**, e uma coisa que eu e a Fatinha brincamos muito é que **eu sou muito mais sentimental e muito mais nostálgica, e eu só gosto de cantar fados tristes, e ela só gosta de cantar fados alegres, que tem tudo a ver com ela** (...). É tipo assim, **a pessoa bairrista transparece mesmo o espírito de Lisboa e da Mouraria e da festa e do bairrismo**. Eu acho que se transpõe muito quando ela canta, eu acho que é incrível ela conseguir pôr tanto dela na música dela sabes, eu acho que isso é uma coisa mesmo bonita. E depois eu acho incrível que **o meio do fado é um meio extremamente difícil, eu já tive pra desistir do fado quinhentas vezes**, ela sabe, aliás, ela quem me puxa sempre as orelhas e me obriga a voltar, mas, eu já vi a Fatinha a passar por muitas críticas, por muita coisa difícil. Nunca desistiu. Pelo contrário, sempre que fazem uma crítica, ela quer ainda fazer melhor. Ela já tem, eu ainda estou a lutar para ter meu primeiro álbum. **Começamos ao mesmo tempo, ela já vai no segundo álbum, ela escreve as próprias letras, ela vai à procura dos músicos para conseguir poemas novos, para conseguir músicas novas, para fazer originais, ou seja, não é uma pessoa que está a aqui a cantar só por cantar, ela vive mesmo o fado, ela faz mesmo disto, não é profissão, mas é mesmo a criação dela. Tu vês que ela precisa de cantar e precisa de fazer fado, e vibra isso, vive isso (...). Eu acho isso, a dedicação sabes, o amor que ela dedica ao fado, acho isso uma coisa incrível sabes, e faz tudo porque quer, por motivação própria**, acho isso mesmo uma coisa fantástica."
Pré-indicadores: 32) Fadistas preferidos; 33) Argentina Santos: sofrimento e superação.
"Eu tenho um carinho muito grande eu acho que existem imensos fadistas incríveis não é, obviamente podemos ir aos mais, tipo ao **Alfredo, ao Fernando, à Amália, pronto,**

mas eu, para mim, uma das pessoas que mais me tocou é a Hermínia Silva. Não sei se sabes quem, ah perdão, Hermínia Silva também, mas a Argentina Santos (...). Eu acho incrível a história de vida da Argentina Santos, sabes, tipo, eu já vi dois documentários sobre ela, já li imenso sobre ela, ê pá, e é uma cena incrível que ela passou por toda uma fase do fado, ela viu todo o fado mudar não é, quer dizer desde os anos quarenta etc., e ela começou por ser camareira, depois cozinheira, depois começou a cantar e só foi descoberta muito mais tarde, e eu acho incrível como uma pessoa que tinha tão pouco estudo não é, e numa altura em que o fado já começava a ser um bocadinho elitista, descobre-se uma Argentina! E a Argentina fica com a cena que tem não é, porque realmente, eu acho que a Argentina representa tudo aquilo que uma pessoa deve ter no fado que é, independentemente do seu estatuto social, de já vir de uma família de fado ou não, obviamente que ela toda a vida teve no meio do fado não é? Alfama, tu vias que, quando ela canta aquela música do "volta vida vivida" não é, quer dizer, ela punha um sentimento, uma mágoa uma, não sei explicar sabes, parece que todo sofrimento da Alfama está ali nela, naquele momento sabes, eu acho isso incrível, acho mesmo. **Para mim é a maior superação, tipo uma pessoa que veio do nada teve uma vida tão sofrida, e que de repente consegue ser fadista e consegue manter-se com a mesma humildade, tudo aquilo [inaudível] toda a gente estava a ver, toda a gente, eu acho isso fantástico mesmo.** Depois gosto muito também do **Fernando Farinha**, acho que o Fernando Farinha tinha um vozeirão incrível."

Pré-indicadores: 34) Evolução no fado; 35) Fado como brincadeira; 36) Fado como profissão; 37) Fado canção e fado tradicional; 38) Idade avançada para começar no fado; 39) Meio fadista.

"Claro! Éramos completamente diferentes, quer dizer, nem sabíamos estar numa zona de fados havia tanta coisa que fazíamos errado. **Aquilo no início era uma brincadeira** para nós não é, era uma coisa que nós fazíamos porque gostávamos, realmente não levávamos aquilo como "ah este é o meu trabalho, esta é a minha profissão". **Hoje em dia é diferente, tu vais ganhando calo não é, como nós chamamos, portanto hoje em dia tanto eu como ela consiga, conseguimos estar uma noite inteira a cantar, e se for preciso cantar 15 fados numa noite, sem parar, "bora bora bora" e estamos lá e conseguimos e fazemos.** E já temos e já sabemos qual é que é a postura que se deve ter, certas coisas que se deve fazer no início, **no início fazes por exemplo, no início se calhar tens mais vontade de cantar fados canção, mas depois as pessoas dizem "pá, é melhor aprenderes primeiro os tradicionais**" até à maneira de estar a maneira de vestir a maneira de tudo né? **Nós chegamos as duas ao fado, numa idade avançada e não viemos do meio fadista, portanto tivemos de aprender tudo.**"

Pré-indicadores: 40) Fatinha antes e depois: conhecimento, confiança, segurança e controle vocal; 41) No início canta-se alto como forma de autoafirmação.

"**Conhecimento de fado, acho que é a primeira (...). A confiança. A confiança e o controle** sabes? Por exemplo, Fatinha tem uma grande projeção de voz, isso é bom, mas acho que no início isso podia ser um bocadinho mal né, porque **nós no início queremos logo mostrar que valemos, então queremos logo cantar muito alto e é tudo muito alto e tipo "ai, eu consigo fazer isto!"** Não é? Então eu acho que a **Fatinha antigamente tinha isso inseguro e tinha a coisa de cantar mais alto, e hoje em dia não, hoje em dia ela consegue controlar muito bem quando é que deve cantar mais alto mais baixo e tal**, isso é uma coisa que eu noto diferença."

Pré-indicadores: 42) O fado é minha família e minha casa; 43) O velho e o novo; 44) O fado é expressar o que é ser português; 45) Meu fado é cantar; 46) O fado é teres o

privilégio de poderes viver dezenas de histórias que tu nunca viveste; 47) Fado: expressão e partilha de emoções; 48) O privilégio de ouvir fado ao longo da trajetória de ser fadista.
"Ui, é a pergunta né? Ê pá, não sei responder. É tanta coisa. Olha para mim **o fado é a minha família, é minha avó, é a minha infância, é o meu país**, é, eu não quero entrar no clichê de dizer "ah é a saudade, é a dor!" (...). São todas essas coisas não é, mas para mim o fado é casa, sabes, cheira a casa. Tipo, estou em casa, estou em Portugal, estou mesmo, e eu acho que eu sinto-me privilegiada por uma geração, **a minha geração, quer dizer, a música da minha geração é a música eletrônica não é? E eu ter o privilégio de ainda assim conseguir apreciar um registo antigo e tão diferente como o fado não é, quer dizer, hoje em dia eu conheço muito poucos amigos meus da minha idade que gostem de fado que ouçam fado que vão aos fados, cada vez há menos, infelizmente, e eu me sinto mesmo privilegiada pelo meu caminho ter me levado por aqui e hoje em dia eu poder dizer que em 2022 eu sou fadista em Lisboa**, sabes? Tipo, acho que isso é… eu posso, eu tenho a possibilidade, porque **o fado é tu conseguires expressar, eu acho, que é expressar o que é ser português**, não é? E eu ter o privilégio de passar isso a dezenas de pessoas todos os dias é incrível, não é? (...) Quer dizer, é mesmo um privilégio, e as pessoas ouvirem-te, sabes, eu ainda hoje, **e meu fado é cantar** não é? Imagina, eu não sei explicar isto, mas, eu canto e fecho os olhos para cantar fado e durante aqueles três minutos que eu canto não há nada, estás a ver? Não existe nada eu estou a viver aquela história, então, imagina, **o fado é teres o privilégio de poderes viver dezenas de histórias, e dezenas de histórias de amor que tu nunca viveste** se calhar! (...) Eu acho que é isso poderes partilhar com as pessoas, é uma maneira de **partilhar seja uma dor seja uma alegria, um sentimento**, e hoje em dia vivemos em um mundo tão apressado em que não partilhamos nada com ninguém. Eu acho que ter o privilégio de poder ter uma profissão que me permite parar sentir as minhas emoções expressá-las e passá-las aos outros é uma coisa linda, e o fado é tudo isso, é **expressão e partilha.**"
Pré-indicadores: 49) O público; 50) "É tão fadista quem canta como quem sabe escutar."; 51) Atenção e silêncio; 52) Aconteceu fado; 53) O público precisa estar aberto para que o fado aconteça; 54) Nós bebemos da energia do público.
"**[O público] participa com sua atenção. Acho que mais por isso. Com seu silêncio. Se não houver silêncio significa que o público claramente não está a ser participativo** (...). Eu acho que as pessoas participam é nesse sentido, na atenção e no sentir. Sabes que há uma expressão que se usa **"é tão fadista quem canta como quem sabe escutar."** (...). Ou seja, tu para ouvires fado não podes como essas pessoas tipo às vezes entram ali: "ah tá, fado!", e nem sabem o que é que é o fado, nem sabem que é preciso estar ali em silêncio, não têm noção, não é? Também coitadas, acabaram de chegar aqui, também não sabem, também não as vou criticar. Mas eu acho que é isso, é preciso teres uma, "não, eu vou aos fados hoje!" Não é? "Eu vou parar para sentir todas estas coisas!" Acho que, **tanto que nós no meio fadista dizemos muito "aconteceu o fado" (...), não é? Às vezes eu passo numa casa de fados, os guitarristas estão cá fora, eu vou entrar e eles "Ah menina, olha, hoje aqui não está, o fado não está a acontecer..." (...) Quando 'acontece o fado' é quando tu realmente estás numa casa de fados e alguém canta e o mundo para**, sabes? E toda a gente tá focada naquela coisa e aquilo para sabes? E o tempo parou e às vezes o fado acaba e tu estás tão compenetrado que ninguém bate palma sequer, ficas só [a participante esboça feição de paralisia, espanto] (...) Já me aconteceu. Isso é que é "acontecer o fado" né? Eu acho que essa é a maneira de as pessoas participarem. **Quando as pessoas permitem, estão abertas para que o fado também lhes aconteça a elas** (...). **Nós bebemos da energia do público**. Se nós estamos a cantar para uma plateia que não nos dá atenção, não nos valoriza, que não tá (...), mas quando estás a cantar para pessoas que realmente sabes que estão ali para te escutar e que prestam

atenção e que no final fazem questão de vir te dizer "ai, muito obrigada menina gostei muito, num sei que, tal e tal", isso também é uma maneira de participar e é importante para nós.""

Pré-indicadores: 55) Fado: uma vantagem e uma desvantagem; 56) Não é preciso criar música; 57) Muitos fadistas cantando os mesmos fados; 58) Estilar; 59) Estilar com identidade; 60) Não imitar; 61) Assimilar, desconstruir e cantar a minha maneira; 62) O melhor elogio; 63) O estilo próprio como uma assinatura; 64) O fado como contar histórias; 65) Prosódia; 66) Nunca cantas uma música da mesma maneira; 67) Guardar o melhor para o final.

"**Tu no fado tens uma vantagem e uma desvantagem. A vantagem: tu não tens que criar músicas tuas, como noutro estilo musical. Tu podes, como artista, tens que criar a tua música, não é? Pronto, a música já está ali**, tu já sabes as músicas que tu tens de aprender e tens de cantar. **Qual o problema? Somos muitas pessoas a cantar as mesmas músicas, os mesmos fados tradicionais e os mesmos poemas muitas vezes. Então imagina como é que eu vou dar o meu contributo pessoal?** Como é que, olha, isso é uma das coisas que eu e a Fatinha no início também aprendemos imenso. Eu não posso imitar ninguém! Ou seja, **eu tenho de ouvir a mesma versão imensas vezes para aprender, mas depois eu tenho de conseguir desconstruir tudo aquilo que eu aprendi e cantá-lo à minha maneira**. Isto é que é estilar. Porque, imagina, se não eu vou estar a cantar da mesma maneira que cantou a pessoa de quem eu ouvi, **e isso é só imitar, isso não é cantar fado!** Uma coisa que nós utilizamos muito no fado, isso é que é o estilar. Por exemplo imagina, eu digo assim [canta]: "Já não és a minha vida" igual ao original, eu não posso cantar isto desta maneira. Então eu vou cantar o quê: [canta mesmo trecho improvisando alguma ornamentação]. Estás a ver? **Então tens sempre de dar uma coisa diferente, que é para as pessoas conseguirem ter a coisa de "Ok, estás a cantar aquela mesma música, mas aquela é Mariana a cantar. (...) Isto, isto é o melhor complemento, o melhor elogio que tu podes levar como fadista!** "Não, aquela, aquela é Mariana!", "Aquela é Fatinha!" Estás a perceber? Que é do género **"Não, eu já consigo identificar quem é aquela a cantar." Estás a perceber? Ela já tem uma assinatura**, já tem, e depois tens uma coisa muito que é, eu no início por exemplo, isto é uma coisa que eu aprendi há pouco tempo, eu chegava ao final da noite de fados, e estava morta sem voz! Houve uma altura agora que eu tive a cantar muitos dias seguidos, cantava quase todos os dias, sem folga, e houve alguém que me disse: **"Sabes o que é que é prosódia?" Eu "não". "Então olha, tu para cantar não tens que estar sempre aquela nota lá em cima não sei que", apesar de que, para mim o que é que é cantar fado? É contar uma história. Não é? E a prosódia é tu poderes contar essa história. O mais importante no fado não é atingir a nota mais alta. É tu conseguires contar a história de maneira que as pessoas percebam**. Por exemplo, outra coisa que é muito importante, eu vou cantar, mas que as pessoas percebam o que eu estou a cantar. Estás a perceber? Percebam a história que eu estou a dizer. Portanto há momentos nos fados, momentos mais lindos no início por exemplo, em que eu em vez de cantar, digamos assim, eu conto aquela história. Por exemplo, olha tem uma música que são "Os loucos", é muito conhecida e a maior parte das pessoas canta aquilo a correr super rápido. Eu acho uma música tão bonita que eu canto aquilo super devagar, sabes? Eu digo mesmo [canta] "Vivem de amor, paixões vivem assim, que nos importa o amor dos outros tudo que tem princípio há de ter fim. Deixa-os seguir em paz porque são loucos", sabes? Não precisa ser uma coisa, não precisas estar em esforço a cantar, não (...). Tu tens que contar aquela história, e eu acho essa história uma música, ela está a falar de amor, sabes? O que é que é o amor da juventude! E quando tu pensas o amor da juventude, penas "ai que coisa tão bonita, minha primeira namorada, meu primeiro beijo", não é? Então é isso, essa pessoa que me ensinou

isso foi mesmo isso "nunca tentes cantar igual alguém"; "não estejas preocupada com o tempo", não é? Por exemplo, se eu tivesse de cantar [canta]: "Viver de amor, deixa eu viver, [inaudível] porto o amor dos outros", eu estava no tempo certo, mas pra mim, eu não estava a contar aquela história. (...) "Conta a história!", e, se for preciso parares, e respirares e cantares devagar, e contar devagar, conta! E deixa as últimas grandes notas pra o final, porque, imagina, se eu começo a cantar alto desde o início, no final já não vai ser um 'tchã nã'! Já não vai ter o mesmo efeito (...). Se eu estou a dar o máximo desde o início, quando chegar ao final vai ser só mais um máximo, percebes? **E hoje em dia tenho muito isso em conta, tipo, começo a cantar sempre como muita calma e deixo o melhor para o fim, e tento ao máximo contar essa história**, e isso faz com que, **uma coisa que também é importante para o fadista: nunca cantas uma música da mesma maneira.** Estás a perceber? Hoje vou cantar assim, se calhar amanhã já estou mais animada já canto "Sou louco" de outra maneira."

Pré-indicadores: 68) Fado e criatividade; 69) Liberdade criativa.

"Eu acho que nós do fado temos muita criatividade. Temos muita liberdade criativa (...). Imagina, primeiro é um estilo musical que te permite es escrever as tuas próprias letras, e pores em fados que já existem. Logo aí, mesmo que não sejas uma pessoa que conheces de música, é uma música que está próxima das pessoas, não é? Que está mesmo aberta para que, não é?… qualquer pessoa pode escrever a sua letra e eu quando vou cantar eu digo "vou cantar o fado tango em dó" eles não sabem qual é o poema que eu vou cantar, nem tem que saber percebes? [inaudível] em mim. Portanto aí eu acho que é a primeira liberdade. Depois a questão de, por exemplo, não como um cantor normal, eu não sou obrigada a cantar sempre as mesmas músicas, que eu tenho uma vastidão de cento e tal fados tradicionais que posso cantar. Portanto durante a minha vida posso ir me renovando através daqueles fados a toda a hora, não é? Quer dizer nós, nos nossos trabalhos muitas vezes temos de todos os dias de fazer a mesma coisa."

Pré-indicadores: 70) Nunca se canta um fado da mesma maneira; 71) O 'estado de espírito' influencia a performance do fadista; 72) Identificação do fadista com a letra/poesia que canta.

"Nunca é a mesma coisa, nunca cantas a mesma música da mesma maneira. Vai tudo depender do teu, da tua maneira de estar naquele dia. Estás a ver? Olha, por exemplo, vou te dar um exemplo. Esta música do 'Rosa caída' que é minha favorita, não é? Ela diz "já não és a minha vida e não tenho ciúmes." Se eu tiver mais triste ou se eu tiver mais coisa, se calhar vou dizer assim [canta lentamente com feição triste] "já não és a minha vida e não tenho ciúmes" sabes? Cantar triste. Ou então eu posso, "não! Já sou uma mulher emancipada, hoje eu estou chateada!" [canta secamente] "já não és a minha vida e de ti não tenho ciúmes. Olha que ela mesmo depois de colhida, continua a ter perfume" ou posso dizer [canta mesmo trecho de modo mais delicado, leve] estás a perceber (...) Estado de espírito, estado de alma tu [inaudível] vais buscar as tuas próprias experiências não é. Quer dizer **eu já fui uma rosa caída,** como todas as mulheres não é? Quer dizer, que história de amor é que tu me lembra, que sentimento é que tu me lembra, não é?"

Pré-indicadores: 73) O que move a Fatinha: o desejo de evolução e o prazer de cantar; 74) Fatinha quer sempre evoluir, melhorar. Ela é perfeccionista.

"Acho que ela [Fatinha], ela gosta mesmo de cantar fado, ela vive, eu acho que é isso, ela gosta mesmo de cantar fado. E a Fátima é uma pessoa muito perfeccionista, ela quer estar sempre a evoluir, quer estar sempre a melhorar. Eu acho que o fado dá pica pra isso, dá pica, puxa por isso (...). Ela quer sempre melhorar e ela sabe que faz aquilo, ela sabe que canta bem, eu espero que ela saiba e, e quer transparecer isso, **eu acho que ela quer**

sempre melhorar e quer sempre estar em constante evolução no fado, e eu acredito que isso, para além do amor que ela tem, e lá está que ela se diverte, que ela gosta de cantar, acho que são as duas coisas que acho que a movem"
Pré-indicadores: 75) O que Fatinha transmite ao público; 76) Ela transmite o que ela é.
"Tudo aquilo que canta, eu acho que a Fatinha é uma fadista super expressiva, seja pela alegria, seja quando é mais sério, foi aquilo que eu disse: **eu acho que ela transmite mesmo quem ela é."**
Pré-indicadores: 77) Personalidade forte; 78) Doçura; 79) Intensidade; 80) Tempo, perfeccionismo; 81) Amor.
"Sinto orgulho da Fatinha. Acho que é um fado ['Amar é padecer'] onde se vê a **personalidade forte da Fatinha, mas se vê também a doçura do que é um fado**. Acredito que foi **algo feito com tempo, perfeccionismo e muita dedicação da Fatinha**. **A inspiração só ela mesmo poderá responder de onde vem, mas com certeza do amor.** Acho que o 'Fado Magala é um fado intenso, forte e cheio de personalidade assim como ela, e suponho que o que surgiu primeiro foi a melodia [do 'Fado Magala']."

Pré-indicadores:	Indicadores:
1) Licenciada em Cinema; 2) Sou fadista e guia de turismo; 3) Teatro e música; 4) Eu sou artista; 5) Formas artísticas em geral.	1) Contato com diferentes expressões artísticas
7) Avó fadista; 8) Não era bem visto as senhoras cantarem	2) O machismo e o fado
6) Dizem que eu cantava muito bem; 9) Saudades de Portugal levam ao fado; 10) Trabalhar e cantar; 11) Estudei na escola de fado da Mouraria; 12) A escola de fado e a necessidade de desistência; 14) Vergonha de cantar em público; 15) O grupo 'Somos Fado'; 23) 'Rosa caída': meu fado preferido; 24) Fado que aborda o empoderamento feminino; 30) O meio do fado é um meio extremamente difícil; 34) Evolução no fado; 35) Fado como brincadeira; 36) Fado como profissão; 38) Idade avançada para começar no fado; 39) Meio fadista; 41) No início canta-se alto como forma de autoafirmação.	3) O início da carreira de fadista
17) Samba e bossa nova; 18) Música regional; 19) Música e identidade; 20) Minhas influências são mais brasileiras; 21) Chico Buarque; 22) Da música portuguesa, gosto das mais antigas; 32) Fadistas preferidos; 33) Argentina Santos: sofrimento e superação.	4) Influências da música brasileira e da música regional
8) Não era bem visto as senhoras cantarem; 19) 'Rosa caída': o primeiro	5) O lugar da mulher na produção fadista

fado; 24) Fado que aborda o empoderamento feminino; 33) Argentina Santos: sofrimento e superação.	
25) O fado precisa exprimir a personalidade do fadista; 26) Tipos fadistas: nostálgico e alegre; 27) Fado e personalidade; 28) Eu só gosto de cantar fados tristes; 29) A pessoa bairrista transparece o espírito de Lisboa e da Mouraria; 41) No início canta-se alto como forma de autoafirmação; 47) Fado: expressão e partilha de emoções.	6) A expressão da subjetividade do fadista
30) O meio do fado é um meio extremamente difícil; 34) Evolução no fado; 35) Fado como brincadeira; 36) Fado como profissão; 37) Fado canção e fado tradicional; 38) Idade avançada para começar no fado; 39) Meio fadista.	7) O percurso da fadista
13) Fatinha; 15) O grupo 'Somos Fado'; 16) A construção da amizade com Fatinha; 31) O fado de Fatinha é uma criação dela; 40) Fatinha antes e depois: conhecimento, confiança, segurança e controle vocal; 73) O que move a Fatinha: o desejo de evolução e o prazer de cantar; 74) Fatinha quer sempre evoluir, melhorar. Ela é perfeccionista; 75) O que Fatinha transmite ao público; 76) Ela transmite o que ela é.	8) Fatinha, o fado e a composição
42) O fado é minha família e minha casa; 43) O velho e o novo; 44) O fado é expressar o que é ser português; 45) Meu fado é cantar; 46) O fado é teres o privilégio de poderes viver dezenas de histórias que tu nunca viveste; 47) Fado: expressão e partilha de emoções; 48) O privilégio de ouvir fado ao longo da trajetória de ser fadista.	9) Fado: expressão e partilha de emoções
41) No início canta-se alto como forma de autoafirmação; 49) O público; 50) "É tão fadista quem canta como quem sabe escutar."; 51) Atenção e silêncio; 52) Aconteceu fado; 53) O público precisa estar aberto para que o fado aconteça; 54) Nós bebemos da energia do público; 67) Guardar o melhor para o final.	10) O artista, o fado e o público
55) Fado: uma vantagem e uma desvantagem; 56) Não é preciso criar música; 57) Muitos fadistas cantando os mesmos fados; 58) Estilar; 59) Estilar	11) A originalidade e a criatividade do(a) fadista

com identidade; 60) Não imitar; 61) Assimilar, desconstruir e cantar a minha maneira; 62) O melhor elogio; 63) O estilo próprio como uma assinatura; 64) O fado como contar histórias; 65) Prosódia; 66) Nunca cantas uma música da mesma maneira; 68) Fado e criatividade; 69) Liberdade criativa; 70) Nunca se canta um fado da mesma maneira; 71) O 'estado de espírito' influencia a performance do fadista; 72) Identificação do fadista com a letra/poesia que canta.	
77) Personalidade forte; 78) Doçura; 79) Intensidade; 80) Tempo, perfeccionismo; 81) Amor.	12) 'Amar é padecer' como expressão da subjetividade da fadista

Indicadores:	**Núcleos de significação:**
6) A expressão da subjetividade do fadista; 9) Fado: expressão e partilha de emoções; 10) O artista, o fado e o público; 12) 'Amar é padecer' como expressão da subjetividade da fadista	1) "Eu acho que é isso poderes partilhar com as pessoas, é uma maneira de partilhar seja uma dor seja uma alegria, um sentimento (...) o fado é tudo isso, é expressão e partilha."
1) Contato com diferentes expressões artísticas; 4) Influências da música brasileira e da música regional; 8) Fatinha, o fado e a composição; 11) A originalidade e a criatividade do(a) fadista	2) "Eu acho que nós do fado temos muita criatividade. Temos muita liberdade criativa."
2) O machismo e o fado; 3) O início da carreira de fadista; 5) O lugar da mulher na produção fadista; 7) O percurso da fadista	3) "O fado também tem esta coisa do destino não é, de que o fado canta muito a mulher sofrida, a mulher traída, a mulher deixada, e foi o primeiro fado que eu ouvi que falava de uma mulher que o marido tinha deixado e que ela não queria saber mais de um marido. O último verso diz: "Já não sou rosa caída. Voltei a ser quem eu era."

Apêndice K

Pré-indicadores, Indicadores e Núcleos de Significação de Fatinha

Pré-indicadores: 1) Alegre e gaiteira; 2) A mãe sempre cantou em casa; 3) Primeiro contato com o fado no seio da família; 4) Começou a cantar na infância.
"A **minha mãe sempre disse que eu sempre fui muito alegre, muito gaiteira**. Pronto, mas cantar, lembro-me mais, por volta dos meus 11 anos por aí, 12, é no meu cérebro quando eu me lembro mais de cantar, já cá em Portugal. De qualquer maneira, **a minha mãe sempre cantou em casa**, e eu acredito desde França, ainda me lembro da minha mãe ouvir Amália Rodrigues e ouvir Linda de Suza, aquelas coisas portuguesas dos imigrantes. (...) E então o **meu primeiro contato** [com o fado] **foi no seio da famíl**ia (...), **comecei a cantar com ela em casa**, e depois comecei a cantar com os amigos, fazer aquelas coisas, brincadeiras na rua, com coreografia."
Pré-indicadores: 5) Origami; 6) Origami, fado e regras.
"**A primeira expressão artística mesmo será mesmo o origami**. Era adolescente e tive contato com origami, através de uma brincadeira, foi programa de internet, computador era o *publisher*, na altura já nem deve existir. E tinha lá um diagrama para desenhar, dobrar para fazer um pássaro. E eu achei que era uma piada para dobrar aquilo e quando me apercebi, apercebi-me do origami, e que havia um mundo gigante desta arte. (...) **Tanto no fado para escrever é preciso regras, no origami para saber dobrar também há regras**."
Pré-indicadores: 7) Comecei a cantar entre os dez e doze anos; 8) Vergonha; 9) Não queria ser cantora; 10) Não cantava fado; 11) Processo espontâneo e intuitivo; 12) Cantava por prazer; 13) Perder os medos do público com o fado; 14) Formação em canto.
"Em casa **eu comecei a cantar por volta se calhar dos dez, doze anos**, não é? Só que eu **tinha muita vergonha** e nunca quis ser cantora. **Apesar das pessoas todas dizerem que eu cantava muito bem, não queria ser cantora.** Não estava na minha cabeça Alex. Não estava porque eu tinha muita vergonha de cantar, achava que não era capaz de cantar. (...) Nas colunas, cantava, cantava, cantava, na altura **nem cantava fado,** cantava bossa nova, cantava música eletrônica, cantava música portuguesa, que ouvia na 'Antena 3' na altura (...). Cantava mais bossa nova, muito Elis Regina, na altura era o que eu gostava, e pronto, e algumas músicas portuguesas também, que ouvia na altura (...). **Era espontâneo. Era intuitivo, até porque eu não queria fazer disso profissão não era? Eu cantava por gosto, por prazer.** Só quando entrei no fado e que me apercebi que me apetecia cantar e que podia **perder os medos do público e devia avançar nesta carreira aí é que eu procurei formação de canto**, foi nessa altura."
Pré-indicadores: 15) Mãe inicia a cantar em casa por volta dos doze anos; 16) Canto como mal comportamento; 17) O sonho que ela não conseguiu concretizar, concretizei eu.
"Eu sei de uma história da **minha mãe que ela (...) cantava em casa e quando era miúda, também por volta dos doze** [anos], ela quis entrar no coro da aldeia, só que a minha avó não deixou porque **na altura era um bocadinho, as mulheres saírem de casa e irem para os coros era como se fosse menina mal comportada,** que ia encontrar rapazes (...). Estamos a falar de há 50 anos atrás, ou seja, minha mãe tem 64, então dá 50 anos atrás em Portugal, as mentes eram muito mais fechadas, e no norte na altura a minha mãe a minha avó não deixou, e minha mãe ficou com muita pena, pronto. Tanto que a

minha mãe hoje em dia revê isso um bocadinho em mim, **o sonho que ela não conseguiu concretizar, concretizei eu.**"

Pré-indicadores: 18) Troca de papeis com amiga de infância.

"Então olha, é minha melhor amiga de Tomar não é, então **tínhamos uma relação muito próxima ao ponto de querermos trocar de personalidade**, ou seja, fazíamos uma situação que era, trocávamos as roupas, não digo toda mas, por exemplo, ela usava o meu casaco, eu usava o casaco dela, podíamos trocar de sapatilhas, eu punha o cabelo como ela punha, ela punha o cabelo como eu punha, íamos para a escola, trocávamos os cadernos e os professores na altura eram simpáticos, riam-se disso, não é? Trocávamos a carteira, na escola normalmente temos a carteira, lugar certo, então eu ia para o lugar da Cátia, e então havia dias que eu era a Cátia Fangueiro, e ela era a Fátima Garcia. Fizemos isso várias vezes (...). Acho que, nós éramos tão amigas, dávamo-nos tão bem, somos tão próximas nalgumas coisas, também temos coisas que nos separam obviamente, mas eu acho que era uma amizade tão grande, tão grande, que a gente se fundia uma na outra. Passávamos a vida juntas, nós vivemos na mesma aldeia, eu chegava a ir dormir na casa dela e ela dormia na minha casa, éramos muito, muito próximas, então era uma confusão tão grande de amizades, que quase tínhamos vontade de trocar de personalidade. E trocávamos mesmo, trocávamos mesmo, durante 24 horas, trocávamos de personalidade. Fizemos isso várias vezes (...). Tentávamos imitar-nos uma à outra, se a professora chamasse "Fátima", era a Cátia que respondia, se ela chamasse "Cátia Fangueiro", era eu quem respondia."

Pré-indicadores: 19) Música nos anos 90; 20) Kussondulola: 'Macaco quer-é-buá'; 21) MPB; 22) Bossa nova; 23) Elis Regina; 24) Marisa Monte; 25) Marisa Monte: 'Barulhinho bom'; 26) Cantávamos por brincadeira; 27) Amigos da Aldeia em uma mesma turma da escola; 28) A música de Marisa Monte apresentada por um professor.

"**Anos 90 e tal (...), se eu me lembrar agora, por exemplo, "as composições do Kussondulola "macaco quer-é-buá**", tinha uma data de músicas assim (...). Kussondulola, é um grupo que já não existe, eram todos primos, irmãos, negros, e depois assim uma música entre Portugal e África. Curiosamente eu hoje conheço uma das pessoas da banda, na altura não conhecia, que é o Mestre Capitão, e ele às vezes passa aqui na rua e conheço muito bem. (...). Depois, que cantávamos mais? (...). Enfim, tantas músicas à altura (...), música dos anos 90 e tal, e cantávamos também a **bossa nova**, pronto, muito a base de **Elis Regina**, por aí, **Marisa Monte** (...). Marisa Monte curiosamente foi um professor meu de física ou química do secundário. Nos mostrou Marisa Monte. Ele uma vez (inaudível) um cd e mostrou-nos Marisa Monte. E eu fiquei fascinada com aquilo e fui a comprar um dos cd's de Marisa Monte, **'Barulhinho Bom'**. (...). E a Cátia fazia parte desse grupo, essas outras amigas com quem nós cantávamos. **Cantávamos por brincadeira** no pátio, na rua não é, quando nos juntamos na piscina da minha amiga, quando íamos tomar banho, ah, e todas essas pessoas fizeram parte desta turma. Portanto **na Linhaceira, é uma aldeia, quando vais para Tomar que é 10 km, somos todos da mesma idade e vamos todos para a mesma turma, normalmente é assim. Então toda a gente conheceu a Marisa Monte na Linhaceira por causa desse professor** [risos]."

Pré-indicadores: 29) Minha mãe cantava fado; 30) Miguel Loureiro; 31) Brincadeira com Miguel; 32) Mouraria; 33) Tertúlias de fado; 34) Nem sonhava em ser fadista; 35) De uma brincadeira surge o gosto pelo fado; 36) Ajudei a fazer o mural das escadinhas de São Cristóvão fazendo fado.

"**Foi isso que abriu meus horizontes para o fado. Porque minha mãe cantava fado**. É pá eu na altura como te digo cantava outras coisas, não é? Não cantava fado em casa,

cantava as músicas da moda e as músicas da 'Antena 3', mas o contato que a minha mãe me fez foi o ouvir fado muitas vezes cantado por ela, mas nunca tive contato direto (...). **E quando eu cheguei a Lisboa em 2005 e conheci o Miguel Loureiro** (...). Miguel já tinha uma aptidão para o fado, já cantava fado aqui na rua por brincadeira, como ainda hoje faz (...). Eu conheci o Miguel a partir daí, entretanto comecei a ter contato, como eu moro na **Mouraria, com tertúlias de fado**. **Inclusive eu ajudei a fazer o mural das Escadinhas de São Cristóvão com um grupo de amigos, em que nós fizemos fado, contratamos fadistas para angariar dinheiro para fazer o mural**, eu nessa altura nem cantava Alex, portanto **nem sequer sonhava em ser fadista**. Mas esse contato**, começar a ver fado ao vivo, e o Miguel a puxar por mim, e começamos uma brincadeira aqui mesmo nos restaurantes da rua, a cantar na sexta-feira**. Cantávamos dois fados em cada restaurante, **e isso, pronto, é que me abriu realmente o apetite (...), a vontade de cantar fado foi nessa altura**."

Pré-indicadores: 37) Percebendo o fado como adulta; 38) O fado é uma arte interior; 39) Entendendo o fado; 40) A criança e o adolescente não entendem o fado tradicional; 41) O 'fado fado'.

Deixa-me dizer outra coisa: que eu acho que o fado quando somos miúdos, crianças, adolescentes, muitas vezes não temos capacidade, porque ainda não somos adultos, de entender o fado. **O fado, enfim, é uma arte muito interior**, não é? E **nós quando somos adultos conseguimos perceber e ter uma percepção muito maior dos sentimentos ou do que é que fala o poema de um fado. Quando és criança ou adolescente não tens essa percepção.** E eu com 25 anos quando cheguei a Lisboa já tive essa percepção. Para além de o ver ao vivo e gostar, comecei a entender as letras do fado de uma maneira já adulta. Eu acho que isso é que me começou a cativar também (...), não só ver ao vivo, como **começar a entender o que é que o fado dizia**, do que é que falava o fado, percepção que eu acho que eu não tinha quando era miúda apesar de ouvir a minha mãe cantar, e muito poucos miúdos, muito poucos portugueses miúdos vão entender o fado, tu não consegues entender o fado com 12 anos. Não é possível. Não é possível. **Estou a falar de 'fado fado**', não é? Pronto. Há outras, por exemplo, 'Rosa Branca' não é, "Colha a rosa branca, ponha a rosa ao peito" quer dizer a coisa simples não é, até 'Julia Florista' que eu canto, são fados simples, aquele 'fado fado' tradicional, o verdadeiro fado, um adolescente não entende. Não interioriza da mesma forma que um adulto.

Pré-indicadores: 42) Sempre fui muito envergonhada; 43) Trabalhar e cantar; 44) Apoio e incentivos de vizinhos e amigos; 45) Miguel começou a me desafiar para o fado; 46) O primeiro fado: 'Senhor Vinho'; 47) Cantava fado sempre com a letra à frente; 48) Tive vontade de aprender.'

Eu **sempre fui muito envergonhada**, mas uma vez a outra ainda cantei uma coisinha. (...). Quando eu abri ali no Largo dos Trigueiros a minha loja de origami, eu distraidamente, muita gente neste bairro ouvia-me a cantar. **Eu estava distraída no meu trabalho e cantava aos altos berros, muitos vizinhos chegavam ao pé de mim "Ai, estás tu a cantar! Tu cantas tão bem! Porque é que não cantas?"** (...). Pronto. Ali tava dentro da minha loja não sei quê, distraída, um bocadinho muito, é, muito como eu ia a estar em casa, e muitos vizinhos se aperceberam que eu cantava. Portanto **o Miguel que me conheceu daqui e que me apanhou também na loja, sabia claramente que eu cantava, e ele é que me começou a desafiar também para o fado**. Miguel teve essa ideia dessa brincadeira de fazer nos restaurantes, e pronto, depois com o **apoio dos amigos "Vá lá é só entre os amigos! É só aqui na rua! Uma brincadeira!**" Né? Pronto, eu lá fui entrar muito com medo, muito nervosa, posso dizer que a primeira vez que cantei só sabia 3 fados, e era **com a letra à frente** (...). **Eram o 'Senhor Vinho' ['Oiça lá ó senhor vinho'], era o primeiro fado que aprendi**, o primeiro. Depois foi o da Ana

Moura, o 'Desfado' (...), que já nem o canto porque depois entrando no fado, tu percebes que não é um fado tradicional, é original da Ana Moura, já o não canto, até porque, não o quero cantar numa casa de fados porque não é fado, não é 'fado fado', não é? (...) Ah, havia o 'Senhora do Tejo', que era uma marcha. Foram esses três, os primeiros fados, e só cantava só isso. Mas **sempre com letra à frente.** E pronto. A partir daí fizemos o que? Ah fizemos isso 3 ou 4 meses, na boa, depois fui para a Escola de Fado da Mouraria, **tive vontade de aprender fui para a Escola de Fado.**"

Pré-indicadores: 49) A Escola de Fado da Mouraria; 50) Formação de um grupo; 51) Associação Renovar a Mouraria; 52) Profissionalização; 53) Eu sou aquela que estudou o fado a fundo; 54) Jorge Batista da Silva acreditou em mim; 55) Limar pontos falhos.

"Na escola de fado curiosamente encontro um amigo meu da Linhaceira, da mesma da minha aldeia de Tomar, estava a aprender guitarra portuguesa, que é o **Tiago Lopes**. E esse Tiago Lopes, esse meu amigo, tinha um amigo que tocava viola, e queria fazer um grupo, assim, também muito amador só para brincadeira**. E formamos esse grupo, formamos esse grupo eu, o Tiago, o João [Cardoso ou Carrolo?], que era a viola, eu chamei a Mariana, o Miguel** que já cá estava, e tivemos a hipótese de começar a cantar uma vez por mês, fazermos um concerto no **'Renovar a Mouraria' [Associação]** (...). **Portanto foi a primeira vez que nós cantamos profissionalmente**. Era uma vez por mês. Olha o primeiro dinheiro de fados que eu recebi, foi de lá, não é? (...) Da 'Associação Renovar a Mouraria', começamos a aceitar trabalhos para outras coisas, eventos privados, chegamos a ir a hotéis. Pronto, assim um bocadinho de forma amadora, mas ainda conseguimos alguns trabalhos. (...) Eu acho que do grupo inteiro, **eu sou aquela que estudou a fundo**, e quer fazer carreira, e quer ser fadista (...), como profissional, exatamente. Por isso é que procuro também ir às rádios, apresentações de cd's, faço tudo como se eu fosse a minha própria máquina, porque eu não tenho uma máquina por trás, não é? Começamos devagarinho né? Mas faço tudo para conseguir, com ajuda também do **Jorge Batista da Silva, que é o professor da escola de fado. Foi a pessoa que mais acreditou em mim**. Eu cheguei à escola de fado, Jorge chama-me ao lado, e diz-me: "Eu acho que tens um talento muito grande, mas numa escola de fado, eu não te consigo ensinar coisas só a ti." (...) E então ele disse-me: "**Queres fazer isto por brincadeira? Continue na escola de fado. Se queres ser profissional, deixa-me agarrar em ti e limar todos os pontos onde falhas, não é**?" Pronto, e eu aceitei, queria muito, a minha cabeça já estava resolvida "Ok, vamos embora", e aceitei, tive aulas privadas com o Jorge, e pronto, e cheguei onde cheguei não é, já entrei em várias casas de fado, e canto por aí..."

Pré-indicadores: 56) O processo de 'escolarização' natural no fado; 57) Tertúlias, matinês e o fado vadio; 58) "Ir às capelinhas"; 59) A verdadeira escola do fado.

"Agora porque é que nós dizemos que de fato, tem que haver uma escola de fado natural, não estou a falar da escola do 'Renovar a Mouraria' por exemplo, não é? Uma escola mesmo. Antigamente não havia escolas de fado. **A escola de fado era ires às tertúlias, era ires às matinês, e era ires ao fado vadio.** Era aí que tu aprendias fado. Contatar com pessoas mais velhas que cantavam, contando histórias, que tinham, corrigindo às vezes a maneira de pronunciar determinado poema, a métrica, a divisão de palavras, portanto a verdadeira escola do fado, antes de seres profissional, tem realmente de passar por ela, por esta parte (...). Porque vais beber todo um caldo das pessoas que já está já andam nisso há muito tempo (...). Porque andam lá há muito tempo. (...) Muito bom ir a, nós chamamos **"ir às capelinhas"** que é ir a vários sítios de fado, até para começar a teres conhecimentos, começas a conheceres um guitarrista, um viola, os outros fadistas (...). **Agora mais importante é tu aprenderes e beberes toda a informação que essas noites**

podem dar, muitas vezes transmitida não por pessoas novas, mas pessoas mais velhas. Isso é que é a verdadeira escola do fado."

Pré-indicadores: 60) A audiência se torna fadista; 61) "Nem sempre se faz fado"; 62) O fado requer silêncio; 63) Não é só fadista quem canta; 64) É preciso o público.

"**A audiência de certo modo se torna fadista em algum momento, sabendo apreciar (...).** Isto tem a ver com a magia do fado. Também já ouviste a expressão que "**nem sempre se faz fado**"? Não é? Porque quando se faz fado normalmente há uma comunhão entre o fadista e o público. **O fado requer silêncio**. Se houver ali uma energia das pessoas atentas, e ao fado, com mais um momento de alma do fadista, há momentos realmente que são mágicos. Eu posso contar que uma vez a cantar o 'Tudo isto é fado' senti-me altamente emotiva, havia uma data de pessoas a chorar, bateram palmas, e eu digo-te que o próprio fado, eu própria chorei, daquela emotividade que se criou (...) entre mim e o público. Mas essas coisas nós não conseguimos repetir só "porque sim", são coisas que acontecem, por isso é que é a magia do fado, que acontece ao vivo de vez em quando que é assim uma coisa mágica, de almas, de energias etéreas, e é realmente, **é preciso o público porque sozinha também não faz essa magia**. Então por isso é que se diz que o também o, penso que essa expressão quererá dizer que também o público, **não é só fadista quem canta**, o público também ajuda-nos, essa é a magia do fado. Não faço sozinha com os músicos."

Pré-indicadores: 65) Tem que se estudar; 66) Métrica do fado.

"**E então tem que se estudar**, eu li muito, quase todos os livros de fado que existem já li. Um dos livros que recomendo vivamente pra quem quer perceber bem **o que é que é métrica do fado**, para quem gosta de escrever e quer se aventurar, é o livro do Daniel Gouveia, que se chama "Ao fado tudo se canta?" (...). Eu acho que é o livro que eu li mais bem explicado sobre as métricas do fado e as divisões. E as diferenças entre os fados tradicionais e fados canção."

Pré-indicadores: 67) Mudanças; 68) Construção de conhecimentos e habilidades; 69) Temos que conhecer pessoas; 70) Temos que ser deitados aos leões no início.

"**Tudo, vejo muito diferente**. Vejo realmente muito diferente Alex. Eu tenho vídeos meus do início não é? Às vezes até **dicção** (...), porque **há uma grande diferença entre a Fátima Garcia de hoje e a Fátima Garcia de há 8 anos quando eu comecei. De tudo**. **De voz, tenho uma técnica vocal hoje que não tinha a 8 ou 10 anos atrás,** não é? Não tinha. Ah, **a postura do fado, eu também não** tinha (inaudível) a postura do fado. **Sei como conduzir um público**, enfim, tudo. (...) E depois **sei muito mais sobre métricas**, sei muito mais o que é que estou a cantar. **Já percebo onde é que posso ou não estilar, onde é que posso pôr a minha diferença nas coisas, e é isso, e é grande a diferença, ou seja, Fátima Garcia de 8 anos (...) não era fadista, hoje posso dizer que sim**, sinto uma Fátima Garcia fadista (...). Como eu te digo, temos que ir, temos que cantar, **temos que conhecer pessoas e temos que ser deitados aos leões no início**, para perceber um bocadinho o que é que é o fado (...), e irmos muitas vezes sem saber se vamos errar se vamos conseguir cantar o fado, mas temos que prová-lo, temos que saboreá-lo."

Pré-indicadores: 71) Desafiar o público; 72) É fácil desafiar uma plateia com um fado alegre; 73) Olhos abertos e olhos fechados; 74) Olhos nos olhos; 75) Mandar o peito para fora; 76) Mandar energia e contato visual; 77) Contando a história; 78) Poemas do fado são histórias.

"Bom, **é fácil desafiar uma plateia quando tu tens um fado alegre**, e que as pessoas conhecem: alguma marcha, um fado canção. E vão bater palmas e agarras as pessoas todas né? Mas, eu falo por mim, a maior **parte dos fadistas gosta de cantar de olhos fechados** (...). Sentem-se interiorizados, dentro deles, como eu te digo, toda esta

entrevista centra-se um bocadinho em mim, e eu só posso falar daquilo que eu sinto, da minha maneira pessoal, **eu não gosto de cantar de olhos fechados**. Não vou dizer que não fecho os olhos de vez em quando alguns momentos, alguns fados mais sentidos, mas **eu prefiro cativar o público, olhando para eles cara a cara e olhos nos olhos**, e eu vejo exatamente o que se passa nas mesas, eu sei quem é que está atento, quem é que está a gostar e quem não está. **Eu gosto de checar a sala e mandar o peito para fora e minha energia de braços abertos para as pessoas**. Eu acho que pelo menos a minha personalidade e a minha maneira de ser passa para o público desta maneira. No momento em que eu não fizer aquilo que a minha alma pede apesar de ser um bocadinho diferente, porque a maior parte dos fadistas canta de olhos fechados, eu não tenho que não me sentir fadista por cantar de olhos abertos. Porque o que eu faço é exatamente o mesmo, mas eu tenho uma percepção de mim em palco em que **eu estou a mandar energia para fora e a minha maneira de mandar energia é contato visua**l (...). A maior parte canta [dos(as) fadistas] de olhos fechados. Nós não temos que ser todos iguais, não é? (risos). Eu gosto de sentir o (inaudível) do público, e eu fechada sinto-me muito egoísta no meu mundo. E eu sei que é o contrário, outros fadistas vão te dizer "se eu não cantar de olhos fechados, não estou a sentir o poema, não estou a sentir o que eu estou a dizer". Eu não sinto isso a essa maneira. **Claro que fecho os olhos em alguns momentos, alguns pequenos momentos, mas a minha totalidade, eu estou a puxar o público para mim, cantando o poema para eles de olhos abertos (...), contando a história, não é? Muitos poemas do fado são histórias contadas.**"

Pré-indicadores: 79) Influências no fado; 80) Vozes femininas; 81) Amália Rodrigues: aquela mulher abria os braços; 82) Hermínia Silva: ela cantava de olhos abertos como eu; 83) Lúcia do Carmo: dizer o poema com calmaria; 84) Meu sonho como fadista; 85) Beatriz da Conceição: direta e seca; 86) Eu tenho de ser verdadeira com a minha personalidade; 87) Há vários caminhos para o fado.

"No fado. Sempre gostei muito mais de vozes femininas do que vozes masculinas. Nada contra. Acho que há homens que cantam lindamente. E as vozes também me apaixonam. Mas se me perguntares o que é que mais me fascina, eu acho eu acho que é a voz da mulher, a voz feminina sempre me fascinou muito mais do que a voz do homem. Logo, em fado, as minhas preferências acabam por ser mulheres (...). Olha, **Amália**, por causa da minha mãe também, não é? Ouço Amália desde criança, e eu tenho realmente, não me perguntes porquê, mas eu tenho assim uma paixão, um amor pela Amália, eu acho que foi um ser único que esteve cá na terra, e vai demorar muitas centenas de anos até voltamos a ter uma Amália (...), em termos de tudo! Em termos de personalidade, porque um artista não é só voz, um artista também é personalidade também é isso tudo. A Amália, a personalidade, a maneira de se postar, ela tem um magnetismo em palco**, aquela mulher abria os braços, era como se fosse um raio de sol que se abrisse**, isso estamos a falar em termos energéticos não visíveis obviamente. Amália era um ser único para além do instrumento vocal que ela tinha, que dava para tudo e mais alguma coisa. A Amália não há alguma coisa que ela não cantasse bem, não era só fado! Ela cantava tudo bem. Ela cantou napolitanas, ela cantou espanhol, cantou em americano, inglês, enfim, Amália era incrível naquilo que fazia. Portanto eu acho que era um, uma alma bicho artista único! Único. **Hermínia Silva**, porque é que me fascina? (...) Para mim é uma pessoa muito curiosa em termos de, talvez, mais próxima de mim em termos de olhos abertos e de cantar o poema e de ser um bocadinho teatral. Hermínia Silva fez muitos, muitos, muitos musicais e muito, muito teatro, e ela era muito expressiva e cantava olhos abertos (sorri), **ela cantava de olhos abertos como eu**, e era muito castiça, muito portuguesa (...), Amália também claro, mas era como se, é que ela, olha, eu lembro de eu dizer a um bocadinho que a minha mãe dizia que eu desde miúda que sou muito gaiteira, ou seja, o que isto quer

dizer ‘gaiteira’, sou muito dada, sou muito sorridente, sou muito faladora (...). Eu acho que a Hermínia Silva era um bocadinho assim como eu. (...) Depois tens a, tens a Lúcia do Carmo (...), perdoem-me os fadistas que não concordarem comigo, mas ela também não tinha uma voz gigante. Sabia utilizá-la lindamente como o filho veio a utilizar também depois, não é? **Lúcia do Carmo tem uma forma de dizer o poema com uma calmaria com um bem dizer**, e isso também me fascina. Ou seja, **eu poderia dizer que o meu sonho como fadista, era ter o magnetismo da Amália, obter a inteligência da Amália, com a casticidade, que tem muito a ver com a minha personalidade, de Hermínia Silva, e dizer muito bem o poema como a Lúcia do Carmo** (risos) (...). Acho que era construir-me como uma fadista correta, verdadeira perante a arte, e naquilo que eu acho que o fado é e que é correto, não é? (...) Gosto da **Beatriz da Conceição** também, porque **é uma artista direta e seca**. (...). Tinha uma maneira muito seca de cantar as coisas que eu gosto. Gosto muito mais do **fado seco**, ou seja, cantas o poema direto, ‘pau-pau-pau’, é isso que estou a dizer, do fado muito arrastado, os trejeitos, há muita gente no fado que gosta dos ‘pianinhos’, que é aquela coisinha, e vais, vais, e depois podes estar ali meia hora, uh, isso não é muito a minha cena. Não é muito. Claro que tenho que manter os trejeitos, também faço a minha maneira, mas **eu tenho que ser verdadeira com a minha personalidade**, não é? E como tu já percebeste, **há vários caminhos para o fado**, não é? Uns fazem pianinho, outros não fazem, outros têm voz e cantam muito bem, mas depois não têm postura fadística. Outros têm uma voz pequena e são excelentes fadistas, e outros têm tudo condensado, tem boa voz, tem boa presença.”

Pré-indicadores: 88) Cantar como missão divina; 89) Talento dado por Deus; 90) O caminho que me é proposto; 91) Motor de mandar energia; 92) Mandar para os outros aquilo que tenho para dar; 93) Egoísmo era cantar só em casa; 94) Estou a contar uma história; 95) Eu quero dar cultura à plateia.

“**A minha vontade muito grande de fazer aquilo que eu sinto que estou cá para fazer**. Sinto que a minha alma gosta de cantar, regozija-se a cantar. É um bocadinho aquela ideia Alex, de que **se Deus te dá um talento, é quase um sacrilégio não usares esse talento que Deus te deu.** E eu não querendo cantar em criança, eu tive muita gente a dizer isso: **“É quase um pecado Deus dar-te esse talento e tu não o dares aos outros.”**. Porque era quase um ato egoísta eu cantar só para mim. Pronto, isto não dizendo que eu sou a melhor cantora do mundo, não tem nada a ver com isso, mas entendo, eu percebi isto muito mais tarde, e o mundo vai dar uma data de voltas, mas eu neste momento sinto-me a fazer aquilo que realmente acho que estou cá para fazer (...). **Eu neste momento sinto-me que estou a fazer o caminho que me é proposto**, e eu quero muito, com muita dificuldade, com o que há pela frente, tenho muito amor a cantar, eu quando entro para fazer um espetáculo, **quero muito estar bem dentro de mim, e mandar para os outros aquilo que eu tenho para dar e a missão cumprida quando tu sais de um espetáculo e sentes as pessoas felizes, porque, dar cultura é também dar conhecimento, mas as pessoas apaziguarem-se com cultura, para além de todo este mundo maluco que anda a nossa volta não é?** A cultura é um momento de paz e de distração e eu quero muito cumprir esse meu papel. Não quero nunca fazer o mal, então eu sinto muito a responsabilidade em cantar fado quando vou cantá-lo, mas também não pode ser uma responsabilidade que me impeça de mandar cá para fora e ser eu própria. Logo, quero, quero, quando eu vou para algum lado meu intuito é sempre: dar prazer e amor aos outros, energia aos outros, atenção que **eu sou um motor de mandar energia para as pessoas da plateia**, e eu tenho que ter essa noção, eu não posso ter um ato egoísta: “Ah, eu vou cantar porque gosto de cantar.”. Claro que o fato de gostares de cantar faz com que o faças bem, mas não é um ato simplesmente egoísta, porque **um ato egoísta era o que eu estava a fazer antes, que era só cantar em casa.** Neste momento eu estou disponível

para quem gostar de meu ouvir, há pessoas que não gostam de me ouvir não é, estas vozes não são comparáveis. Há pessoas que podem adorar-me e há pessoas que podem simplesmente detestar-me. Faz parte da vida. Mas para aqueles que querem ouvir, eu quero dar o máximo, mandar a melhor energia possível, e que eles tenham o 'serão' mais prazeroso possível e que saiam dali felizes. É um dos meus papéis, porque estou a animar uma plateia. Eu estou a dar cultura a uma plateia. **Estou a contar uma história** a uma plateia. E quero que se identifiquem com essas histórias. Eu quero que eles se sintam comigo aquilo que estou a sentir em palco."

Pré-indicadores: 96) Caminho evolutivo; 97) Apetece-me mais o fado tradicional; 98) O fado vai lá fora, mas volta; 99) Diferentes interpretações.

"Eu tenho um **caminho evolutivo**. Eu no início não percebia nada de fado, não é, e eu ia muito pra fado canção, ia mais pro fado canção do que pro fado tradicional. Neste momento eu já não canto tanto fado canção, tenho muito mais vontade de cantar fado tradicional (...), ah, lá está, a gente vai evoluindo, vai percebendo o fado, neste momento **apetece-me cantar mais fado tradicional do que fado canção** (...). É uma forma de perceber o fado. Agora eu gaiteira como sou como digo, uma vida alegre, nunca vou deixar de cantar fado canção. Mas cada vez mais quero ter na manga bons fados tradicionais, não tenho problema de serem tristes. Nem todos são tristes, por exemplo, o 'Fado Alberto'. Eu adoro, com a minha letra, não é triste (canta): "Foi sobre a luz da lua noite boa, que o fado fez as malas e partiu". Isto não é uma melodia assim tão sofredora não é? Por acaso fala sobre a imigração esta letra, para mim, é minha interpretação ao cantá-la, faz lembrar os meus pais que saíram (...). É como se o fado fosse metáfora pra emigração, que o fado vai lá para fora à procura de melhores condições, mas depois volta sempre porque afinal pela espera de tudo, mas há alguma coisa, a fama, ilusão, mas na volta, voltas sempre às suas raízes e aqui tu estás bem e foi assim que os meus pais fizeram quando saíram de Portugal para França, mas assim como eles fizeram, regressaram. Então é uma metáfora da imigração como se fosse **o fado vai lá fora ver, vai a Europa ver o que é que se passa, mas volta, volta às suas raízes**. É isto, ou seja, é fado tradicional e não é propriamente cortar à faca, não é? Aliás **a interpretação que eu faço ao cantar não quer dizer que tu sentado na mesa a ouvir faças a mesma interpretação que eu faço. Certo? Pronto isso tudo é magia (...). Tudo é magia, porque tu podes interpretar o poema de uma forma completamente diferente da minha.**

Pré-indicadores: 100) Processo de composição de 'Amar é padecer'; 101) A criatividade nem sempre é a mesma; 102) Durante a pandemia; 103) Acordei com uma quadra na cabeça; 104) Um poema só em quadras; 105) Troquei uma data de coisa; 106) Fui pesquisar vários fados; 107) Apareceu-me um 'Magala'; 108) O Magala apareceu durante a pandemia.

"Olha **primeiro surgiu a letra. Portanto a criatividade nem sempre é a mesma.** Neste momento eu estou a fazer uma coisa, um bocadinho contrária. Porque pronto, neste caso do Fado Magala, **isso foi durante a pandemia** que estávamos fechados em casa meses e meses e eu acordei um dia com uma quadra na cabeça. Eu escrevi aquela quadra. Depois estava em casa a fazer algumas limpezas, a fazer umas coisas, e foi me surgindo todo um poema só em quadras. E **eu cheguei ao fim do dia com um poema**, fui ler, fui ver, **troquei uma data de coisas**, claro, não é uma coisa estática, e eu no fim ter um poema em quadras, e eu questiono-me: "Vou pôr isto em que fado?" Um fado tradicional, certo? Não pode ser de sextilhas ou quintilhas, mas é um fado tradicional de quadras (...), pra encaixar aquilo que eu tinha escrito. Então 'ouvi', vinha de memória, conheço alguns, mas acho que não percebo tudo de cor, não é? Então **fui pesquisar vários fados** tradicionais de quadras e **apareceu-me um Magala**, que eu já conhecia não é, conhecia muitos outros, e achei que era o casamento perfeito, que era no Magala que eu tinha que

cantar esta música (...). Colocar essas quadras era no Magala. Ouvi muitos outros que eram possíveis porque quadras tu tens muitas possibilidades. Mas tendo em conta o poema, tendo em conta a minha personalidade, isso tudo eu cheguei no Magala."

Pré-indicadores: 109) Iniciando a escrever letras para fados; 110) Minha criatividade consoante as coisas me surgem; 111) Melodias que surgiram do nada; 112) Momentos de criatividade; 113) A criatividade foi-me para ali.

"Assim **eu também estou a começar a escrever**, portanto, eu não sei daqui a 10 anos se tivermos a mesma conversa já vou dizer: "Não, minha maneira de escrever agora é assim." Eu neste momento ajo muito por, não tenho nenhuma responsabilidade em escrever, atenção, escrever é para mim, se ficar bem é para mim não é, quer dizer, **e então, é como se fosse a minha criatividade consoante as coisas me surgem**. **Também há melodias que me surgiram do nada, melodia e música.** Portanto eu não tenho assim uma ideia fixa. Agora será que eu assim como como eu te digo, aquilo que eu era há 8 anos atrás não sou aquilo que sou hoje como fadista, se eu estou a começar agora a escrever provavelmente daqui a 10 anos tenha outra opinião, ou saberei muito mais não é, vamos aprendendo. Neste momento não estou a planar nada, não tenho nenhuma responsabilidade em termos de escrita ou de fazer músicas, mas é uma vontade muito grande que eu tenho, e **há momentos realmente de mais criatividade do que outros não é**, e apetece-me muito, então, pronto, o Magala surgiu de uma maneira, perseguição vai surgir de outra (...). E muitas vezes eu já sei o que é aquilo que quero fazer, mas ainda não escrevi o texto todo, mas já percebi que vai ser sextilhas ou quintilhas ou a métrica é esta, **porque a criatividade foi-me para ali, e depois eu própria vou encaixar."**

Pré-indicadores: 114) Processo criativo composicional; 115) Acordo de manhã com uma ideia na cabeça; 116) Não tive inspiração de melodia; 117) Tempos não cabiam.

"Primeiro eu, normalmente **é uma coisa de acordar, não perguntes porquê, mas, parece que acordo de manhã com uma ideia na cabeça** como um mote, como uma música (...). Às vezes pode ser só um pequeno ta-ra-rá que eu depois desenvolvo ao longo do dia. Mas tanto uma como outra foi de inspiração muitas vezes para acordar de manhã e lembrar-me de uma melodia. (...) O **Magala**, a primeira quadra do Magala, comecei a escrever o Magala porque acordei com essa frase na cabeça: "Não nasci pro amor, este nada quer comigo, se eu pedisse algum favor, era tê-lo como amigo." Eu acordei com aquilo e escrevi logo. E ao longo do dia fui desenrolando o resto em quadras, porque neste caso são quadras. E quando cheguei ao fim do dia e tinha um poema de quadras escrito, contei as métricas, ficou tudo certo, eu não tinha, **não tive a inspiração de fazer uma melodia**, mas quis colocá-la num fado tradicional. Então ouvi muitos fados tradicionais onde coubessem quadras. E o Magala foi o que a melodia que para mim mais se encaixou para aquilo que eu queria dizer em relação ao fado (...). Então escolhi o Magala porque fazia sentido em relação à letra e era uma música onde encaixava quadras. Não podia agarrar no fado tradicional que fosse com sextilhas. (...) **Os tempos já não cabiam lá**. E então o Magala foi assim, foi só mesmo quadra que me surgiu."

Pré-indicadores: 118) O poema precisa ser limado; 119) A dicção no fado é das coisas mais importante.

"O fado está composto, a melodia está feita na minha cabeça, o poema também está, mas **o poema precisa de ser limado para a métrica toda bater certa**. Porque parece que não, quando o músico tiver a tocar ele vai tocar sempre o mesmo ritmo e sempre a mesma melodia repetida. Se eu demorar muito mais tempo a dizer uma palavra já vou brecar no tempo da música, entendes? Já estou fora do tempo (...). É nesse sentido que escrever para fado não é possível se não cumprimos estas métricas, porque nem os músicos vão conseguir tocar para nós, porque nós não estamos com as sílabas certas, em relação à

música que eles estão a tocar. E vice-versa. Há um tempo. (...) Temos que ter noção que estamos a escrever português e há coisas em português que não podes 'comer' tudo. Tem que fazer lógica ou não. Se tu ao 'comeres' [sílabas], depois a dicção não te soar português ou não soar português correto, se calhar, tu que és poeta e queres escrever bem português, preferes não comer essa sílaba e falar bem português. **A dicção no fado, já falamos sobre isso, para mim é das coisas mais importantes,** as pessoas perceberem o poema. (...) Se tu começas a 'comer' muita sílaba, a tua dicção de português também falha, depois na passagem do poema. Tens de ter isso em atenção (...). É preciso ter sílabas certas."

Pré-indicadores: 120) Comecei a escrever à medida que percebia o fado; 121) Posso dar alguma novidade ao fado escrevendo letras; 122) Sou a favor da evolução do fado; 123) As letras não brecam; 124) Mudar a letra só acrescenta; 125) Quero fazer coisas novas.

"Sabes que também, quando tu começas, **quando eu comecei, nunca pensei em escrever e dizia: "Eu lá uma vez vou escrever! Não tenho jeito nenhum pra isso**!". **E a medida que vais percebendo do fado, eu fico com muita vontade, se o fado me dá a liberdade de poder escrever letras** para os fados tradicionais, porque é que eu tenho de cantar aquilo que as pessoas já andam a cantar há 100 anos? **Aí também não acrescentamos nada de novo ao fado, certo? Não estragando o fado, a melodia é muito antiga eu posso dar alguma novidade ao fado, escrevendo letras.** E então eu também sou a favor de manter o fado antigo, mas também **sou a favor de que o fado evolua**. Até te falei que o grande papel para mim das casas de fado é manter o fado tradicional como ele é. **As letras não brecam. O fato de mudares a letra não estraga o fado tradicional, só acrescenta.** (...) Se eu posso cantar aquilo que me apetece, porque é que vou cantar o que os outros escreveram? (...) Claro que não vou escrever para tudo não é, há muitos fados que eu canto e que já existem. Pronto, mas o meu contributo também para além de cantar fado é eu querer fazer umas coisinhas novas, **quero fazer coisas novas**."

Pré-indicadores: 126) No fado a música é pobre; 127) Para o fado a letra é muito mais importante que a música; 128) A dicção e o dizer o poema; 129) No fado, as letras são históricas.

"Para já, a gente lá está, o início do fado que é muito difícil de explicar, mas no início era muito lamento muito para falar de coisas que estavam erradas não é, possivelmente nos pequenos meios em Lisboa (...). Houve também algum fado quando houve as revoluções quando da caída da monarquia enfim, **houve letras que acabam por ser históricas porque foram escritas consoante os momentos que as pessoas estavam a viver**. Costuma-se dizer que **no fado a música é pobre**, as músicas muitas vezes têm dois ou três acordes. O importante do fado realmente é a letra, tanto que se costuma dizer que o guitarra e o viola acompanham o fadista, o fadista tem a parte mais importante que é **dicção e dizer o poema**

Pré-indicadores: 130) Inspiro-me em mim própria; 131) Ausência de método; 132) Não faço comparações; 133) A criatividade parte de meu centro.

"É curioso porque acho que não me inspiro propriamente numa pessoa que escreva, sim, **eu acho que inspiro-me mesmo em mim própria e consoante a energia que sinto no momento** e o que é que me apetece escrever num momento ou por exemplo, o mote que saiu do 'Fado Magala' "Não nasci para o amor, este nada quer comigo, se eu o pedisse algum favor, era tê-lo como amigo", obviamente o meu cérebro ao ver aquela quadra, vai focar-se muito numa questão do desamor, porque não fazia sentido eu estar naquele momento aqui, a escrever alguma coisa e pensar no, em praia, ou pensar, ou seja, a primeira quadra deu-me logo o mote do que é que seria, o que é que faria sentido na composição. Sinceramente não me inspirei, nunca penso nisso quando estou a escrever, nunca penso num compositor propriamente. (...) Realmente, olha, pelo menos para mim,

eu volto a dizer eu já te disse isso que é, eu tou no início da composição, também estou a descobrir a mim própria como compositora né (...), e **não tenho de fato a seguir um método, mas realmente quando estou a compor ou escrever são coisas que me vem do meu ser, alguma coisa que me surge cá dentro de mim, e nunca faço comparações com nada nem com ninguém**. Realmente nunca penso nisso, estás a ver? (...) Mas pronto, quando eu estou a compor não penso em ser o Tiago Torres da Silva ou fazer igual a ele, ou parecido ou, não me vem nada a memória, vem sim uma coisa muito interna**, para mim a criatividade ou a produção de alguma coisa, eu acho que parte mesmo de mim, do meu centro**, e depois ao transpor para fora, eu tento perceber ou fazer do arranjo um sentido social, alguma coisa que outra pessoa que eu não conheça vai achar piada, ou se faz algum sentido aquilo que eu escrevi."

Pré-indicadores: 134) Cantar fado e paixão por poesia; 135) Nunca fui apaixonada por poesia; 136) Passei a gostar de poesia quando comecei a perceber o fado; 137) Eu venho de letras; 138) 'Cem anos de solidão' é meu livro favorito; 139) Eu trabalho com poesia 140) A música serve o poema, e não o contrário.

"Sabes o que é curioso? Vou dizer uma coisa que acho que nunca disse, por acaso. Eu gosto de poesia agora, e **desde que comecei a cantar fado comecei a me apaixonar mais por poesia**. Porque eu na verdade na minha adolescência eu fui muito de consumir livros, livros, mas estamos a falar de livros mesmo não é, seja de literatura, agora sempre gostei muito de ler mas nunca fui muito de ler poesia, apesar de por exemplo achar que Fernando Pessoa tem coisas lindíssimas, eu conheço alguns poemas e gosto, **mas nunca, nunca fui uma apaixonada por poesia** (...). Eu venho de letras. (...) Eu estudei vários poetas e não sei quê (...), eu gosto mais de prosa, gostava mais de prosa do que de poesia. **E poesia comecei a gostar quando comecei a perceber fado** (...), porque eu antes não ligava muito a poesia, ou seja, fui beber em quem, Fernando Pessoa, Camões, mas nunca estudei assim tanto para dizer que possa ter bebido neles, estás a perceber? Se calhar bebi mais em prosa e outros autores do mundo (...). Consigo dizer qual **o meu livro preferido, mas não quer dizer que eu gosto de tudo que seja do autor, que é 'Cem anos de solidão'** do Gabriel García Márquez, **para mim é o livro da minha vida, é o mais brutal**. Agora, não te vou dizer que eu sou apaixonada por Gabriel García Márquez e que tudo que ele escreveu era maravilhoso, entendes? Não tenho esse sentimento. (...) **Trabalho sim com poesia**, e tendo em conta que **no fado o mais importante é o poema,** não é, como costumo dizer, **a música serve ao poema**, e neste caso eu tenho que cantar o poema, portanto eu trabalho claramente com poesia e eu acho que é por isso que sou apaixonada por poesia, que era uma coisa que eu conhecia, claro, mas não ligava muito. (...) Todo fado tem um poema. (...) Sim, a música neste caso serve o poema, e não o contrário."

Pré-indicadores: 141) 'Amar é padecer'; 142) Não foi porque eu escutei fado que acordei com o fado na cabeça; 143) Foi uma coisa instintiva da minha vontade criativa; 144) A cena do 'senti'; 145) Não sei te explicar porque acordei com uma frase na cabeça; 146) História de um desamor; 147) Como 'Amar é padecer' comunica às pessoas.

"Sim, olha do 'Fado Magala' foi durante a quarentena, portanto eu ouvia tudo e mais alguma coisa, não tava dirigida totalmente ao fado, não tem nada a ver com isso até porque eu e o Alexandre em casa [companheiro de Fatinha] ouvimos muito música eletrônica, muito soul, música alternativa, tudo com melodia, não gosto de coisas depressivas, bossa nova também, ou seja, de certeza, **não foi porque eu estava a ouvir fado de antes que eu acordei com o fado na cabeça**, e provavelmente nem ouvi fado nessa altura. É verdade! É verdade! (...) Primeiro saiu o poema não é, e quando eu percebi que estava a escrever em quadras, precisava de uma música tradicional onde encaixasse a métrica de quadras. Nem todos os fados tradicionais são escritos com quadras. Podia ser quintilhas, podia ser sextilhas. (...) Pronto, ouvi vários fados com métricas de quadras, e achei que o

'Fado Magala' fazia mais sentido em termos de melodia, ou seja, era a música que mais servia ao meu poema. Entendes? (...) Havia muitos outros, com quadras, mas tá, é uma coisa muito pessoal a melodia não é, que eu senti que o Magala era a música ideal para cantar aquele poema, mas podia ter sido muitos outros, não é? (...) **Eu já te digo que foi uma coisa instintiva da minha vontade criativa.** Ou aquilo que me soou bem cá dentro. Porque arranjei vários fados tradicionais e fui cantando por cima, para ver "ê pá, esta música não tem nada a ver!". Se fosse uma coisa muito alegre, estava a falar de amor, também não ficava bem, e eu também não queria propriamente uma coisa de cortar à faca, e o Magala é um intermédio [canta]. **Portanto eu achei que era o casamento perfeito, mas isso já está, já é uma coisa muito pessoal, quer dizer, "é pá, não senti!" Estás a ver a cena do "senti"? "Ê pa, vou encaixar neste, ê pá, não, não gosto, vou encaixar este, ih pá, não, não gosto, o que que ficava bem aqui? Deixa eu tentar o Magala." Ih pá, era, senti logo que era pro Magala aquilo!** Agora, como é que tu explicas isso? **É como eu te explicar porque acordo com uma frase na cabeça, não te consigo explicar porque é que sonhei e acordei com isso na cabeça** não é, a verdade é que escrevi um fado a partir disso. (...) O título é a coisa menos importante. Eu escrevi o Magala inteiro e só mais tarde é que arranjei o nome para aquilo, andava aqui a pensar: "mas que nome é que eu vou dar a isto?" E depois achei que "Amar é padecer" como é a última frase, fazia sentido, porque é um poema de uma pessoa que está constantemente a sofrer de amor, ou que acha que o amor não é para ela, e a pessoa que ela gosta não tem retorno. (...) **É a história de um desamor**, quer dizer, acho que se for um estrangeiro não vai perceber nada né? Percebe a minha cara a dizer o poema, ou seja, um fado que eu não vou cantar nunca a sorrir. Não posso estar a rir-me e dizer "Ahaha não nasci para o amor!" (...), não faz sentido nenhum, não é? Então é um fado que, o estrangeiro vai olhar para a minha cara, **vai perceber que ali há uma certa tensão, um certo desgosto na minha cara**."
Pré-indicadores: 148) Fado e solidão; 149) Solidão nem sempre é solidão; 150) Os amigos na própria solidão estão contigo.
"**O fado também precisa de alguma solidão,** mas tem um bocadinho a parte familiar que tu escolhes, ou seja, são aquelas almas que te completam de alguma maneira. (...) **Solidão muitas vezes não é solidão. Mas os amigos na própria solidão estão sempre contigo. Há vários tipos de solidão."**

Pré-indicadores:	Indicadores:
1) Alegre e gaiteira; 8) Vergonha; 9) Não queria ser cantora; 13) Perder os medos do público; 42) Sempre fui muito envergonhada.	1) Mulher-fadista gaiteira e envergonhada
2) A mãe sempre cantou em casa; 3) Primeiro contato com o fado no seio da família; 7) Comecei a cantar entre os dez e doze anos; 15) Mãe inicia a cantar por volta dos doze anos; 16) Canto como mal comportamento; 17) O sonho que ela não conseguiu concretizar, concretizei eu; 29) Minha mãe cantava fado; 80) Vozes femininas.	2) A transmissão geracional do fado
5) Origami; 6) Origami, fado e regras; 43) Trabalhar e cantar.	3) Origami e fado

2) A mãe sempre cantou em casa; 3) Primeiro contato com o fado no seio da família; 4) Começou a cantar na infância; 7) Comecei a cantar entre os dez e doze anos; 8) Vergonha; 9) Não queria ser cantora; 10) Não cantava fado; 11) Processo espontâneo e intuitivo; 12) Cantava por prazer; 19) Música nos anos 90; 20) Kussondulola: 'Macaco quer-é-buá'; 21) MPB; 22) Bossa nova; 23) Elis Regina; 24) Marisa Monte; 25) Marisa Monte: 'Barulhinho bom'; 26) Cantávamos por brincadeira; 27) Amigos da Aldeia em uma mesma turma da escola; 28) A música de Marisa Monte apresentada por um professor.	4) As influências musicais e a intuição para cantar
29) Minha mãe cantava fado; 30) Miguel Loureiro; 31) Brincadeira com Miguel; 32) Mouraria; 33) Tertúlias de fado; 34) Nem sonhava em ser fadista; 35) De uma brincadeira surge o gosto pelo fado; 36) Ajudei a fazer o mural das escadinhas de São Cristóvão fazendo fado; 37) Percebendo o fado como adulta; 38) O fado é uma arte interior; 39) Entendendo o fado; 40) A criança e o adolescente não entendem o fado tradicional; 41) O 'fado fado'; 42) Sempre fui muito envergonhada; 43) Trabalhar e cantar; 44) Apoio e incentivos de vizinhos e amigos; 45) Miguel começou a me desafiar para o fado; 46) O primeiro fado: 'Senhor Vinho'; 47) Cantava fado sempre com a letra à frente; 48) Tive vontade de aprender; 49) A Escola de Fado da Mouraria; 50) Formação de um grupo; 51) Associação Renovar a Mouraria; 52) Profissionalização; 53) Eu sou aquela que estudou o fado a fundo; 54) Jorge Batista da Silva acreditou em mim; 55) Limar pontos falhos; 56) O processo de 'escolarização' natural no fado; 57) Tertúlias, matinês e o fado vadio; 58) "Ir às capelinhas"; 59) A verdadeira escola do fado; 65) Tem que se estudar; 67) Mudanças; 68) Construção de conhecimentos e habilidades; 69) Temos que conhecer pessoas; 70) Temos que ser deitados aos leões no início.	5) A trajetória até o fado

14) Formação em canto; 49) A Escola de Fado da Mouraria; 50) Formação de um grupo; 51) Associação Renovar a Mouraria; 52) Profissionalização; 54) Jorge Batista da Silva; 55) Limar pontos falhos; 56) O processo de 'escolarização' natural no fado; 57) Tertúlias, matinês e o fado vadio; 58) "Ir às capelinhas"; 59) A verdadeira escola do fado; 60) A audiência se torna fadista; 61) "Nem sempre se faz fado"; 62) O fado requer silêncio; 63) Não é só fadista quem canta; 64) É preciso o público; 67) Mudanças; 68) Construção de conhecimentos e habilidades; 69) Temos que conhecer pessoas; 71) Desafiar o público; 72) É fácil desafiar uma plateia com um fado alegre; 73) Olhos abertos e olhos fechados; 74) Olhos nos olhos; 75) Mandar o peito para fora; 76) Mandar energia e contato visual; 77) Contando a história; 78) Poemas do fado são histórias; 79) Influências no fado; 80) Vozes femininas; 81) Amália Rodrigues: aquela mulher abria os braços; 82) Hermínia Silva: ela cantava de olhos abertos como eu; 83) Lúcia do Carmo: dizer o poema com calmaria; 84) Meu sonho como fadista; 85) Beatriz da Conceição: direta e seca; 86) Eu tenho de ser verdadeira com a minha personalidade; 87) Há vários caminhos para o fado; 96) Caminho evolutivo; 97) Apetece-me mais o fado tradicional; 119) A dicção no fado é das coisas mais importante; 127) Para o fado a letra é muito mais importante que a música; 128) A dicção e o dizer o poema.	6) Tornando-se fadista profissional
60) A audiência se torna fadista; 61) "Nem sempre se faz fado"; 62) O fado requer silêncio; 63) Não é só fadista quem canta; 64) É preciso o público; 70) Temos que ser deitados aos leões no início; 71) Desafiar o público; 72) É fácil desafiar uma plateia com um fado alegre; 73) Olhos abertos e olhos fechados; 74) Olhos nos olhos; 75) Mandar o peito para fora; 76) Mandar energia e contato visual; 77) Contando a história; 78) Poemas do fado são histórias; 91) Motor de mandar energia; 92) Mandar para os outros aquilo que tenho para dar; 93) Egoísmo era cantar só em casa; 94) Es	7) O encontro da fadista com o público

tou a contar uma história; 95) Eu quero dar cultura à plateia; 147) Como ‘Amar é padecer’ comunica às pessoas.	
6) Origami, fado e regras; 18) Troca de papeis com amiga de infância; 65) Tem que se estudar; 66) Métrica do fado; 77) Contando a história; 78) Poemas do fado são histórias; 100) Processo de composição de ‘Amar é padecer’; 101) A criatividade nem sempre é a mesma; 103) Acordei com uma quadra na cabeça; 104) Um poema só em quadras; 109) Iniciando a escrever letras para fados; 110) Minha criatividade consoante as coisas me surgem; 111) Melodias que surgiram do nada; 112) Momentos de criatividade; 113) A criatividade foi-me para ali; 114) Processo criativo composicional; 115) Acordo de manhã com uma ideia na cabeça; 116) Não tive inspiração de melodia; 118) O poema precisa ser limado; 120) Quando comecei a escrever; 121) Posso dar alguma novidade ao fado escrevendo letras; 122) Sou a favor da evolução do fado; 123) As letras não brecam; 124) Mudar a letra só acrescenta; 125) Quero fazer coisas novas; 126) No fado a música é pobre; 127) Para o fado a letra é muito mais importante que a música; 130) Inspiro-me em mim própria; 131) Ausência de método; 132) Não faço comparações; 133) A criatividade parte de meu centro; 134) Cantar fado e paixão por poesia; 135) Nunca fui apaixonada por poesia; 136) Passei a gostar de poesia quando comecei a perceber o fado; 137) Eu venho de letras; 138) ‘Cem anos de solidão’; 139) Eu trabalho com poesia 140) A música serve o poema, e não o contrário; 148) Fado e solidão.	8) Autoria composicional e processo criativo
18) Troca de papeis com amiga de infância; 79) Influências no fado; 80) Vozes femininas; 81) Amália Rodrigues: aquela mulher abria os braços; 82) Hermínia Silva: ela cantava de olhos abertos como eu; 83) Lúcia do Carmo: dizer o poema com calmaria; 84) Meu sonho como fadista; 85) Beatriz da Conceição: direta e seca; 86) Eu tenho de	9) Sonho como fadista

ser verdadeira com a minha personalidade; 87) Há vários caminhos para o fado.	
17) O sonho que ela não conseguiu concretizar, concretizei eu; 88) Cantar como missão divina; 89) Talento dado por Deus; 90) O caminho que me é proposto; 91) Motor de mandar energia; 92) Mandar para os outros aquilo que tenho para dar; 93) Egoísmo era cantar só em casa.	10) Fado como fado ou cantar como missão
62) O fado requer silêncio; 148) Fado e solidão; 149) Solidão nem sempre é solidão; 150) Os amigos na própria solidão estão contigo.	11) Fado, silêncio e solidão
99) Diferentes interpretações; 100) Processo de composição de 'Amar é padecer'; 102) Durante a pandemia; 110) Minha criatividade consoante as coisas me surgem; 114) Processo criativo composicional; 115) Acordo de manhã com uma ideia na cabeça; 116) Não tive inspiração de melodia; 130) Inspiro-me em mim própria; 131) Ausência de método; 132) Não faço comparações; 133) A criatividade parte de meu centro; 141) 'Amar é padecer'; 142) Não foi porque eu escutei fado que acordei com o fado na cabeça; 143) Foi uma coisa instintiva da minha vontade criativa; 144) A cena do 'senti'; 145) Não sei te explicar porque acordei com uma frase na cabeça; 146) História de um desamor; 147) Como 'Amar é padecer' comunica às pessoas.	12) 'Amar é padecer': a inspiração vem de dentro de mim
65) Tem que se estudar; 66) Métrica do fado; 97) Apetece-me mais o fado tradicional; 98) O fado vai lá fora, mas volta; 99) Diferentes interpretações; 100) Processo de composição de 'Amar é padecer'; 101) A criatividade nem sempre é a mesma; 102) Durante a pandemia; 103) Acordei com uma quadra na cabeça; 104) Um poema só em quadras; 105) Troquei uma data de coisa; 109) Iniciando a escrever letras para fados; 110) Minha criatividade consoante as coisas me surgem; 114) Processo criativo composicional; 115) Acordo de manhã com uma ideia na cabeça; 126) No fado a música é pobre; 127) Para o fado a letra é muito mais importante que a música; 128) A dicção e o dizer o poema; 129) No fado,	13) 'Amar é padecer': a poética no fado

as letras são históricas; 130) Inspiro-me em mim própria; 131) A música serve o poema, e não o contrário; 141) ‘Amar é padecer’; 146) História de um desamor; 147) Como ‘Amar é padecer’ comunica às pessoas.	
65) Tem que se estudar; 66) Métrica do fado; 97) Apetece-me mais o fado tradicional; 100) Processo de composição de ‘Amar é padecer’; 101) A criatividade nem sempre é a mesma; 102) Durante a pandemia; 103) Acordei com uma quadra na cabeça; 104) Um poema só em quadras; 105) Troquei uma data de coisa; 106) Fui pesquisar vários fados; 107) Apareceu-me um ‘Magala’; 108) O Magala apareceu durante a pandemia; 114) Processo criativo composicional; 116) Não tive inspiração de melodia; 117) Tempos não cabiam; 118) O poema precisa ser limado; 126) No fado a música é pobre; 131) Ausência de método; 140) A música serve o poema, e não o contrário; 141) ‘Amar é padecer’; 142) Não foi porque eu escutei fado que acordei com o fado na cabeça; 143) Foi uma coisa instintiva da minha vontade criativa; 144) A cena do ‘senti’; 145) Não sei te explicar porque acordei com uma frase na cabeça; 146) História de um desamor.	14) ‘Amar é padecer’: a métrica de ‘Amar é padecer’

Indicadores:	**Núcleos de significação:**
1) Mulher-fadista gaiteira e envergonhada; 2) A transmissão geracional do fado; 4) As influências musicais e a intuição para cantar; 5) A trajetória até o fado; 6) Tornando-se fadista profissional; 9) Sonho como fadista; 10) Fado como fado ou cantar como missão.	1) “E eu não querendo cantar em criança, eu tive muita gente a dizer isso: “É quase um pecado Deus dar-te esse talento e tu não o dares aos outros.”.”
7) O encontro da fadista com o público; 11) Fado, silêncio e solidão.	2) “A audiência de certo modo se torna fadista em algum momento.”
3) Origami e fado; 8) Autoria composicional e processo criativo; 11) Fado, silêncio e solidão; 12) ‘Amar é padecer’: a inspiração vem de dentro de mim; ’13) Amar é padecer’: a poética no	3) “Eu já te digo que foi uma coisa instintiva da minha vontade criativa. Ou aquilo que me soou bem cá dentro.”

fado; 14) ‘Amar é padecer’: a métrica de ‘Amar é padecer’	

Anexo A

Bumba-Meu-Boi da Boa Hora
Composer: Zeh Rocha
Es-quen-ta(o)-bom-bo-ba-tu-que-ro-nin guém-é-
-do-no-do-ter-rei-ro-Da-fes-ta-da-bri-ga(e)-do-a-mor
Ê-me-ni-na-me-da-um-tra-go-dea-guar-den-te-Que(eu)-ti-ro(a)-lo-a-pra-vo-cê
Ê-me-ni-na-me-da-um-tra-go-dea-guar-den-te-Que(eu)-ti-ro(a)-lo-a-pra-vo-cê
Bum-ba-meu-boi da-bo-a-ho ra des-per-ta(o)-po vo-no-
-co-lo-da(au)-ro-ra Ras-ga(a)-bar-ri-ga-da-noi-te-vem-se(a)-pre-sen
tar en-tra-Ma-teus-Bas-ti-ão nas-ter-ras-do-ca-pi-tão
en-tra-Ma-teus-Bas-ti-ão nas-ter-ras-do-ca-pi-tão
mor-to-car-re-gan-do(o)-vi-vo-vi-ve-car-re-gan-do(a)-mor-te-mor-to-car-re-gan-do(o)-vi-vo-
-vi-ve-car-re-gan-do(a)-mor-te-boi-mis-te-ri-o-so-de(a)-fo-ga-dos-

2
45
-se-per-deu-de-noi-te - nos-a-la-ga-dos - boi-mis-te-ri-o - so-de(a)-fo-ga-dos-
47
-se-per-deu-de-noi-te-nos-a-lo-ga-do-os - Bum-ba-meu-boi -
52
- da-boa-a-ho - ra - des-per-tao-po - vo - do - co-lo-da(au)-ro - ra -
58
5
-ras-ga-bar-ri-ga-da-noi - te - vem-se(a)-pre-sen - tar - -
67
-en-tra-Ma-teus-Bas-ti-ão nas-ter-ras-do-ca-pi-tão
71
en-tra-Ma-teus-Bas-ti-ão nas-ter-ras-do-ca-pi-tão
75
mor-to - car-re-gan-do(o)-vi-vo - vi-ve - car-re-gan-do(a)-mor-te - mor-to - car-re-gan-do(o)-vi-vo-
78
-vi - ve - car-re-gan-do(a)-mor-te - mor-to - car-re-gan-do(a)-vi-vo - vi-ve.

Anexo B

Amar é Padecer

Compositor: Raúl Portela
Letra: Fátima Garcia

2
52
cren ça per tu ba-mea-cons_tân cia E destró i__ a minha cren ça
57
por que te-ati - ras de ca be ça dás a al ma e(o)co ra ção
61
por que te-ati-ras de ca be ça dás a al ma e(o)co ra ção Ea al ma fi ca
66
pre sa sem ter con so la çã - o Ea al ma fi ca pre sa
71
sem ter con_ so la çã - o dai me for ça para ven cer_
75
es ta dor que não tem no me dai me for ça para ven
78
cer_ es ta dor que não tem no me por que(a)mar é
82
pa de cer___ quan do(a)mor me con so me por que(a)mar é
86
pa de cer____ quan o(a) mor me con so me