

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG**

**RUBENS DE OLIVEIRA AREDES**

**MENSAGENS DOS TAMBORES NO MORRO:**

**Significados musicais, educação e projeto social pelo Grupo Arautos do Gueto.**

**Belo Horizonte  
2013**

RUBENS DE OLIVEIRA AREDES

MENSAGENS DO TAMBOR NO MORRO:

Significados musicais, educação e projeto social pelo Grupo Arautos do Gueto.

Dissertação apresentada à Escola de  
Música da Universidade Federal de  
Minas Gerais como exigência para  
obtenção do título de mestre em  
música.

Linha de Pesquisa: Música e  
Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glaura  
Lucas.

Belo Horizonte

2013

A678m

Aredes, Rubens de Oliveira

Mensagens do tambor no morro: significados musicais, educação e projeto social pelo Grupo Arautos do Gueto / Rubens de Oliveira Aredes. –2013.

201 fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música

Orientadora: Profa. Dra. Glaura Lucas

1. Etnomusicologia. 2. Significados musicais. 3. Educação musical. 4. Grupo Arautos do Gueto. I. Título. II. Lucas, Glaura. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno RUBENS DE OLIVEIRA AREDES, em 15 de julho de 2013, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

---

Profa. Dra. Glaura Lucas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Profa. Dra. Helena Lopes da Silva  
Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **Dedicatória:**

Este trabalho é dedicado ao Grupo Cultural Arautos do Gueto e a todos que, dentro de suas capacidades e limitações, tentam mudar o mundo.

## **Agradecimentos:**

À Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Glaura Lucas por sua orientação, tempo e cuidado dedicados à minha pesquisa, como também por ter me apresentado os Arautos do Gueto.

Ao Samuel França Alves e Isabela Nunes pelo companheirismo durante esse trajeto.

À Tiágene Malaquias, Firmínia Rodrigues e Juliana Rocha pelas pequenas e cotidianas ajudas.

Aos familiares pelo apoio e confiança

A Capes pela bolsa concedida.

## **Resumo**

Esse trabalho teve como objetivo uma análise etnomusicológica do trabalho artístico e sociopedagógico do Grupo Arautos do Gueto, sediado no Morro das Pedras, favela da região Oeste de Belo Horizonte. A pesquisa foi realizada através de uma etnografia, com especial atenção dada à construção de significados na prática musical e pedagógica. Para a análise dos significados musicais foram utilizadas entrevistas registradas em vídeo, conversas com os membros do Grupo, registro em caderno de campo de observações e a transcrição de música para partitura. O grupo existe desde 1996, é formado por membros da comunidade e atua com música e projeto social, visando, além da produção artística, criar mecanismos em torno da prática da música que auxiliem o combate à influência do tráfico de drogas sobre as crianças e adolescentes da comunidade. Sua música é feita com base na prática da percussão afro-brasileira em bloco. Seu trabalho social se fundamenta em elaborações teóricas próprias, a respeito da realidade que vivem e da efetividade de seu trabalho social, construído em base às suas experiências de sucesso e insucesso ao longo dos seus 17 anos de atuação. A diversidade dos timbres e das alturas de seus tambores, a diversidade de nuances dos toques, as polirritmias e as complexas relações sonoras estabelecem uma rica construção de camadas de significados em interação com a multifacetada construção identitária do negro urbano e morador de periferia, o ambiente marcado pela ação do tráfico de drogas e violência, a intenção de transformação da realidade vivida na favela através da ação social, e as especificidades presentes no contexto de cada situação de performance musical. Para a análise de significados musicais, parto da ótica dos integrantes do Grupo, ou seja, a partir de suas experiências reais, de suas elaborações e expectativas, me apoiando num quadro teórico construído a partir das elaborações teóricas de Lucy Green sobre significado musical e de Lukács sobre ideologia.

Palavras Chaves: Significados Musicais, Educação Musical, Ideologia, Trabalho Social

## **Abstract**

This research aimed at an ethnomusicological analysis of the artistic and socio-pedagogical work of Group Arautos do Gueto, headquartered in Morro das Pedras, slum of the western region of Belo Horizonte. The study was conducted through an ethnography, with special attention given to the construction of meanings in musical practice and teaching process. The analysis of musical meaning were developed videotaped interviews, conversations with group members, record in the study of observations and transcription of music to music transcription. The group exists since 1996, and consists of members of the community. It develops work with music and social project, aiming beyond artistic production, mechanisms around the practice of music that helps combat the influence of drug trafficking on children and adolescents the community. Not only the artistic production, but also their music is made on the practice of african-Brazilian percussion group. Their social work is based on their own theoretical elaborations, about the reality they live in and the effectiveness of their social work, built on the basis of their experiences of success and failure throughout its years of existence. The diversity of the sounds colours and heights of their drums, the diversity of nuances of patterns in the drums, the complex polyrhythms, all establish a rich layer of meaning in interaction together with the construction of a multifaceted identity of black urban, dweller of from the periphery; the environment characterized by the action of the drug trafficking and violence; the intention of transforming of reality lived in the slums through social action, and the specific context of each musical performance. The analysis of musical meaning were based on their actual experiences, expectations, and elaborations, supporting me and on a theoretical framework built from the theoretical elaborations of Lucy Green about musical meaning and that of Lukács about ideology.

Key Words: Meanings Music, Music Education, Ideology, Social Work

## **SUMÁRIO:**

### Introdução

#### 1. O Cenário Brasileiro

- 1.1. Considerações sobre a Música Afro-brasileira
- 1.2. Conquistas e Direitos da População Afrodescendente no Brasil
- 1.3. Tráfico de Drogas, Violência e Projetos Sociais

#### 2. O Morro das Pedras e os Arautos do Gueto

- 2.1 Histórico do Morro das Pedras
- 2.2. Histórico dos Arautos do Gueto
- 2.3. Os Arautos
  - 2.3.1. Inácio
  - 2.3.2. Fabiana
  - 2.3.3. Renato
  - 2.3.4. Wagner
  - 2.3.5. Dodó

#### 3. Questões Metodológicas e Teóricas.

- 3.1. Questões Sobre Significado Musical
- 3.2. Questões Teóricas Sobre Ideologia
- 3.3. Questões Sobre Escrita
- 3.4. O Trabalho de Campo

#### 4. Etnopedagogia, Identidade e Linguagem Musical

- 4.1. Uma Etnopedagogia dos Arautos do Gueto
  - 4.1.1. O Meio do Caminho Entre a Sala de Aula e o Quintal
  - 4.1.2. Técnicas de Ensino da Música
  - 4.1.3. Fundamentos Metodológicos Gerais
- 4.2. Questões de Identidade
- 4.3. Questões da Linguagem Sonoro-Musical.

#### 5. Análise de Significados Musicais

- 5.1. Quando a Ideologia Surge aos Olhos (e Ouvidos)
- 5.2. Significados Musicais e Discurso Não Verbal

### Considerações Finais

### Bibliografia

## Índice de Figuras

- Figura 1: Fotografia aérea de parte do Morro das Pedras. Disponível no site da Urbel.
- Figura 2: Imagem de satélite do Morro das Pedras.
- Figura 3: Imagem de beco dentro do Morro das Pedras com exposição de quadros
- Figura 4: “Primeiro ensaio em 1996”
- Figura 5: Mapa aéreo de parte da região do Morro das Pedras entre a Avenida Raja Gabáglia e a Avenida Oscar Trompovski, que apesar de não identificada no mapa, é avenida onde se localiza a Escola Municipal Hugo Werneck e também termina a Av. Silva Lobo. O Parque do Lixão é hoje, onde um dia já foi o depósito de lixo da cidade. Os prédios que Renato se refere ficam no quarteirão definido pelas Ruas Mel. Jofre, Dantas e Av. Silva Lobo, onde ficava o campo de futebol amplamente usado pela comunidade no passado. No quarteirão da escola, a esquina da Oscar Trompovski com a Av. Silva Lobo Fica o posto da Polícia Militar, bem na entrada da favela que já é neste cruzamento. Entre a Escola e o Posto da Polícia, na Av. Oscar Trompovski, fica uma quadra de futebol.
- Figura 6: Bloco dos Arautos do Gueto nas ruas da comunidade. 2006.
- Figura 7: Inácio
- Figura 8: Renato e Fabiana
- Figura 9: Dodó e sua filha Izabela
- Figura 10 e 11: Pátio de escola com vista para a parede do ginásio, e aula prática da turma da tarde no mesmo pátio, vista de costas para o ginásio.
- Figura 12, 13 e 14: Respectivamente logos do Grupo Arautos do Gueto de 2006, atual e logo atual do Olodum. Cores vermelho verde e amarelo.
- Figura 15: Viral de divulgação de evento de funk na boate Pega-Pega, Morro das Pedras, BH.

## Índice de Exemplos Musicais

- Exemplo Musical 1: Fragmento de partitura de uma transcrição da performance da música 'Reloginho', pelo Bloco Batuque Salubre no dia 03 de julho de 2010. Verifica-se que para iniciar a música, o regente executa na caixa clara a “chamada” e imediatamente, os alunos do naipe de surdo “2” (22 cm), iniciam a marcação no primeiro tempo subsequente e a música se desenvolve.
- Exemplo Musical 2: Fragmento de partitura de uma transcrição da performance da música 'Reloginho', pelo Bloco Batuque Salubre no dia 03 de julho de 2010. Verifica-se a pulsação elementar sendo executada pelo naipe de caixa-clara, com acentuações acéfalas.
- Exemplo Musical 3: Fragmento de partitura da transcrição de uma performance da música 'Reloginho', pelo Bloco Batuque Salubre, no dia 03 de julho de 2010. Linha guia executada pelo naipe de repinique. Observe que o ciclo ocupa dois compassos. A primeira parte, até a quarta nota, é cométrica, a partir da quinta nota o ritmo fica contramétrico e só retoma a cometricidade na penúltima nota da linha guia.
- Exemplo Musical 4: Fragmento de partitura de uma transcrição da performance da música 'Reloginho', pelo Bloco Batuque Salubre, no dia 03 de julho de 2010. Podemos comparar a linha guia em cima com a time-line abaixo. As três primeiras notas são agrupamentos de 2 pulsos elementares. As duas próximas notas são respectivamente um pulso elementar sonorizado e dois agrupados em um só som, formando um agrupamento de 3 pulsos elementares. As próximas duas notas são respectivamente um pulso elementar sonorizado e dois agrupados em um só som, formando um agrupamento de 3 pulsos elementares. Finalizando a linha guia, temos dois micropulsos formando uma nota e na sequência dois micropulsos não sonorizados, expressos como pausa.

## Introdução

*"Arautos significa mensageiros, e gueto consideramos como a favela. Mensageiros da Favela, para dar voz aos anseios da comunidade" – José Antônio Inácio.*

Sábado, sete horas da manhã, levanto, desligo o despertador programado para tocar nesse horário. Rapidamente tomo um banho, faço meu café, bebo com pão e queijo. Depois uma fruta. Saio de casa em direção ao ponto de ônibus. Minha casa é perto do ponto final da linha de ônibus 5401, que fica ao lado do Mineirinho, estádio poliesportivo que acompanha o estádio de futebol Mineirão e o campus Pampulha da UFMG. Sigo no ônibus lendo *Ontologia Del Ser Social: El trabajo* de Gyorgy Lukács. Cerca de 20 minutos depois vejo da janela do ônibus o centro de Belo Horizonte, a Praça da Estação com sua estátua símbolo da república e sua nova arquitetura, pós-última reforma, que lhe confere um status de contemporaneidade. O ônibus pega a Avenida Amazonas, logo no seu início, ali mesmo em frente à Praça da Estação, e em poucos minutos cruza a Av.

Afonso Pena, a principal da cidade. A Av. Amazonas se estende até o município de Contagem, onde sua continuidade é a rodovia BR-262. Meu desembarque se dá bem antes disso, próximo à outra importante avenida da cidade, a Silva Lobo, no bairro Barroca. Sigo a pé por um quarteirão até o viaduto, sob o qual a Avenida Silva Lobo cruza por baixo a Avenida Amazonas, erguida do chão por pilastras de concreto, como que dando licença para a Silva Lobo passar. Junto às pilastras, forte cheiro de fezes e urina humanas se mistura à visão de homens e mulheres negros, maltrapilhos, que ainda dormem, no chão, enrolados em cobertores sujos, ao lado de restos de alimentos e lixo.

Viro a Avenida Silva Lobo, são 20 minutos de caminhada até o seu final, meu destino. Durante o caminho, observo pessoas correndo e fazendo caminhada no canteiro central, em espaço próprio para exercícios de corrida. Comércio bem estruturado. Ruas limpas. Uma feira que funciona todos os sábados toma parte da avenida. Edifícios residenciais de classe média. De repente, um quarteirão inteiro, dos dois lados, é tomado pelo campus do Centro Universitário Newton Paiva. Uma juventude universitária ocupa o ambiente. Talvez, os estudantes estejam chegando ou saindo de aulas aos sábados.

Caminho mais um quarteirão e avisto o cruzamento da Av. Silva Lobo com a Av. Oscar Trompowisk. Sinto-me tomado por um contraste que invade os olhos. Antes do cruzamento, a Avenida Silva Lobo pode ser chamada por uns como “asfalto”, após, seu estreitamento e brevíssima continuidade já pode ser chamada pelos mesmos de “morro”<sup>1</sup>. É ali, quase ao final da Avenida Silva Lobo, que se ergue o Morro das Pedras, favela da região oeste de Belo Horizonte, como que em oposição à extensão da Av. Silva Lobo. O morro parece gritar para a Avenida coisas que ninguém ouve. A magnitude da paisagem

---

1. “Morro” e “Asfalto” são formas comuns de definir a favela e o restante da cidade. São bastante utilizadas pelos moradores do Morro das Pedras e pelos Arautos do Gueto.

do morro passa despercebida pelos carros e pedestres que circulam na Avenida Silva Lobo. Barracos de alvenaria competem pelo espaço com o mato que cresce na ladeira. Olhando mais ao alto, o topo de prédios luxuosos de condomínio, já do outro lado da favela, na Avenida Raja Gabáglia, zona Sul da cidade.

O limite entre o “asfalto” e o “morro” é definido pela Avenida Oscar Trompowisk. Basta atravessar a Avenida e se entra no “morro”. Na esquina deste cruzamento, antes de se atravessar para o lado do “morro”, um posto da Polícia Militar, grande e bem estruturado, parece fazer plantão na entrada principal da favela. Bem ao lado do posto da polícia, na Avenida Oscar Trompowisk, fica a Escola Municipal Hugo Werneck, meu principal campo de pesquisa. As crianças e adolescentes descem do morro, cruzam a avenida no sentido do “asfalto”, e entram na escola para as atividades diversas que ocorrem aos sábados.

Entro, olho no relógio, estou atrasado. A primeira parte da aula do Grupo Arautos do Gueto, que acontece dentro de uma sala de aula, já deve ter começado. Corro até a sala, pela porta vejo os professores Fabiana<sup>2</sup> e Renato<sup>3</sup>. Ela sentada à mesa do professor e Renato em pé passando instruções sobre como tocar o tambor às crianças. Eles me veem e me dão um sinal para entrar. Passo pela porta e fico logo na entrada. É a segunda aula do ano de 2013, eu não tinha ido à primeira por solicitação dos próprios Arautos que me explicaram ser, a primeira, a aula mais ‘tumultuada’ do ano, em função do processo de inscrições tardias, recepção dos novatos e presença de muitos pais. Apesar do longo período de férias, as crianças, com exceção das novatas, me reconhecem, afinal, há um bom tempo que as visito para trabalho de campo. Aceno para elas e elas respondem.

---

2 Fabiana Fernandes Romualdo. 31 anos. Será tratada nesta dissertação como Fabiana.

3 Renato Carlos Ribeiro da Costa. 33 anos. Será tratado nesta dissertação como Renato.

Percebo que eu estou atrapalhando as orientações que o Renato passa, ao roubar a atenção das crianças, e então resolvo sair da sala e passear pela escola.

Dirijo-me para o fundo da escola. Uma pequena área verde. Eucaliptos, palmeiras, amoreiras, pereguns, cactos, pitangueira, acocês e diversas outras árvores e arbustos compartilham o espaço com mesas, bancos de concreto e algumas pequenas trilhas feitas de placas de pedras retangulares. Nas árvores, parecem disputar espaço pássaros e orquídeas amarradas nelas por xaxins e arames. Do muro, pintado de uma cor vermelho terra, escorregam trepadeiras e samambaias que, ao chão, se encontram com diferentes espécies de arbustos floridos de onde entram e saem borboletas pequenas e calangos. Do lugar parece emanar um cuidado e um carinho que certamente recebe da comunidade escolar. Nas mesas, um tabuleiro de dama e xadrez convive com manchas de tinta guache azuis e verdes, evidenciando que o espaço já foi, e provavelmente ainda é utilizado para atividades artísticas. Entre uma árvore e o telhado do prédio do ginásio poliesportivo ao lado, uma faixa tinha sido esticada com os seguintes dizeres: “A E. M. Hugo Werneck parabeniza à (sic.) todos pelo sucesso do resultado de índice de desenvolvimento da educação básica (IDEB) – 2011. De 4,2 para 5,2. Parabéns Equipe H. W.!”. Enquanto respiro o cheiro de terra molhada, sou interrompido por uma criança branca e risonha, parecendo me confundir com um professor, que me pergunta se a aula de capoeira já começaria. Finjo ser um professor e respondo não saber.

Adentro o ginásio esportivo. Ali se encontram adolescentes treinando exercícios de vôlei sob a coordenação de um treinador. Manchetes e levantamentos de bola são realizados repetidas vezes por duplas. A rede de vôlei esticada no centro da quadra espera o exercício terminar para ser usada numa partida. Da arquibancada, pode-se ver no outro

lado, pelo portão aberto, o sol beijar o pátio da escola. O pátio, com formato retangular, possui nas extremidades mais largas o ginásio e o prédio de salas de aulas, e nas outras extremidades estão a área verde, de um lado, e os banheiros e bebedouros de torneira, do outro. Atrás do prédio de aulas, um muro laranja abriga desenhos e pinturas coloridos e as seguintes palavras grafadas em letras garrafais e coloridas: “graffiti”, “arte”, “amizade”, “esperança”, “amor”, “Jesus”, “paz”, “amigos”, “alegria”, “queremos +”. Há também uma clave de sol, semínimas, mínimas e colcheias entre pássaros amarelos e risonhas borboletas. Essas pinturas bastante infantilizadas em nada parecem contrapor aos grafites que, do lado oposto, enfeitam a parede externa do ginásio esportivo.

Havia uma movimentação estranha na escola. Há poucos minutos se encerrara uma assembleia de professores que tinha sido chamada pelo sindicato para aquele sábado. As atividades dos Arautos em sala de aula se prolongaram em respeito aos professores que se reuniam no pátio da escola. Interesse-me em saber os motivos da assembleia, mas antes que conseguisse conversar com um dos professores, Alissom, um rapaz de 18 anos, um dos alunos mais antigos dos Arautos do Gueto, me chama e pede para conversar comigo. Dou-lhe atenção e sento com ele no banco do pátio da escola. Alissom é negro, bem vestido, sorridente e muito forte. Seu corpo demonstra um bom preparo físico e a constância de atividades esportivas. Não é para menos. Ele me relata a sua experiência de vida, conta que desde cedo se interessou por artes marciais e quando criança começou a praticar Jiu-jitsu, depois judô. Conta que combinava as aulas de percussão dos Arautos com as aulas de lutas na academia próxima ao Morro das Pedras. Com o tempo, começou a trabalhar e entrou para uma academia referência em lutas na cidade. Foi se aperfeiçoando e após graduar-se nas devidas cores de faixas, que não me recordo agora,

tornou-se professor de lutas na comunidade. Alissom ganhou um campeonato nacional de Jiu-jitsu trazendo o troféu para o Morro das Pedras. Conta que Inácio<sup>4</sup>, seu professor de percussão e membro dos Arautos do Gueto, viu no jornal, o procurou e ajudou a divulgar na comunidade o sucesso de um dos moradores. Segundo ele, Inácio lhe explicou que essa atitude de divulgar visava mostrar para a comunidade, coisas das quais ela poderia se orgulhar, além de dar exemplo às crianças e jovens da comunidade que é possível “vencer na vida” sem ser pelo jeito “fácil do movimento”<sup>5</sup>. O jovem rapaz passa a me contar que, se espelhando nos seus professores do Grupo Arautos do Gueto, pretendia construir uma academia na comunidade para poder dar aulas e formar mais professores, que seriam multiplicadores das artes de lutas e esportes na comunidade. Segundo ele, sua pretensão não é ganhar dinheiro, mas contribuir no combate à violência, ajudando a evitar que crianças e adolescentes entrem na vida do crime.

Pergunto a ele como se dá esse processo, como as artes marciais podem evitar que as pessoas se envolvam com a violência. Ele me relata um caso, de um amigo que começou a se envolver com o tráfico. Alissom conversou com o amigo dizendo que “tudo que vem fácil, vai fácil” (expressão comum dos Arautos quando passam a exortar seus alunos sobre os riscos do envolvimento com o tráfico), e que poderia ajudá-lo, com as artes marciais, caso o amigo quisesse sair do crime. No fim das contas, Alissom me disse que hoje esse seu amigo e ex-aluno trabalha como professor de lutas nos Estados Unidos, onde tem ganhado prêmios. Perguntei a Alissom se ele já perdeu alunos para o tráfico. Ele abaixa a cabeça e me conta um caso de um aluno que abandonou as aulas e se

---

4 José Antônio Inácio. 48 anos. Será tratado nesta dissertação como Inácio.

5 'movimento' é uma das várias formas verbais que se usa, no Morro das Pedras, para definir o crime organizado do tráfico de drogas.

envolveu com o tráfico, mesmo com toda a insistência do professor. Ele me conta que os pais desse aluno trabalhavam o dia inteiro e a renda familiar era muito baixa, de forma que a “sedução do dinheiro fácil” foi maior que a capacidade do menino de “resistir”. Hoje, esse ex-aluno de Alissom está morto, vitimado pela violência. Alissom muda de assunto e me conta que está fechando uma parceria com os Arautos para poder utilizar a sede do Grupo para dar início ao seu projeto. Ele acredita que mostrando o trabalho e os resultados ele pode conseguir posteriormente o apoio do poder público. Percebi que em seu interesse em vir conversar comigo reside a compreensão que eu, como representante da Universidade Federal de Minas Gerais, ou seja, de uma Instituição Pública de prestígio, do Estado, poderia ajudar de alguma forma.

Antes de eu conseguir dizer alguma coisa para Alissom, de repente, o pátio é invadido pelas crianças da aula dos Arautos, e junto com elas, os professores. Fabiana vem ao meu encontro e me cumprimenta sorridente, junto com ela, Renato. Dodó<sup>6</sup> não me vê ali, está atento às crianças. Wagner<sup>7</sup> acena de longe, com o mesmo sorriso tímido de sempre, enquanto ajuda uma criança a prender a correia do tambor à cintura. É hora da segunda parte da aula. A aula prática, que se dá ali mesmo, no pátio. Minha aparência física com o jogador de futebol do Fluminense, Fred, chama a atenção das crianças, o que facilita o contato. Elas mesmas se aproximam para me contar o quanto eu pareço com o artilheiro. Uma criança me chamou de Fred e pediu para amarrar a correia do tambor à sua cintura. Minha presença parece ser percebida como algo natural, que já faz parte da rotina. Tanto pela minha presença então já constante (embora com discontinuidades), quanto pelo hábito de sempre receberem pesquisadores, observadores e curiosos. As

---

6 Anderson da Silva. 31 anos. Será tratado nesta dissertação como Dodó.

7 Wagner de Souza Pinto. 32 anos. Será tratado nesta dissertação como Wagner.

crianças se posicionam na ordem do bloco de forma muito rápida: os repiniques na frente em duas fileiras, as caixas claras logo atrás, os surdos de tamanho médio nas fileiras do centro e os surdos graves nas fileiras do fundo. Estava formado o grupo *Batuque Salubre*, uma extensão do Grupo Arautos do Gueto através de uma parceria com o Instituto Unimed-BH, o financiador do projeto, e a Escola Municipal Hugo Werneck, que cedia o espaço físico dentre outros apoios.

O ensaio começa sob a regência de Dodó e o auxílio de Wagner que se posiciona entre as fileiras para ajudar os alunos que possam apresentar dúvidas ou dificuldades. Os demais integrantes do Grupo Arautos do Gueto sentam-se ao meu lado, exceto Inácio que, naquele momento, segundo me conta Fabiana, estava resolvendo questões de projetos junto à Unimed. Alissom, encontra-se com uma camisa com a identificação de professor e também se posiciona como um professor auxiliar. Ele é um dos alunos em formação para se tornar um professor. São cerca de 30 alunos divididos entre os naipes de tambores.

Dodó faz um fraseado rítmico no apito e na sua caixa clara posta num tripé, e de repente, muita potência sonora invade todo o espaço da escola, certamente transbordando os muros para ocupar o espaço do posto de polícia e do comércio da Av. Oscar Trompowisk. Uma música extremamente dançante, com elevado grau de complexidade e polifonia rítmica toma conta dos corpos de todos os presentes. Para além dos tímpanos, cada batida dos bumbos parecia fazer pular também as retinas dos olhos. Os corpos das crianças e adolescentes balançam de um lado para o outro enquanto executam as manobras sonoras nos tambores, caixas-claras, surdos e repiniques. Uns corpos parecem balançar em tempo binário, outros em tempo ternário, mas numa enorme harmonia

temporal de pulsações diferentes e complementares de uma polirritmia também visual. Ouve-se um sinal sonoro do apito do professor regente e a última fileira de garotos se divide em duas partes que se locomovem pelas laterais do bloco, em fila indiana, para tomar a frente do grupo. Ouve-se outro sinal no apito e os garotos da fileira da frente erguem seus surdos acima da cabeça com o braço esquerdo enquanto o golpeiam com a baqueta da mão direita. Os demais meninos gritam “hou- hei” no pulso da música. Uma garota abandona o instrumento e começa a sapatear um samba, como passista de carnaval carioca.

A aula termina, todos se mobilizam para guardar os instrumentos. Alguns informes sobre apresentações futuras são passadas por Dodó. Abraços, beijos e apertos de mãos são trocados entre alunos e professores, algumas crianças vão embora acompanhadas pelos pais que assistiam ao ensaio, outros entram na quadra para jogar futebol.

Esse relato acima misturou fatos observados ao longo dos dias da experiência etnográfica e que se encontram no meu diário de campo. Teci esse relato buscando criar uma narrativa que fosse capaz de descrever o campo etnográfico ao leitor e os tipos de situações comuns e mais gerais que ocorrem no campo, nesta introdução.

O meu primeiro contato com o Grupo Cultural Arautos do Gueto se deu durante o desenvolvimento da minha iniciação científica. Fui bolsista da Dr<sup>a</sup>. Glaura Lucas, hoje orientadora desta pesquisa, atuando na pesquisa intitulada “Música e Significado nas Práticas Musicais Contemporâneas dos Negros em Belo Horizonte”. Durante a IC, atendendo uma demanda apresentada pelo Grupo, elaborei junto com os integrantes um

Projeto de Aulas, descrevendo a metodologia de trabalho pedagógico que o Grupo desenvolveu ao longo de, naquele momento, 15 anos de trabalho.

Como trabalho de conclusão de curso, apresentei a Monografia “Pela Formação de um Professor Bi-Musical Para a Escola Pública Regular Brasileira”. Um trabalho de reflexão teórica, fruto das ressonâncias que a experiência etnográfica rápida da IC me proporcionou. Partindo da experiência com os Arautos, me apoiei no conceito de Bi-musicalidade, de Mantle Hood (1960), para indicar a necessidade de os cursos de licenciatura em música formarem professores que fossem bi-musicais e, assim, capazes de atender às demandas da escola pública brasileira em locais fortemente marcados pela cultura e musicalidade afrodescendente, como é o caso da Escola Municipal Hugo Werneck. Essa monografia também pensou possíveis articulações entre duas leis vigentes que incidem sobre a educação: a lei Nº 11.760, de 2008, que torna obrigatório o ensino de música no ensino básico e a lei Nº 10.639/032, de 2005, que torna obrigatório o ensino de história e cultura africanas e afrodescendente nas escolas.

Terminada a graduação, concorri à vaga no curso de mestrado da mesma escola, desta vez com a intenção de aprofundar a pesquisa com os Arautos e a análise de significados esboçada na Iniciação Científica, e que agora, tem como resultado essa dissertação de mestrado que o leitor tem em mãos.

O Grupo Arautos do Gueto, grupo artístico e de ação social, foi criado em 1996 por moradores do Aglomerado Morro das Pedras, favela da região Oeste de Belo Horizonte, visando produzir música afro-brasileira e combater a influencia do tráfico de drogas e da violência, influenciado pelos blocos afro-baianos que emergem no cenário

nacional na década de 80 como o Olodum, Filhos de Gandhi, entre outros. Em 2000 fundaram juridicamente a Associação Cultural Arautos do Gueto, a partir da qual expandiram seu trabalho e, com apoios, parcerias e financiamentos públicos, constituíram um grupo de dança afro adulto e outro mirim, banda, blocos de percussão adulto, infantil e feminino. Os integrantes do grupo vivem na comunidade e desenvolvem intensa atividade junto a ela como lideranças locais.

Hoje os Arautos do Gueto concentram suas atividades no projetos de educação (musical) social através da prática da percussão afro-brasileira em grupo, na Escola Municipal Hugo Werneck, que atende à comunidade e fica nos seus arredores. Optei por definir a ação dos Arautos por 'Educação (Musical) Social' pois, os professores e integrantes do Grupo Arautos do Gueto se definem como “educadores sociais”, entretanto, devido ao fato de o processo ter como meio, e uma das finalidades, a prática musical, resolvi inserir entre as palavras 'educação' e 'social', a palavra 'musical', encontrando-se esta última entre parênteses.

O trabalho educativo do Grupo possui uma importante distinção ao ser comparado às atividades de ONGs em geral. O projeto social desenvolvido pelos Arautos do Gueto no Morro das Pedras é endógeno, ou seja, é elaborado e desenvolvido por eles mesmos, membros da comunidade, e não por agentes externos compostos por setores da classe média, como é mais comum de se verificar nas ações de ONGs. Dias (2011), analisando a atuação de ONGs na favela da Maré, no Rio de Janeiro, do ponto de vista da relação entre classes sociais, diz que alguns destes projetos baseados em ações com atividades artísticas, em especial as musicais, possuem o objetivo “de reforçar identidades, recuperar autoestima, construir cidadania e/ou retirar as pessoas da criminalidade” (p.31). Mas Dias

indica que havendo acirramentos inevitáveis da luta de classes, envolvendo essas comunidades, tais projetos sociais e seus agentes atuam de forma a cooptar seus alunos e desenvolver controle social. Dias (2011) também aponta que possuem um conteúdo e forma de educação de artes orientados por uma noção de educação artística e musical pouco dialógica e trazida de fora para dentro, sem considerar as orientações musicais preexistentes e as contribuições que os moradores podem oferecer.

Voltando aos Arautos, essa é uma importante singularidade: Os professores de música são moradores do morro; a didática, as escolhas musicais e a concepção de projeto social foram elaborados por eles próprios, a partir de suas experiências reais como membros da comunidade, dentro de suas formações e possibilidades de diálogo e interação com a sociedade maior que engloba a comunidade à qual pertencem.

O primeiro capítulo, intitulado *O Cenário Brasileiro*, situa o leitor na intrincada rede de dados culturais, políticos e sociais, determinada historicamente pela intervenção do movimento negro brasileiro nos processos históricos em combinação com o emergir de prerrogativas de valorização da diversidade comuns à pós-modernidade. É nessa delicada rede que se encontra a produção musical afro-brasileira, quer seja de caráter comercial ou tradicional, terreno onde se ensaiam os rearranjos de representações sociais durante o jogo de construção e reconstrução de significados. Neste primeiro capítulo também busco traçar o contexto nacional do tráfico de drogas nas favelas e as questões que cercam a população moradora das favelas em função deste.

No capítulo 2, *O Morro das Pedras e os Arautos do Gueto*, apresento um relato etnográfico mais geral do Morro das Pedras e dos Arautos do Gueto, abordando o

passado e o presente, através do olhar e da voz dos integrantes do Grupo Arautos do Gueto, tentando inclusive, compreender parte das subjetividades destes, de como compreendem a comunidade e suas motivações para o trabalho social.

No capítulo 3, *Questões Metodológicas e Teóricas*, relato um pouco dos impactos etnográficos que a experiência em campo proporcionou e como esses impactos foram fundamentais para definir um instrumental teórico para realizar a análise de significados nas práticas musicais dos Arautos, objetivo último desta pesquisa. Passo por questões teóricas acerca do Significado Musical, acerca da Ideologia, importante categoria usada na análise que emergiu das reflexões provocadas pelo vivenciado em campo. Também discuto acerca das escolhas de formas de condução etnográfica e o instrumental usado nas observações e entrevistas.

No capítulo 4, *Etnopedagogia, Identidade e Linguagem Musical*, dou sequência ao relato etnográfico associado a uma análise prévia dos elementos e dados observados em torno destes três eixos temáticos da etnografia: a Etnopedagogia, entendendo este termo como Luciana Prass (2005) define como sendo os processos de ensino e aprendizagem em contextos específicos e diferentes dos contextos hegemônicos de ensino formal; o processo de construção identitária através da combinação de signos diversos desde os mais tradicionais signos de negritude aos mais novos que atualizam uma identidade relacionada ao negro morador de periferia, e a linguagem musical onde as especificidades da música dos Arautos do Gueto é tratada em diálogo com os ideais de identidade.

O capítulo 5, *Significado Musical, Discurso não verbal e Ideologia*, consiste na apresentação dos resultados da análise de significados a partir do prisma da ideologia,

aqui entendida como um conjunto de ações conscientes que visam a intervenção no contexto social. Recapitulando os capítulos anteriores, busco compreender parte das construções ideológicas dos Arautos para auxiliar na compreensão dos sentidos construídos na sua própria prática musical. É importante que o leitor tenha clareza de duas coisas: a primeira é que o recorte realizado, para proceder à análise de significados musicais, diz respeito aos significados que os integrantes do Grupo Arautos do Gueto buscam produzir, como emissores de discursos musicais, mesmo que às vezes, de certo modo, inconscientes. A segunda é que a análise buscou compreender a ótica dos Arautos sobre as questões que os cercam, estando pois limitada às subjetividades dos mesmos, entendendo que seu alcance, para a construção de uma compreensão da realidade em que estão inseridos e a formulação de ideias de intervenção nessa realidade é limitada às suas vivências locais e ao alcance de seu diálogo com a sociedade externa que os cerca.

## **1. O Cenário Brasileiro**

### **1.1. Considerações Sobre a Música Afro-brasileira**

Os debates e estudos sobre a herança africana na música brasileira são tão vastos e antigos quanto a própria música brasileira, assim como os estudos sobre a herança africana na língua portuguesa falada no Brasil e a própria cultura brasileira em geral. Alguns destes estudos, em especial os anteriores à etnomusicologia, são fortemente marcados por uma perspectiva nacionalista que buscam traçar uma história que corrobore com a ideia da fusão das raças, como se nota em Mário de Andrade (1972). Também haviam estudos geralmente fundamentados no folclore e história da música, como ressalta Travassos (2003). Independente das diferenças de paradigmas, que separam as pesquisas musicológicas anteriores das atuais desenvolvidas no bojo da etnomusicologia e da nova musicologia, muitas delas parecem coincidir sobre a existência de uma base rítmica na música popular brasileira que segue sendo, em boa parte, de matriz africana.

Martha Ulhoa (1997), para fins de análise musicológica, define o termo 'música brasileira popular' como um campo que abrange as “músicas populares mediadas pela indústria cultural, produzidas e consumidas por brasileiros” (p.2). Para ela, a base rítmica das músicas e gêneros musicais dentro deste recorte, sempre foi de matriz africana até a entrada, em cena, de outros gêneros musicais como os da jovem guarda. Sobre as hipóteses de mestiçagem na música brasileira, ela ainda desenvolve que:

A história da música popular no Brasil tem sido situada em termos de relações étnicas e de classe, sendo pensada geralmente a partir do triângulo clássico das relações raciais: seria fruto do contato entre europeus, africanos e ameríndios. Sem entrar no debate teórico da validade dessa premissa, o fato é que ela se enraizou no cotidiano das representações musicais no Brasil. (Ulhoa, 1997. p.9)

Independente das origens e das mesclas na música praticada no Brasil, de tempos em tempos, a música popular brasileira procura afirmar sua herança africana. É o que nos mostra Carlos Sandroni em *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro* (2001), obra de passagem obrigatória para quem se propõe a estudar a música brasileira por uma ótica histórica e sociológica. O estudo de Sandroni se propõe, dentre outras coisas, a uma reflexão sobre as transformações das representações sociais ocorridas desde as apropriações dos lundus e dos maxixes pelos salões burgueses, a expansão do samba no Rio de Janeiro, ainda no paradigma do tresillo, até o seu apogeu com a introdução do paradigma do Estácio<sup>8</sup>. Um dos vários elementos que o autor nos apresenta, em meio a toda a história do lundu e do samba, é a discussão sobre o negro na sociedade brasileira, em especial a sociedade carioca daquele período de tempo.

---

8. Ver Sandroni, 2001, p.28-37

Devido ao recorte temporal realizado, a análise de Sandroni não pega o tempo posterior a 1933. Há que se lembrar do candomblé baiano, fonte de inspiração para os afro sambas de Vinícius de Moraes, e do movimento da Bossa Nova que trouxe, de forma particular, o gosto musical das classes médias cariocas para o universo do samba. Não podemos deixar de citar a movimentação em torno do samba rock, do soul e rap nas décadas de 70 e 80 que adentraram o universo musical das cidades brasileiras, em especial nas periferias, e que na atualidade, como ressalta Palombini (2008), se reverberam nos bailes funks e nos duelos de hip-hop.

Entretanto, o assunto que quero tratar aqui se refere às reconfigurações das representações sociais no universo da música afrodescendente, tais como Sandroni, mas em outro recorte temporal e espacial. Segundo Goli Guerreiro (2000), no final da década de 80, a paisagem sonora de Salvador começa a ser alterada, pela presença mais constante dos blocos afro carnavalescos, que traziam sua música de tambores das periferias para as regiões centrais da cidade. Segundo Guerreiro, em 1988, a mídia anunciou que os blocos afros haviam inventado um novo gênero musical: o samba-raggae, fruto da mistura do samba baiano com o reggae jamaicano. Ainda acrescenta que os blocos afro-baianos são frutos da resistência dos negros, em Salvador, ao longo do século XIX, que proibidas suas manifestações culturais e submetidos aos diversos constrangimentos sociais do racismo, tinham como forma de militância antirracista a expressão no carnaval, na construção dos blocos coordenados por líderes religiosos das casas de Candomblé, nas letras e temas das canções carnavalescas, nos adereços e figurinos escolhidos para compor o carnaval.

De Salvador a coisa tomou rumo. Em todo o Brasil, as capitais, regiões metropolitanas e cidades de médio porte foram sendo ocupadas por uma expressiva

produção da música e arte reconhecida também por afro-brasileira, que se referenciavam nas tradições dos blocos afro-baianos de carnaval. Essa produção musical, também, expandia sua referência para o maracatu de Pernambuco, os congados, as festas de bois do norte do país, o frevo, o baião e outras manifestações de tradição. Mas, também expandia sua referência para expressões musicais não tradicionais, e até anteriores ao fenômeno midiático dos blocos afro-baianos, como o samba rock, *black music* dentre outros. Essa produção se esparramou nos cenários urbanos, assimilando as tradições afro-brasileiras locais, conquistando e consolidando eventos culturais e de entretenimento próprios, fomentando, inclusive, projetos socioeducativos envolvendo a prática da percussão, dança afro e capoeira.

Na capital mineira, eventos como o Festejo do Tambor Mineiro, Mil Tambores (que mais tarde passou a se chamar TIM Tambores), e o Festival de Arte Negra (FAN) tornaram-se parte do calendário cultural de cidade. Glaura Lucas, em texto ainda não publicado<sup>9</sup>, observa que em Belo Horizonte, a produção artística calcada nessa tendência nacional, se caracteriza por buscar construir (definir, sistematizar para fins de nicho mercadológico cultural) uma identidade afro mineira a partir da apropriação de elementos vindos da cultura tradicional afrodescendente regional, como o congado, cruzando-os com elementos que trazem um sentido de modernidade e urbanidade, em última instância, reproduzindo modelos já vivenciados em outros estados.

De uma forma geral, o que observamos é que, de meados da década de 90 até hoje, o tambor, as percussões, os ritmos socialmente referendados como africanos,

---

9. "A música popular Afro-mineira: conflitos étnicos e éticos de uma construção", comunicação apresentada no I Encontro de Estudos da Música Popular Brasileira, na Escola de Música da UFMG, 2006.

afrodescendentes ou afro-brasileiros passaram a ocupar um espaço de maior interesse e visibilidade, no cenário nacional da música midiática, mesclando-se uns com outros e ainda com outros elementos musicais mais gerais característicos da produção midiática.

Vejamos o que diz Goli Guerreiro (2000):

A percussão vai deixando pra trás a imagem que carregou a muito tempo. Conhecida como “cozinha” dos grupos musicais, situava-se em um espaço obscuro, pouco notado, onde o percussionista era um músico desvalorizado. Essa denominação, já identificada por Carlos Albuquerque como “manifestação de racismo sonoro”, está, no plano imaginário, diretamente ligada à senzala em relação à casa grande e, no plano concreto, remete ao fato de que os percussionistas sempre foram os músicos mais mal pagos do mundo da música. No final do milênio, numa entrelaçada malha de interações locais e internacionais, a percussão ganha uma nova imagem e passa a ocupar a “sala de estar” do mundo da música. (Guerreiro, 2000. p.17).

Essa produção musical, é em certa medida, um dos frutos do impacto promovido pelas ações do movimento negro reorganizado após a queda da ditadura militar. Ao mesmo tempo, essa produção musical impactou não só o próprio movimento negro, que usa desse repertório musical em muitas de suas atividades políticas, mas impactou o trabalho de ONGs nas favelas brasileiras interpenetrando e influenciando algumas práticas destes.

## **1.2. Conquistas e Direitos da População Afrodescendente no Brasil**

Paralelamente, essa movimentação no campo das artes musicais é combinada com um deslocamento nos interesses das políticas públicas voltadas para assuntos da população negra. Diversas políticas culturais passaram a ser desenvolvidas com base no discurso da valorização e preservação da cultura popular afrodescendente, da arte de identidade negra em geral e da valorização da própria população afrodescendente.

Em 1988, foi criada a Fundação Cultural Palmares, como instituição pública vinculada ao Ministério da Cultura, com a finalidade de promover e preservar a cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, ampliar a participação política da população negra na formulação e implementação de políticas públicas. Junto, são criadas também secretarias em âmbito municipal e estadual voltadas para assuntos da população negra.

No cenário das políticas mais gerais, podemos ainda levantar a inclusão das ações afirmativas para negros e combate ao racismo nas discussões de políticas públicas e de leis que incidem sobre a educação e a sociedade civil. Como exemplos podemos citar a criminalização do racismo, estabelecida na forma da lei 7.716/1989, conhecida como Lei Caó, que classifica o racismo como crime inafiançável, punível com prisão de até cinco anos e multa; o decreto nº 4887 de 20 de novembro de 2003, que regulamenta a identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos; a lei 10.639 de 2003 que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afrodescendentes e africanas nas escolas

de ensino básico; a política de cotas para negros na seleção de atores e modelos para comerciais de TV e, a mais polêmica nos meios acadêmicos, a política de cotas raciais para ingresso nas universidades públicas, cuja constitucionalidade foi reconhecida pelo Supremo Tribunal Federal em 26 de maio de 2012, contra recurso impetrado pelo Partido dos Democratas, antigo Partido da Frente Liberal, que questionava a política de cotas da Universidade de Brasília. No dia 07 de agosto de 2012 o Senado aprovou o PLC 180/2008, que torna obrigatória a reserva de 50% das vagas das Instituições Federais de Ensino Superior (IFES) para estudantes que cursaram o ensino médio de forma integral em escolas públicas, sendo que no universo desses 50% de vagas, os estudantes que se declararem negros, pardos e indígenas terão direito a cotas proporcionais à porcentagem demográfica de cada etnia nos estados, de acordo com os dados do IBGE.

Vistos pois todos esses elementos, façamos uma reflexão: o pano de fundo de toda essa movimentação na música, nas artes, nas instituições sociais diversas e na esfera política, encontra seu tecido na combinação entre as propostas da pós-modernidade, que passaram a nortear as ações das instituições sociais, e o significativo acúmulo de forças reivindicatórias do movimento negro no Brasil. Ora, o advento da pós-modernidade sugere o deslocamento do olhar voltado ao ‘homem universal’, que passa a ser entendido como advindo de uma concepção eurocêntrica e totalizante de homem, para o ‘homem particular’, percebendo um ser humano multifacetado e diverso nas suas construções culturais e políticas. Os discursos pela valorização da diversidade, do reconhecimento da diferença para a promoção da igualdade, passam a ocupar um lugar preponderante na antropologia, educação, educação musical, ciências sociais, ciências políticas, artes, filosofia, como também na etnomusicologia. É nesta perspectiva pós-moderna que, no

Brasil, instituições sociais passaram a fazer um movimento mais geral de valorização do negro e da cultura afrodescendente.

Em outra perspectiva, desde o processo de reabertura política dos fins da década de 70, o movimento negro tem se organizado em função de reivindicações embasadas na noção de que as mazelas sociais do povo negro no Brasil, vindas à tona sob o caráter de denúncia, constituem uma herança do passado de escravidão, ao mesmo tempo em que questiona o mito da democracia racial de Gilberto Freire. A reorganização do movimento negro, com a queda da ditadura militar, foi determinante para a existência de uma plataforma de reivindicações que confluíram numa importante participação dos negros na definição de elementos da Constituição de 1988 e de muitas leis e decretos que se seguiram.

Neste sentido, nada mais evidente que a rejeição da data 13 de maio e a entrada em cena do dia 20 de novembro como dia da consciência negra. Entre a compreensão de que a liberdade do negro foi dada pela Princesa Izabel, com a assinatura da Lei Áurea, e a compreensão de que a liberdade foi conquistada através das lutas dos negros, existe um salto qualitativo do olhar histórico, do ponto de vista do protagonismo social e político, o que culmina num questionamento da história oficial. O dia 20 de novembro tem como principal expoente o mártir Zumbi dos Palmares, assassinado pelas forças de repressão estatais durante a tomada e destruição do Quilombo dos Palmares, um estado paralelo, um duplo poder. Historicizando a ascensão do dia 20 de novembro em detrimento ao dia 13 de maio, Oliveira Silveira (2003), relata que as diversas organizações de negros dentro, em torno ou em diálogo com o MNU (Movimento Negro Unificado), tiveram papel preponderante para que ocorresse o deslocamento das comemorações e atos

políticos do dia 13 de maio para o dia 20 de novembro. Sobre as reuniões dos grupos negros na década de 1970, em Porto Alegre, relata que

Na roda, tendência à unanimidade. O treze não satisfazia, não havia por que comemorá-lo. A abolição só havia abolido no papel; a lei não determinara medidas concretas, práticas, palpáveis em favor do negro. E sem o treze era preciso buscar outras datas, era preciso retomar a história do Brasil. (Silveira, 2003, p.24).

Essa perspectiva do movimento negro também pôs em evidência um racismo escondido por detrás dos discursos freireanos de democracia racial que se encontrava (e encontra-se ainda) naturalizado entre brancos e negros. Também punha em destaque essa naturalização nas instituições da sociedade. Petrônio Domingues conta que:

No Programa de Ação, de 1982, o MNU defendia as seguintes reivindicações “mínimas”: desmistificação da democracia racial brasileira; organização política da população negra; transformação do Movimento Negro em movimento de massas; formação de um amplo leque de alianças na luta contra o racismo e a exploração do trabalhador; organização para enfrentar a violência policial; organização nos sindicatos e partidos políticos; luta pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, bem como a busca pelo apoio internacional contra o racismo no país. (Domingues, 2007. p.114)

É possível concluir que as ações do movimento negro em sintonia com a ascensão das perspectivas da pós-modernidade nas instituições sociais, provocou uma reflexão e reelaboração dos discursos sobre a negritude. Existiu e ainda existe um processo de rearranjo das representações sociais em torno da população afrodescendente no Brasil, impulsionada tanto pelas aspirações democráticas mais gerais, quanto pelas

ações políticas do movimento negro organizado. Podemos inferir que a ascensão no campo midiático, das culturas dos tambores vista na primeira parte, encontrasse neste entrelaço social e político mais geral.

### **1.3. Tráfico de Drogas, Violência e Projetos Sociais**

Vimos como, no terreno da música midiática, a música afrodescendente passou a ter notoriedade no país, da década de 90 em diante, em especial a prática do tambor e da percussão. Vimos, também, como esse processo se combinou com uma maior visibilidade das demandas políticas em torno da população negra, quer seja pelas aspirações de reconhecimento e valorização da diversidade presentes nas instituições do Estado brasileiro<sup>10</sup>, quer pelo eco das reivindicações do movimento negro brasileiro, reorganizado após a queda da ditadura militar. Para completar a construção desse cenário, é preciso incluir nas reflexões, o espaço da favela, local de morada de grande parte dos negros brasileiros nas regiões urbanas do Brasil, e tentar compreender alguns fenômenos sociais marcantes destes lugares na atualidade, em diálogo com os elementos já levantados.

Lourdes Carril (2006), em *Quilombo, Favela e Periferia: A longa busca da cidadania*, localiza o negro, para ela o principal sujeito criador das favelas do sudeste

---

10. Apesar das contradições desse processo, como denunciam atualmente os diversos movimentos negros e sociais, a respeito de não aplicação e não cumprimento de leis por parte do Estado.

brasileiro, do ponto de vista histórico, como o ex-escravo que se transformou em mão obra para a indústria, e do ponto de vista sociológico, disputando lugar no mercado de trabalho urbano com nordestinos e imigrantes europeus. Lourdes faz a reflexão de que o negro, em menores condições de disputa no mercado, devido à baixa qualificação de sua mão de obra em comparação aos imigrantes europeus, serviu para a criação de um amplo exército de mão de obra de reserva, o que permitiu uma baixa geral dos salários de toda a classe trabalhadora urbana. Posteriormente, o negro passou a ser absorvido pelo mercado de trabalho formal, segundo ainda Carril, devido, dentre outras coisas, ao desinteresse das classes dominantes pelo imigrante europeu, por trazer consigo as tradições das organizações sindicais e das greves, mas também devido ao crescimento da indústria que passa abarcar uma quantidade maior de mão de obra. Entretanto, a absorção dos negros se deu de forma a destiná-los aos trabalhos de menor prestígio e menores salários<sup>11</sup>. Segundo Carril, as favelas se originam deste setor social, com trabalhadores que se estratificam das diversas formas de trabalho informal ao trabalho formal, com participação de imigrantes europeus em menor escala, e os imigrantes nordestinos em maior.

Podemos ir além das especificidades brasileiras para visualizar as questões mais gerais que perpassam o universo da favela. Mike Davis (2006), em *Planeta Favela*, pensa a proliferação desses espaços como uma característica do capitalismo mundial da atualidade, que combina a superexploração da classe trabalhadora, com a opressão sobre as etnias não brancas e a concentração populacional urbana, que mundialmente e pela primeira vez na história da humanidade, supera a população rural.

---

11. Apesar desse quadro geral, Carril fala da formação de uma classe média que advém desta classe trabalhadora urbana, fortemente marcada pela presença dos descendentes de europeus, mas sem negar o surgimento de uma classe média negra.

Em algum momento, daqui a um ou dois anos, uma mulher vai dar à luz na favela de Ajegunle, em Lagos, na Nigéria; um rapaz fugirá de sua aldeia no oeste de Java para as luzes brilhantes de Jacarta ou um fazendeiro partirá com a família empobrecida para um dos inumeráveis *pueblos jovenes* de Lima. O fato exato não importa e passará completamente despercebido. Ainda assim representará um divisor de águas na história humana, comparável ao Neolítico ou às revoluções industriais. Pela primeira vez, a população urbana da Terra será mais numerosa do que a rural. Na verdade, dada a imprecisão dos recenseamentos no Terceiro Mundo, esta transição sem igual já pode ter ocorrido. (Davis, 2006. p.13)

Davis acrescenta que, na atualidade, o crescimento das cidades e das populações urbanas não refletem necessariamente o crescimento da industrialização e o crescimento da riqueza nas regiões urbanas. Do ponto de vista econômico, o fenômeno é oposto e paralelo ao crescimento da população urbana.

Mas, na maior parte do mundo em desenvolvimento, falta ao crescimento das cidades o poderoso motor industrial exportador (...). Desde meados da década de 80, as grandes cidades industriais do hemisfério sul – Bombaim, Joanesburgo, Buenos Aires, Belo Horizonte e São Paulo – sofreram todas o fechamento maciço das fábricas e a tendência à desindustrialização. Em todos os lugares, a urbanização desligou-se mais radicalmente da industrialização e até do desenvolvimento propriamente dito (...). Em consequência, é comum que o tamanho da economia de uma cidade tenha, surpreendentemente, pouca relação com o tamanho de sua população e vice-versa. (Davis. 2006. p.23).

O estudo de Davis segue relatando a omissão dos Estados nacionais em relação à pobreza e ao crescimento das favelas em todo mundo. Um dos elementos presentes em sua análise é a questão do subemprego e da criminalidade como resultantes do processo.

Retornando ao Brasil, Paulo César Pontes Fraga (2003) localiza na década de 90, o crescimento do tráfico de drogas enquanto atividade econômica ilícita e o desenvolvimento do crime organizado, em especial nas favelas cariocas.

A década de 90 vai se distinguir de outros períodos pela consolidação, intensificação e incremento desta atividade ilegal [o tráfico de drogas] e seus reflexos no cotidiano de seus habitantes: intensos tiroteios com armas de grande poder de destruição, chacinas, invasão de favelas por grupos armados com intuito de tomar pontos de vendas de drogas, intensificação da violência e corrupção policial, mortes por balas perdidas, desaparecimentos entre outros acontecimentos. (Fraga, 2003. p.2).

Ele desenvolveu seu estudo sobre a expansão desta atividade ilegal e as consequentes consolidação do crime organizado, cooptação de policiais corruptos e o decorrente agravante dos índices de violência nas favelas. Violência que atinge em especial a população negra.

O fomento das atividades do tráfico acarretou como suas maiores consequências o envolvimento crescente dos jovens nas variadas ocupações vinculadas a sua organização e consequentemente na sua maior vitimização fatal, derivada da inclusão de armamentos com largo espectro de destruição. O tráfico de drogas produz uma intensa violência, principalmente por abarcar uma grande quantia de dinheiro em suas transações; do confronto pelo domínio de pontos por

quadrilhas rivais, do envolvimento da polícia e do confronto desta instituição com os traficantes.

A entrada mais numerosa dos jovens ocorre mais densamente a partir da segunda metade da década de 80, como observado, devida, sobretudo, à segmentação dos oligopólios exercida pelos chamados comandos. O sentimento de desconfiança dentro e fora das redes e a ambição dos mais novos são vistos como as principais razões para esta segmentação e consequente entrada dos mais jovens. (Fraga, 2003. p.9).

Zaluar (2004), em *Integração Perversa: pobreza e tráfico de drogas*, indica o problema da associação do mercado ilegal de drogas à pobreza, como um problema mundial, mas foca especialmente na América do Sul e, mais ainda, no Brasil. Ela faz uma rica análise sociocultural sobre o impacto do crime organizado nas comunidades pobres urbanas. São inúmeros os elementos que se cruzam na análise de Zaluar, comuns às favelas brasileiras. Uma delas é a transformação do sentimento de “territorialidade típica de grupos de adolescentes” (p.52) numa trágica defesa da localidade com armas e privação do direito de ir e vir. Para ela, o crescimento do crime organizado nas favelas, fez, também, diminuir a participação da população nas associações comunitárias, na medida em que os valores de democracia participativa já não mais são aplicáveis, ou efetivos, frente as novas relações de poder estabelecidas. A democracia participativa deixou-se esvanecer frente a uma grilagem política, exercida pelos grupos armados, policiais ou traficantes, através da imposição da autoridade combinada a um clientelismo. Ela indica, também, o desenvolvimento de uma cultura do isolamento, do esfriamento das relações pessoais, da diminuição da vida social fora das residências em função de uma cultura do medo, cujo símbolo maior reside nos constantes toques de recolher. Por último, ainda cabe ressaltar sua análise sobre o ajustamento de concepções de mundo,

religiosamente orientadas, no julgamento de condutas e espaços sociais através de padrões morais de bem e mau, que no dia a dia das favelas, de forma desigual, definem práticas associadas ao tráfico em oposição ao trabalho honesto. No caso, as práticas e os ambientes associados ao tráfico comporiam, junto com a corrupção policial e a omissão do Estado, o reino da maldade, ao passo que, tanto o traficante, quanto o policial corrupto, tornam-se vítimas, pessoas que se desviaram do caminho do bem, encontrando-se a serviço do mal. Assim, traficantes e policiais corruptos são vistos como pessoas com quem se deve evitar relações, pois são má companhia, e ao mesmo tempo, como pessoas carentes de salvação, carentes de ações que lhes possibilitem uma redenção e uma conversão para o “caminho certo”. Para Zaluar, a somatória desses fatores é o empobrecimento simbólico da “vida social nessas localidades, antes caracterizadas por intensas trocas com outras localidades, ou entre a cultura popular e erudita.” (p.55).

O estudo de Zaluar ainda entra no aspecto da educação. Ela fala da existência de um olhar generalizado sobre a escola e a educação como sendo um antídoto contra a violência e o crime organizado nas favelas. Um olhar que também entende a educação como uma forma de ascensão social. Um olhar naturalizado internamente nas comunidades. Também expõe o resultado de uma pesquisa junto a comunidades cariocas, que revela uma compreensão bastante compartilhada de educação como resultante da combinação entre conteúdo escolar e comportamento de sujeição às normas de conduta, às leis e às autoridades, chamado de “bom comportamento”. Na sequência, explorando mais as contradições, expõe um estudo que demonstra a queda do investimento público em educação e dos índices de avaliação das escolas, desde a década de 90 até a atualidade.

Ronalda Barreto Silva, em *Educação Comunitária: Além do Estado e da Comunidade*, aponta uma série de reformas nos Estados nacionais, provocadas pela tendência internacional neoliberal, em que alguns serviços públicos, como educação e saúde, passam, das décadas de 80 em diante, a serem submetidos a uma série de reformas neoliberais. Tais reformas, incentivaram a transformação das instituições estatais de saúde e educação em instituições públicas não-estatais, com transferência de responsabilidade do público para o privado (p.89). Mas também consistiam em cortes de gastos nestas áreas e incentivos diversos para a atuação de ONGs, ampliando o assim chamado, terceiro setor.

Encontramo-nos assim, num cenário em que a educação é vista como um antídoto para a violência e ao mesmo tempo sofre com pouco investimento. É neste palco que outro elemento entra em cena: a ação das ONGs e do poder público, no combate à influência do tráfico de drogas, sobre as crianças e adolescentes moradores de favela, com projetos socioeducativos. Através do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, um trabalho de pesquisa ação participativa tem se desenvolvido junto a comunidades do complexo da Maré, no Rio de Janeiro. Sobre a atuação de ONGs nas favelas cariocas, o Grupo envolvido na pesquisa, composto por acadêmicos e moradores, desenvolveram um olhar crítico que Samuel Araújo *et ali* (2006) nos apresenta:

Inicialmente, devemos não nos esquecer que as ONGs estão inseridas dentro de um projeto político neoliberal que entende a ação do Estado descentralizada sob as rédeas da iniciativa privada. Nesse sentido, as diversas atividades promovidas pelas organizações não governamentais, na maioria dos casos, caracterizam-se pela substituição do poder público, resultando em produtos culturais mercadológicos (livros sobre violência, CDs de grupos musicais

diversos, etc) que objetivam angariar mais recursos para a manutenção das próprias instituições e assim realizar mais projetos sociais de cunho “salvacionista” e assistencial, um círculo vicioso perverso que pouco toca em questões de transformação de fato e concepção de um novo mundo.

Nesse sentido, o grande número desses projetos culturais dentro das favelas acaba assumindo a posição de postos de trabalho em substituição ao emprego formal, cada vez mais difícil de se conseguir. De um certo modo, são vistos pelos jovens como um ganho a mais na procura de uma ocupação profissional.

São problemáticos, no entanto, a duração desses projetos (contratos temporários que não garantem a menor estabilidade) e o tipo de organização do ensino que caracteriza a instituição promotora da iniciativa. Em alguns casos, os jovens estão ali para aprender de uma forma acrítica, em que ele é apenas o receptor de determinado conteúdo e não tem qualquer participação na formulação do mesmo. Será que os proponentes estariam preocupados em saber o que os jovens sentem, como se importam ou até mesmo em fornecer responsabilidades ou a troca de experiências? (Araújo, 2006. p.217).

As críticas apresentadas por Araújo, a equipe do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e os participantes das pesquisas desenvolvidas junto às comunidades do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, desenvolvem-se de forma a apontar a necessidade de elaboração de propostas de políticas públicas mais dialógicas com as próprias comunidades, onde estas possam a ser autoras e definidoras das políticas e dos projetos. Para ele, isso seria uma condição para o sucesso e efetividade das políticas de inserção social e combate à criminalidade.

Vejamos outras experiências similares na bibliografia: Silva (2008) relata sua experiência em projetos socioeducativos na ONG CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias à Maré), no Programa Criança na Maré, patrocinado pela Petrobras, no Rio de Janeiro. Segundo ela, a Petrobras sempre desenvolveu trabalhos sociais em que se tirava a criança da escola para, em ônibus, fazer passeios na cidade do Rio de Janeiro, pelas praias

da Zona Sul ou para o clube da Petrobras onde havia aulas de esportes e artes. Para Silva, esse tipo de trabalho que retira a criança de seu local, passa por um conceito *higienista* de educação e trabalho social. Ela ainda relata que o medo em *entrar no morro* era um dos fatores que dificultava levar o projeto para o interior da Maré.

Há um outro tipo de projeto social, igualmente baseado nas noções salvacionistas, que são de ação direta do poder público. Num geral, e sintomaticamente, desenvolvidas pelas Secretarias de Segurança Pública. É o caso, em Minas Gerais, do Programa Fica-Vivo (nome igualmente sintomático) aplicado em algumas comunidades de Belo Horizonte e outras cidades mineiras. Uma das primeiras localidades de intervenção deste programa foi a Comunidade do Morro das Pedras, em Belo Horizonte. Sobre o Fica-Vivo, Vettore e Lamarca (2011) dizem:

“Mais do que uma *explosão* de criminalidade, principalmente de homicídios, houve uma *implosão* geográfica de criminalidade na cidade de Belo Horizonte”. Essa afirmação, feita por Beato em 2003, corrobora com os achados de outras pesquisas, como a realizada em 2002 pelo Centro de Estudos de Criminalidade e Segurança Pública da Universidade Federal de Minas Gerais (CRISP/UFMG). Os dados apontam para indicadores de violência que vão além das questões etárias, raciais ou de gênero, já algum tempo conhecidas, pois indicam também um aumento da criminalidade concentrada em determinadas regiões da cidade, como em determinadas vilas e favelas.

Partindo desse ponto de conhecimento espacial da criminalidade, o projeto Fica Vivo foi elaborado e desenvolvido pelo CRISP/UFMG com apoio do Comando de Polícia da Capital e a Chefia de Polícia Civil, bem como de funcionários municipais e estaduais. Com formato de curso e com base na experiência positiva realizada na cidade de Boston (EUA), os participantes destacaram quatro níveis de problemas: institucional, organizacional, comunitário e individual, e definiram estratégias de intervenção social com enfoque geográfico.

Para avaliar o impacto do Programa Fica Vivo na prevenção à ocorrência de homicídios em uma comunidade, Silveira e colegas realizaram um estudo no aglomerado Morro das Pedras, em Belo Horizonte, MG, de 2002 a 2006. Os autores comparam o número de

homicídios ocorridos nessa localidade com os de outras favelas violentas e não-violentas em outros bairros da cidade, em cada uma das fases do Programa.

O aglomerado denominado “Morro das Pedras” foi escolhido devido a sua alta incidência de homicídios e pela boa estrutura pública e comunitária, mobilizadas e interessadas em enfrentar o problema. Fundamentalmente, o Programa iniciou-se com atividades direcionadas para comunicação e esclarecimento do próprio programa, sinalizando para a não-tolerância aos homicídios, vista pelos delinquentes como forma de resolução de conflitos. Acima de tudo, estimulou-se a participação comunitária, com fixação de cartazes, distribuição de panfletos e palestras em escolas. Além disso, intervenções estratégicas com expedições de mandados de busca e apreensão, mobilização da polícia militar e civil para apreensão de criminosos, operações de revista e apreensão de armas, dentre outras, foram realizadas. (sic.) (Vettore e Lamarca, 2011. )

Não podemos deixar de citar também, os programas e ações que abrangem o espaço escolar, quer sejam os que buscam manter as crianças na escola em horário integral, oferecendo uma gama de atividades de esporte e arte nos horários extracurriculares, quer os que mantêm a escola aberta aos fins de semana com atividades, também, em esportes e artes. Atividades que podem ou não ser desenvolvidas por ONGs e projetos sociais em parcerias com as escolas.

Muitos destes projetos sociais, financiados pelo poder público ou pela iniciativa privada, utilizando ou não o espaço da escola pública, desenvolvem, dentre as suas atividades, cursos de música. Muitos deles através da prática da percussão em bloco, da prática do tambor. Algo se pode refletir sobre o porquê do uso do tambor, e uma das possibilidades reside na complexa rede simbólica que envolve o tambor, em diálogo com a movimentação já discutida na primeira parte deste capítulo. O trabalho social parece se relacionar com a prática de tambor, dentre diversas razões, por este ser símbolo de

identidade negra, usando-o como forma de afirmação identitária em diálogo com as manifestações artísticas afro brasileiras postas em evidência, como visto na primeira parte deste capítulo. Por outro lado, também se pode pensar, como sendo uma demonstração involuntária de um racismo naturalizado, em função do lugar de menos prestígio dado à percussão dentre as diversas possibilidades instrumentais na música ocidental, conforme exibido por Goli Guerreiro (2000), onde dentro das hierarquias de valores, a percussão é entendida, muitas vezes, como menos importante e cuja prática é de menor complexidade e erudição.

Vimos, até aqui, como das décadas de 80 e 90 pra cá, a prática da música afro-brasileira embasada nas percussões e no tambor, ganhou visibilidade e notoriedade, num processo de reelaboração da identidade negra, enquanto paralelamente, as questões políticas de ações afirmativas e reivindicações de direitos democráticos para a população negra, no Brasil, também conquistou notoriedade. Contraditoriamente, cresce a violência nas favelas brasileiras, relacionada ao tráfico de drogas, que por sua vez tem como combustível para seu desenvolvimento, a pobreza e a exclusão social de boa parte da população negra, moradora das favelas. De alguma maneira, estas questões combinam entre si, e de uma forma especial, se apresentam nas mentes das pessoas, moradores das periferias e/ou agentes sociais, em formulações que levam a determinadas ações e práticas.

No próximo capítulo, trocaremos a lente desse estudo, de forma a adentrar no Morro das Pedras em Belo Horizonte e no Grupo Arautos do Gueto, buscando entender

como tais questões aparecem na forma local, na vida dos integrantes do Grupo e como eles elaboram sua realidade e buscam responder às demandas que percebem nela; como eles são impactados no seu dia a dia, na experiência cotidiana, e como elaboram sua ação de educação (musical) social através do tambor.

## **2. O Morro das Pedras e os Arautos do Gueto**

Proceder a uma narrativa histórica do Morro das Pedras é uma tarefa bastante difícil frente a escassez de historiografias sobre a região. Uma busca nas bibliotecas da UFMG, na Faculdade Newton Paiva do Campus Silva Lobo, localizada a poucos metros da entrada da favela, na internet e no site da prefeitura, não é muito frutífera. Encontra-se uma vasta bibliografia sobre o processo de expansão e urbanização de Belo Horizonte, às vezes problematizando elementos como o fluxo populacional interno na cidade e a consolidação dos processos democráticos. Em todos eles, as favelas da cidade aparecem como algo quase homogêneo, tratadas de forma genérica<sup>12</sup>. A existência de historiografias pouco acessíveis sobre do Morro das Pedras, soa como um indício de qual o olhar é lançado pela cidade sobre o Morro: o olhar de que é um lugar sem história, ou cuja história não se quer contar. Faz-se uma pesquisa nos sites dos principais jornais da cidade

---

12. Os integrantes do Morro das Pedras relatam, por exemplo, o caso da expulsão, pelo poder público municipal, dos operários do bairro Barro Preto, perto do centro de Belo Horizonte, contando que esses operários se dirigiram para o Morro das Pedras para estabelecer local de moradia. Este mesmo caso é lembrado em diversas bibliografias, e até mesmo pelo site da prefeitura, tratando o caso como mais um dos fatos que contribuíram para originar as favelas de Belo Horizonte, de forma genérica, e o nome do local, Morro das Pedras, quase não aparece.

e encontram-se inúmeras reportagens, a maioria, reforçando sentidos negativos da favela, noticiando a prisão de traficantes e apreensão de armas e drogas ilícitas no Morro das Pedras. Outras reportagens, ainda, relatam desastres como deslizamento de terra com destruição de casas e soterramento de pessoas.

A narrativa histórica do Morro das Pedras mais completa e rica encontrada foi uma publicação da Associação Civil Favela é Isso Aí<sup>13</sup>. Na publicação, a narrativa foi feita, segundo o editorial, a partir de relatos dos próprios moradores, em parceria com o Grupo Arautos do Gueto, definido como 'parceiro local' e ainda cita os nomes de Fabiana e de Wagner, integrante e ex-integrante do Grupo Arautos do Gueto como os moradores que contribuíram.

Para a construção do texto que se segue, o principal material usado na elaboração da narrativa histórica foi o conjunto de relatos dos integrantes do Grupo Arautos do Gueto. Essa escolha se deu por ser mais interessante para a pesquisa, ter como ponto de apoio para as reflexões, o olhar dos integrantes do Grupo e o conhecimento histórico dos moradores sobre seu local de morada e de ação. Comparativamente, coloquei alguns trechos do relato oficial, apresentado pela prefeitura, buscando tecer as diferenças de narrativa.

Neste subcapítulo, faço também um relato histórico do próprio Grupo, na segunda parte. Uma narrativa que vai desde seu surgimento até a atualidade, e que foi construída a partir do cruzamento das falas dos próprios integrantes do Grupo Arautos do Gueto. Um

---

13. Esta, atuou nos últimos anos desenvolvendo trabalhos de valorização das culturas e arte das populações de favelas e dos negros em Belo Horizonte e região metropolitana. Esta publicação periódica destinada ao público morador das favelas tratava de assuntos de interesse desses moradores com grande ênfase na produção artística e cultural desses locais.

material secundário também é utilizado, um release artístico escrito pelo grupo e que possui uma linguagem própria de divulgação. A proposta é poder lançar um olhar sobre a narrativa histórica que o Grupo faz de si mesmo.

Por fim, há um terceiro subcapítulo composto por transcrição direta das histórias de vida de cada um dos integrantes do Grupo, de forma a nos auxiliar a entender um pouco de suas experiências e subjetividades.

## 2.1. Histórico do Morro das Pedras

Inácio conta que:

*A história do morro é igual a história de como qualquer favela começou. Muitas pessoas vieram dos interior para construir BH e BH era só dentro da Contorno<sup>14</sup> e muitas pessoas tiveram que ir pros cantos, fora da contorno, que era onde eles podiam construir um barraquinho lá e morar. As pessoas que trabalhavam nos prédios dentro da contorno, vinham pra cá [pro Morro das Pedras] para morar. Isso pouco depois da criação da cidade. Tem pessoas aqui, que moram aqui até hoje e são dessa época. As pedras que eram tiradas pra construir os prédios da cidade eram tiradas daquela parte lá de cima da favela, e é por isso que aqui chama Morro das Pedras. Tiravam as pedras daqui para construir BH (...) O crescimento do morro se deu assim: A pessoa tinha um terreiro então um casal tinha filhos que casavam e não tinha dinheiro pra comprar um lugar e construía no terreiro. Aí os filhos dos filhos também não tinham pra onde ir e*

---

14. Avenida do Contorno. Desenha um círculo no mapa da cidade. No interior a região central da cidade. Segundo é amplamente compartilhado pelos belorizontinos, a cidade foi projetada para possuir uma região urbana dentro dos perímetros da avenida, enquanto haveria uma região rural na parte externa.

*construíam por cima. Tem muitos lugares que chegam a ter até 3 andares. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Fabiana, para quem, seu pai e avós foram uns dos “que colocaram as primeiras pedrinhas” no Morro das Pedras, fala que

*“O Morro das Pedras se divide em vilas. A gente fez um levantamento junto com o projeto da Glaura<sup>15</sup>, mas não lembro agora tudo. O Morro das Pedras é grande e atinge até lá em cima. Tem Ventosa, Barraginha, São Jorge 1, São Jorge 2, São Jorge 3, Cascalho, Querosene depois da Raja Gabágli<sup>16</sup>, são de 7 a 10. O trabalho dos Arautos abrange de boca a boca todo mundo, inclusive gente de fora do Morro das Pedras, mas a maior atuação é nessa região aqui perto da escola: Cascalho, São Jorge 1,2 e 3<sup>17</sup>. (Fabiana em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

---

15. Glaura Lucas. Projeto de extensão em andamento através do laboratório de etnomusicologia da UFMG. Este projeto visa o estudo da história do samba no Morro em parceria com os Arautos.

16. Raja Gabágli. Importante Avenida da Cidade de Belo Horizonte que liga uma região da zona sul a região central da cidade. Foi construída de forma a cortar o complexo de favelas do Morro das Pedras em duas partes.

17. Interessante perceber que o número de vilas e quais as vilas compõe o Morro das Pedras segundo relato oficial se difere dos relatos orais dos integrantes do Grupo, revelando uma diferença de compreensão da extensão geográfica, das subdivisões internas da comunidade e suas denominações, por razões que não cabe aqui explorar.



Figura 1: Fotografia aérea de parte do Morro das Pedras. Disponível no site da Urbel (Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte): [http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pldPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=urbel&lang=pt\\_BR](http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pldPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=urbel&lang=pt_BR) em 18/06/2013.

O site da Prefeitura diz que:

Tudo leva a crer que a ocupação da área teve início nos anos 20 do século passado, onde haviam (sic.) algumas fazendas e uma pedreira antiga que pode ter dado origem à denominação "Morro das Pedras". A primeira vila do aglomerado é a São Jorge, surgida por volta de 1922. A origem dos primeiros moradores é a favela da Barroca, de onde foram expulsos para dar lugar aos bairros Santo Agostinho e Barro Preto. A situação era muito crítica, o local deserto e as habitações de adobe, sem água, sem luz e nem condução. O deslocamento para o trabalho era feito a pé, a cavalo, ou andando até o Bairro Calafate para pegar o bonde, que era o meio de transporte da época. (site da Prefeitura de Belo Horizonte: [www.pbh.gov.br](http://www.pbh.gov.br) 05/05/2013).



Figura 2: Imagem de Satélite do Morro das Pedras. Disponível em 18/06/2013 em <https://maps.google.com.br/>

Inácio continua sua narrativa:

*Depois, como eles (a prefeitura) não tinham lugar para colocar o lixo de Belo Horizonte, aquela parte do morro virou o lixão e todo lixo da cidade vinha pra cá, um aterro a céu aberto. As pessoas começaram a utilizar o aterro para pegar resto de carne, comida, e tentar reaproveitar o lixo porque na época salário e emprego era muito difícil. Com o lixão foi se criando gases debaixo da terra, com o calor e água da chuva. Chegou o momento que as pessoas “chuchavam” a mangueirinha lá usavam o gás do lixo para fazer fogo, não sei se é verdade, isso é o que dizem. Até que aconteceu uma explosão muito grande e morreu muita gente soterrada. Como a região já tava tomada de barracos, as novas pessoas que chegavam pra construir suas casas, tinham que construir em cima do lixão, essas pessoas morreram soterradas nesta*

*explosão. Até hoje tem gente soterrada ali que não conseguiram retirar. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Voltando ao site da prefeitura, este diz:

Com a intensificação do processo de urbanização, na década de 50, a ocupação do entorno do Morro das Pedras é dinamizada, com o surgimento do Clube dos Oficiais do Círculo Militar e de bairros de classe média, como o Gutierrez, e de classe alta, como o Cidade Jardim<sup>18</sup>. Nos anos 70, por causa da implantação das avenidas Raja Gabáglia, Barão Homem de Melo e do BH Shopping, a área do Morro das Pedras passa a ser alvo da especulação imobiliária e antigos moradores são expulsos em troca de pequenas indenizações. A população do aglomerado sempre enfrentou dificuldades. A luz elétrica, por exemplo, só chegou no início dos anos 80. Antes eram usados o lampião e o querosene. A água era tirada de cisternas ou na bica do Grotão, na Vila Santa Sofia, e também se lavava roupa em um córrego próximo à avenida Barão Homem de Melo. No Morro do Cascalho, até 1982, a água era obtida de chafariz construído na rua Anita Garibaldi.

Sobre a história mais recente do morro e as demandas atuais, Inácio conta que:

*...o morro, de ano pra ano é uma mudança muito radical, e não tem jeito de falar do morro sem falar dos problemas. Eram enormes os problemas, ainda continuamos tendo muitos problemas, mas muitas coisas tem melhorado. Há muito tempo que a comunidade quase não tinha saneamento básico, era esgoto a céu aberto. Era uma área de risco com alta taxa de criminalidade. Pela mobilização da comunidade e da sociedade - infelizmente quando acontecia um incidente grave, [porque] as pessoas só se mobilizam quando acontece incidente grave, mas devido às mobilizações - muitas coisas melhoraram. Já não é mais uma área de risco, não existe mais casas em área de risco<sup>19</sup>. Fora*

---

18. Bairros próximos ao Morro das Pedras.

19. Inácio se refere a área de risco, por regiões assim denominadas pelo poder público devido ao risco de desmoronamento de terras no período de chuvas.

*isso, tem a questão da própria saúde da comunidade, então o trabalho muito grande da saúde que, pelas reivindicações tem dois centros de saúde, criou-se também o CERSAM. Ainda há uma dificuldade muito grande na área da saúde que é a falta de profissionais. Todos os centros de saúde que tem aqui. Infelizmente a gente não consegue contar com a força do poder público de colocar mais profissionais para atuar. Tem um grande problema, que tem a ver com a educação, embora tenha várias creches, UMEIs (Unidade Municipal de Ensino Infantil), escolas que fazem a ação de educação, a gente percebe que tudo que está sendo aplicado nas escolas, não é 100% absorvido pelos alunos e moradores, a gente percebe que teve um problema muito grande que é a escola plural, que os alunos são aprovados e saem da escola sem saber nada. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013)*



Figura 3: Imagem de beco dentro do Morro das Pedras com exposição de quadros. Álbum de fotografias do grupo Arautos do Gueto no facebook

A história recente do Morro das Pedras, entretanto, é marcada pelo cruzamento com a história do desenvolvimento do tráfico de drogas e o crime organizado na favela.

Vejamos como a questão aparece nos relatos dos Arautos:

*Muita coisa aconteceu dentro da comunidade, e à medida que a comunidade crescia foi surgindo e crescendo o tráfico de drogas. Antigamente não se ouvia falar de crack, a única droga que existia aqui era a maconha, e que muita gente usava. Só que quem usava naquela época, e os daquela época que usavam e ainda são vivos e ainda usam, faziam da seguinte forma: nunca usam pra ninguém ver. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Sobre o desenvolvimento do tráfico e da guerra de gangues, Inácio conta que:

*E nem era só questão do tráfico não. Era briguinha de escola, “por que você bateu na minha irmã”, “você mexeu com a minha mulher”. Então eram questões menores, só que as pessoas que estavam envolvidas nessas questões também eram as pessoas do 'movimento'<sup>20</sup>. Eles tinham poder de arma então eles trocavam tiro. Na verdade começou com um arranhão no carro de um, numa festa de rua, aí esse que teve o carro arranhado foi o cortou o rabo do cavalo do outro, aí ele foi lá e deu um tiro em um, aí o outro foi e matou um e o outro matou o outro. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Fabiana ilustra:

---

20. 'Movimento'. Termo endógeno que se refere ao tráfico de drogas e sua organização na favela. Crime organizado.

*O morro pra mim sempre foi muito bacana. Eles falam que é uma área de risco<sup>21</sup>, mas pra mim, o risco sempre bateu muito na minha porta, mas sempre com muito respeito, graças a deus. Essa violência que o povo fala, nunca atingiu a minha família e aos meus arredores, então eu acho que essa violência é dedicada a quem faz essa violência. O Morro das Pedras é perigoso, mas é perigoso pra quem procura drogas, tráfico, quem procura matar, participa de gangue. Eles mesmo fazem os limites deles. Passo no meio do revólver, da droga e nunca tive problema. Traficante já entrou na minha casa, mas não pra traficar, sim pra comer a comida da minha mãe, participar de um churrasco. Dentro da minha casa nunca fizeram nada. Pelo contrário, uma vez, na minha casa, um deles tentou fazer uma gracinha lá e foi corrigido pelos colegas dele, os colegas na maldade, “mexe com eles não, que esses aí eu conheço, são tranquilos”. Eles respeitam a gente. (Fabiana, em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

E Inácio confirma:

*Tem a convivência do pessoal que é do movimento com o pessoal que não é do movimento e há um respeito mútuo entre eles. Estão no mesmo espaço e não tem confusão. O menino que é (do movimento) respeita o que não é e vice-versa. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Wagner:

*A gente, de uma forma ou de outra, dentro da comunidade, a gente acaba sabendo de tudo que acontece. Cê tá mesmo ali mesmo, você se isola, mas se isola entre aspas. Eu trabalho o dia todo e me isolo, mas minha mãe fica em casa o dia inteiro e tem o outro parente. Então mesmo que a gente se isole, acaba sabendo de tudo e sendo atingido pela comunicação via boca a boca. Eu tenho primos que tem*

---

21. Aqui Fabiana se refere como 'Área de risco', ao que o poder público chama de risco social. Corresponde a altos índices de criminalidade e violência.

*envolvimento com o tráfico. Eu não converso com eles sobre o movimento, mas fico sabendo por causa das tias, tios e minha mãe, se alguém tá devendo dinheiro pro tráfico. Aqui acontece, hoje pouco, mas já foi muito, essa divisão de gangues mesmo pelo comando do tráfico. O pessoal aqui do Grajaú não mistura com o pessoal Do Vila São Jorge que não mistura com o pessoal da Ventosa. Então fica meio dividido. A gente sabe de meninos que fazem parte da percussão hoje e que já tiveram envolvimento com o movimento. A gente vai nessa luta tentando resgatar. Primos e parentes meus já chamei pra vir pra percussão e sair do movimento, mas nem sempre a gente consegue e fica frustrado. Eu nasci e cresci aqui e conheço todo mundo que tá envolvido. Já joguei bola e fui na casa deles. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

Renato:

*A relação com o tráfico é assim, eu sei quem são as pessoas, sempre respeitam a gente, mas são eles lá e a gente aqui. Quando a gente faz eventos na rua eles saem pra não atrapalhar. Eles tem um respeito pela gente. Cumprimentam a gente nas ruas e tudo. Esse negócio de drogas e tráficos é muito complicado. Quem é da rua A não pode ir na rua B. Quem é da rua B não pode ir na rua A. Nós somos da parte mais baixa do morro, mas a gente sempre teve acesso ao morro todo e eles viam a gente e respeitavam a gente por que somos dos Arautos. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

## **2.2. Histórico dos Arautos do Gueto**

A data de surgimento do grupo é 13 de setembro de 1996. Inicialmente Renato, Dodó, Hugo Heleno (U-Gueto) e Valtenci faziam parte do Grupo Swing do Cais, grupo

de percussão que acompanhava o grupo de capoeira Cais da Bahia. O grupo de percussão era formado por meninos e adolescentes que tocavam tambores, inspirados nos blocos afro-baianos. Esses integrantes romperam com o Cais da Bahia por possuírem maior interesse no trabalho musical que era secundarizado em função da capoeira. Dodó conta a história assim:

*Tinha o grupo Swing do Cais que fazia parte do Cais da Bahia de Capoeira. Tinha ensaios aos domingos à tarde. Ensaiaava na rua, na rua Bento. Primeiro acontecia no lote aqui da Silva Lobo, onde hoje tem os predinhos. Depois subiu pra frente da sede da capoeira na rua Bento. Era sempre o mesmo núcleo, eu, Renato, o Hugo. Acabava o ensaio no domingo e de segunda a sexta a gente fazia o nosso ensaio. A gente pegava lata, tampa de privada, e juntava na esquina da minha casa e ficava batucando ali. Até chegar o ensaio de domingo. Só que aí o Swing do Cais foi esfriando, esfriando. (...)*

*O Grupo foi esfriando, esfriando e entrou uma questão burocrática no meio. Ele (o maestro do Swing do Cais) começou a cobrar mensalidade. Na época a gente não entendia o que era projeto social, né? Fez reunião com os pais e deu nisso: Agora se cobrava mensalidade. E o grupo, a partir dali se desfez. A gente não concordou em pagar mensalidade. Então eles tomaram os instrumentos. Eles pensaram: “O maestro já não aparece, eles tão andando sozinhos”. Então eles tomaram os instrumentos, que era deles mesmos. Então a gente resolveu fazer os nossos próprios instrumentos. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Inácio diz que desde o início, tanto o Grupo Arautos do Gueto quanto o Cais da Bahia, desenvolviam atividades no Morro das Pedras com os objetivos de valorização do negro e combate à violência.

O release de imprensa de 2006 diz que Inácio, Hugo Heleno, junto a outros ex-integrantes, são os idealizadores do Grupo. Renato conta que por sugestão de Hamilton

Borges, veio o nome Grupo Cultural Afro-brasileiro Arautos do Gueto que mais tarde se renomeou como Grupo Cultural Arautos do Gueto. O nome, segundo Inácio e Dodó, significa: Arautos como mensageiros, e Gueto como favela, logo Arautos do Gueto quer dizer mensageiros da favela, e isso revela a intenção de dar voz aos anseios da comunidade.

No princípio, o Grupo se inspirava nos blocos afro-baianos:

*Aí veio a questão de a gente assistir fitas de vídeos do Olodum, Timbalada, Ilê aiê, mas a gente nunca assistiu eles pessoalmente. A gente era muito espelho do Olodum, na forma de tocar, e até hoje você vai ver que tem um estilo Olodum. Aquela coisa de pegar o tambor, tocar, rodar, jogar o tambor pra cima, tocar o samba reggae, que é prática pra todo mundo aqui. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

No início, o grupo não tinha instrumentos para fazer a própria música. Certa vez, fizeram uma apresentação com instrumentos emprestados de amigos, na Escola Municipal Hugo Werneck, para uma reportagem da emissora de TV Rede Minas. Foi a primeira projeção midiática do grupo que lhes serviu de muito incentivo, mas para fazê-la, foi preciso pegar instrumentos emprestados do Grupo de Capoeira com quem haviam rompido. Havia o desejo de fabricar os próprios instrumentos pois os custos de compra eram altos. Foi então que Inácio conseguiu fechar uma apresentação remunerada no Extra Hipermercado, onde era funcionário. Realizaram esta apresentação com os instrumentos emprestados do Grupo Cais da Bahia e com o cachê, somado ao recurso de uma

‘vaquinha’, compraram os materiais necessários. Assim, fizeram os primeiros instrumentos, com o apoio técnico de um amigo do Inácio, que fabricava instrumentos artesanais e outro amigo, que cedeu espaço de uma oficina de móveis assépticos para hospitais, da qual era dono. Vejamos como eles relatam:

*...No início a gente pensou como que ia fazer porque a gente não tinha instrumento, não tinha nada. Aí tinha um colega do Paulo Rodrigo que já tinha feito instrumento no manual. Aí a gente conseguiu os instrumentos emprestados, fomos no lugar que eu trabalhava, que eu consegui um show pra gente fazer lá, a gente ganhou um valor, esse valor a gente juntou com uma vaquinha que cada um de nós fizemos e daí a gente comprou o material. E como eu era amigo de um cara, que tinha uma escolinha de futebol aqui no bairro, e que é dono de uma fábrica de móveis de hospitais, e ele falou: “A minha fábrica lá, vocês podem ir lá, não tem problema nenhum, vocês podem fabricar os instrumentos de vocês lá, e caso tenham alguma dificuldade, vocês podem parar meus funcionários e pedir ajuda, e quando for a solda, eles soldam pra vocês.” Aí a gente fez...*

*...Nesse mesmo período quando a gente foi na loja perguntar quanto era o preço do tambor, o bumbo de aro 22, que é aquele grandão, tava R\$150,00. A gente tinha R\$ 400,00 do show mais R\$ 100,00 da vaquinha. Então a gente tinha R\$ 500,00 pra fazer os instrumentos pra 15 pessoas. A gente comprou as chapas de metal e construímos 22 instrumentos dentro de um mês. E esses instrumentos estão até hoje na ativa. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

A história dos Arautos, sendo um grupo que surge dentro da favela, se cruza com a história do tráfico de drogas na comunidade. Esse cruzamento faz delinear cada vez mais o aspecto social do seu trabalho artístico, tanto pela demanda real e interna e o

envolvimento dos integrantes do grupo na vida social da favela, quanto pela imagem externa que se projetava sobre os Arautos<sup>22</sup>. Inácio diz que:

*...Quando a gente tava começando, a gente conseguiu uma entrevista com a TV Alterosa, pra falar do trabalho dentro da comunidade. Que a comunidade era muito violenta e aí tava surgindo um grupo pra trabalhar com criança e adolescente, para trabalhar a questão de arte e cultura...*

*Nesse mesmo momento, a comunidade tava vivendo uma guerra de gangues, que era o mesmo momento que tava surgindo o uso e o comércio das drogas. Era uma coisa nova, né? Todo mundo queria experimentar, tava dando grana. Era muito carro. Carro pra cima, carro pra baixo. Muita gente ganhando dinheiro, gente que não tinha condições nenhuma de ter um carro, de ter uma moto, comprando carro e moto. Aí começou a guerra do tráfico. Um tinha poder de arma, o outro também tinha...*

*Mesmo com o momento conflituoso, a gente fazia os nossos ensaios. A gente descia e fazia o ensaio na rua aqui de baixo, fora da comunidade. Aí, de repente, alguém ligava pro celular de um de nós e falava: "Gente, não sobe, não, que o negócio tá feio!". Quando terminava o ensaio, a gente subia todo mundo junto, com muito medo. Olhava na rua, ninguém nas ruas. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013)*

Dodo fala assim:

*Sobre o tráfico, eu prefiro ser curto. O Tráfico sempre existiu. Mas existiu com respeito aos moradores. Hoje não. Hoje é um bando de moleque que se acha traficante e te cobra coisas, que o verdadeiro traficante não cobra. Antigamente, o traficante de verdade oferecia coisa pra gente, apesar de a gente nunca ter aceitado. Eles viam a*

---

22. Essa questão, dialoga com o trabalho de Samuel Araújo em que ele problematiza a violência como conceito necessário nos estudos etnomusicológicos, em contextos em que poucos trabalhos em etnomusicologia evidenciam tal questão. Ver mais em ARAUJO, Samuel. *A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro*. In: Trans Revista Transcultural de Música n 10. 2006.

*gente carregando os instrumentos nas costas e ofereciam pagar transporte pra gente, carreto, e a gente negava e era de boa. Hoje não. Hoje o trem desandou total. Você vê menino andando com arma, descaradamente, no meio da rua. Isso aí é uma questão muito sensível. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Inicialmente o grupo se encontrava aos domingos, por causa de “trabalho formal” dos integrantes durante a semana. Segundo Inácio, conseguiam reunir muitos jovens para fazer os ensaios e participar das atividades. Ensaiavam nas ruas do morro e guardavam os instrumentos na casa do Hugo. Por volta de 1997-98, conseguiram uma parceria com o CEVAE (Centro de Vivência Agroecológico), espaço da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, que cedeu lugar para guardar os instrumentos. Mas, os ensaios continuaram acontecendo nas ruas aos domingos. Inácio relata que não tinham transporte e que sempre carregavam as coisas nas mãos: caixas de som, microfones para vozes e os tambores. Eram quatro horas de ensaio. Na voz de Dodó:

*Então veio a parceria com o CEVAE. Aí o nosso escritório, o lugar onde a gente guardava os instrumentos era no CEVAE. A gente descia pra rua de baixo, aqui (onde era o) no campo e fazia os ensaios lá. Eram duas turmas. Uma de mais velhos e os Arautos mirim. (...) Começou a ter vários problemas dentro do CEVAE. Lá não funcionava muita coisa agroecológica. Hoje já funciona, mas não funcionava. Acabou que quem movimentava o CEVAE era o Arautos. A gente fazia aquilo funcionar. Mas fomos tendo problemas e tivemos que sair. Então o escritório foi pra minha casa. Eu já morava sozinho, então, disponibilizei um cômodo da minha casa pra ser o escritório, e os instrumentos ficavam nas casas dos integrantes do grupo. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*



Figura 4: “Primeiro ensaio em 1996” Foto disponibilizada por Inácio em <http://www.flickr.com/photos/26965051@N08/2518818175/>

Essa realidade durou por aproximadamente 8 anos. Renato relata assim:

*Durante o nosso desenvolvimento aconteceu muita coisa. Coisa boa e coisa ruim. Muita coisa mesmo. A gente tava ensaiando na rua e vinha carro de polícia reprimir a gente, o pessoal jogava ovo, pedra, xingava a gente. A gente ensaiava nas ruas ali onde hoje são os prédios [residenciais] da [Avenida] Silva Lobo [do outro lado do posto policial, logo na entrada principal da favela]. Ali era um campo. A gente saía com os instrumentos nas costas, caixa de som, descia uns três ou quatro quarteirões, voltava e pegava o som, montava nosso palco, cenário, tudo bonitinho. Aí chegava polícia, chegava morador reclamando. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*



Apesar das dificuldades internas, ocorria uma consolidação das relações sociais internas no Grupo em função de ser esta, uma experiência social significativa para eles, conforme veremos melhor no capítulo 5, ao discutirmos a ideologia do Grupo. Em paralelo ocorria um processo de consolidação do grupo, do ponto de vista do reconhecimento social de seu trabalho, com pequenas projeções midiáticas, apoiadas nas propagandas de efetividade do trabalho social. Isso foi, aos poucos, abrindo caminhos para os integrantes ampliarem suas redes de contatos e influências, abarcando o convívio e a troca de experiências com outros grupos, artistas e apoiadores da sociedade civil. Inácio relata que:

*...a gente começou a visitar a Porto de Minas<sup>23</sup>, Tamboleté<sup>24</sup>, e outros grupos, e conhecer as pessoas da cena cultural da cidade, e fazer amizade, e começamos a ficar sabendo de projetos como esse da Arena da Cultura<sup>25</sup> e das Leis de Incentivo à Cultura. (Inácio em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaucia Lucas)*

E os Arautos foram consolidando seu trabalho junto à comunidade:

*Aí a gente começou a ganhar nome e virar referencia dentro da comunidade. As pessoas viam a gente na televisão, no MGTV, na TV*

---

23. Um dos principais grupos de capoeira de Belo Horizonte, com grande projeção regional.

24. Grupo Cultural que, como os Arautos, surgiu no interior de uma comunidade carente de Belo Horizonte, o Bairro Novo Glória. Também atua com educação através do tambor. Dele se projetou o artista nacionalmente conhecido Sérgio Pererê.

25. Projeto da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte que oferecia, e ainda oferece, oficinas gratuitas de diversos ramos das artes.

*Record, na Alterosa. Aí começou os pais ter interesse de colocar os meninos pra participar do grupo. A referência que eles tinham na marginalidade, muito passou a ser referência nossa. A gente fazia apresentação nas ruas, nos eventos da comunidade, nas escolas em torno à comunidade. Teve um momento que a gente fez uma coisa itinerante, cada semana a gente tava numa parte diferente da comunidade fazendo as atividades com percussão. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013)*

E também foram ampliando sua rede de parceiros, contando com educadores musicais como Rafael Anderson que lhes ofereceu “assessoria musical<sup>26</sup>”, etnomusicólogos como Glaura Lucas, advogados como Vitor Pimenta de Faria, artistas como Babaya que lhes ofereceu aulas de canto, Bill Lucas, Guda que trabalharam com eles a percussão através das Leis de Incentivo à Cultura, dentre outros.

*...a gente também não tinha muito conhecimento das coisas. Então a gente começou a fazer parcerias, começamos a procurar quem conhece de música e perguntar se podiam dar uma força pra gente em alguma coisa. Aí a gente conheceu a Rosilane Bragança, uma menina que hoje tá no Rio, trabalhava com dança afro, e ela apresentou pra gente o Rafael Anderson. A partir daí o Rafael foi fazendo aquela rede. Trouxe a Glaura, trouxe a Babaya. Aí a Babaya já buscou outra pessoa e montamos uma rede muito grande de parceiros. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013)*

O Grupo Arautos do Gueto decidiu então elaborar projetos e pleitear recursos junto ao Estado, através das Leis de Incentivo à Cultura. Mas havia a dificuldade com a linguagem verbal escrita. Inácio fala que “*tinha ideia na cabeça, mas não tinha texto*”,

---

26. Assessoria Musical é como os Arautos se referem a aulas de música oferecidas por parceiros.

expressando a dificuldade que possuía para a elaboração de projetos. Fabiana já diz que “fazer é fácil, escrever o que a gente faz é complicado”. Para tanto, o Grupo contou com a colaboração, inicialmente de Glaura Lucas e depois de Marcela Bertelli para montar os projetos. Vejamos como Inácio relata:

*...A gente sempre teve o apoio da Glaura pra tá fazendo a escrita dos projetos, a ideia era totalmente nossa, mas ela escrevia, pra acertar o texto, né. A gente aprovou dois projetos pelo Fundo Cultural da Prefeitura e assim começamos a comprar uniforme, outros instrumentos, e ao mesmo tempo a gente tava fazendo também cursos pela Arena da Cultura, que era um projeto que tinha pela Secretaria de Cultura da Prefeitura de formação em algumas áreas artísticas.*

*...Mas a gente continuou e a coisa foi crescendo. A gente foi fazendo várias apresentações, a gente foi fazendo nome. Depois a gente fez contato com a Secretaria de Cultura e conseguimos aprovação de mais alguns projetos...*

*...Com esses projetos a gente teve a oportunidade de contratar duas pessoas conhecidíssimas no meio da música que é o Bill Lucas e o Guda, e os dois vieram a trabalhar com a gente no sentido de dar uma aprofundada nessa coisa da música percussiva, além do trabalho de pesquisa de estudar as coisas do exterior, da África, pra gente entender um pouquinho mais de música. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Dodó comenta:

*Por lei que o Arautos aprovou, a gente teve aulas com professores como o Guda e o Bill Lucas. Fiz aula com eles e nessas aulas eu fui aprendendo, gravando e repassando pra frente como professor nos outros projetos que os Arautos aprovou. Eles ensinaram coordenação motora, alguns desenhos ritmos, alguns ritmos, como criar ritmo, afinação, polegada do instrumento. Saber, a gente sabia das coisas como autodidata. Eles vieram e clareou. A gente nunca tinha ouvido falar de partitura. Quando veio a palavra partitura a gente falou “o que que é isso gente?”. Passou nomes pra gente: o que é uma pinça, um*

*tapa. Nome de golpes de timbal, tem o slap, o ketu. Tudo isso ele passou pra gente. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*



Figura 6: Bloco dos Arautos do Gueto nas ruas da comunidade. 2006. foto presente no site da Associação Favela É Isso Aí

Com maior capacidade de expansão do trabalho, e percebendo uma maior demanda de crianças da comunidade em participar, resolveram montar um bloco de percussão mirim. Foi então que montaram um grupo, só de crianças, de percussão, ainda

em 1998. Posteriormente criaram um grupo feminino de percussão também, por volta de 1999 e 2000. Segundo Inácio, não havia um motivo claro para o desejo das mulheres, que eram esposas, namoradas e mães dos envolvidos nas oficinas, em criar um bloco exclusivamente feminino, pois o ingresso de mulheres na percussão ocorria, embora minoritário em comparação a participação masculina.

*...a gente teve recurso por dois anos, a partir daí a gente foi criando outros grupos e fazendo outras coisas dos Arautos. A gente criou um bloco de jovens adolescentes, a partir do momento que tinha um menino, o Allan, que era o único menino do bloco, meu filho, que tinha 3 anos de idade e os outros todos de 16, 17 e 18 anos. Aí sentiu-se a necessidade de que... por que, os meninos que tavam na rua, viam o Allan tocando, e os meninos da idade do Allan ficavam tudo doido. Então a gente falou: "Nós precisamos montar um grupo de criança". Foi quando surgiu o bloco mirim, que era de meninos da idade do Allan, e os meninos [mais velhos] do outro bloco eram multiplicadores desses meninos. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013)*

Apesar de um reconhecimento interno e externo crescente, muitas dificuldades continuavam existindo. Renato conta um caso que ilustra uma situação bastante interessante em relação ao período de consolidação do trabalho junto à comunidade e ao poder público, mas com contradições em relação à Polícia Militar:

*Nossa relação com a polícia, na verdade, nunca incomodou a gente a fundo não. Apesar de eles passarem nos nossos ensaios no início, nunca fomos presos. Teve um evento, que a gente fez na quadra principal do bairro, que fica atrás do batalhão. Eles seguraram o máximo que eles aguentaram. Quando deu 10 horas da noite, eles foram lá pra acabar com o show. Pediram alvará e todos os documentos legais, que era preciso pra fazer o evento. Só que a gente*

*tinha tudo isso. Pagamos a CEMIG<sup>27</sup>, a prefeitura. Aí eles falaram assim: “Vou falar uma coisa com vocês. Vocês estão tudo certinho, dentro da lei, não tem nenhum problema. Só que já são dez horas da noite, vocês tãõ fazendo barulho em cima da gente, praticamente dentro do batalhão. O som tá muito alto”. Eles foram educados e não tinha como eles virem na porrada. Eles deram então mais meia hora pra gente. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

Noutra ocasião, o Estado, através da Secretaria de Segurança Pública e da Polícia Militar de Minas Gerais, com a intenção de desenvolver projetos de combate à influência do tráfico de drogas, estabeleceu relação com os Arautos do Gueto a partir do Projeto Fica Vivo da Polícia Militar. Isso ajudou os Arautos a expandir relações. A Polícia Militar de Minas Gerias havia desenvolvido parceria com o grupo carioca Afroreggae, que também desenvolve trabalho social, com educação musical através de tambores, nas favelas cariocas. Esse contato com o projeto Fica Vivo serviu de ponte entre os Arautos e o Afroreggae.

*...Depois surgiu um contato com uma pessoa da secretaria de defesa social do estado, que tava pensando em fazer um projeto em BH de impacto sobre a questão da criminalidade. Aí apareceu o programa Fica Vivo. Quando o Fica Vivo começou a pensar uma estratégia de trabalho, a gente conheceu o Major Müller, que é uma pessoa muito ligada ao projeto Fica Vivo. [Daí] a gente chegou a fazer muitas apresentações dentro dos quartéis [da polícia militar] também, e devido ao trabalho que a Polícia Militar [de Minas Gerais] chegou a fazer com o Afroreggae, da cidade do Rio de Janeiro, ele fez o convite pra gente conhecer o trabalho do Afroreggae no Rio de Janeiro. Então a gente foi junto com o pessoal do Fica Vivo pro Rio de Janeiro, pra poder buscar formas de estruturar um trabalho aqui a partir da referencia [da experiência] do Afroreggae... (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

---

27 Empresa fornecedora de energia elétrica.

E surge a relação com o Grupo carioca Afroreggae:

*...Então começou o nosso contato com o Afroreggae que em alguns momentos a gente ia lá visitá-los. Em outros momentos, que eles vinham aqui, a gente ficava junto com eles no hotel, ou no lugar do show, conversando com eles sobre a experiência de trabalho deles, e aí a gente foi crescendo. (Inácio em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

O Afroreggae influenciou no desenvolvimento da Banda dos Arautos, na consolidação dos blocos e na forma de gestão dos projetos. Renato fala assim:

*O Afroreggae, na verdade, nós já tínhamos o projeto da banda muito antes de conhecer o Afroreggae. Por exemplo, o Hugo chegou a largar a percussão e focou na voz, canto e harmonia. Ele que começou a inserir a harmonia nos Arautos, e aos poucos, do bloco, foi desenvolvendo a vontade de fazer uma banda e tocar Tim Maia, Jorge Bem. Então tinha o cavaquinho e a guitarra na frente, com a voz, e a gente atrás com a percussão, surdo, repinique e tal. A gente foi formando. Teve uma época que a gente foi pro parque das mangabeiras e vimos o Afroreggae. Fomos buscar conhecer e nos identificamos. Tínhamos um projeto igual a eles, mas em proporção menor, e eles viraram muita referência pra gente. A banda deles, o bloco de latas e o bloco mirim. Influência na forma de gestão, de dirigir e organizar. Depois de Olodum e Timbalada foi o [grupo Afroreggae] que mais abriu nossa cabeça. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

Dos blocos de percussão, Inácio conta que, em torno do ano 2000, surgiu a Banda Arautos do Gueto. Escolheram alguns percussionistas dos blocos para compor a percussão da banda. O repertório era diferente das músicas do bloco e executavam músicas de grupos já consagrados, músicas do Olodum, Timbalada, Araketu, MPB e criações do U-Gueto. A banda misturava também black music, e hip-hop. As letras eram muito voltadas, segundo Inácio, para questões de convivência da comunidade. A maior parte das letras eram compostas, segundo eles, por U-Gueto, que hoje segue em carreira solo como cantor mantendo parcerias com os Arautos.

Com o apoio do advogado Vítor Lúcio Pimenta de Faria, a Associação Cultural Arautos do Gueto foi então constituída juridicamente no ano 2000. Surge a primeira sede em 2006 com recursos de um dos cinco projetos aprovados nos editais das Leis de Incentivo à Cultura.

*...A gente ficou 8 anos nas ruas, e a gente percebeu que não dava mais pra ficar nas ruas, e que a gente tinha que ter um espaço de referência pro grupo. A gente conseguiu fazer um projeto pra lei estadual, e na estadual, a gente tinha condições de alugar um imóvel [por que na municipal não se podia alugar espaço físico]. Quando a gente conseguiu aprovar o projeto [na lei estadual] a gente teve contato com a Telemig Celular, que tava começando um trabalho de arte e cultura popular. Aí tava se formando uma rede de grupos de Belo Horizonte [em torno aos projetos financiados pela Telemig através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura]. Aí a gente se fortaleceu ainda mais, conhecendo outras áreas da arte e da cultura. Através dessa rede, a gente conseguiu uma carta da Telemig Celular, para enviar para a Secretaria de Estado da Cultura, para informar o interesse dela [da empresa] de ser nossa fonte de financiamento. Aí o nosso projeto foi aprovado e a gente então tinha o recurso em mãos. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

E Dodó fala:

*Depois conseguimos uma sede lá na rua. Um aluguel. E a gente pagava o aluguel com ajuda de pessoas físicas mesmo, que faziam doações e com recursos de projetos de lei de incentivo a cultura. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Todos os projetos estavam vinculados à execução de oficinas de percussão afro-brasileira, com tambores, e, ao mesmo tempo, visavam expandir o trabalho, com oficinas de outras áreas artísticas para a comunidade, e de capacitação profissional na área de música e produção cultural.

Com recursos de um dos projetos resolveram criar um grupo de dança afro. Para isso, realizaram uma enquete para saber quais os estilos de dança, os moradores do Morro das Pedras gostariam de receber oficinas. Segundo Inácio, preferiram a dança afro. Foi num ensaio de rua que fizeram a enquete distribuindo papel com perguntas aos frequentadores do ensaio de rua. Os Arautos então convidaram Marlene Silva, que segundo Inácio, é a pessoa que trouxe a dança afro para Minas Gerais. Inácio trabalhava como percussionista *freelancer* para ela. Montou-se o grupo que recebeu o nome *Edmalê*, segundo ele, uma brincadeira com a expressão *é de Marlene*. Uma homenagem a ela, mas é impossível não perceber, além da intenção de homenagem, a intenção de expressar identidade africana na sonoridade do nome do grupo, que sugere, inclusive, uma referência à nação africana Malê, muito referenciada também nos blocos afro-baianos. Elaboraram coreografias e fizeram apresentações. No mesmo período montaram um

grupo de dança afro mirim. Os grupos de dança surgiram entre 2004 e 2005 e acabaram entre 2005 e 2006. Inácio conta que a Associação tentou continuar as atividades de dança, mas não foi possível por falta de recursos financeiros para pagar os professores e monitores de dança.

Enquanto os blocos se desenvolviam numa perspectiva da ação social, a banda construía espetáculos com temáticas voltadas às questões do Morro e das comunidades de favela. A banda pôde contratar outros artistas para orientação e montagem de um espetáculo chamado *O Morro Pede Paz*, que estreou no antigo Teatro Casa Nova, em frente ao Palácio das Artes, na Avenida Afonso Pena, Centro de Belo Horizonte. O espetáculo foi gravado e fizeram um DVD. Noutra parte do release de imprensa ainda diz:

*Em 2005, o Arautos Banda estreou o espetáculo “O Morro Pede Paz” que se tornou também nome de evento realizado no Morro das Pedras, para agregar a comunidade através da música, fortalecer a cena cultural local e promover o intercâmbio entre artistas de Minas Gerais com a comunidade local, gerando renda para comerciantes locais e recursos para os trabalhos da ONG. “Idealizamos o Morro Pede Paz porque a violência armada é muito acirrada na comunidade, com muitas mortes de jovens e chegamos a um momento em que achávamos difícil reverter esse quadro, mas sentimos que precisávamos ajudar. Então criamos músicas para falar sobre essa vivência. Eu, U-Gueto e Dodó começaram a cantar o cotidiano do Morro das Pedras. Arautos significa mensageiros e gueto, consideramos como a favela. Mensageiros da Favela, para dar voz aos anseios da comunidade”. (Release de Imprensa do Grupo disponível em 15 de abril de 2013 em: <http://www.favelaeissoai.com.br/artista.php?cod=910> )*

Em 2006, a Banda Arautos do Gueto fechou parceria com o grupo de rap S.O.S Periferia, de Santa Luzia, Região Metropolitana de Belo Horizonte, e com o poeta e músico Makely Ka, para a realização do espetáculo cênico musical “Matriarcado”. Neste, segundo o mesmo release de imprensa, abordou-se questões relacionadas às vivências na periferia, comuns aos dois grupos, e também a respeito da figura feminina, as mães em especial, as mães da periferia. Inácio diz que uma das intenções dos Arautos era fazer uma experimentação sonora desenvolvendo uma mistura entre a percussão dos Arautos e o rap do grupo S.O.S Periferia.

*Para ver também grupos musicalmente diferentes com metodologia de trabalho e ideologias parecidas. Os dois grupos começaram do nada, buscando capacitação em arte e cultura e temos uma história muito semelhante. (Inácio, em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaura Lucas).*

Apesar de no histórico dos Arautos constar a aprovação de projetos culturais em fundos públicos de financiamento, a busca por recursos nas secretarias de educação e segurança pública municipais e estaduais e contratos temporários em projetos governamentais, observei, nos relatos, que a negligência do poder público, a falta de financiamento para atividades diversas, e as condições de trabalho desses educadores (musicais) sociais, uma vez desprotegidos pelas leis trabalhistas e sem financiamento consistente e contínuo, tornaram os membros do grupo expostos a diversas contrariedades. Chegou-se portanto um período de maiores dificuldades.

*Nós tínhamos uma relação maior com o Estado. De uns sete anos pra cá, a gente tá meio afastado do governo, da prefeitura [como não tinha continuidade]. Nós passamos uma fase de turbulência, de perder espaço, sede, móveis, livros, a banda praticamente acabou e a gente não sabia. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

*As parcerias que a gente tem hoje é com a Unimed, com a UFMG através da Glaura [com] que[m] a gente tá registrando a história do samba aqui no Morro das Pedras. Fora isso, tem os projetos de lei de incentivo à cultura e muito suor, perrengue, dedicação, e de abrir mão da família da gente. Muitas vezes com a compreensão e apoio da família também. A gente mesmo patrocina a gente mesmo com nosso dinheiro e trabalho. (Fabiana, em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

Com as dificuldades, perderam membros:

*...a maioria dos ex-integrantes do Arautos estão em emprego formal, muitos pais de família hoje, alguns estão na trajetória da música, a Fabíola<sup>28</sup> que é uma das fundadoras, foi vocalista do grupo desde que o grupo começou, tá no Rio de Janeiro, tem uma escola de música e está se preparando para lançar seu primeiro CD, ela é vocalista. O Hugo, o U-Gueto, toca na noite, nos bailes e bares aqui de BH, eles eram uma dupla, cantavam juntos, a Fabíola com U-Gueto. O U-Gueto vive de música, tá casado. Tem o Geraldo que é modelo fotográfico, tá em Maceió, casou e dá aula de música lá também. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

*[Muitos dos] ex-integrantes hoje são trabalhadores normais. Um é segurança no Extra [Hipermercados], outro é vigilante no posto [de combustível de automóveis]. São trabalhadores. A gente às vezes pensa em chamar eles e fazer um bloco. Mas é muito difícil. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

---

28. Segundo os relatos do Grupo, Fabíola mudou-se para o Rio de Janeiro, inicialmente para integrar o Grupo Afroreggae.

Em 2009 o grupo estava sem condições de dar continuidade aos diversos trabalhos já realizados. Conseguiram, porém, fechar parceria com o Instituto Cidadania Unimed-BH e, desde então, mantém duas turmas de oficinas de percussão na Escola Municipal Hugo Werneck, uma de adolescentes e outra infantil, com ensaios todos os sábados, uma de manhã e outra a tarde. Os alunos desta oficina formam o bloco *Batuque Salubre*.

*Quando a Unimed apareceu, a gente conseguiu firmar o pé e não buscamos outros projetos junto ao Estado. Queremos voltar a buscar outros projetos com o Estado. A gente teve 4 anos de auge do trabalho que foram com apoio do Estado: tivemos grupo de dança, bloco mirim e adulto, banda, dávamos oficina pra fora do morro, um bloco só de gente de fora da comunidade, gente do [bairro] Luxemburgo, São Bento<sup>29</sup>. Gente do asfalto fazer curso com a gente, vários shows. Nosso auge foi com dinheiro do governo. Mas a gente perdeu isso tudo até que a Unimed apareceu e a gente abraçou a Unimed e acabamos esquecendo do governo.*

*Na verdade nosso principal patrocinador hoje é a Unimed. Ela tava procurando um grupo de percussão no bairro pra dar aula na escola e a diretora indicou o Inácio. O Inácio foi lá na Unimed, fizemos as reuniões e a parceria começou. Os nossos parceiros aceitam tudo o que a gente quer fazer, nosso trabalho não é sujeito, temos voz ativa e fazemos as coisas como a gente pensa, nossa programação, apresentações, ensaios. Tudo a gente decide. A gente tem autonomia pedagógica e artística. Na área artística os parceiros não dão nenhum palpite. Eles investem em nosso trabalho e a gente faz o que a gente acha que deve fazer. Eles ganham visibilidade com nosso trabalho. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

Hoje, os integrantes do Grupo e Associação são Inácio, Dodó, Renato e Fabiana e contam com o apoio de Wagner, ex-integrante, nas atividades da Escola. A sua principal

---

29. Bairros nobres de Belo Horizonte.

atividade é o trabalho de educação (musical) social na Escola Municipal Hugo Werneck sob patrocínio do Instituto Unimed-BH, com o Bloco Batuque Salubre. Segundo Fabiana, o nome do bloco é “*porque salubre é sinônimo de saudável*”, correspondendo ao ramo econômico da empresa parceira. Individualmente e paralelamente, Inácio e Dodó seguem com aulas de percussão em outros grupos de ação social, a exemplo do Tamborilata, grupo que Inácio mantém dentro da Comunidade do Morro das Pedras, que usa instrumentos feitos a partir de material reciclado, com o financiamento do Projeto Fica Vivo da Secretaria de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais. Dodó prepara jovens para serem monitores de percussão, em projetos sociais, em outras escolas na cidade de Brumadinho, região metropolitana. Apesar disso, os grupos de percussão trabalhados de forma independente por Inácio ou Dodó, tenham eles quais nomes for, e sejam independentes uns dos outros, sempre levam, informalmente, o nome Arautos do Gueto, funcionando como uma extensão do Grupo ou se reconhecendo como desdobramento dos Arautos.

A não existência de uma gama maior de atividades, que já foi desenvolvida no passado, segundo Inácio, é explicada exatamente pela falta de recursos financeiros, falta de apoio estatal e a necessidade dos integrantes do Grupo de trabalhar em outras atividades fora da Associação para se manterem. Inácio demonstra insatisfação com as leis de incentivo à cultura devido à dificuldade em garantir a continuidade dos trabalhos iniciados através delas.

Dodó fala o seguinte:

*Os Arautos hoje não tá vivendo o melhor momento, a gente teve patrocínio da Telemig Celular durante 3 ou 4 anos. O patrocinador precisa de viver da foto, de mostrar que está fazendo algo. Porém,*

*esse mostrar que está fazendo algo tem a ver com o governo cortar da cobrança dos impostos. Mas, a partir do momento que não tem esse incentivo do governo, não tem interesse. A gente vai procurar patrocínio direto e aí eles respondem: “Beleza, grupo, o que vocês tem a oferecer pra gente?” “Ah, a gente tem apresentações, a gente divulga a marca de vocês nas camisetas, nos uniformes, leva o nome de vocês pras apresentações.” “Ah, não. Pra gente não é interessante”. Então a gente pensa: “Poxa!”. E a gente que trabalha com a área social, a gente pensa muito com o coração. Se tem patrocínio, tem. Se não tem, a gente continua trabalhando. E é uma coisa que a gente busca. Um dos últimos patrocinadores que eu busquei, até escrevi pra ele que a gente quer uma coisa, mas que não é pra nós. É pra comunidade. E se não tiver alguma coisa que o patrocinador vai ganhar, e muito, não tem. É mais fácil falar de doação de pessoa física. Igual a Babaya, o Rafael Anderson, que durante muito tempo nos ajudaram. Mas patrocínio de empresa é muito complicado. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Entretanto, para o futuro, Inácio conta que pretende transformar a Associação em uma empresa prestadora de serviços para Institutos Culturais e de ação social, podendo se tornar um contratado de outras empresas e contratar os demais professores do Grupo Arautos do Gueto. Dodó fala em expansão dentro de Minas Gerais formando educadores para atuar em projetos sociais em outras cidades e transformando os Arautos numa referência de projeto social.

### **2.3. Os Arautos**

Este subcapítulo é composto por relatos de história pessoal dos cinco personagens principais dessa trama etnográfica. Inácio, Fabiana, Renato, Wagner e Dodó. Com exceção de Wagner, que é ex-integrante do Grupo e contratado pelo mesmo para atuar no

projeto em desenvolvimento na Escola Municipal Hugo Werneck, os demais são integrantes do Grupo. O relato de Inácio é composto por fragmentos de três entrevistas. Uma realizada pela Prof.<sup>a</sup> Glaura Lucas em 13 de outubro de 2006 e transcrita por mim em 2010, e outras duas datando de 02 de março de 2013 e 05 de junho de 2013. Os demais relatos foram colhidos em entrevistas. Fabiana, em 23 de março de 2013, Renato, em 08 de abril de 2013, Wagner, em 13 de abril de 2013 e Dodó, em 18 de maio de 2013.

### **2.3.1. Inácio**

*“Então, nasci na cidade de Viçosa, Minas Gerais, no dia sete de abril de 1966. Em Viçosa passei 19 anos da minha vida. Quando criança, estudei em duas escolas: Escola Estadual Edmundo Lins, onde fiz meu primário de 1<sup>a</sup> a 4<sup>a</sup> série, e na Escola Estadual Effie Rolfs, onde fiz de 5<sup>a</sup> a 8<sup>a</sup>. Tive a oportunidade de entrar pra uma escolinha de futebol da cidade de Viçosa, ainda quando estava no primário. Aos 11 anos, já no colégio, recebi um convite para treinar ginástica olímpica. Fazendo educação física, o professor da Universidade Federal de Viçosa, do departamento de Educação Física, me chamou. Fui atleta por 6 anos, representando a UFV em campeonatos, em Minas e alguns outros Estados. Isso porque minha escola tinha convênio com a universidade. A minha escola era dentro do campus. A partir daí, com 12 anos, minha vida ficou uma loucura de agenda. Treinava futebol, ginástica olímpica, estudava e trabalhava meio horário de jardineiro nas mansões da cidade. De 12 aos 19 anos.*

*Com 16 anos parei com futebol e comecei a treinar numa Escola de Samba. Mas ao estar na escola de samba eu já tinha noção de ritmo, por que sempre assisti meus tios numa banda que eles tinham. Eu frequentava todos os ensaios deles. Foi assim: Quando eu comecei a tocar eu não sabia nada, era muito tímido, tinha 9 anos de idade. Meu tio tinha uma banda de baile, guitarra, contrabaixo, e eles ensaiavam num lugar lá, e toda mão eu ia pra lá. Dava o intervalo, eu sentava na bateria e ficava batendo, batendo. Até que surgiu uma Escola de Samba no bairro. Meu irmão fez a inscrição e começou a tocar, primeiro numa guarda mirim da escola, aprendeu a tirar som do instrumento e depois foi pra Escola. Eu ia nos ensaios e não conseguia participar porque eu era muito tímido. Aí teve um momento que veio uma pessoa do Rio de Janeiro para ensinar como se tocava o repinique conforme se fazia no Rio. Aí eu fui nesse ensaio, eu fiquei do lado fora ouvindo e vendo o moço tocando. Aí cheguei em casa, peguei um pedacinho de madeira e fiquei fazendo igualzinho o que ele tava fazendo. Eu fui nos outros ensaios mas não conseguia falar que eu queria participar. Aí veio meu irmão e colocou o instrumento na minha cintura e falou assim: “você vai ensaiar!”. Aí, antes do cara começar, eu chamei ele no cantinho e falei: “Olha aqui ó!”, e mostrei o que o cara tava ensinando que quase ninguém havia pegado. Ouvi, vi e toquei. Então eu toquei junto com ele e fui convidado pra tocar junto com ele. O que eu sentia de ouvido era o mesmo que eu sentia quando ouvia o rapaz tocando. A forma de tocar eu nem acredito que era a mesma, mas o som era o mesmo. A partir daí eu comecei a fazer, a ensaiar e a tocar, a ensaiar os colegas, por que o maestro me colocou pra ajudar ele. A partir daí, assim... Deixando um pouco de lado a timidez que era tanta... Aí eu comecei a me interessar por outros instrumentos, né? E senti que eu tinha facilidade de pegar ritmos.*

*Então eles... Eles me fizeram um teste num outro instrumento que é o tarol e no tarol eu fui a mesma coisa. E um pouquinho ousado... Aí eu comecei a ter amizade com quatro pessoas que tocavam também, da minha idade, e que a gente começou a ousar. Aí, em determinados momentos do ensaio, nós quatro, assim, com a ideia de cada um, a gente criava ritmo. “Ah, vâmo fazer isso aqui!” aí apresentava pra ele, e aí ele falava assim: “Pode fazer.”, então a gente fazia. Aí nos ensaios, coisa que a gente criava ficava sendo parte do... Da apresentação da escola de samba.*

*Enfim. Então eu vim pra BH, assim que terminei de servir o Exército em Viçosa. Vim porque tinha um desejo enorme de trabalhar, com o sonho de ajudar meus pais financeiramente. Quanto ao Exército, me apresentei e servi. Lá, em Viçosa, servimos só 6 meses. E já de cara fui convidado a reger a banda do exército para os desfiles cívicos da cidade de 7 de setembro e de 30 de setembro.*

*Quando vim para BH, vim morar na casa de uma tia, aqui mesmo no Morro das Pedras. Desde quando vim, em 86, sempre morei aqui. Trabalhei um ano na construção civil pra ter uma assinatura na carteira. Aquela coisa de que tínhamos que ter a primeira assinatura para se ter boas oportunidades de emprego, mesmo. Trabalhei de Agente de Mobilização Social da Secretaria Municipal do Meio Ambiente por cinco anos e no comércio por doze anos, com destaque no Extra Hipermercado, na função Gerenciador Têxtil. Formei-me no ensino Médio na Escola Estadual Nossa Senhora do Belo Ramo 1999.*

*Eu sempre fui muito observador, e de cara o que me chamou muito a atenção aqui no Morro das Pedras era perceber como era complicado entender como*

*funcionavam as associações comunitárias, que infelizmente, até hoje é assim. Agora, eu tenho uma coisa curta e grossa pra falar sobre a política aqui no Morro das Pedras. Aqui no morro, a gente tem um poder muito grande de um determinado político, há muitos anos ele vem atuando da pior forma possível, como quem quer ter posse do lugar. O que ele tiver que fazer ele faz pra só ele comandar aqui. Hoje em dia há outras pessoas que investiram e hoje já existe uma pluralidade de políticos aqui, mas já houve ameaças e pessoas que saíram da comunidade por causa de ameaças. Há uma ilusão de que essa pessoa atua bem em várias áreas da comunidade, mas na realidade ele não faz nada e infelizmente todos as eleições ele é bem votado aqui na comunidade. Até pra eleição do conselho tutelar, no dia da eleição são carros e carros que passam na casa das pessoas, busca cada um para elas votarem nele. Um poder muito grande que ele tem. Cada parte da comunidade tem uma associação de bairro, só que infelizmente funciona como braço dele. Então acaba que é tudo dominado por ele. A gente sempre foi apartidário e a gente não se envolve com ele, a gente faz política de forma diferente, atuando na comunidade. A gente nunca se envolveu e nunca apoiou candidato nenhum e eles sabem disso.*

*Daí comecei a pensar em como poderia fazer algo, em benefício da comunidade, e que tivesse legitimidade. E foram muitos anos assim até que surgiu a ideia de criar os Arautos do Gueto. Antes dos Arautos, fiz o mesmo trabalho social, aqui, com o futebol. Era treinador de um grupo de jovens. Fui treinador, e bom treinador. Mas a percussão é mais eficiente do ponto de vista da ação social, até mesmo porque foi mais tempo de trabalho com a percussão do que com o futebol. Mas a metodologia de trabalho social é a mesma, não importa se é com futebol, ginástica olímpica ou*

*percussão. Os Arautos foi assim: Tinha o grupo de percussão que chamava Swing do Cais. Eles ensaiavam colado na minha casa. É uma coisa importante de falar: da mesma forma que a maioria das pessoas ficavam incomodadas com o som que tinha dos tambores, eu também poderia ter feito o mesmo, só que na hora do meu jogo, eu assistia ao jogo de futebol, era o horário do ensaio. Aí eu desligava a televisão, subia na laje, sentava na beirada da laje e assistia o ensaio deles. Meu filho, de 2 anos, colocava uma latinha entre as pernas e o que os meninos faziam lá, ele fazia com a latinha, em cima da laje. Aí os meninos resolveram montar um outro grupo e me chamou, porque eles sabiam que eu já fui percussionista, que eu já havia passado por escola de samba, já fui maestro de percussão do exército. E daí partiu.*

*Completei em abril 47 anos<sup>30</sup>. Hoje sou divorciado. Me casei em 89. 21 anos casado. Tenho dois filhos, e está vindo uma neta. Meus filhos tocam e fizeram parte do projeto Arautos por muitos anos. Hoje eu dou aula de percussão com o tambor, fazendo trabalho social, além dos Arautos do Gueto aqui no Morro das Pedras, nas comunidades do Conjunto Paulo VI, Vista do Sol e Nazaré. Aqui no Morro, ainda trabalho com o Tamborilata, que é outro bloco de crianças e adolescentes, diferente do que os Arautos tem aqui na escola Hugo Werneck, pela Unimed. Esse outro é pelo Programa Fica Vivo. Me considero um empreendedor individual e prestador de serviços para o Programa Fica Vivo.”*

---

30. Entrevista datada de 05 de junho de 2013.



Figura 7: Inácio.

### **2.3.2. Fabiana**

*“Minha vida é bem normal: De segunda a sexta, acordar pra trabalhar, trabalhar, voltar pra casa pra dormir pra acordar e trabalhar de novo... Nem tem o que pensar sobre o durante da semana. O que tem que pensar mesmo é o final de semana que é bem conturbado. Desgasta muito ficar aqui na escola o tempo todo, e é o único tempo que a gente tem pra resolver as coisas. A gente dá atenção pro pessoal que vem visitar a gente. A gente vê uma pendência de um contrato, de um projeto, isso é tudo no sábado e*

*quem sabe no domingo a gente descansa, né? Fora o segundo turno em casa que é a labuta diária: lavar roupa, lavar louça, cozinhar, lavar, passar e limpar. Sou técnica em laboratório de controle farmacêutico, formei agora tem pouco tempo, um ano eu acho, no Diretriz, curso técnico.*

*Eu morei aqui no morro até três anos atrás, aí eu casei com o Renato, que faz parte dos Arautos também, e a gente mudou lá pro Camargos. Um pouco longe. Um distante perto, né? Nasci, cresci, fui educada aqui no Morro das Pedras. Minha família é toda daqui desde o princípio. Meu pai colocou a primeira pedrinha no Morro das Pedras. É um dos primeiros a colocar uma pedrinha.*

*Eu sempre joguei handebol e eu fui chamada pra jogar em São Paulo. Só que quando eu jogava, a irmã dele (do Renato) também jogava comigo. Só que a irmã dele não tinha tantas habilidades. Mas ela gostava do grupo. Meu contato com ela era pouco, mas eu queria outros contatos, porque ela tinha um irmão [ri]. Vimos grandes amigas na verdade. Daí eu fui pra São Paulo e fiquei distante dele [o Renato]. Continuei tendo contato com a irmã dele. Quando eu voltei, no dia seguinte, ele tava tocando na rua e eu fui lá. Então comecei a conversar com ele e, no meio disso tudo, começou a paquerinha. Aí ele ficava lá, nos Arautos, e eu comecei a participar dos Arautos pra ficar perto dele. Só que ele ficava pra depois, eu comecei a tomar gosto, a pegar responsabilidade nos Arautos, de fechar, de limpar, de abrir, de levar água. Juntou o útil ao agradável, pois além de eu entrar mesmo para o Grupo, que era uma coisa que eu queria mesmo, ainda estava próxima dele. Aí casou, virou casamento. Os meninos me aceitaram, apesar de que, no início era só homem, toda mulher com voz ativa que entrava no grupo saía, porque não resistia à quantidade de homens. Eu resisti e fiquei porque eu sempre debati*

*de homem pra homem, já que a voz maioria é de homem, então vamos debater como homem! E é assim até hoje. No momento ali, eu sou homem mesmo. Acabou que eu me envolvi bem mais que ele, e começava a implantar as coisas da forma que eu pensava, e até eu provar que muita coisa eu podia fazer melhor que eles... Havia muita resistência, né? E tô aqui até hoje. E eu tô aqui por causa das coisas que eu acredito e o Renato tá junto comigo nisso.*

*Eu não participei do grupo de percussão feminino que teve. Eu olhava de longe, mas como eu ainda viajava muito, por causa do handebol, não dava pra participar. Tinha também a dança e eu babava de vontade de participar. Eu gosto de dançar. Cheguei a pegar uma oficina mas não deu pra participar. Acabou porque as meninas foram buscando outros caminhos e outras oportunidades. A Cinara, por exemplo, que cantava, tocava e dançava, hoje ela canta numa banda própria, faz seu trabalho sozinha. Teve casamento e filhos por outras meninas.*

*Minha história com os Arautos é de espectadora à atuante. Eu acompanhava o trabalho e assistia os ensaios e as apresentações e aos poucos eu fui fazendo parte. Quando me integrei ao grupo, as coisas estavam mudando, sabe. Quando eu cheguei, as coisas estavam dispersando. O cara que tocava pandeiro na banda tava saindo e tocando em outros lugares e grupos. As meninas estavam indo cuidar da vida e parar de dançar.*

*Tem machismo no Morro das Pedras e na minha entrada no Arautos teve essa quebra. No meu ponto de vista, foi uma quebra de machismo com minha entrada. A minha história nos Arautos é de quebra desse machismo mesmo. Esse paradigma eu*

*quebrei, e machismo pra mim não tem valia e eu busco mesmo quebrar, machismo e racismo.*

*Eu tenho 30 anos, entrei no grupo entre 2001 e 2002 mais ou menos. Casei em 2010. Mas a relação é longa. A gente começou em 2003. Os Arautos do Gueto foi o causador do casamento. A gente tem uma história longa dentro dos Arautos. Quando a gente começa uma relação é muito complicado. Então, a gente brigava dentro da reunião dos Arautos, e saía, e continuava debatendo os Arautos do Gueto até em casa. Até que a gente amadureceu e viu que uma coisa é uma coisa, e outra coisa é outra coisa. Hoje a gente não discute.”*

### **2.3.3. Renato**

*“Tenho 32 anos, nasci aqui em BH, moro no Morro dos Pedras desde dos 3 ou 4 anos com minha mãe e minha vó. Estudei na Hugo Werneck de 1ª a 4ª série. Formei e fui selecionado para ir pro Colégio Marconi<sup>31</sup>. Tinha uma espécie de bolsa para os melhores alunos, que hoje não tem mais. Acabou que eu briguei lá e tomei duas bombas. Então falei com minha mãe que queria sair de lá e fui pro EMOC, uma escola pública do Morro das Pedras também, porém do lado do Jardim América. Como eu tinha muitos amigos, do Marconi e do EMOC, minha vida era escola, fazer trabalhos escolares durante o dia, e final de semana sempre eu tava engajado com a turma da percussão, dos Arautos.*

---

31. Colégio Municipal em Belo Horizonte, de grande prestígio e qualidade socialmente reconhecida.

*Eu queria trabalhar só com cultural, mas eu trabalho no setor administrativo de uma oficina de carro, onde recebo os carros dos clientes. Sou um consultor técnico. De segunda a sexta essa é a minha rotina. De 8 às 18 horas.*

*Moro no Camargos tem 3 anos. Comprei apartamento lá já há 5 anos e me mudei quando me casei com a Fabiana. Achei melhor morar lá por causa de família. Toda a minha família mora aqui na comunidade. Tanto a minha, quanto a da Fabiana. A gente achou melhor esfriar a cabeça. Mas acabou que a gente fica mais na casa dos pais do que na nossa casa mesmo. Acaba que a gente vai pra nossa casa, mais pra dormir, porque final de semana a gente está na casa dos pais, aqui no morro. A questão era no princípio ter uma vida nossa, independente, sem a família dar muito palpite, mas acaba que não funcionou por que a gente tá sempre aqui.*

*Eu aprendi a tocar assim. Tive vários professores. Quando comecei, lá no Swing do Cais, eu ficava mais observando o pessoal mesmo. Nunca tinha tocado na vida e quando cheguei lá, eu tinha mais percepção do que muita gente. Percebi que eu tinha jeito e talento pra tocar. Confesso que não me dediquei o tanto que eu queria, porque sempre trabalhei e não tinha esse tempo integral pra me dedicar à música. Mas aprendi muito com o Dodó, independente da gente ser do mesmo grupo, ele sempre passou os ritmos e teve paciência de mostrar o que é correto. Tive como professor o Bill, o Guda e o Rafael Anderson. Ele passou vários vídeos de música da África e do Japão. Tivemos outros projetos paralelos, pelas leis de incentivo, através dos quais a gente fez intercâmbio com outros professores. Eu sempre só tive os finais de semana, era pouco tempo de espaço, para estudar e dedicar à música, então eu dava o máximo que eu podia para aproveitar tudo nestes curtos espaços de tempo. Eu tinha que tentar ser melhor que*

*os outros, porque eu tinha pouco tempo. Ouvia muito, gravava, escutava as coisas. Esse foi meu jeito: A repetição. Escutava as pessoas e repetia o que elas faziam. Nunca estudei técnica e nem partitura. Meu ouvido sempre foi minha escola.*

*No Arautos que eu aprendi a dar aula. Porque nos Arautos a gente é forçado a ter que ser maestro. No Swing do Cais, o nosso maestro era o mestre de capoeira. Ele era muito ignorante. Se a gente errava, ele jogava baqueta na gente, jogava repinique. Quando ele faltava, o Dodó que já era regente, desde os 10 anos, assumia a banda, lá, de marmanjos. Então, a gente foi pegando esse nosso jeito de ensinar, desde cedo. Nós éramos os nossos maestros. Se nós não corrêssemos atrás, não tinha quem corresse pela gente. Uma semana o Dodó era o maestro, na outra semana o Hugo era, na outra semana era eu. Teve essa rotatividade natural nos Arautos. Porque a gente nunca teve um líder específico. Teve um ano que o Dodó saiu dos Arautos pra fazer outra coisa. Hoje eu e o Inácio somos os únicos que nunca saiu. A gente comprava os CDs, DVDs ou fitas cassetes, ouvia em casa, decorava e levava pro ensaio. Então os nossos ensaios eram assim: Um escutava alguma coisa de outro grupo, aperfeiçoava da sua maneira, e levava pro ensaio e passava pra todo mundo. Eu comecei a ensinar assim. O Dodó sempre foi o maestro oficial, mas quando não era o Dodó, a gente tinha que fazer esse revezamento. O Alan, filho do Inácio puxou um tempo. Eu puxei.”*



Figura 8: Renato e Fabiana

#### **2.3.4. Wagner**

*“Eu entrei num período que o Arautos já existia. Eu conheço pouco. Eu fazia parte do Tambolelé, no Novo Glória. E a mobilidade daqui pra lá era difícil. Tinha que pegar dois ônibus. E eu, morando aqui, eu nasci e moro aqui, desde sempre, e eu não conhecia o Arautos, talvez por causa dessa divisão do morro que sempre existia, e eu não conhecia os meninos que moravam mais lá pra cima, o Dodó e o Renato. Com a minha saída de lá, eu conheci os meninos e resolvi participar dos Arautos. Comecei a frequentar os ensaios que eram nos domingos. Isso foi há mais ou menos 8 anos atrás. Entrei como aluno.*

*Teve uma época, que eu já tinha dois meses participando das aulas, e o Inácio me telefonou me convidando para participar do Grupo Arautos mesmo. Aí, ele tinha que mandar um projeto e precisava de uma pessoa pra assinar como auxiliar ou assistente, e eu disse que podia colocar meu nome. Aí eu me integrei ao grupo. Depois de um bom tempo, eu decidi que não dava mais para participar do grupo, porque eu tava trabalhando e passei na faculdade, e não teria tempo pra tá dedicando tempo aos Arautos. Então eu conversei com os meninos e me desliguei do corpo dos Arautos, mas continuei participando do bloco, tocando. Mas as reuniões e os trabalhos diversos não dava mais.*

*Com o surgimento da Unimed, eu consegui encaixar, porque as atividades são aos sábados, então dava pra me encaixar. Desse jeito que tá, eu consigo permanecer. Mas não voltei pro grupo mesmo. Eu funciono aqui como um funcionário dos Arautos no projeto da Unimed, mas não faço parte do Grupo.*

*Ano passado eu me formei em biblioteconomia, lá na UFMG, e no último semestre, no oitavo período, eu comecei a trabalhar no arquivo do departamento de pessoal da UFMG, e antes de me formar, eu já estava trabalhando. Trabalhava também lá em Sabará, numa borracharioteca. O cara lá tinha uma borracharia e resolveu colocar uma estante, lá, com uns livros pro pessoal ler enquanto trocava pneu. E aí cresceu. Começou a receber doações e virou uma coisa de louco. Montou uma biblioteca no presídio de Sabará, e eu trabalhei com organização do acervo e do espaço físico. Me formei trabalhando e agora eu trabalho em horário integral. Estou pensando em fazer uma pós, mas só pensando por enquanto, porque eu preciso descansar. Pra mim foi muito bom passar pela universidade. Cheguei a fazer estágio numa escola aqui também. Agora tô só trabalhando lá na UFMG e aqui nos Arautos no projeto da UNIMED.*

*Eu nasci aqui no Morro das Pedras. Meus pais moravam aqui, meu pai daqui e minha mãe do Rio. Na época ainda tinha um campo de futebol no lugar desses prédios aqui. Rua de terra, jogava bolinha de gude, jogando bola no campinho. Uma infância muito boa. Não tinha essa questão da violência que a gente vê hoje. Mas aí teve um ano, que a gente mudou pro bairro Terra Verde, mas foi um ano só, e minha irmã nasceu e voltamos pra cá. Comecei a estudar aqui mesmo. Só que a escola era só até a quarta série. Então minha mãe me colocou no colégio Dom Élder, porque era aqui perto e ela não queria me mandar pruma escola longe. Fiquei um ano, mas como era particular, fiz*

*só a quinta série e saí, por que meus pais não tinham como pagar. Então fui pra escola Heitor Villa-Lobos, e lá fiz até o terceiro ano do ensino médio. E aqui tem muitas amizades aqui, na comunidade. O triste é que você vê meus amigos de infância, que se desviaram e foram pra um caminho, não que a gente considera que não seja um caminho bom, né? Começaram a mexer com drogas. Passo na rua, comprimento normal, mas você sabe que o pessoal tá envolvido com coisas mais pesadas.*

*Alguns amigos permanecem outros já mudaram. A família é grande e tem muitos primos espalhados na comunidade, infelizmente alguns mexem com drogas. Eu acho que assim... família grande, e eu sou um dos poucos que estudou e conseguiu estudar, e nem foi por pressão dos pais. Foi porque eu queria mesmo. E, antes de eu entrar pra faculdade, eu fiz curso de música mesmo no Arena da Cultura, foi um outro contato com a música além dos Arautos. Fiz cinco anos de curso lá, e hoje eu tento passar pros meninos, aqui, nos Arautos, o que eu aprendi lá. Eu falo com as crianças que é a parte chata da música. O Inácio mexe com a parte boa e eu mexo com a parte chata. Hoje eu tô adulto, pensando em casar, juntando dinheiro.*

*Eu comecei com música, quando uma prima me ligou falando que precisava de alunos pro Arena da Cultura, se não eles iam fechar a turma do curso de música lá. Então eu falei: “Beleza! Onde que é? Tem que pagar alguma coisa?” Ela falou: “Não. O curso é gratuito e ele acontece duas vezes por semana, a noite, naquele prédio da Praça da Estação.”. Eu fui e gostei. Tinha aula de musicalização, de coral, de violão e eu fui fazendo um pouco de tudo. Aí eu comecei a trabalhar num lava-jato, lá no Anchieta<sup>32</sup>. Aí, eu descia do Anchieta e ia direto pro curso. Um pouco puxado, porque o curso era a*

---

32. Bairro da Zona Sul de Belo Horizonte.

*noite, de 7 horas da noite até as 10 horas, e no outro dia, tinha que acordar cedo pra trabalhar.*

*Lá eu conheci muita coisa. Aprendi muito. Foi lá que eu conheci o Sassá, do Grupo Tambolelé. Aí ele me chamou pra conhecer. Eu fui lá conhecer e fiquei. Fiquei uns quatro a cinco anos tocando com o pessoal lá. Depois acabei saindo de lá e entrando nos Arautos.*

*Na época que eu estudava no Villa-Lobos, tinha um barzinho perto, e na sexta feira, a gente ia lá tocar. Um pandeiro, um violão e um tan-tam. A gente ia no fim de tarde e ficava lá tocando. Só que a coisa foi tomando forma e ficando maior. Arrumaram mais instrumentos, cavaquinho. Um dia um pessoal passou e viu a gente tocando e chamaram a gente pra tocar num barzinho lá na Savassi. A gente ia, e nem era por causa de cachê, não. Era porque era questão de divertir mesmo. A gente falava: “Paga uma caixa de cerveja, que a gente toca!”. Acabou que a gente tocava todo domingo lá na Savassi, e depois começaram a chamar a gente pra tocar em outros lugares. Então a gente resolveu montar uma banda, mesmo, e começar a ganhar dinheiro. Na época, era pouco dinheiro. Na época era cerca R\$ 150,00 pra dividir por dez pessoas. Era pouco dinheiro, mas pra um tanto de adolescente, estudante de ensino médio, R\$ 10,00 era muito coisa. Aí recebemos convite pra tocar em Juatuba, Bom Despacho<sup>33</sup>. Aí veio a ideia de alugar estúdio, ensaiar, e a coisa foi ganhando proporção maior. Isso foi mais ou menos em 96. Assim foi que eu comecei.*

*Eu aprendi a ensinar música assim. Tem que ter paciência, né? Eu peguei um pouco do que eu aprendi no Arena da Cultura. Eu pego o que eu aprendi lá pra poder*

33. Cidades próximas a Belo Horizonte.

*repassar. Estudo em casa um pouco antes de repassar. Tive muitos professores bons lá, o Eduardo<sup>34</sup> do Corta Jaca<sup>35</sup>, O Hudson Brasil que é maestro, a maioria músicos que tocavam.*

### **2.3.5. Dodó**

*“Eu já morava aqui no Morro das Pedras. Nasci e fui criado aqui. Mas aí meus pais se separaram e eu fui morar em Ouro Preto. Quando eu fui, aqui no bairro não tinha ainda os tambores. Quando eu voltei, já tinha o Grupo Swing do Cais. Eu cheguei na casa dos meus pais e os meninos falaram: “Vai ter um ensaio agora lá embaixo. Vão lá!” Eu fui. E esse foi o meu primeiro contato com o tambor. Era cover do Olodum e Timbalada. Daí se criou essa identidade minha com o Tambor.*

*O maestro na época faltava muito do ensaio. Eu chegava no ensaio e, com 11 anos, pegava pra reger e fazíamos o ensaio. O maestro chegava atrasado, aí eu chegava pro cantinho. Nas apresentações começou a acontecer isso. O maestro não ia e eu assumia. Só que eu não tinha formação nenhuma, eu só copiava o que ele fazia, o maestro, chamava Vitor. De tanto eu copiar o que ele fazia eu aprendi. O método dele de ensino era o mesmo da capoeira. Se você errava, você tomava varada. De longe, ele tacava a varinha. Aí quando ele ia puxar um toque, eu puxava junto com eles. Um dia ele*

---

34. Eduardo Macedo

35. Grupo de Chorinho de Belo Horizonte.

*falou: “Já que cê sabe, então puxa você então!”. E eu puxava e ele ficava meio assim... Até que numa apresentação ele falou assim “Ah, eu vou cantar” e aí pra ele cantar ele me colocou pra eu puxar o bloco.*

*Eu não escolhi a música. Foi a música que me escolheu. Desde molequinho, eu pegava aqueles cabides de roupa de ferro e pendurava no trinco da porta. Aí eu batia com a caneta. “pim!”. Eu chamava de fininho. Hoje eu sei que chama agudo. Aí batia no chão [mostra com os pés] e tinha o grosso. Eu chamava o grave de grosso. Na coxa [tapa na coxa], já tinha uma caixa. Eu ficava escutando música e tocando em cima da música. Ficava brincando e acompanhando a música [gesticula o ato de tocar bateria]. Eu sempre achava interessante o fundo da música. “Olha! Tem um apito, tem um ruído ali.”, “Tem um chiado lá no fundo, uma batida.”. Era isso que me chamava a atenção. Desde criança. Aí eu virei baterista e percussionista.*

*Nascido e criado no morro das Pedras, tive uma infância não muito fácil. Presenciei muita coisa em família, agressão de pais. Meus pais se separaram em 93, e minha mãe foi morar em Ouro Preto e eu fui com ela. Eu não me adaptei em Ouro Preto, cheguei a estudar lá. A família da parte da minha mãe toda é de Ouro Preto e meu pai de BH. Minha mãe, desde novo, me criou dando opções pra eu fazer. Comigo e com minha irmã foi assim. Aí, um dia ela me chamou de manhã e disse: “Tô largando seu pai e tô indo pra Ouro Preto. Você quer ficar ou quer ir comigo?”. “Vou com a senhora.”. Então morei com minha vó. Depois de um tempo, eu falei com ela: “Não tô conseguindo me adaptar aqui, vou voltar e morar em Belo Horizonte na casa do meu pai. Mas, não com o meu pai. Na casa dele.” Quando eu voltei, meu pai já estava com outra pessoa e com a filha da outra pessoa. Eu morei quase 7 anos dentro da casa, mas não conversava*

*com ninguém. Mau, mau com meu pai. Até que um belo dia meu pai falou: “Anderson, cê vai preparando aí, que até o final do ano, a gente vai mudar e a casa vai ficar pra você!” Isso era em fevereiro, e passou duas semanas, ele mudou. Eu já era músico, e tava tocando na noite e ganhando um trocado. Mudou e deixou a casa limpa. Totalmente limpa. Na mesma semana, minha tia e minha prima tirou tudo pra mim. Foi nas Casas Bahia<sup>36</sup> e fez um crediário pra mim. Mobiliei a casa toda. Meu pai veio, olhou, e falou: “Uai, como é que você conseguiu isso aqui?”. “Não. Minha tia tirou pra mim.”. Meu pai nunca me viu tocar, nunca foi num show, nunca viu uma foto, nunca viu uma aula minha. Minha mãe, de Ouro Preto, ela me ligava: “Te vi no jornal!”. Meu pai nunca acreditou em mim. Quando eu comprei meu carro, meu pai falou: “Tá errado isso, Anderson. Não tem condição.”. Quando comprei meu apartamento, a mesma coisa. Ele não acredita que eu sou capaz, pela música, de levar a minha vida. Não aceita. Eu fui caminhando para esse lado da música.*

*Antigamente eu achava que, pra eu ser profissional da música, eu vou ter que fazer sucesso. Vou ter que chegar no Faustão e tocar nas bandas famosas. Até eu entender que... Quem disse uma vez pro filho, e eu tava perto, foi o Serginho Silva<sup>37</sup>: “Você recebe pra tocar?”. “Recebo.”. “Então você é profissional. Não é uma carteirinha de músico que vai definir se você é profissional.”. Quando eu pus isso na cabeça, eu virei profissional de música. Então eu comecei a estudar, a tocar mais na noite, a fazer freelancer, fui baterista de algumas bandas. Numa terça-feira eu tava numa banda, numa quinta eu tava com outra. Aí quando eu parei pra pensar e falei assim:*

---

36. Atacado de móveis e eletrodomésticos muito comum em Belo Horizonte.

37. Importante percussionista e baterista de Belo Horizonte.

*“Não, terça eu toco rock, na quinta samba e no domingo com os Arautos eu toco tambor”. Chegou uma época que tinha show todo dia.*

*Eu saía de casa de segunda a segunda. Tinha show todo dia pra fazer. Eu já não sabia o que que era aniversário de casamento, aniversário da filha, o meu aniversário, casamento de amigos. Quando eu ia nos eventos, tava com os amigos e a família, e olhava no relógio e pensava: “Poxa! Tenho que ir passar som”. Esse ano, antes de novembro, eu já tava estressado. Eu chegava pra tocar e não conseguia nem olhar pro instrumento, pro povo. Eu tocava com o Belo e com o grupo Tykerê. Teve um show do Tykerê, tinha umas 6000 pessoas na minha frente, e eu já tava ensaiado na minha cabeça “vou parar de tocar, tô de cabeça cheia!”. As casas de show que não respeitam a gente. Respeita o artista, mas não respeita o músico que acompanha o artista. Eu nunca quis ser uma estrela. Eu sou músico e acompanhando o artista. Vai ter um show em Salvador, o artista vai de avião e eu vou de ônibus. Mas falta de respeito é outra coisa: não tinha água pra gente, não tinha nada no camarim. Eu pensava “já tô com 30 anos e tô dentro de uma van, apertado entre os instrumentos. Quero isso mais não. Preciso disso não.” Aí, em novembro fui pro show do Tykerê. Eu tinha um solo que jogavam uma luz em cima de mim. Depois que terminei o solo, todo mundo aplaudiu, o vocalista chegou e me apresentou. Então eu pedi pra ele o microfone e falei: “Não gente, já são 20 anos de estrada, muito stress, queria agradecer a banda aqui, mas hoje, estou me despedindo dos palcos.” Então, desde novembro do ano passado que eu não faço mais show. Agora estou por conta dos Arautos. Estou me dedicando aos Arautos e cuidando da minha vida, curtindo minha família.*

*Eu tenho um fato (relacionado ao tráfico e à violência) dentro da minha família, da família da minha mulher. Estou há 15 anos com minha mulher. Eu vi o irmão dela crescer e desenvolver, ficar totalmente inocente, brincava, participou dos Arautos durante anos. Até que fez 17 anos e desandou um pouco. Aí, que entra essa questão de tráfico de drogas. Começou a andar com gente que não devia. O crescimento dele nesse mundo foi muito rápido. Foi do dia pra noite. Eu tava próximo, de dentro eu vi isso. A família da minha esposa não via, ou não queria ver. Muito rapidamente, ele comprou uma moto CB300. Muito rapidamente, ele já comprou um carro. Tudo à vista. E eu, por tá vendo isso, comecei a apertar ele. Ele sempre falava que não, que não era isso. Ia lá pra casa, dormia lá em casa, olhava minha menina. Até que ele começou a ter problema com a polícia. A mãe dele já foi buscar ele na delegacia e brigava com o policial. O policial dizia: “Ele viu a gente e correu.”, E a mãe dele dizia: “Não. Meu filho, não.” Até que um certo dia, quando eu morava na minha antiga casa, aqui no morro, quando ele tava subindo de moto, a viatura parou ele, já meteu revolver na cabeça dele e jogou ele dentro da viatura. Quando eu vi aquilo, na hora, eu fui nos policiais e falei: “Não! Não é assim, não! Tá abordando uma pessoa dessa forma? Você pirou? Ficou doido?”, “Não. Ele viu nós e correu.”, “Num foi isso, não, que eu vi vocês chegando nele.”. Nisso, meu cunhado saiu da viatura: “Não vou ficar aqui dentro, não.”, Balançando o ombro. Então, eu falei com ele: “Complica as coisas não, cara! Entra no carro, que a gente vai descendo, acompanhando a viatura até lá embaixo!”. Descemos. Aí, aqui em baixo, resolvemos tudo e eu chamei o policial pra conversar, porque eu via que já tinha muita coisa errada. Os policiais estavam chamando ele por outro nome. O nome dele era um e os policiais estavam chamando ele de outro nome. Aí falei com o policial: “Cê*

*chamou ele de Ramires?”. “É. Ele é o Ramires.”. “Não. não é não. Tá doido?”. “É. Ele é o Ramires. E você é o que dele?”. “Eu sou o cunhado dele, sou da família.”. Ele, daí, falou: “Ele tá fazendo isso, isso, isso e isso. A gente tá de olho nele há muito tempo. A gente ainda não conseguiu pegar, mas nós vamos pegar. Semana passada ele correu assim que nós pegamos ele. Ele jogou a mochila pra outro colega que nós não conseguimos pegar. A nossa maneira de tirar um suspeito de dentro do morro é a gente alvejando o suspeito, porque se não, a gente não consegue pegar. Aí a gente tira ele socorrendo. É a única maneira que a gente tem de tirar ele lá de dentro.”. Aí eles liberaram ele, coloquei ele no meu carro e falei com ele: “Sua casa caiu. Eu já sei do seu nome. Você tem moto, tem carro. Que história é essa?”. Ele foi e abriu o jogo: “Não, só, mas eu já tô parando”. No dia seguinte, teve um tiroteio. Outra gangue rival foram lá pra dar tiro nele. Não conseguiram. Ele correu e foi pra minha casa. Ele mudou lá pra casa, então, e esse tempo que ele morou lá, onde ele ia eu ia com ele. Eu levava ele até a casa da namorada e buscava. Só que é aquela coisa, né? O tráfico, ele, é mais perigoso pra quem tá no tráfico, pra ganhar dinheiro, do que pro usuário. Porque o dinheiro te prende. Num dia você tem mil conto, e deixar esse mil conto diário pra ganhar um salário-mínimo por mês é complicado, é viciante. Um dia ele resolveu voltar pra casa da mãe e no dia seguinte, meu telefone tocou as sete horas da manhã: “Ah, Dodó! Pegaram seu cunhado!”, “Foi a polícia quem pegou ele?”, “Não. Foi não. Pegaram ele enquanto ele dormia, dentro do quarto dele. Quatro tiros na cabeça!”. Foi aí, sabe, que eu falei: “Porra!...” Um dia antes, a gente tinha almoçado dentro do batalhão de polícia. Ele até falou: “Nó, Dodó. Aqui só tem polícia.”, Eu falei: “Cê num deve nada não, só. Senta aí e vamos almoçar! Você está comigo.”. Nós almoçamos e, no dia seguinte, aconteceu isso.*

*Então veio uma sucessão de coisas que eu falei: “Porra, gente! Tô aí há tanto tempo trabalhando em projeto social, e, de repente, eu não consegui salvar uma pessoa da família, que eu tentei”. Infelizmente aconteceu. Infelizmente entrou pras estatísticas de que não passa dos 24 anos de idade.*

*E daí começou uma sucessão de coisas: “Será que eu continuo? Será que eu continuo com projeto social? Será que eu vou ter força de virar, e conseguir lidar com um problema de um aluno meu, que vier até a mim com problema? Será que eu vou ter a força de... Bem... isso já faz 3 anos. Eu comecei a falar assim com meus alunos: “Cê quer entrar pra essa merda? Então faz o seguinte: Pega o revólver e dá um tiro na sua cabeça! Porque se você não der, alguém vai dar. Se não for o seu rival, vai ser a polícia.”. Eu não tinha mais estrutura psicológica pra passar alguma coisa pra alguém. Por muito tempo eu tratei assim.*

*Já a polícia, eu também mudei minha forma de tratar. No dia que aconteceu, quando eu cheguei, fui com meu carro. Era um carro bom, rebaixado, roda legal. Quando eu cheguei, logo de cara, o policial já virou e falou: “Nessa hora chega a bandidagem toda”. Entrei pra casa e veio o policial civil e falou comigo: “Esse carro é seu?”. Isso com o corpo do meu cunhado no quarto, ainda. Eu falei: “Sim, o carro é meu.”. O policial falou: “Não é seu, não. Já puxei a sua placa e esse carro é financiado. Ele não é seu!”. Aí eu falei: “Porra! Cê tá de sacanagem comigo?”, “O que?”, “É. Cê tá de sacanagem comigo? Eu comprei financiado e tô pagando. É meu.”, “Não tá no seu nome. Não é seu. E você ainda está com documento vencido.”, “Porra! Cê tá de sacanagem comigo, mesmo.”, “Olha o seu linguajar comigo, seu malandro!”, “Cê tá de sacanagem comigo. Faz o seguinte: Cê quer levar meu carro? O documento tá vencido?”*

*Cê vai pra 'P' 'Q' 'P'! Toma aí!", E joguei a chave do carro no peito dele e continuei falando: "Tô com um corpo, lá em cima, e você quer falar de documento do meu carro? Cê não é gente, não, cara!". Poxa! Minha sogra chorando por que perdeu o filho, o corpo do meu cunhado ainda na cama e ele vem querer levar meu carro? Sentei na outra rua e fiquei quieto. Na hora que chegou o rabecão, veio outro policial e falou: "A escada é apertada, não vai ter como descer com ele, não. Vamos ter que chamar o corpo de bombeiros." Ai o policial que encrespou comigo, por causa do meu carro, virou e falou: "Ô de camisa amarela! Aqui. Não tem como descer com o rapazinho lá não. Você que é o fodão, pega ele lá e desce com ele pra gente!" Eu não acreditei.*

*A partir daí eu comecei a entender como funciona o sistema policial. Polícia em geral. Policial bom é aquele que na vida particular é seu amigo. Fora isso, é personagem. O cara coloca a farda dele, põe o revolver na cintura, vira um personagem. Fora dali, pode ser o melhor cara do mundo.*

*A perita da polícia começou a contar casos e dar risadas na sala da minha sogra, de chegar ao ponto de minha sogra pegar a vassoura pra dar vassourada nela. "Meu filho tá morto e você tá rindo na minha casa? Sai daqui!". De chegar ao ponto de um cara que nem me conhece, mas que faz o papel do governo, junto com várias ONGs, que o governo faz um projeto e põe lá o Fica-Vivo e acha que tá fazendo alguma coisa. A minha questão de politicagem morreu ali, junto com o meu cunhado. Alguém fala: "Ah vão fazer uma parceria com a polícia?" Não faço! Precisou de o Grupo do Afro Reggae, do Rio, fazer uma parceria com a Polícia Militar de Minas. Por que o Afro Reggae não fez uma parceria com a polícia lá do Rio? Por que lá eles sabem da realidade, de como a polícia de lá age nos morros de lá, e aqui a gente conhece a realidade daqui também.*

*Não faço parceria com a Polícia Militar de Minas. Eu comecei a conhecer a realidade da polícia, no dia que o homicídio do meu cunhado serviu pra me mostrar como que o sistema funciona. Se é um concursado, doutorado disso e daquilo, te respeitam. Mas se você tem um parente, que se deslizou e entrou pro mundo do crime e foi assassinado... Ele tem sim uma parcela de culpa por ter entrado naquilo... Mas eles (a polícia) te colocam no mesmo lugar (do parente que se envolveu com o crime). E isso, foi o Estado que falou assim comigo. Não foi apenas um policial. Foi o Estado. Foi o Poder que falou comigo. O Estado matou tudo ali.*

*Hoje, como você vê as ONGs? Começou bem e foi fraquejando e fraquejando. Eles inventaram uma forma de enganar as pessoas. Porque o Estado tem como colocar uma propaganda na televisão: “Programa tal”. Mas, vai lá na realidade pra você ver! Eu já trabalhei nestes programas e fiquei dois meses. Eu falei: “Não, gente. Eu não quero tá num projeto social, que eu posso inventar uma coisa, escrever no papel que fiz isso (mentir), enviar pra lá e receber (o salário) no final do mês. Saí do Fica-Vivo, e tá aí. E hoje, várias ONGs que atuavam na comunidade tão assim, nem existem. E os Arautos sofrem com isso, hoje. O sistema é frio e calculista, ele tem as formas de enganar todo mundo. Eles podem achar que o projeto social é chegar e pintar a casa de uma pessoa. Beleza! A pessoa tá com a casa pintada. Na hora que abre a panela não tem arroz e não tem feijão. Que sistema é esse?”*



Figura 9: Dodó e sua filha Isabella

### **3. Questões Metodológicas e Teóricas**

Essa dissertação é fruto de um dentre os diversos e atuais casos de pesquisa, com base etnomusicológica, em que o pesquisador e o grupo parceiro na pesquisa são naturais da mesma cidade. Há uma inegável proximidade cultural entre mim e o Grupo Arautos do Gueto. Entretanto, apesar das aparentes poucas distancias geográficas, sociais e culturais, há um imenso mar de subjetividades cuja leitura não é simples. O estranhamento, necessário nestes casos, se processou no aprofundar das relações entre mim e o Grupo através da busca de uma leitura de suas subjetividades.

Araújo (2009), em texto que discute questões metodológicas de pesquisas realizadas, em suas palavras, “em casa”, reflete acerca do grau de envolvimento do pesquisador nas questões sociais e políticas enfrentadas pelos grupos parceiros, em função de ele se colocar também inserido nos conflitos:

Um ponto que deve ficar claro é que não se argumenta aqui ingenuamente a favor de uma simples inversão de um modelo datado,

ou seja, que pesquisar próximo ao local de moradia mais fixa dos pesquisadores é uma vantagem incondicional, e não um obstáculo, à objetividade possível, e daí que pesquisadores que não residam próximo às respectivas áreas em estudo estejam peremptoriamente condenados à superficialidade em seu trabalho analítico. O que se propõe aqui é que, quaisquer que sejam seus respectivos objetos, os pesquisadores deveriam estar cômnicos, em sentido crítico estrito, desde o início das implicações de seu estar ou não no campo das lutas cotidianas de seus interlocutores, como um índice de engajamento para o bem ou para o mal. Assim como nada há de neutro acerca dos métodos e ações em campo do pesquisador acadêmico, como relevado pela Antropologia pós-moderna e outros campos disciplinares de base etnográfica (Hale, 2007), nada há de neutro, tampouco, em se pensar reflexivamente sobre a realidade em seus muitos desdobramentos (Araújo, 2009. p.179-80).

Esta citação de Araújo está num contexto da defesa, que ele faz, de pesquisas com certo grau de participação ativa e colaborativa junto aos grupos parceiros, no sentido de auxiliá-los na superação de seus conflitos sociais e políticos. Apesar desta minha pesquisa se encontrar mais nos moldes da pesquisa interpretativa, um elemento apontado por Araújo para a ação na pesquisa foi comum: o pesquisador se enxergar dentro dos conflitos sociopolíticos, se identificando e procurando estabelecer relações mais profundas que fugiam da superficialidade da descrição rumo à objetividade e de uma intervenção mais construtiva. Neste caso, a minha atuação junto aos Arautos serviu para auxiliar o Grupo a trazer à consciência elementos de sua própria prática que, encontrando-se naturalizada, passa a ser percebida e problematizada, auxiliando-os a fazer com que sua ação no Morro das Pedras seja cada vez mais consciente dos limites, da efetividade e das possibilidades de expansão.

Os objetivos e metodologia, previamente idealizados, consistiam em realizar análise de significados nas práticas musicais. Essa análise de significados se

desenvolveria voltada a perceber signos tradicionais de identidade afrodescendente, memória e ancestralidade e investigar como tais signos são reatualizados no contexto urbano e contemporâneo. Entretanto, o dinamismo da realidade em que o Grupo se encontra, trouxe para o plano sensível do pesquisador, a necessidade da expansão deste prisma analítico. Além disso, o olhar etnomusicológico supõe o alargamento da percepção dos processos musicais, entendendo que sua significação está necessariamente atrelada ao contexto social e cultural de existência e performance.

O trabalho de campo e as tentativas de mergulho nas subjetividades dos Arautos do Gueto, mostraram que as categorias memória, ancestralidade e identidade afrodescendente acabariam por conduzir a uma análise lacunar do processo de criação de significados, baseada num aspecto cultural específico, e não revelaria expressões mais profundas na música que se referem ao modo de ver o mundo e agir sobre ele que os Arautos desenvolveram dentro de sua realidade. Foi então que outras categorias vieram à tona como racismo, criminalização do negro, pobreza, injustiça social, tráfico de drogas e violência nas favelas. Estas últimas categorias se fizeram necessárias na medida em que a leitura das subjetividades dos atores sociais as denunciava envolvidas nos processos de criação de significados musicais.

Durante as análises de significado musical a articulação entre as categorias identidade afrodescendente, memória, ancestralidade, criminalização do negro, pobreza, injustiça social, tráfico de drogas, violência nas favelas e trabalho social, conduziu à percepção do processo de criação de significados como uma atividade, até certo ponto, consciente e intencional, às vezes de cunho ideológico relacionado a um contexto de projeto social. Isso fez com que a categoria 'Ideologia' se tornasse importante. Procurei

então articular o estudo da ideologia com o estudo do significado musical, buscando definir um instrumental analítico para compreender a construção de sentido e de valor às ações musicais empreendidas pelos Arautos do Gueto em seu contexto de ação social.

Sendo assim, parto para uma breve revisão bibliográfica sobre estes dois assuntos centrais na pesquisa: Significado Musical e Ideologia. Claro que diversas outras categorias, como identidade negra, tráfico de drogas, violência nas favelas, música afrodescendente e projetos sociais, exigiram um levantamento teórico. As questões teóricas sobre tais, aparecem ao longo do texto na medida em que as questões vão surgindo.

### **3.1. Questões Sobre Significado Musical**

O Estudo do significado musical é um estudo historicamente antigo e que perpassou por inúmeros momentos marcados por diferentes paradigmas. Desde o início do século XX, o estudo dos significados na música, passa a ter uma orientação sócio construtivista. Esta possui a prerrogativa de que os significados na música não residem nas estruturas sonoras em si, mas são socialmente construídos.

Dentro do paradigma sócio construtivista, a escolha pela teoria desenvolvida por Lucy Green (1998), me parece bem mais pertinente e adequada a esse estudo. Vejamos brevemente o que Lucy Green, em seu trabalho *Music on deaf ears. Musical meaning, ideology, education* (Música em ouvidos surdos. Significado musical, ideologia,

educação.) discorre. Ela aponta sobre a coexistência de dois tipos de significados musicais, que segundo ela, são processados de forma simultânea: os inerentes e os delineados. As relações de preceder e suceder que as funções harmônicas estabelecem entre si, os fechamentos e aberturas de quadraturas, as hierarquias entre pulso forte e pulso fraco e as demais relações sintáticas do discurso musical, que existem enquanto significados sobre a estruturação temporal do próprio discurso musical, são o que ela define por significados inerentes. São séries de sons que fazem referência uns aos outros na experiência temporal da música. É a relação de repouso (tônica) precedida pela suspensão (dominante), por exemplo. Meyer (1956), vai falar sobre significados hipotéticos e evidentes. Os hipotéticos se referem à expectativa, como exemplo podemos citar a expectativa de ouvirmos um acorde de tônica logo após termos ouvido um acorde de dominante. Os evidentes são os realmente ouvidos, sejam eles a confirmação do esperado ou a surpresa promovida com a escuta de algo não esperado. Para Green (1998), esses significados musicais são historicamente e socialmente construídos, mais amplamente compartilhados e também, de certa forma, mais estáveis na história da música de matriz cultural europeia. (p.14-25). A eles, ela chama de inerentes.

A experiência temporal, musical de cada indivíduo, surge diretamente de materiais musicais que são inerentes à própria música e criam significados nas suas relações internas, para a consciência, através do tempo. Tanto os materiais que criam significados quanto os materiais que significam, em última análise, são indistinguíveis uns dos outros quanto a uma hierarquia de formas e processos, e conseqüentemente, existem enquanto parâmetros de música. A experiência desses materiais e seus significados, assim, uma

experiência do que chamo de significado musical inerente (Green, 1998. p.25).<sup>38</sup>

Para além dos significados inerentes, de forma combinada e indissociável, são produzidos outro tipo de significados a que Lucy Green chama de delineados. Estes são significados que extrapolam o material sonoro em si e expandem a significação da música. São frutos de processos de associações diversas, quer seja com elementos imagéticos, recordações, situações cívico-militares, ambientes sociais, vivências, etc. Dentre alguns exemplos descritos por Green está o uso do cromatismo na música renascentista com a intenção de significar tristeza ou angústia ou como uma melodia em modo menor e movimento descendente é usado em situações de tragédia. Green defende que esses significados são socialmente e historicamente construídos e reforçados através do seu uso popular e convencional, reiteradamente nessas situações (p.29)<sup>39</sup>. Esses significados são menos estáveis e dentre as diversas camadas de significação, encontram-

---

38. Tradução direta. Original: Individual temporal musical experience arises directly from musical materials that inhere in music and create meanings between themselves, for consciousness, through time. Both the materials that create meanings, and the materials that are being meant, ultimately indistinguishable one from the other as a hierarchy of processes and forms, have existence, therefore, as the parameters of music. The experience of these materials and their meanings is thus an experience of what I will call *inherent musical meaning*.

39. Da constatação da existência dessa camada de significados musicais delineados, Green apresenta que os significados podem ser compartilhados por toda uma sociedade, por grupos sociais no interior de uma sociedade, um coletivo ou podem ser construções individuais, mas sempre no bojo das relações sociais. O aflorar de determinado sentimento em uma pessoa, ao ouvir determinada música, em função de uma vivência específica, uma lembrança de alguém, são significados delineados que um indivíduo pode construir. Entretanto, mesmo essa construção, ainda é calcada numa experiência que, mesmo particular do indivíduo, é o do indivíduo enquanto ser social, enquanto ser que só se faz ser socialmente. Green desenvolve que a música também delinea estruturas sociais. A cada diferente grupo social, definido por combinações de questões sociais diversas de gênero, sexualidade, etnia, classe social, dentre outras categorias, podem se associar determinados gêneros musicais, tipos, estilos ou sistemas musicais distintos. (p.29).

se entre os mais compartilhados e os mais individualizados. Uma música pode produzir em alguém uma lembrança e nostalgia de uma relação amorosa do passado. É um significado delineado produzido de forma individual. Mas há músicas que produzem um sentimento de amor à pátria em toda uma nação. Um significado delineado amplamente compartilhado.

Tão logo os primeiros sons de qualquer música chegam aos nossos ouvidos, começamos a assimilá-los dentro de uma teia de significados no mundo social: o nosso passado, nosso futuro, nossos amigos, família, gosto (...) (Green. p.27).<sup>40</sup>

Imagens, associações, lembranças, problemas e crenças inspiradas em nós por música são significados musicais que, em vez de serem inerentes aos materiais musicais que apontam para si mesmos, apontam para fora da música e para o seu papel como produto social, dando-lhe sentido como tal para nós (Green. p.28).<sup>41</sup>

Essa distinção entre inerentes e delineados é propícia para esta pesquisa, porque os significados inerentes na música dos Arautos, como se verificará durante a análise, é produzida pela referência entre estruturas sonoras distintas daquelas acostumadas de se estudar nos ambientes acadêmicos. Ao mesmo tempo, os significados delineados são

---

40. Tradução direta. Original: No sooner do the first sounds of any music reach our ears, than we begin to assimilate them within a web of meanings in the social world: our past, our future, our friends, family, taste

41. Tradução direta. Original: Images, associations, memories, queries, problems and beliefs inspired in us by music are musical meanings that, rather than inhering in musical materials and pointing only to themselves, point outwards from music and towards its role as a social product, thus giving it meaning as such for us.

fundamentais para a compreensão da prática social desta música e do contexto em que ela se insere.

Outro elemento da teoria de Green, que justifica a escolha pelo seu quadro teórico, é que ela, ao discutir os significados delineados, desenvolve que a música também delinea estruturas sociais. A cada diferente grupo social, definido por combinações de questões sociais diversas de gênero, sexualidade, etnia, classe social, dentre outras categorias, podem se associar determinados gêneros musicais, tipos, estilos ou sistemas musicais distintos. Para pôr em evidência, Green elege a categoria ‘classe social’. Ela traz para a sua análise, como exemplos, a baixa proporção de indivíduos da classe trabalhadora inglesa que frequentam os espaços de música de concerto na Inglaterra e a orientação baseada em classes, quer seja intencional ou não, que existe entre as diferentes estações de rádio e os distintos tipos de música usados em marketing de produtos diversos voltados para o consumo das diferentes classes sociais. (p.29)<sup>42</sup>. Desta forma, ela compreende que a música é particularmente adequada para expressar uma identidade coletiva e afetiva em relação uns aos outros, integração social, e estabelecer relação com o mundo e outros grupos sociais. Esta elaboração de Green auxilia a compreensão das escolhas musicais dos Arautos dentro de uma comunidade cuja

---

42. Em consonância e anterior à Green, Bourdieu (1974) faz uma análise do desenvolvimento da música ocidental quanto aos processos de produção e distribuição da mesma, desde a idade média até a atualidade. Na atualidade ele levanta a questão da diversidade de gêneros, principalmente no campo da música popular, e associa a existência dessa diversidade de gêneros à existência de uma diversidade de “tribos” urbanas ou de diferentes grupos de orientação estética. Para ele, cada agrupamento possui um determinado tipo de música que ouve ou que gosta de ouvir, desenvolve relações de fã com seus cantores e músicos prediletos, etc. A esses agrupamentos, não de indivíduos, mas de símbolos musicais que definem a orientação estética dos grupos, Bourdieu chama de “campo de bens simbólicos”. Para completar o raciocínio, associam-se as ideias de Bourdieu com as palavras de Tagg (1999), quando este diz que a comunicação musical pode se estabelecer entre um indivíduo e si próprio, dois indivíduos, um indivíduo e um grupo ou um grupo e um indivíduo, indivíduos pertencentes ao mesmo grupo, membros de um grupo, etc.

escuta é extremamente plural, pois sua escolha, como veremos na análise, é em função, dentre outras coisas, destas delineações de grupos sociais, entendendo que tais grupos, na compreensão dos Arautos, cumprem funções pedagógicas e definem ethos.

Estas são as elaborações de Lucy Green que usarei para realizar a análise de significados. Entretanto, tais elaborações apresentam um aspecto relativamente estático, se levarmos em conta que há uma camada de significados musicais, dentre os delineados, que se processam em diálogo com o ambiente da performance e se dá exclusivamente no tempo, ou seja, durante a performance e em diálogo com o público presente. São significados que se processam durante o tempo musical e que são produzidos através de interações entre diversos elementos extra-sonoros como a postura, o olhar, a expressão facial, o figurino, o local, a expectativa dos participantes. Para abarcar esta camada de significação na análise, sigo às elaborações de Green, o que Strauss e Quinn (1997) definem por significado num âmbito mais geral. Para elas, a definição de significado é menos estática e mais processual, pois entendem o significado como sendo a interpretação evocada por um dado objeto ou um evento em um determinado momento. Assim, elas nos permitem pensar noutras camadas de significados musicais mais efêmeros, processados no tempo assim como a música.

### **3.2. Questões teóricas sobre Ideologia:**

Buscando evidenciar o problema da musicologia tradicional em não reconhecer o aspecto social e histórico do significado musical, Green desenvolve uma noção de ideologia musical como um processo subjetivo que naturaliza a experiência musical. Green toma por Ideologia uma noção de “força mental que tanto emerge das, e perpetua as nossas relações sociais, materiais.” (p.1). Ela, assim como a maioria dos estudiosos que abordam a questão, trabalha com a noção de ideologia que a entende como subjacente às ações de grupos hegemônicos, exercendo a função de manutenção da realidade social. Nesta perspectiva, a Ideologia cria a sensação da existência de uma ‘verdade’ com uma tendência a considerar a aparência superficial das coisas como inalteráveis, absolutas e a-históricas. Neste sentido, essa noção de ideologia é promotora de uma naturalização do mundo e geradora do ‘senso comum’. Ela é fruto das relações sociais, em especial as de trabalho. (p.2). Green defende então a existência de ‘ideologias musicais’ no campo das práticas musicais, que ocorrem quando um indivíduo percebe a música como uma criação isolada, autônoma, a-histórica e sem relação com o mundo social a sua volta (p.5). Green desenvolve esse quadro teórico, voltando-se à crítica da musicologia tradicional que, toma a música de concerto de tradição europeia, por um paradigma de autonomia da música frente aos processos sociais, elevando a música erudita como universal em detrimento à música popular.

Apesar da escolha do quadro teórico de Green como principal referência para abordar o significado musical, para pensar a ideologia no caso dos Arautos, faço escolha pela noção de ideologia, tal como desenvolvida por Lukács (2004). Vejamos:

Em *Ontologia*, Lukács (2004) aborda o desenvolvimento da subjetividade humana dentro dos paradigmas materialistas, no qual os processos ideológicos se fazem fundamentais. Para Lukács, a ideologia não é apenas fruto das relações sociais, mas é uma força material, cuja função social é a transformação (e não a naturalização) da realidade através da intervenção humana direta e organizada. Assim, em Lukács, a noção de ideologia vai além de consciência determinada pela naturalização da realidade. Para Lukács, a ideologia é a construção subjetiva que organiza a ação humana visando transformar a realidade. Mas não é uma construção estática, pois está em constante reelaboração a partir das experiências reais.

Ester Vaisman (2010), corroborando com o pensamento de Lukács, defende que a ideologia se define por uma construção espiritual que o homem, enquanto ser social, faz a partir da realidade, e na qual sustenta determinada ação de transformação ou manutenção da realidade social. Vaisman ainda abre a possibilidade de pensar a ideologia, para além de seu aspecto de ferramenta da luta de classes, assim atribuída por Lukács, atingindo campos mais amplos que se encontram no bojo da cultura. Para ela, podemos resumir que a ideologia surge no momento social em que problemas são colocados aos homens e por eles tentam ser resolvidos. Assim, a ideologia está presente nas ações humanas enquanto orientação de prática social. Qualquer solução apresentada aos homens pelos próprios homens sobre os problemas socialmente colocados, que torne consciente a prática social, é uma ideologia. (Vaisman, 2012).

### 3.3. Questões sobre Escrita

O olhar mais amplo sobre as práticas musicais dos Arautos do Gueto, compreendendo o contexto social e sua intervenção, fez surgir uma preocupação com a escrita etnográfica, no sentido de encontrar uma linguagem que se situe num modelo etnográfico condizente com a realidade sociopolítica dos participantes. Uma escrita etnográfica que seja crítica e não negligente quanto aos conflitos. Ao mesmo tempo, que seja autocrítica e consciente das finalidades e limitações da pesquisa, mantendo-se sempre em diálogo com um modelo teórico mais amplo, que dê conta das contradições sociais, políticas, econômicas em que se circunscrevem as práticas musicais a serem etnografadas.

James Clifford (2008), no seu estudo sobre a autoridade etnográfica, autoridade entendida como atributo de quem está autorizado a fazer etnografia, levanta, historicamente, elementos através dos quais, em cada etapa dos estudos etnográficos, se legitimava a autoridade do pesquisador. Também descreve a dinâmica de transformação histórica desses elementos conforme se mudava a função sociopolítica do etnógrafo. Dentre esses elementos, destaca-se a linguagem textual. Ele defende que a escrita etnográfica, mesmo sendo incapaz de fugir do uso reducionista de dicotomias, resultante da inevitável comparação entre o estranho e o familiar, não pode, e isto é uma postura do etnógrafo, levar a uma representação *a-histórica* do outro, para a qual, o etnógrafo deve se esforçar por ter seu modelo teórico. Clifford faz crítica à escrita etnográfica realizada

de forma a esconder o autor por detrás de uma linguagem que se pretendia objetiva e universal, omitindo as condições sociais de campo através das quais o conhecimento etnográfico se produzia. Clifford destaca o trabalho de Evans-Pritchard, a quem dispensa elogios pela escrita, e afirma que a mesma é resultante de uma seleção e articulação de fatos à luz da teoria, negando, assim, as etnografias anteriores que lhe pareciam documentação fortuita de fatos. E a respeito de qual teoria, ele (Clifford) se refere a uma “singela abstração de uma estrutura político-social” que “oferece o enquadramento possível”. Esse caminho apontado por Clifford é o caminho que me parece mais adequado para pensar a escrita etnográfica para esse texto.

### **3.4. O Trabalho de Campo**

Este texto apresenta alguns resultados de uma pesquisa cujo início antecede ao curso de mestrado, tendo se iniciado durante a realização da iniciação científica do autor, quando de sua participação, na qualidade de graduando bolsista, em uma pesquisa mais ampla da Dr<sup>a</sup>. Glaura Lucas intitulada “Memória e recriação de significados nas práticas musicais contemporâneas dos negros em Belo Horizonte”. A pesquisa também buscou estabelecer diálogo com o projeto de extensão “Etnomusicologia Aplicada em Comunidades e Grupos Afro-Descendentes na Região Metropolitana de Belo Horizonte”, que vem sendo desenvolvido junto aos Arautos do Gueto, coordenado também pela Dr<sup>a</sup> Glaura Lucas, e que, atualmente encontra-se produzindo um videodocumentário sobre a história do Samba no Morro das Pedras em parceria com o Grupo.

Sendo assim, foram usadas entrevistas com os integrantes realizadas no período da Iniciação Científica (2010-2011), no período do Curso de Mestrado (2011-2013), registros em cadernos de campo realizados durante esses dois períodos e também em momentos de visita às atividades do projeto de extensão citado. Há também o uso de uma entrevista realizada pela Dr<sup>a</sup> Glaura, realizada em 2006, cuja transcrição foi realizada por mim em 2010.

De uma forma geral, o processo etnográfico se deu através de visitas constantes às atividades dos Arautos na Escola Municipal Hugo Werneck, onde se desenvolve seu principal projeto de atuação na comunidade atualmente. As conversas informais com o Grupo foram numericamente maiores que as entrevistas registradas em vídeo e posteriormente transcritas e ocorreram em diversos locais tais como mesa de restaurante localizado na entrada da favela, porta da escola, dentro da escola, nas ruas do Morro das Pedras e outros diversos. Houve também conversas informais com alunos dos Arautos e pais dentro da escola. Neste texto, ainda uso trechos de uma transcrição de uma música em partitura convencional, conforme executada no dia 03 de julho de 2010, para ilustrar alguns elementos na análise de significados inerentes.

A análise de significados se centrou nas intenções discursivas e nos sentidos processados pelo próprio Grupo, na música que este desenvolve durante as aulas que compõe seu projeto de educação (musical) social na escola Municipal Hugo Werneck e em algumas apresentações.

## **4. Etnopedagogia, Identidade e Linguagem Musical**

### **4.1. Uma Etnopedagogia dos Arautos do Gueto**

Aqui visio transmitir ao leitor o conjunto dos elementos didáticos e pedagógicos que, ao longo do período observado, iniciado em minha Iniciação Científica, em 2010, vem compondo a prática socioeducativa do Grupo Arautos do Gueto, em torno da percussão afro-brasileira. Viso descrever a concepção de educação (musical) social que perpassa e fundamenta o trabalho dos Arautos, conforme verificado em entrevistas, conversas e observação das aulas, em campo.

A melhor forma de definir o atual trabalho educativo dos Arautos é através da combinação entre o uso das formas de transmissão de conhecimento característicos daquilo que se convencionou chamar de oralidade, mas que compreende uma série de outros aspectos não-verbais, com aspectos do ensino formal. Existe, a partir desta combinação, o desenvolvimento de uma didática musical autóctone. O Grupo Arautos do

Gueto, à luz da intuição, da experiência prática em ambientes em que a transmissão de conhecimentos se dá, eminentemente, pelos mecanismos da oralidade, desenvolveu sua própria didática e formas de ensino musical. A busca por um modelo de educação mais geral e holística e voltada para as demandas da comunidade, usando o espaço escolar, constitui um pano de fundo para a elaboração de uma pedagogia autóctone.

As técnicas de ensino do Grupo se constituem de recriações de situações já vivenciadas pelos educadores em ambiente não formal de ensino e aprendizagem. A presença da oralidade emerge da consciência prática<sup>43</sup> dos Arautos e não necessariamente é uma escolha didática totalmente consciente. Vejamos a experiência de Inácio já relatada: Aprendeu a fazer música vendo e ouvindo os ensaios da banda dos primos que tocavam guitarra, bateria e sanfona. Depois foi para a escola de samba onde aprendeu da mesma forma e nas suas próprias palavras:

*[Eu] era muito assim [e] eu tenho um pouco disso até hoje. De ouvir as coisas, entender as coisas, [e] conseguir fazer [...]. A partir daí, eu comecei a me interessar por outros instrumentos. Eles me fizeram um teste num outro instrumento [...], o tarol, [... e] eu fui a mesma coisa. Aí eu comecei a ter amizade com quatro pessoas que tocavam também, da minha idade, e que a gente começou a ousar [...]. Aí, em determinados momentos do ensaio, nós quatro, [...] com a ideia de cada um, a gente criava ritmo. “Ah, vâmo fazer isso aqui!” aí e apresentava pra ele [o maestro], e aí ele falava assim: “Pode fazer!”, então a gente fazia. Aí nos ensaios, coisa que a gente criava ficava sendo parte da apresentação da escola de samba. É uma das coisas que eu faço muito hoje, quando eu estou dando uma instrução de percussão. Muito daquilo que o jovem apresenta é o que eu trabalho com eles. Alguma coisa que eles criam, aí, junto daquilo que eles criam, eu acrescento alguma coisa, ou então junto alguma coisa com outra, faço uma montagem e apresento pra eles novamente. É a maneira como [a gente] trabalha com o pessoal que vem aprender também. Para aproveitar o que eles criam. (Inácio, em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaura Lucas).*

---

43 Consciência prática na acepção de Lucy Green (1998, p.19), para quem, segundo Giddens, existe um tipo de consciência prática, que não é consciente e nem inconsciente, mas algo entre os dois e que não é uma consciência discursiva.

Este trecho de entrevista conta uma situação específica vivida, durante seu processo de formação tanto de músico quanto de educador musical. A experiência positiva, adquirida na qualidade de aprendiz é tomada como exemplar e reproduzida na qualidade de educador.

*...tem ritmos e coreografia que são feitas por eles, a gente tem dinâmicas que são criadas por eles. A gente incentiva isso bastante. Isso é muito importante, pois eles se sentem parte daquilo... (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Ao passo que não havendo uma normalização de práticas educativas e nem um currículo pré estabelecido, essa experiência, de incorporar práticas apreendidas, pode ser aproveitada e combinada com outras livremente, recriando, experimentando e aprimorando sua técnica de ensino.

O projeto que atualmente o Grupo vem desenvolvendo na Escola Municipal Hugo Werneck representou, segundo relatos dos integrantes, um desafio para o Grupo, acostumado a desenvolver seu curso nas ruas e na sede da própria associação. Ao se inserirem no espaço escolar, o método de ensino se adaptou às condições gerais da escola pública, incluindo a estrutura física. Fabiana, integrante do Grupo e professora nos projetos sociais, informa que parte dos professores e coordenadores do projeto estudaram na mesma Escola, o que faz com que consigam estabelecer uma relação mais ampla com a escola.

*Eu estudei aqui na escola Hugo Werneck. Estudei no Belo Ramo, onde hoje eu também dou aula. Já ensaiamos em todo canto dessa escola. Hoje a nossa relação é excelente. A gente tem livre acesso a qualquer coisa. A diretoria tem papo aberto. Arrumam sala pra gente. O diálogo é total. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

*A relação com a escola é muito tranquilo. A diretora liga pra gente como amiga. A gente é praticamente parte do quadro de funcionários da escola, só que não é formalizado. A gente chega e o porteiro já abre a porta pra gente. A gente guarda o carro no estacionamento da escola. Somos chamados pelo corpo pedagógico pra planejar coisas junto, temos a liberdade de brincar com os funcionários e serventes. A direção liga pra gente pra querer nossa opinião sobre as coisas da escola. Os professores procuram a gente pra conhecer nosso trabalho. Quando tem apresentação, a gente manda bilhete pros professores e eles liberam os alunos e repetem prova quando precisa. A escola acolhe o trabalho por que entende que é uma coisa boa. A escola abraça nossa causa como se fosse causa deles também. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

Ao mesmo tempo, são moradores da comunidade e conhecem as famílias das crianças que fazem seu curso. Esse é um importante fator de aproximação e familiarização que, segundo Fabiana, é um elemento fundamental para o sucesso do curso.

A abordagem da realidade social do entorno à escola e comunidade, tem sido uma característica marcante no processo educativo. Os próprios professores tem se definido como educadores sociais e não educadores musicais. Partem do entendimento que o processo educativo, para ser significativo, deve estabelecer diálogo com a realidade vivida ou observada pelo educando<sup>44</sup>.

---

44. E Isso tem ressonância com muitas correntes mais recentes da educação formal, desde Paulo Freire.

*Nas nossas oficinas e nas nossas aulas, a gente sempre trata de temas do cotidiano das crianças da comunidade. A gente viu que nossas atividades não poderiam se resumir apenas nas oficinas e resolvemos mudar o nosso método: deixar eles à vontade pra falar de qualquer tipo de assunto e a gente pega as coisas que acontecem no morro e introduzimos o assunto. Aí tem uma aula que eles falaram muito de internet, de facebook e disso e daquilo, então a gente pra próxima aula a gente já puxa o gancho pra falar sobre até que ponto é construtivo e até que ponto é negativo. Até que ponto a exibição na internet traz coisas boas e ruins. Na figura da mulher principalmente e até mesmo os caras: “Você posta essa foto sem camisa, se exibindo e amanhã você vai procurar dar aula numa escola, aí a diretora da escola entra no seu facebook e vê você se exibindo. Você não vai conseguir o emprego.” a gente vai trabalhando de acordo com as coisas que vão aparecendo. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Essa perspectiva de educação musical pode estar vinculada a uma noção de prática musical que, como vimos no relato do Inácio, privilegia o fazer musical comunitário e coletivo. Essa noção se aproxima do que Turino (2008) denomina como 'participatory performance'<sup>45</sup>. Este entendimento, em função da maior experiência dos integrantes do Grupo com a oralidade, traz subjacente uma concepção de música não como algo objetificado, descontextualizado, a-histórica e sem vínculo social e cultural, como a tradição da música de concerto e da música mercadológica vêm reforçando. A concepção deles se aproxima muito mais da forma como a Etnomusicologia vem defendendo a abordagem de qualquer música: como cultura e prática social contextualmente específica. Conseqüentemente, a prática dos Arautos evidencia muito

---

45. Performance participativa. Turino denomina Performance participativa aquele tipo de prática musical mais coletiva e comunitária, em que todos participam da execução musical ou do evento em que a música acontece, com um papel em potencial, não vinculada a relações de mercado. Este tipo se difere da performance para apresentação, que supõe a existência de artistas, em geral profissionais, e de um público, distanciado dos artistas, cuja participação é na função de receptor da música.

mais a música como parte intrínseca do processo de autorreconhecimento das pessoas, da formação de suas subjetividades, suas identidades.

Como exemplo, Inácio relata um caso sobre como sua prática auxiliou no combate à homofobia na comunidade:

*...a gente teve uma experiência muito importante, por que na comunidade sempre teve um preconceito muito grande contra homossexual e no nosso grupo teve uma pessoa muito boa, que é nossa amiga até hoje, com quem a gente teve um relacionamento muito bacana e através do grupo deu pra mostrar pra comunidade e fazer muita gente entender que as pessoas são da forma que são e ninguém tem o direito de interferir na vida dos outros. A partir dele, outras pessoas da comunidade que são homossexuais participaram do grupo. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Para os Arautos, educar em música parece não se deslocar da ideia de educar em geral para o mundo. Os Arautos, a partir deste princípio, têm estabelecido um acompanhamento individual do aluno numa relação equilibrada e sustentada no tripé “Escola – Família – Percussão”.

*A gente dá abertura aos pais para assistirem e sempre conversamos com eles. É que tem a ver com esse acompanhamento e essa relação escola-família-percussão. A gente tentar unir essas coisas para que eles possam se sentir bem nesses três locais. (Fabiana, em entrevista no dia 10 de julho de 2010).*

O fator determinante para a efetivação desse tripé é a relação que o Grupo Arautos do Gueto possui com a comunidade e a escola. Fabiana diz:

*“A parceria com a escola é que os nossos integrantes (os alunos de percussão) dos Arautos do Gueto estudam na escola. Os coordenadores estudaram e os meninos que atuam com a gente estudam, então a gente tinha essa relação Escola - Arautos do Gueto pra gente fazer um acompanhamento dos meninos. “Ah, cê num tá dando conta da escola por quê? Ah, por causa do Arautos?” Então nós vamos lá no Arautos ver o que tá acontecendo pra gente ter um menino atuando na escola bem e atuando no Arautos do Gueto bem também. Acabou que surgiu a necessidade de um integrar com o outro pra ajudar no comportamento em casa.” (Fabiana, em entrevista no dia 10 de junho de 2010).*

O método de ensino, que já se apoiava numa noção autóctone de educação social, se aprimorou buscando estabelecer uma conexão “Escola – Família - Percussão” como um complexo que forma o todo do processo educativo.

#### **4.1.1. O Meio do Caminho Entre a Sala de Aula e o Quintal.**

Nas aulas que observei, foram no mínimo dois professores trabalhando em parceria com uma mesma turma. Por vezes três, quatro professores desenvolviam o trabalho em conjunto, desde o planejamento, avaliação e desenvolvimento das aulas. As turmas possuíam cerca de 20 alunos cada. Eram duas horas de aula divididas em dois momentos: O primeiro momento numa sala de aula e o segundo no quintal da escola, a céu aberto. Esta dinâmica de um momento em sala de aula formal e outro no quintal

materializa uma possível metáfora que ilustra bem o processo didático dos Arautos, que articula o ensino formal e não formal: o meio do caminho entre a sala de aula e o quintal.

O primeiro momento é composto por diversas atividades. Destaco as que observei: aquecimento e relaxamento corporal; dinâmicas de grupo através das quais valores humanos foram trabalhados; abordagem de conceitos musicais teóricos, vivenciando-os através da sensação corporal; vídeos de apresentação de grupos de percussão nacionais e internacionais; vídeos sobre manifestações tradicionais afro-brasileiras, e escrita musical no quadro-negro da sala de aula. Também vi ocorrer a construção e confecção de instrumentos, treinamento dos ritmos e toques sem os instrumentos, utilizando as carteiras e outros recursos da sala.

Fabiana, ao falar desse primeiro momento, disse que as atividades, que eram e ainda são realizadas, são planejadas semanalmente conforme a necessidade avaliada pelos professores. Alguns exemplos que ela me deu: se os professores avaliam que é necessário trabalhar entrosamento e espírito de grupo, então se desenvolve uma atividade que trabalhe essas questões. Se avaliam a necessidade de discutir um fato ocorrido na comunidade, faz-se o debate. Se avaliam a necessidade de abordar algum elemento teórico, como por exemplo 'contratempo' devido à demanda observada na parte prática da aula anterior, se aborda o contratempo. Se os educadores avaliam que é necessário trabalhar algum aspecto técnico da execução rítmica sem o tambor, desenvolve-se atividade rítmica usando os recursos da sala de aula. Destes exemplos, pude presenciar uma aula em que se trabalharam aspectos técnicos do manuseio de baquetas, através do movimento de pulso e não de braço e posteriormente, no segundo momento da aula, constatei que havia uma dificuldade da turma com o manuseio das baquetas. Também

observei uma aula em que os alunos foram colocados para tocar as mesas da sala de aula com as mãos e eram orientados a não bater com força para não machucarem as mãos. Depois o professor Renato disse que se batessem forte nos tambores, assim como eles machucariam as mãos nas mesas, os tambores também ficariam machucados.

Segundo Fabiana e Inácio, esse primeiro momento tem como objetivo preparar e dar suporte ao segundo, que é composto da aula prática, de execução do instrumento, sanando as questões musicais e, principalmente, extramusicais que atrapalham o desenvolvimento do segundo horário. É neste primeiro momento que, de forma mais direta, se desenvolve o aspecto humano da educação (musical) social.

O segundo momento é de aula prática. A turma se colocava em formação do bloco de percussão, fora da sala de aula, no quintal da escola. A ordem de posicionamento dos alunos no bloco acontecia conforme o instrumento de cada um e a movimentação coreográfica de cada música a ser ensaiada. São três instrumentos: repenique comumente na fileira da frente, caixa-clara comumente na segunda fileira e então três fileiras de bumbos, que são de três tamanhos de aros 20, 22 e 26 cm de diâmetro, ou seja, dos agudos para os graves. Os próprios alunos pegavam seus instrumentos no armário<sup>46</sup>.

---

46 Esses são os instrumentos usados na escola municipal Hugo Werneck, pelo bloco Batuque Salubre. Em outros lugares, o trabalho do Grupo varia como no caso do bloco Tamborilata coordenado por Inácio pelo Projeto Fica Vivo, da Secretaria de Estado de Segurança Pública, também na Comunidade do Morro das Pedras, em que os instrumentos são feitos de material reciclado. Os repeniques são substituídas por meias latas de tintas, cortadas transversalmente e pregadas em tábua de madeira. As caixa-claras são substituídas por latas de tinta de 20 Litros. Os bumbos por tonéis grandes de combustível.



Figuras 10 e 11: Pátio de escola com vista para a parede do ginásio, e aula prática da turma da tarde no mesmo pátio, vista de costas para o ginásio. Álbum de fotos da página do Grupo no facebook.

Todas as aulas que observei possuíam esse formato geral: Um professor se posicionava como regente, enquanto o outro se integrava ao bloco como professor auxiliar, ficando atento para acompanhar individualmente qualquer aluno que porventura demonstrasse dificuldade ou solicitasse auxílio. Primeiro o professor regente executava um fraseado rítmico no apito, sempre preso entre os lábios, ou na sua caixa-clara, posicionada a sua frente em um tripé. Esse fraseado rítmico se denomina *chamada*. Depois mostrava o ritmo a ser tocado em resposta à chamada por mimetismo vocal<sup>47</sup>, usando fonemas como ‘tá’, ‘prá’ e ‘bum’, e/ou por execução no seu instrumento. Ele às vezes demonstrava o ritmo por mimetismo vocal dando às notas nomes de números em sequência. Neste caso, a numeração das notas correspondia à sua ordem temporal no trecho rítmico e não há nenhuma relação com a duração de tempo de cada nota. Solicitava a repetição do ritmo por todos.

[A] ELMI HUGO WETZEL

apito regente  
caixa regente

chamada

repiniques

caixas

surdo 1

surdo 2

surdo 3

time-line 1

pulsção elementar

marcação

47. Vocalizações como recurso mnemônico em processos de aprendizagem percussiva são também comum em outras culturas como a Índia e países da África.

Exemplo musical 1: fragmento de partitura de uma transcrição da performance da música 'Reloginho', pelo Bloco batuque salubre no dia 03 de julho de 2010. Verifica-se que para iniciar a música, o regente executa na caixa clara a “chamada” e imediatamente, os alunos do naipe de surdo “2” (22 cm), iniciam a marcação no primeiro tempo subsequente e a música se desenvolve.

O professor regente passava a primeira parte da música, naipe de instrumento por naipe de instrumento, até que todos demonstravam domínio da primeira parte da música. Só depois que o grupo executava a primeira parte da música que o professor passava para segunda parte. Cada parte de uma música possuía sua própria *chamada* que era executada pelo regente no apito ou caixa-clara. O professor regente assim, estabelecia as *chamadas* através das quais o grupo de alunos executava as evoluções musicais combinadas mudando de uma parte da música para outra ou executando nuances de dinâmica sonora e coreográfica.

Cada música era acompanhada de uma movimentação corporal, que era sugerida pela própria execução musical e desenvolvida pelos próprios alunos até se chegar numa coreografia definida. Percebi que a movimentação corporal era entendida como uma extensão natural da execução musical. Os professores estavam abertos para sugestões dos alunos tanto de novos elementos musicais quanto corporais a serem somados à performance.

#### **4.1.2. Técnicas de Ensino de Música**

Segundo Fabiana, o curso de percussão dos Arautos do Gueto parte da atividade de audição e apreciação como principal recurso. Infiro que isso possibilita a compreensão

do discurso musical e conseqüentemente a formação da musicalidade. Sendo assim, de um certo modo, a escuta deveria anteceder a performance. Fabiana explica que o mais importante no aprendizado da música é aprender a ouvir e a entender a música para depois tocar. Entender a música aparece como uma categoria necessária que se coloca entre a escuta e a execução. Na minha observação das aulas, porém, não percebi que esta separação acontece. A audição sempre foi estimulada com muita movimentação corporal, dança, palmas e muitas vezes os alunos foram incentivados a tocar junto com a música que ouviam.

Concluí que, para os professores, a escuta e a apreciação musical deveriam se expressar nos corpos dos alunos. Percebi que a forma com que os professores verificavam se o aluno apreendeu o discurso musical é observando as reações corporais dos alunos, quer dançando, elaborando coreografias, reproduzindo células rítmicas ou pulsações com as mãos, pés, ou recriando novas células rítmicas com mãos e pés em combinação. É como se, no entendimento dos professores, através da movimentação corporal, a musicalidade se expressasse e se desenvolvesse. Na performance, segundo relato de Fabiana, passo posterior à escuta e expressão, o processo de compreensão e assimilação do discurso musical deve se assentar.

Observei que durante o processo de performance muitas vezes surgiu a necessidade de se discutir alguns parâmetros musicais teóricos como dinâmica, timbre, altura, harmônico, nota, uníssono, polirritmia, entre outros<sup>48</sup>. Os conceitos teóricos foram trabalhados à medida que a prática do repertório foi trazendo à tona a necessidade da abordagem e compreensão dos conceitos. É importante ressaltar aqui que a teoria musical

---

48. Estes termos são usados pelos arautos, embora nem sempre correspondam totalmente ao que significam de forma mais corrente nos ambientes acadêmicos.

do Grupo Arautos do Gueto foi desenvolvida por ele mesmo e encontra-se aberta e inacabada. Concluí, frente a entrevistas e relatos em conversas informais com os professores, que foi a partir das vivências na prática de sua própria música e o desafio de ensinar, com apoio nos aprendizados da teoria musical tradicional, devido ao seu contato com profissionais da música e da educação musical formal, que se desenvolveu, e ainda se desenvolve, um corpo teórico musical próprio.

*Eu pegava a primeira parte da aula, que é em sala, e eu pegava essa parte, repassando o que eu aprendi no Arena da Cultura. Mas como criança e adolescente tem essa ansiedade de tocar e tocar e tocar, acabava que eles não queriam muito essa coisa... “Ai! tem que ler o quadro de novo!” Mas foi bom enquanto eu fazia isso. Ensinar compasso, mínima, semínima. Mas com percussão é um pouco diferente, né? Num tem muito essa coisa de olhar a nota e fazer no instrumento, né? É um mais “bum”, um “pá”, um tá. É assim. A própria partitura de percussão já um pouco diferente, né. Mas não é só a questão da partitura, é mais questão de musicalidade e fazer eles descobrirem o que eles já tem. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

Atividades de composição que observei, ocorreram através de improvisos com criação em sala de aula. Esses improvisos geraram combinações musicais que, segundo Renato, podem, posteriormente, vir a ser aproveitadas nas composições finais e que irão à apresentação ao público. Observei também que na sala de aula algumas vezes tentou-se aproveitar os materiais presentes no ambiente como mesas, cadeiras, armários e os próprios corpos para explorar timbres, sonoridades e possibilidades de expressão musical.

Segundo Fabiana, o curso foi planejado de forma a montar com as turmas, ao longo de cada período escolar, um repertório com o qual se preparam apresentações

públicas. Essas ocorrem na própria escola, para parentes e comunidade escolar, mas, além das apresentações na escola, o Grupo ainda leva as turmas para apresentação em eventos diversos de música afro, eventos da secretaria municipal de educação, apresentação em escolas e faculdades particulares. Há também outros tipos de apresentações já realizadas de caráter mais privado como em uma festa de casamento, outra numa bodas de ouro e a realização de uma serenata de tambor<sup>49</sup>, além de participação em uma missa a convite do padre local e até intervalo de jogos de futebol no Estádio do Mineirão.

Percebi que os professores tem procurado atuar também como produtores tentando sempre fazer apresentações do grupo escolar como “Grupo Arautos do Gueto”. Ao perguntar Inácio sobre essa questão, este me disse que ao levar os alunos para se apresentar para públicos de outros eventos que não os da escola, possibilita-se uma vivência mais profissional aos alunos, aspecto, segundo ele, muito importante num curso de música. Observei que alguns alunos foram chamados para ajudar nessas atividades de produção-executiva e outros para desenvolver atividades como monitores das aulas. Estes alunos eram os mais velhos e mais experientes. Perguntei Inácio sobre essas atividades que alguns alunos foram escolhidos para fazer e ele me disse que esses meninos estavam, aos poucos, sendo preparados para se tornarem novos professores e produtores culturais.

---

49. Aniversário de uma moça, moradora de um apartamento em edifício do bairro, de classe média, Luxemburgo. Segundo Inácio, o Grupo foi contratado pela mãe para fazer uma “serenata de tambor” da rua para a janela da homenageada.

### 4.1.3 Fundamentos Metodológicos Gerais

Segundo Fabiana, nas primeiras aulas, para se conquistar o interesse e a disciplina dos alunos, os professores se preocupam mais em fazer o que os alunos querem do que aplicar conteúdo e programa, mesmo que isso atrase um pouco a execução do programa de aulas. Se os alunos querem brincar, então o professor vai brincar com eles, assim ganhando a amizade dos alunos para aos poucos partir para a proposição do conteúdo planejado.

Para Inácio, a construção do regime disciplinar se faz em base num acordo estabelecido entre partes iguais, aluno e professor. O grupo repudia a ideia de normas de conduta impostas de forma unilateral pelo professor. Para a efetivação desse acordo, parte-se de um interesse comum a professores e alunos: as atividades musicais. Deste interesse comum se define acordos. Assim os professores conseguem uma disciplina e interesse por parte dos alunos que são baseados no convencimento de que a disciplina é essencial para o desenvolvimento das atividades. Ao mesmo tempo, essa disciplina passa a depender do convencimento dos alunos de que o desenvolvimento das atividades musicais é prazeroso e enriquecedor.

Pude observar certa vez que determinado aluno, que se encontrava indisposto a fazer a atividade proposta, não foi obrigado a fazê-la e nem punido por não fazer. O aluno teve o direito de não fazer a aula, embora o professor tenha tentado convencê-lo em uma conversa amigável. Observei outro caso, desta vez de indisciplina, em que o professor chamou a atenção do aluno, de maneira respeitosa, afirmando que o aluno não era

obrigado a participar da aula e que ele poderia se retirar da atividade, caso não estivesse com o desejo de participar da aula da maneira adequada.

Fabiana nos diz que o principal elemento na relação entre professor e aluno é a liberdade. Ela explica:

*“Se eu tiver uma liberdade com você eu vou poder te cobrar isso. Se eu te der uma abertura e você entrar nesse barco, eu vou poder te cobrar ali na frente. Cada um a gente tem um jeitinho de falar. Tem um que a gente apelidou de uma coisa, às vezes não gostou muito, mas se eu chamar ele não acha ruim, mas se o colega chamar ele acha ruim. Essa liberdade de falar pra ele e deixar falar pra mim também. Liberdade pra ele falar e pra gente poder falar também.”* (Fabiana, em entrevista realizada no dia 10 de junho de 2010).

A fala de Fabiana esclarece um pouco mais a relação que se deseja estabelecer com os alunos. Liberdade, aqui, aparece mais com uma pessoa deixar outra ocupar parte do espaço que lhe pertence para que possa vir a ocupar parte do espaço da outra pessoa também. Essa construção, em torno de uma noção de liberdade, é um indicativo de uma relação mais pessoal e menos formal entre professores e alunos.

De uma forma geral, durante o campo, observei que os alunos estiveram sempre em silêncio e com um comportamento tranquilo durante a aula. Todas as orientações dos professores foram acatadas com bastante interesse. Muito interesse dos alunos pelo conteúdo das aulas. Ao final das aulas, muitos alunos procuravam os professores para agradecer pela aula. Por parte dos professores, observei que recepcionavam os alunos com apertos de mão e abraços, desejando bom dia e perguntando se o aluno passava bem. O olhar dos professores mirava os olhos dos alunos demonstrando muito respeito por parte dos professores às crianças e adolescentes das turmas. Observei que o

desenvolvimento de relação de respeito no grupo, e a confiança que os professores depositam em todos, contribuía para a elevação da autoestima dos alunos assim como a consolidação do sentimento de grupo. A conclusão que cheguei é que há presença de relação afetuosa.

A relação dos professores para com as famílias dos alunos, conforme Fabiana e Inácio, deve ser construída com base a dois ambientes: o ambiente formal da reunião de pais e o ambiente próprio da comunidade. Os professores me relataram que fazem reuniões com os pais todo início de semestre e próximo ao final, para expor aos pais o plano de aulas, resultados alcançados, e, principalmente, expor a metodologia, em especial sobre questões disciplinares<sup>50</sup> e desenvolver relação de confiança com os pais.

*Na reunião com os pais, a gente faz uma explanação do que a gente vai desenvolver com os meninos. Damos alguns informes a respeito da educação, de que a gente vai dar punição, de que o menino pode chegar em casa e reclamar da punição, falar que ficaram sem tocar, mas que no fundo tem sempre alguma coisa que eles deixaram de fazer e por isso ficaram sem tocar. (Fabiana, em entrevista no dia 10 de julho de 2010).*

Mas observei também que essa relação de confiança com os pais se dá para além dos encontros na escola. Esses pais são as mesmas pessoas com quem os professores se encontram nas reuniões da associação local de moradores, nos ônibus, nos postos de saúde, nas ruas, nas praças, no dia a dia do morro. É uma construção que tem se dado de

---

50. Questões disciplinares não tratam necessariamente do comportamento do aluno nas aulas, mas em entender esse comportamento nos ambientes escolares, domésticos e da atividade musical, para compreender a dinâmica mais geral da vida do aluno, visando maior acompanhamento dos processos de formação do indivíduo.

forma contínua e que passa pela convivência na comunidade, nas relações interpessoais construídas entre vizinhos de bairro.

Percebi que os professores tem partido do entendimento que o possível bom ou mau desempenho do aluno está associado aos demais fatores da vida social e por isso devem sempre estar dispostos a escutar os problemas de ordem pessoal dos alunos e se colocar como um amigo do aluno. Segundo Inácio, muitas vezes acontece de os professores junto com familiares e outros moradores se articularem para buscar soluções mais imediatas a problemas enfrentados por uma criança.

No geral, o que observei é que no curso dos Arautos, a música não é o único fim. Junto do desenvolvimento da musicalidade e da formação do músico, as finalidades sociais e políticas se entrecruzam, num entendimento mais espontâneo de que música é expressão cultural e prática social. Retornemos, porém, às especificidades do processo do ensino de música dos Arautos do Gueto.

## **4.2. Questões de Identidade**

***“Coincidentemente, negros.” - Inácio.***

É certo que a cultura e a música afro-brasileira sempre foram e continuam sendo de uma capacidade de transformação e miscigenação muito grande devido a inúmeros fatores históricos (Pinto, 2001). Para Carvalho (1992), a identidade negra tem sido

reelaborada e recriada com uma dinâmica muito intensa devido à velocidade em que uma grande quantidade de informações e influências culturais é transmitida hoje, promovendo um trânsito de signos tradicionais e contemporâneos com recriação de significados. Ele, ainda volta a apresentar essa mesma reflexão em *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea* (1999), colocando no centro da reflexão a forma como a tecnologia influencia neste processo, pensando nos signos de identidades expressos na música. O que é fundamental nesta pesquisa, como um dos passos para a análise de significados musicais, é verificar como essas transformações e miscigenações se dão na prática do Grupo Arautos do Gueto.

Em entrevista, Inácio informa que anteriormente o grupo se chamava 'Grupo Cultural Afro-Brasileiro Arautos do Gueto' e depois, o grupo mudou de nome para 'Grupo Cultural Arautos do Gueto'. Segundo ele, a maior parte dos participantes é negra e inicialmente o grupo tinha uma orientação de buscar se caracterizar como afro-brasileiro, mas percebeu-se que

*(...) a gente não precisava de colocar no nome aquele desejo que a gente tinha de fazer na prática. A gente acha que só na prática já era suficiente pra gente começar a divulgar alguma coisa. E o objetivo geral da gente não é especificamente (...) o estudo da etnia (...). A gente sabe que a gente precisa tá junto (do movimento negro), né? Mas não é o ponto chave que a gente quer trabalhar. A parte da identidade negra não é o objetivo primeiro, principal. Apesar de ter esse interesse anterior (...). Conhecer, divulgar e defender o afro-brasileiro, apesar de continuar (esse interesse), não é o primeiro objetivo. O primeiro objetivo do Arautos é aquela questão mesmo da extensão social (...). Por que é uma coisa que é muito forte dentro da comunidade Morro das Pedras, é essa história que o Morro das Pedras tem (...) de violência. Então a gente acha (a gente espera) que através desse trabalho e de outros trabalhos, a gente consiga desenvolver algum trabalho bom pra poder tá servindo como suporte pra essa juventude aqui do morro.” (Inácio, em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaura Lucas).*

Posteriormente, noutra entrevista, Inácio chega a dizer que os elementos relativos ao negro, em sua arte e música, existem por que coincidentemente, os integrantes do Grupo, os alunos das oficinas e componentes do bloco, e os moradores do Morro das Pedras são, em sua maioria, “*coincidentemente negros*” e portanto carregam uma africanidade natural. Verifica-se que num primeiro momento, busca-se a afirmação da identidade de negro. Posteriormente, a afirmação étnica, em si, parece ficar em segundo plano, frente a outras questões, que se tornaram mais importantes, como a identidade social, relacionada à busca por cidadania e solução dos problemas sociais da favela, onde “coincidentemente”, mora uma maioria de negros. O elemento 'ser negro' na constituição identitária tornou-se algo que tangencia o óbvio e beira ao natural, já fazendo parte das representações sociais do Grupo. Em primeiro plano, vem a identidade do agente social, do lutador, do líder comunitário, que “coincidentemente”, numa sociedade em que raça e classe se confundem, é negro.

Essa construção identitária foi se desenvolvendo ao longo de um entrelaçamento de experiências, aprendizados e amadurecimentos. Na mesma entrevista, ao ser perguntado sobre quais eram as referências artísticas do Grupo, que os influenciaram e ainda os influenciam, Inácio diz que

*“a gente assistia Olodum, pela TV, (ouvia) CDs do Olodum que a gente comprava... a gente tem muito Olodum como referência, assim mesmo... tocava muito em cima das músicas do Olodum,*

*cantava as músicas do Olodum, Ilê Aiê, Timbalada... (Inácio, em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaura Lucas)*

Nesta mesma entrevista, ao falar das cores escolhidas para o logotipo do grupo, vermelho, verde e amarelo, Inácio diz:

*As cores foi muita influência africanas mesmo... Porque a gente achou assim... As cores que representa a África. Na época a gente tinha muito aquela coisa de sentir na gente essa questão da afrodescendente. E dentro disso a gente falou: “Ah! Vamos colocar essas cores” – “Ah! Mas são as cores do Olodum.” – não, não é as cores do Olodum, é as cores africanas! (Inácio, em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaura Lucas).*



Figuras 12, 13 e 14: respectivamente logos do Grupo Arautos do Gueto de 2006, atual e logo atual do Olodum. Cores vermelho verde e amarelo. Google Imagens

Nas referências musicais e artísticas, destacam-se, inicialmente, dois agrupamentos: os afoxés baianos, referência máxima naquele momento no discurso de valorização da cultura e identidade negra, e os grupos de Belo Horizonte que,

expressavam de forma local essa mesma tendência, em diálogo com tradições locais como o congado e o samba (Maurício Tizumba<sup>51</sup> e Tambolelé<sup>52</sup>).

*A gente pesquisava muito o Tambolelé, observava algumas coisas do Maurício Tizumba também... aí a gente começou a observar esses grupos, assim, e através desses grupos a gente foi buscando coisas assim... E aí a gente veio tentando misturar algumas coisas pra ver o que que dá...". (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Cabe uma reflexão sobre o fato de ser a mistura para a construção de algo novo, uma das perspectivas conceituais e estéticas da música popular urbana e erudita pós-moderna. Os Arautos do Gueto, mesmo que de forma inconsciente, absorvem essa tendência, adotando como meta também. Mas não se afastam de um elemento central: o tambor e a percussão.

*A gente escolheu o tambor por assim... tudo começou no Swing do Cais. Eu não conhecia Olodum, Timbalada, Ilê Aiê. Quando eu os conheci, fiquei admirado. A gente não tinha essa coisa dos tambores na nossa cultura aqui no morro. Tinha conga, pandeiro. Ilê aie e Olodum era a nossa referência. Era surdo, repinique, timbal e instrumentos de percussão. A gente ficou muito tempo só com percussão. (Renato, em entrevista do dia 08 de abril de 2013).*

---

51. Cantor Mineiro, iniciou sua carreira cantando samba e hoje desenvolve um trabalho transpondo elementos sonoros e visuais do congado para o palco

52. Grupo de Percussão, montou uma associação e centro cultural. Trabalha temáticas afro-brasileiras e desenvolvem projetos socioeducativos.

Segundo Goli Guerreiro (2000), os blocos afro-baianos, inspiração primeira dos Arautos, escolhiam o tambor por uma série de razões, mas dentre elas, destaca-se o simbolismo, em torno do tambor, de afirmação deste como elemento identitário de afrodescendente. Se a sociedade branca desvaloriza o tambor e o percussionista, numa “manifestação de racismo sonoro” (p.17), então, o negro numa atitude de combate ao racismo e de afirmação, valoriza o tambor, colocando-o em primeiro plano. Ao redor dessa prática de tambores, há, ainda segundo Guerreiro, toda uma busca por construir uma África mítica na qual se referenciavam, e ao mesmo tempo, desenvolvia-se intenso trabalho de ação social a partir da educação pelo tambor. Os Arautos afirmam ter buscado inspiração primeiro nos blocos afro-baianos, ainda quando Swing do Cais, o que nos permite compreender, que se identificaram com essa proposta de africanidade, ou no mínimo se deixaram contagiar por ela, e por esta estratégia de afirmação de suas negritudes via expressão sonora. Ao mesmo tempo, coincidência ou não, desenvolviam, também, trabalho social com a educação a partir do tambor.

O Grupo Afroreggae, como já visto no histórico, segundo Renato, foi o segundo maior referencial dos Arautos, no momento de expansão das influencias musicais do Grupo.

*Quando a gente conheceu o grupo Afroraggae, que tinha guitarra e baixo, a gente teve influencia e, depois de anos de trabalho a gente montou uma banda de black-music, sob influência do Afroraggae mesmo. Mas a nossa referência principal era o tambor mesmo, pelos blocos afros da Bahia lá. O tambor é isso, é mais pela influencia dos blocos baianos. (Renato, em entrevista do dia 08 de abril de 2013).*

Pelas referencias, vê-se que a construção da identidade de afro-brasileiro no Grupo Arautos do Gueto, nega, a princípio, qualquer exclusivismo a respeito de alguma matriz regional. Mas isso vai além, assumindo feições extranacionais. Certa vez, assistindo a um ensaio, senti que Dodó ensinara aos alunos um ritmo do candomblé ketu. Fui perguntar-lhe sobre o ritmo e ele me disse ser, aquele ritmo, original do Caribe. Independente da origem real do ritmo ou da possibilidade dele coexistir no candomblé brasileiro e em outra prática caribenha, a referencia de Dodó é o caribe. Inferi que os Arautos negam a construção de um negro singularmente brasileiro e expandem as perspectivas para uma identidade que seja pan-africana. Noutra ocasião, vi Dodó ensinando às crianças a origem nacional de alguns ritmos que eles já tocavam, e nessas origens estavam Cuba, Nigéria e Angola.

Os Arautos colocam em diálogo elementos da produção musical midiática nordestina, em especial os grupos afros baianos, com elementos da produção musical midiática mineira, em especial os grupos e artistas com enfoque no congado (Maurício Tizumba e Tambolelê), com elementos da música midiática internacional, em especial as de origem africanas. Entretanto reivindicam que esses elementos são originalmente africanos, assim como são todos os negros espalhados nas Américas. Um pan-africanismo. Um movimento de universalizar entre os negros o que é de negro, respeitando as singularidades das expressões regionais.

Sob as tensões do trabalho social, deu-se também a incorporação de elementos contemporâneos e associados à periferia. Completando esse pan-africanismo, vale a pena ressaltar a parceria do Grupo Arautos do Gueto com o grupo de Rap S.O.S. Periferia, que

juntos idealizaram e montaram o espetáculo *Matriarcado*. O release de imprensa de 2006 fala sobre esse espetáculo, vejamos:

Em 2006, foi firmada uma importante parceria na cena cultural de Belo Horizonte: Arautos do Gueto se uniu ao grupo de rap S.O.S Periferia, de Santa Luzia, Região Metropolitana, para a realização do espetáculo Matriarcado. No espetáculo cênico musical, dirigido por Makely Ka, foram abordadas questões comuns aos dois grupos, relacionadas às vivências na periferia. Para o show eletroacústico, foram criadas novas composições e interpretadas outras já conhecidas do público como Lição de Vida (SOS Periferia), que fala sobre a importância da figura feminina representada pelas mães na periferia, tema diretamente ligado ao termo “Matriarcado”, que nomeou o espetáculo. “Na verdade essa história do show Matriarcado foi uma sugestão do Vítor (produtor do Arautos do Gueto), até mesmo pra gente descobrir novas formas de parceria musical. Queríamos fazer uma experimentação entre Arautos, que é percussivo e o rap, representado por uma bagagem enorme de riqueza cultural do SOS, para ver também grupos musicalmente diferentes com metodologia de trabalho e ideologias parecidas. Os dois grupos começaram do nada, buscando capacitação em arte e cultura e temos uma história muito semelhante”, relata Inácio, que pretende dar um segundo passo elaborando mais ações conjuntas com o SOS, tanto na área cultural quanto social. (release de imprensa de 2006 publicado no site ‘favela é isso aí’).

A pressão do trabalho social e da realidade à sua volta, faz parecer no trabalho dos Arautos, além da identidade de negro, contemporâneo e multifacetado, elementos como morador de favela, consciente de si e protagonista social, como demonstra a Música Vai Neguinho de U-Gueto, composta ainda quando este fazia parte do Grupo. Essa música ainda hoje é usada pelos Arautos, como no caso de um vídeo promocional recentemente publicado no site de vídeos youtube. A letra se segue:

*Vai neguinho nessa onda  
Neguinho vai nessa onda  
Vai neguinho nessa onda  
Eu não vou. (bis)*

*Não vou por que acredito que serei um vencedor  
Não vou nessa onda por que vários manos meus essa onda levou. (bis)*

*(REFRÃO)*

*Eu canto que me encanto pra essa gente que não é delinquente e só precisam de amor  
Porque várias vezes fizeram não me se sentir gente por isso alegremente esse canto é de  
louvor. (bis)*

*(REFRÃO)*

*Eu canto pra uma gente humilde da favela que não aguenta mais ver sua bunda na  
janela.*

*Eu canto pra política safada e sem vergonha que leva pro meu povo o crack e a  
maconha.*

*Eu canto para agradecer a Deus por tudo o que ele fez por tudo que nos deu.*

*Eu canto para espantar o mal, contra o racismo no país do carnaval.*

*(REFRÃO)*

*Tudo está traçado, tudo está determinado.*

*Eu acredito no destino, acredito no dom dos meus antepassados.*

*Faço a minha parte, já cheguei até aqui,*

*Se não que posso ir mais além,*

*Os cuidados não vão me inibir.*

*Sabedoria Deus me deu no momento a chegar,*

*Por isso eu tenho que ir atrás, tenho que ir sempre mais.*

*Deus te dá a cola e você prega o cartaz.*

*O sucesso é estar fazendo o que mais quero, o que mais gosto*

*Música e poesia, e que isso possa ajudar o próximo.*

*O sucesso está na mente, reconhecimento no coração.*

*Se eu canto com alegria e franqueza com certeza eu terei um belo refrão.*

*Mas não tem refrão, tem revolução.*

*Não tem refrão, eu quero mesmo é educação*

*Depois de anos e anos de trabalho, estou colhendo alguns frutos, graças a deus, a minha  
família e poucos amigos e ao meu talento, é justo.*

*Mas não pensem vocês que já conquistei tudo o que eu queria, pois isso não é nem um  
terço dos meus sonhos, das minhas fantasias.*

*Você ter dinheiro, mulheres e reconhecimento é muito bom.*

*Você ter acesso à ilusão do sucesso é muito mais.*

*Mas quero ver você tirar esse país da miséria,*

*Acabar com o vício da burguesia que nos oprime e impera,  
E devolver a alegria e o salário do João  
Que acorda cedo todos os dias,  
Mal dá tempo de dar um beijo na Dona Maria  
E ainda tem que dobrar o joelho pro patrão.  
Dobrar o joelho pro patrão.*

Com uma análise da letra da canção, podemos observar os seguintes elementos que contribuem para uma construção identitária: afirmação da cor do sujeito (*vai neguinho*); que se encontra em situação de assédio do tráfico de drogas (*nessa onda eu não vou, vários manos meus essa onda levou*); negação da imagem de delinquente atribuída pelo conjunto da sociedade e afirmação da situação de carência (*Eu canto que me encanto pra essa gente que não é delinquente e só precisam de amor*); o sujeito é vítima de diversas formas de opressão (*Porque várias vezes fizeram não me se sentir gente...*); humilde, mas que se rebela (*Eu canto pra uma gente humilde da favela que não aguenta mais ver sua bunda na janela*); é um sujeito que faz a denúncia do poder político vigente como responsável pelo tráfico e violência (*Eu canto pra política safada e sem vergonha que leva pro meu povo o crack e a maconha.*); que luta contra o racismo (*...contra o racismo no país do carnaval*); acredita em Deus, no destino e nos ancestrais (*Tudo está traçado, tudo está determinado. Eu acredito no destino, acredito no dom dos meus antepassados.*), traço comum às religiões afro-brasileiras e africanas. Em suma, sua identidade é de um sujeito com princípios éticos de fazer bem ao próximo e de buscar a realização pessoal nas coisas simples da vida; um sujeito que é revolucionário e luta pela educação; entende que a sua opressão e exploração é responsabilidade de uma classe social oposta à sua; denuncia o patrão e a burguesia.

Isso coloca em primeiro plano que, o ideal identitário perseguido pelos Arautos, quase num movimento antropofágico, coloca a construção da identidade do negro em Belo Horizonte, ou pelo menos no Morro das Pedras, numa perspectiva multicultural, capaz de refletir toda a pluralidade do dia a dia de sua comunidade, mas tudo isso, em base a uma noção de negritude naturalizada e amplamente compartilhada e base para o desenvolvimento de signos relacionados aos anseios sociais da comunidade.

### **4.3. Questões da Linguagem Sonoro-Musical**

Kwabena Nketia, Gerard Kubik e Kazadi wa Mukuna estão entre os pesquisadores da música africana e afro-brasileira que propuseram teoricamente formas de compreensão das estruturas elementares do discurso musical do sudoeste africano. Após estes musicólogos terem cumprido tal tarefa, alguns etnomusicólogos brasileiros desenvolveram estudos interpretativos sobre tradições musicais afro-brasileiras, identificando nessas tradições a presença destas estruturas, por vezes mescladas a estruturas características da música de matriz europeia em diferentes graus. Isso, Glaura Lucas (2010) nos deixa de forma bem clara.

As características gerais métricas e rítmicas da música afro-brasileira revelam graus variados de mesclas e combinações interculturais, estruturais e simbólicas, entre os princípios de organização da música europeia e os do tipo de música africana (...). (Lucas, 2010. p.5).

A música do Grupo Arautos do Gueto é repleta dessas formas estruturais que estabelecem, inclusive, a base do sistema musical, ao mesmo tempo em que o tratamento dessas formas (as combinações entre elas e a escolha dos timbres, por exemplo) trazem certa peculiaridade da linguagem musical dos Arautos do Gueto, sem quebrar as regras gerais de organização da música.

Aqui tratarei dessas estruturas gerais numa ordem definida entre elas pelo sentido estrutural em que elas se apresentam a mim, do ponto de vista das relações funcionais que estabelecem entre si, desde as estruturas que definem uma base de sustentação, que conforme Sandroni (2001), a partir de Kolinski, pode-se definir por ‘nível da métrica’, ou que ele chama também de ‘infraestrutura’, até as estruturas mais soltas e variáveis que se desenvolvem sobre essa base, que Sandroni define como ‘nível do ritmo propriamente dito’, ou como ele também define, como superestrutura.

A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. (...) Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical (Sandroni, 2001. p.21).

Na infraestrutura, encontram-se os pulsos elementares, conforme denominado por Kubik (1979), que são unidades menores de tempo que formam uma grade temporal, que, a princípio, segundo Tiago Pinto (2001), desconhece acentuação preestabelecida. Glaura Lucas (2010) se refere a eles como um “tapete de pulsos”. Já na música afro-brasileira,

tais pulsos elementares são sonorizados por instrumentos como caxixis, chocalhos, triângulo, dentre outros, conforme a tradição musical.

No caso dos Arautos do Gueto, a total sonorização dos pulsos elementares é feita na maioria das vezes pela caixa clara com acentuações que dialogam com o ritmo definido superestruturalmente, fazendo assim parte da superestrutura também.



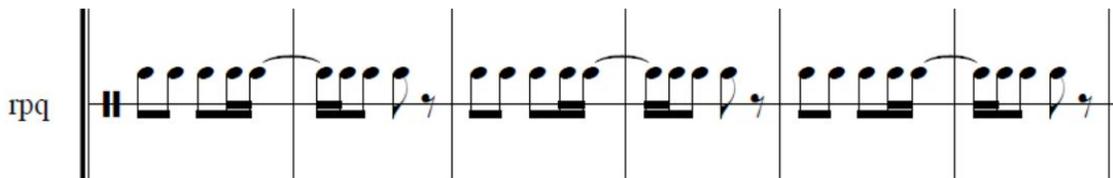
Exemplo musical 2: Fragmento de partitura de transcrição de uma performance da música 'Reloginho', pelo Bloco Batuque Salubre no dia 03 de julho de 2010. Verifica-se a pulsação elementar sendo executada pelo naipe de caixa-clara, com acentuações acéfalas.

Numa aula, Inácio sentiu a necessidade de ensinar ‘contratempo’. Para a transmissão da ideia de contratempo, fez uma analogia do tempo musical com uma régua. Na régua, os números escritos – 1, 2, 3, 4 e assim sucessivamente – seriam os ‘tempos’, e entre os números, os riscos menores que os riscos dos números e maiores que os demais, seriam o contratempo. Inferi que, de alguma forma, a marcação dos milímetros na régua,

as menores unidades de medição de espaço, corresponderia, na consciência prática de Inácio, aos pulsos elementares, as menores unidades de tempo musical.

Na superestrutura, encontramos as linhas guias (time-lines) que consistem em padrões rítmicos determinados por ciclo de pulsos elementares sonorizados e não sonorizados. Muitas vezes, as linhas guias emergem da acentuação de determinados pulsos elementares e constituem, segundo Lucas (2010), período mais longo de tempo que se repete de forma regular. O diferencial desse nível em relação ao compasso europeu é que ele consiste de uma frase rítmica – em geral num instrumento de timbre destoante e agudo, como agogôs e palmas – que se repete ciclicamente, geralmente sem modificações e é constituída de sons de durações diferentes, combinando-se, de forma assimétrica, sons que duram um, dois ou três pulsos elementares. Os ciclos podem conter oito, doze, dezesseis ou vinte e quatro pulsos elementares. (Lucas, 2010). Tais linhas guias comumente geram o efeito de cometricidade e contrametricidade.

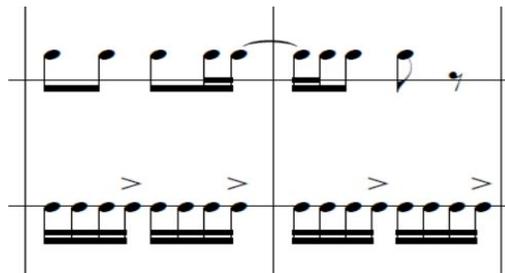
(...) o caráter variado do ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante. Kolinski cunhou os termos 'cometricidade' e 'contrametricidade' para exprimir estas duas possibilidades. A metricidade de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente (Sandroni, 2001. p.21).



Exemplo musical 3: Fragmento de partitura da transcrição de uma performance da música 'Reloginho', pelo Bloco Batuque Salubre, no dia 03 de julho de 2010. Linha guia executada pelo naipe de repinique. Observe que o ciclo ocupa dois compassos. A primeira parte, até a quarta nota, é cométrica, a partir da quinta nota o ritmo fica contramétrico e só retoma a cometricidade na penúltima nota da linha guia.

A divisão das linhas guias em 2 partes gera partes assimétricas em que uma é contramétrica em relação à outra. A divisão em partes assimétricas pode resultar, por exemplo, em partes com 5 e 7 pulsos elementares totalizando um ciclo de 12 pulsos elementares, ou 7 e 9 pulsos elementares totalizando um ciclo de 16 pulsos elementares.

Além da divisão em duas partes gerar partes assimétricas e contramétricas uma em relação à outra, a sonorização e a não sonorização de pulsos elementares, gerando linhas guias, sugere a mistura de agrupamentos ternários (três pulsos elementares, um som) e binários (dois pulsos elementares, um som), mesmo que ao final, a soma de pulsos elementares dentro de um ciclo gere um número par.



Exemplo musical 4: Fragmento de partitura da transcrição de uma performance da música 'Reloginho', pelo Bloco Batuque Salubre, no dia 03 de julho de 2010. Podemos comparar a linha guia em cima com a time-line abaixo. As três primeiras notas são agrupamentos de 2 pulsos elementares. As duas próximas notas são respectivamente um pulso elementar sonorizado e dois agrupados em um só som, formando um agrupamento de 3 pulsos elementares. As próximas duas notas são respectivamente um pulso elementar sonorizado e dois agrupados em um só som, formando um agrupamento de 3 pulsos

elementares. Finalizando a linha guia, temos dois micropulsos formando uma nota e na sequência dois micropulsos não sonorizados, expressos como pausa.

Todas essas formas estruturais são características da musicologia da África negra, em especial dos povos localizados no centro-oeste da África, e se encontram em diversos gêneros e manifestações musicais afro-brasileiras. Tiago Pinto (2001) propõe uma reflexão sobre os desdobramentos de significados mais gerais que transpassam a experiência musical dos atores sociais que, atualmente e em solo brasileiro, vivenciam música que se encontra nos marcos dessa estruturação africana ou em diálogo com ela:

(...) independentes de hipóteses de miscigenação, de hibridismo cultural ou de africanidade, a música nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos outros domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado. (Pinto, 2001. P. 88).

Adiantando em parte a análise de significados, podemos dizer que a presença dessas formas na música dos Arautos ajuda a construir signos de identidade afrodescendente, a princípio pela própria relação de descendência história estabelecida na forma musical, como explicitado por Tiago Pinto. Ao mesmo tempo, a escolha dos timbres e do formato de bloco, a espelho dos blocos afro baianos, contribuem para construir esse significado, remetendo também em certa medida à afro baianidade. Mas, para além de uma identidade negra genérica ou baiana, baseada nos sentimentos de herança, ancestralidade, para além de um olhar para o passado e para as tradições,

diversos outros significados são construídos também. Estes outros significados apontam uma aspiração do negro urbano, contemporâneo, multifacetado, favelado, que luta contra a opressão, o racismo e a exploração, que se insere na sociedade capitalista com determinado tipo de consciência de classe e raça. Esses significados são construídos não apenas pela miscigenação das formas gerais do discurso musical, já vistas, com outras, mas pela manipulação, transformação e reelaboração das mesmas.

Há também, muito frequentemente, a construção de linhas guias como variantes das linhas guias de matrizes tradicionais. Novas linhas guias surgem de alterações propositais em linhas guias vindas de matrizes tradicionais. Também aparecem linhas guias não tradicionais, porém comuns ao universo do funk e do rap, ampliando o sentido de multiculturalismo. A ideia de uma linha guia como concepção subjacente para a organização temporal das músicas é forte e permanece. Sobre o processo de criação musical, Inácio fala que

*“(...) existe uma mistura, sim, dentro do próprio ritmo. Dá uma batucada, e depois vem uma coisa mais rock, e depois vem o samba dentro dela mesma. É... Essa sequencia. Determinada parte da música um ritmo, em outra determinada parte da música outro ritmo, ou então o mesmo ritmo passa pra um, vai lá e depois volta no outro ritmo. No bloco, assim, a gente mistura um ritmo em cima do outro pra ver no que dá. É assim. A base da gente é muito sobre de ritmo por que essa questão da melodia e da harmonia, essa coisa, a gente ainda tá aprendendo um tanto de coisa ainda. É... É... A gente vai muito pelo ritmo. O ritmo é o primeiro... É... O primeiro espaço que a gente tem pra poder tá traçando essas coisas. Através do ritmo, do som que a coisa que a gente mais tem que é a percussão, aí que a gente, caminha para os outros lados.” (Inácio, em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaura Lucas).*

Importante observar que os Arautos possuem sua própria teoria musical. Fruto da experiência prática de seu repertório, com suas especificidades combinado ao aprendizado de teoria musical externa. Sobre o processo de construção de uma teoria autóctone, Inácio nos diz que:

*“A gente, graças a Deus, a gente até ergue as mãos pros céus pra poder falar e agradecer sempre, que a gente conheceu Rosilane Bragança, que é uma menina que trabalhava com dança. Através da Rosilane Bragança a gente conheceu o Rafael Anderson, e a partir do Rafael Anderson é que a gente começou a ir atrás dessa coisa assim... Por que, o que que é o gueto é muito novo a nível de música, a nível de ritmo. Vamos buscar, então assim, a partir disso... Aí através dele a gente ficou conhecendo outras pessoas, né? A gente foi conhecendo a Babaya, conhecendo o Bill Lucas, conhecendo o Guda, conhecendo um tanto de gente. E aí a gente foi buscando, juntando essas pessoas, orientações, buscando assessorias. E aí a gente, é... Pra começar a entender um pouco mais o que que é ritmo.” (Inácio, em entrevista no dia 13 de outubro de 2006 à Glaura Lucas).*

Certa vez, o termo ‘polifonia’ foi utilizado para definir uma ‘mistura de sons’, num sentido mais estrito, em que mistura de sons se referia a diversas linhas rítmicas, cada uma em um timbre diferente. Na mesma situação, explorando os sentidos do termo ‘polifonia’, também se referia a um sentido bem mais amplo, a uma mistura de significados atrelados aos ritmos que se misturavam, logo, a polifonia era ao mesmo tempo uma mistura de ritmos e timbres, mas também uma mistura de signos, de origens, de identidades. Polifonia como miscigenação não apenas de sons, mas de sentidos.

## **5. Análise de Significados Musicais**

### **5.1. Quando a Ideologia Surge aos Olhos (e Ouvidos).**

*“Ideologia, eu quero uma pra viver.” (Cazuza)*

Até aqui, percorremos por uma breve narrativa histórica do Morro das Pedras, construída a partir dos relatos dos integrantes do Grupo Arautos do Gueto, constituindo assim uma narrativa que nos permitiu captar uma perspectiva de como os integrantes do grupo concebem e constroem a história do próprio Morro das Pedras, incluindo os problemas políticos e sociais que na atualidade mais lhe vêm aos olhos. Também percorremos por uma etnografia, em que abordamos questões do presente e do passado do Grupo Arautos do Gueto, igualmente baseada nos relatos, o que nos permitiu compreender tanto parte do passado e desenvolvimento do grupo quanto a atualidade e as

suas aspirações futuras. A construção desta história também contribuiu para o entendimento de parte dos discursos políticos que sustentam e justificam as ações do grupo atualmente. Também passamos por relatos históricos de si mesmos, em que cada integrante do Grupo se localizou no tecido histórico maior, tanto do Morro das Pedras e da sociedade envolvente, quanto do Grupo Arautos do Gueto, possibilitando-nos compreender parte das subjetividades de cada um dos personagens dessa trama etnográfica. Nesses primeiros capítulos, a construção do texto etnográfico se preocupou com a descrição do campo, dos personagens e da experiência etnográfica em si.

Quando entramos no capítulo 4, Identidade, Etnopedagogia e Linguagem Musical, o texto etnográfico construiu-se em torno de três eixos: a construção identitária, os processos pedagógicos e a estruturação da linguagem musical. Percebemos de maneira geral que os Arautos expressam e trabalham de forma naturalizada, decorrente de um processo de enculturação, os elementos identitários que se referem à ancestralidade afrodescendente e se esforçam para combinar elementos outros em busca de construir uma imagem de um negro contemporâneo, morador de favela, consciente de si, multifacetado e protagonista político e social. Também percebemos como o processo educativo dos Arautos, calcado na oralidade com elementos da educação formal, se estabelece através de uma didática e uma metodologia própria de educação que dialoga com a realidade social dos educandos. Vimos também como a linguagem musical dos Arautos corresponde, em formas de organização temporal e tipos de estrutura sonora, com as formas e tipos da música presente em praticamente toda a música afro-brasileira e que corresponde à música da África Subsaariana. Vimos, entretanto, que a música dos Arautos não se faz meramente por reprodução das linhas guias, ritmos e elementos

sonoros advindos das matrizes tradicionais africanas ou afrodescendente, mas sua música, assim como em outras práticas musicais na história da cultura musical afrodescendente, as atualizam, as mesclam entre si e com elementos vindos de universos musicais diversificados.

Tudo isso nos possibilitou ter um olhar mais panorâmico sobre os Arautos do Gueto. Um olhar sobre parte de sua compreensão de mundo, sobre como se localizam no mundo e organizam sua ação.

Tendo em nossa bagagem essa visão panorâmica, partiremos agora para a análise de significados na música dos Arautos, objetivo final deste trabalho. Mas para isso, usaremos um prisma de análise que será a Ideologia. A escolha deste prisma não veio a priori, de um estudo teórico antecedente, mas surgiu como demanda do próprio trabalho de campo. Com o desenvolvimento da experiência etnográfica, com o aprofundar da convivência com o Grupo Arautos do Gueto, com os alunos, as conversas com mães, observando o ambiente da escola e do morro, novas inquietações me surgiram. Quais seriam as motivações que fazem os Arautos se dedicarem a este trabalho? Por que muitos deles abrem mão de seu fim de semana para estar com essas crianças e adolescentes?

A resposta destas questões passa por admitir que os Arautos acreditam na efetividade do seu trabalho social, a partir das constatações que fazem dos seus sucessos, como o ingresso de um ex-aluno em faculdade de música, e o sucesso de outros como profissionais da música, além de uma percepção de que boa parte dos seus alunos não se envolvem com o tráfico. Ainda que a sua perspectiva seja limitada por suas vivências específicas dentro do Morro das Pedras, suas formações escolares, e o alcance do seu

diálogo com o mundo externo. Sua ação é sustentada em convicções ideológicas construídas numa perspectiva de mudança e apoiadas nas experiências reais ao longo dos anos. Como visto no capítulo 3, adoto como Ideologia, me apoiando em Vaisman (2010) e em Lukács (2004) uma certa construção subjetiva de um ideal de realidade que para ser alcançado, se desenvolve uma série de ações de intervenções na realidade. Ideologia é, portanto, construção subjetiva que orienta a ação dos homens para transformação da realidade em que estão inseridos. Vejamos como os Arautos do Gueto intervêm de forma consciente no grupo social em que trabalham.

Vou desenvolver a análise a partir dos dados etnografados, me apoiando principalmente no olhar dos Arautos, na forma como eles compreendem e elaboram o funk, o tráfico de drogas, a violência nas periferias e o seu trabalho social. Não farei aqui menção às discussões de cunho antropológico, sociológico ou histórico que têm sido desenvolvidas em torno destas questões, uma vez que procuro partir das subjetividades dos Arautos para realizar a análise de significados musicais<sup>53</sup>.

Em entrevista realizada em 15 de setembro de 2011, Inácio reclamou que entre os moradores do Morro das Pedras *"só se ouve funk e proibido"*, o que segundo ele *"tem criado uma identidade negativa"*, relacionada ao comércio e uso de drogas e à prostituição. São músicas que possuem *"uma letra e uma melodia que não traz nada."* Disse da vontade de *"combater com samba de raiz, com letras inteligentes, letras contando histórias"*.

Uma observação aqui se faz justa mediante uma aparente contradição no discurso dos Arautos do Gueto: Para explicar a sua escolha por uma polifonia como caráter

---

53. Para aprofundar em tais questões, conferir: Palombini, 2012.

estético norteador das criações musicais, tomando sua noção de polifonia como mistura de ritmos de diversas origens<sup>54</sup>, os Arautos afirmam se basear na pluralidade de escolhas musicais dos moradores da comunidade. “*Na esquina um canta blues, numa rua um ouve sertanejo, noutra rua alguém ouve samba*”. Assim, os Arautos explicam que sua música é feita de forma referenciada nas sonoridades que emanam do morro. Entretanto, na elaboração do discurso em relação ao “*funk, proibido, pagode e axé*”, afirma-se que “*só se ouve*” tais gêneros no morro. Ou seja, afirma a ausência desta polifonia.<sup>55</sup>

Somada aos preconceitos sociais sobre o funk, vindos da sociedade externa, associados ao tráfico de drogas e à prostituição, existe uma percepção externa ao Morro das Pedras, fortemente divulgada pela mídia e generalizadora das favelas, em que pobreza é confundida com criminalidade. Naturaliza-se uma falsa ideia de que todo morador da favela é naturalmente propício ao crime<sup>56</sup>. Essa percepção generalizante recai sobre os moradores do Morro das Pedras e os Arautos preocupam-se em combater essa visão, buscando construir e divulgar outra imagem. Inácio relata um caso que nos serve aqui como exemplo:

*Teve um momento que a gente fez um contato com a Cera Inglesa (...) fizemos o contato e marcamos de a representante da Cera Inglesa vir aqui fazer uma visita na nossa sede. Eles iam patrocinar a gente*

---

54. Ver subcapítulo de linguagem musical, cap. 4.

55. Essa contradição, ao meu ponto de vista, ocorre pela necessidade da afirmação do projeto ideológico. É necessário afirmar de forma positiva a pluralidade para justificar seu projeto calcado numa noção de pluriculturalismo e ao mesmo tempo afirmar de forma negativa a predominância de determinados gêneros sobre outros. O que eu observo na realidade, para além das intencionalidades dos discursos, é que a pluralidade existe e convive com um peso maior da presença de determinados gêneros.

56. Isso, Coimbra, em 1998, já dizia, baseada nos estudos sobre a atuação de ONGs nas favelas do complexo da Maré no Rio de Janeiro (Coimbra, 1998).

*pela Lei de Incentivo à Cultura da prefeitura. A gente arrumou tudo, organizou tudo. Aí quando ela chegou aqui em baixo, ela conversou com os policiais [do posto policial que fica na entrada da favela]. A gente até ligou e ela falou: “A gente tá aqui em baixo.”, e eu falei: “Ah, pode subir que a gente tá aqui em cima esperando.”, e ela perguntou: “Não tem problema eu subir?”, e eu falei: “Não. Pode subir. Aqui não tem problema nenhum. Aqui é muito tranquilo. Na comunidade não existe as coisas que falam por aí a fora.”. E ela subiu. Na hora que a gente viu ela subindo a rua, tinha o carro dela, uma viatura à frente e outra viatura atrás. Na hora que eles encostaram o carro ao lado da sede, a primeira coisa que a gente fez foi ir lá e falar o seguinte: “Achei muito bacana você ter subido com os policiais e tudo, mas pode dispensar eles, porque é igual ao que a gente já falou: Não tem problema nenhum” (...). Aí, quando ela chegou com aquele medão e tudo, a gente começou a fazer as coisas lá e tal. (...). Aí quando chegou no final da atividade que ela viu os meninos dançando, que os meninos tocou, ela tocou junto, que ela percebeu que a comunidade não tinha nada daquilo do que falavam pra ela, ela não queria mais ir embora, ela queria ficar mais tempo. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Dar resposta à imagem negativa construída pelos que pertencem ao asfalto sobre os que pertencem ao morro, através da difusão de sua arte, aparece-nos como uma demanda para os Arautos. Neste trecho em especial, percebe-se a intenção de Inácio em relatar o ocorrido de forma a demonstrar que a imagem que se constrói do Morro é falsa. Inácio conta de como eles já chegaram a desenvolver um projeto de oficinas destinadas aos que pertencem ao asfalto, visando exatamente combater a distância entre as realidades que eles afirmam e as visões estereotipadas.

*Uns 3 anos antes dessa parada que a gente deu [momento com menos projetos em andamento], a gente aprovou um outro projeto onde a gente tava pensando muito no conflito que dá entre o morro e o asfalto. A gente pensou assim: Por que os meninos da comunidade não podem se entrosar com a pessoa de fora? E por que o pessoal de fora não pode vir aqui na comunidade? Porque todo mundo de fora vê a periferia como um lugar perigoso. Foi então que a gente pensou aqui e abrimos inscrições para o morro e a cidade. E muita gente que não*

*era da comunidade fez a inscrição também, [...] gente de outros grupos e outras comunidades, estudante de faculdade, gente de todo tipo e lugar, brancos, classe média, pobres e negros. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Vejamos outras motivações. O trabalho que Glauro Lucas vem desenvolvendo junto aos Arautos, na perspectiva da Ação Participativa, revela o desejo de revigorar a prática do samba como mais uma opção de vivência musical, para além da vivência de determinados gêneros. Lucas propôs desenvolver com os Arautos alguma atividade que lhes fosse de interesse, apoiada na estrutura do Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG. Também haveria apoio nos recursos de um projeto de extensão da mesma Universidade. O direcionamento dado pelo Grupo foi de fazer uma pesquisa sobre a história do samba no Morro das Pedras, cujo principal resultado será um vídeo documentário<sup>57</sup>. Outro resultado almejado pelos Arautos é a formação de um grupo de samba, com os participantes dos projetos dos Arautos para tocarem e cantarem os sambas compostos no Morro ao longo do tempo. Este último resultado visa criar um instrumento de revitalização da prática do samba no Morro das Pedras. Em uma das etapas deste trabalho, o Grupo, junto com a pesquisadora, levantou um conjunto de moradores da comunidade que, de alguma forma, participam ou participaram da história do samba no Morro. Depois o Grupo elaborou uma sequência de perguntas para a realização das entrevistas que comporiam o vídeo.

---

57. Mas que inclui a elaboração de um banco de dados na sede do Grupo, contendo dados sobre os principais atores da história do samba; documentos ilustrativos, como fotos e gravações sonoras antigas, arquivo com letras e cifras de sambas compostos por moradores do Morro.

Houve, então, no dia 18 de maio de 2012, uma reunião da equipe para fechar o roteiro das entrevistas, da qual participei como convidado e pude recolher algumas impressões. A sugestão de nome que o grupo elaborou para o vídeo era '*Ainda Existe Samba no Morro das Pedras? Os Arautos do Gueto contam essa história*'. Um momento muito rico de debate e reflexão acerca desse nome aconteceu. Fabiana justificou o nome escolhido afirmando que o '*ainda*' mostra que o samba já existiu na comunidade, enquanto o '*existe*', combinado com a interrogação, levanta a dúvida de sua existência na atualidade e de sua continuidade no futuro.

Nesta mesma reunião, onde todos refletiam sobre as práticas musicais do morro, com tendência partidária sobre este ou aquele gênero, Inácio pede a palavra e diz que a principal diferença entre o pagode e o samba é o caráter comercial do pagode. Segundo ele, o pagode, por ser comercial, se aproxima muito mais do funk que do samba. "*Se faz pagode é por questão comercial, assim como é com o funk*". Fabiana ainda completa falando dos músicos, moradores do Morro das Pedras, os sambistas, a quem denominou de *Camaleões do Samba*, por tocarem samba ou pagode conforme o ambiente. "*Se tem um show [remunerado, contratado, evento] ele toca o pagode, mas se tem uma festa da família ele toca o samba de raiz. É o Camaleão do Samba*". Isso demonstra a 'consciência prática' que eles têm de que música não é só som e, portanto, a definição de gêneros musicais está intimamente ligada à prática social, funções, valores, os quais geram significados delineados, como já vimos no capítulo 3, a partir de Green (1998).

Além de reconhecer uma associação ao tráfico de drogas e à prostituição, os Arautos atribuem ao "*funk, proibido, pagode e axé*", uma outra característica negativa: Esses gêneros musicais são "*comerciais*". Ocupam um espaço comercial. A fala da

Fabiana mostra que o samba de raiz, por sua vez, ocupa o espaço da família, uma característica positiva.<sup>58</sup> “*Mas se tem uma festa da família ele toca samba de raiz.*”. Interessante perceber que a função social do gênero musical apresenta maior importância que o tipo de estrutura sonora para qualificar determinado gênero musical, demonstrando como o significado delineado é de fundamental importância na avaliação musical. É importante perceber que esses espaços – o familiar e o comercial – são espaços percebidos com determinadas funções sociais e pedagógicas distintas pelos Arautos.

Convido o leitor a ver um trecho de uma fala do Inácio, em que ele revela a concepção de uma ampla rede envolvendo política, tráfico de drogas e prostituição em torno da prática do funk na comunidade:

*Aqui tem um espaço [uma boate] que chama Pega Pega, que acontece sexta, sábado e domingo. É um baile funk. Se você for lá, você vai ver a [grande] quantidade de criança e de adolescente que tem. Quem tá gerenciando [o evento] ganha muita grana, quem tá vendendo droga recebe muita grana, e quem ganha mais dinheiro mesmo, nem é gente da comunidade, é gente que vai tá lá na ponta [festa o braço apontando o indicador a direção pra fora do morro] mesmo recebendo. Isso é um massacre muito grande de falta de*

---

58. Essa dicotomia, porém, não impede que haja trânsitos e trocas entre esses espaços sócio musicais e gêneros. Além da existência do *Camaleão do Samba*, categoria endógena em que se incluem membros do Grupo Arautos do Gueto, o próprio Grupo utiliza elementos musicais do funk em suas composições didáticas, como nos disse Inácio, a fim de atrair as crianças e ressignificar o próprio funk. A justificativa é que o ritmo em si (som sem a letra) é afro também (funciona através da mesma forma de estruturação: linhas guias, pulsos elementares, e no caso dos Arautos, muitas vezes aparece combinado a ritmos do congo de ouro do terreiro de candomblé angola ou do maculelê). A letra do funk é que é ruim. Inácio afirma que, os jovens do morro, ao participarem das aulas de percussão, demonstram interesse (por vezes maior) por outras formas musicais distintas do *funk*, *proibido*, *pagode* e o *axé*, e que inclusive deglutem todos esses gêneros, dando-lhe novos significados. Vejamos uma fala de Wagner: “*O funk é uma questão muito complexa. Se você perguntar pros meninos o que é funk eles vão falar de proibidão (...). Mas tem o funk mesmo, o suing do funk. Eu acho uma coisa muito boa, tirando esses funks. Não vou falar nem comercial por que tem funk comercial que é bom, mas esses funks que o pessoal coloca nos carros por aí. Mas a batida do funk ela é boa. A coisa ritmica é bacana pra a partir do funk desenvolver outras coisas. É um princípio bom para uma música. Mas não esse funk agressivo. Tem funk e funk. O pagode é assim. Esse grupo que eu fazia parte era de pagode. Molejo. Depois tocávamos sertanejo e outros ritmos. O pagode é uma coisa muito boa. Mas assim como o funk, tem pagode e pagode.*”

*informação. Depois de tudo isso, vem os nossos políticos que se aproveitam, disso. “A partir do momento que a pessoa não consegue estudar, não consegue ter acesso à informação, eu vou conseguir dobrar essa pessoa tranquilamente pra votar em mim todo o ano”. A pessoa não deixa de ser inteligente e por isso, toda vez que tem algum projeto grande que vai incentivar as pessoas a serem críticas, a estudar, eles vetam. Por que hoje ninguém mais quer saber de hip-hop? Por que o hip-hop tem letras conscientes, o hip-hop fala da realidade, mostra a verdade nua e crua. Então, quem vai apoiar isso? Qual a imprensa que vai apoiar isso? Qual o órgão público que vai apoiar isso? Nenhum. Tanto é que há uns tempos atrás teve um evento lá no Barreiro com o Emicida<sup>59</sup> e o que aconteceu com ele? Foi preso por que tava falando mal da polícia. Não pode falar mal da polícia! Mas dentro da casa de qualquer pessoa pode falar quanto palavrão quiser, por que o funk é isso: um monte de palavrão que entra pra dentro da casa das pessoas e da cabeça das crianças e adolescentes em formação. Acaba que as crianças e adolescentes acham [que o que dizem as letras de funk] que é o real. Tem o rapaz que tá envolvido com a criminalidade e tem também as mulheres que estão envolvidas. São meninas de 13 e 14 anos que se envolvem, que criaram uma identidade pra elas em que elas são aquilo que é cantado. Eles acham que aquilo que tá cantando é o que tem que ser praticado. Pra elas serem reconhecidas como mulheres, ter respaldo, ter glamour, ser reconhecida, ela acha que tem que ser mulher de malandro, acha que tem que ter filho, que tem que “dar” pra todo mundo. O cara acha que é normal ele mexer com movimento [tráfico de drogas], ser preso, cumprir a pena, voltar e mexer de novo. É normal. Já faz parte do currículo ter sido preso. É isso que o funk ensina. É isso que se aprende lá no Pega Pega. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

A fala de Inácio demonstra que, em sua percepção, há toda uma prática social em torno ao tráfico de drogas, que envolve interesses políticos, práticas de outros crimes e delitos e toda uma ampla rede. Para ele, a prática do funk, não só faz parte desta rede como cumpre a função de naturalizar uma série de comportamentos compreendidos como criminosos ou, pelo menos, coniventes e associados à criminalidade, à promiscuidade, à violência e à prostituição. E mais: para ele esse é um problema educacional, pois são

---

59. Emicida, cantor de rap que ganhou notoriedade nas mídias alternativas por projetar algumas expressões como “A Rua é Nós” e por se definir como “Embaixador das Ruas”. Ele foi preso durante um show em Belo Horizonte, por desacato à autoridade, após cantar sua música 'Dedo na Ferida', que faz críticas à polícia. Ver: <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/13/emicida-e-presos-em-belo-horizonte-por-desacato-a-autoridade.htm> e <http://emicida.com/>.

nestas práticas sociais em torno do funk que as crianças aprendem que “é normal” ser um traficante, ser uma adolescente grávida, dentre outros comportamentos que se encontram nesta rede que se constrói em torno ao tráfico de drogas.



Figura 15: Viral de divulgação de evento de funk na boate Pega-Pega, Morro das Pedras, BH. Disponível no facebook da boate: <https://www.facebook.com/Sarraemmim?fref=ts>

Por outro lado, as descrições de outros ambientes musicais, mas próximos aos familiares, demonstram outras relações. Certa vez Inácio nos mostrou um vídeo que ele fez de uma festa em família. Churrasco, cerveja e samba. O samba era feito com percussões características do samba e com o auxílio de um amplificador em que se plugava um cavaquinho e um microfone. Da totalidade de coisas que compunham o

vídeo, Inácio focou o comportamento das crianças naquela festa familiar. As crianças pegavam os instrumentos de percussão e imitavam os adultos, ou batucavam em latas e outros objetos. O olhar de Inácio estava direcionado ao processo de aprendizagem musical das crianças durante um samba, num quintal, em família, onde além de música se aprende toda uma série de valores sociais. O ambiente familiar não ensina apenas samba.

Como vimos, Lucy Green entende que a música delinea estruturas sociais como classe social, etnia, gênero, grupos sociais, “tribos”. Os Arautos, sem possuir esse conhecimento na forma acadêmica, o possuem de forma empírica em função de suas experiências de vida. Vejamos o que Fabiana nos diz em entrevista no dia 23 de março de 2013:

*Aqui no Morro, quando eu era criança, tinha muita roda de samba no Bar do Raimundão Pé no Chão, perto do final do ponto de ônibus. Ficava abarrotado de gente. Eu ia com meu pai. Infelizmente terminou por conta do crescimento de briga de gangue [do tráfico de drogas], por causa desses limites de território entre gangues. Um dia alguém de um canto do morro, que não podia ir lá [onde ficava o Bar do Raimundão Pé no Chão] foi, aí fulano pegou a arma e matou. [Então] o outro foi e matou também. Aí terminou. Tem a Escola de Samba Cidade Jardim, quando eu era pequeninha eu frequentava com papai. Tinha o rela-bucho, um forró bem brabão, aí meu pai ia pra lá e enchia a cara e eu ficava lá dançando com ele e os amigos dele. Dava sexta-feira eu arrumava o cabelo e vestia a roupa pra ir pro rela-bucho, mas hoje em dia não tem mais. Hoje, não tem mais essas coisas, tem os encontros nas ruas, nas esquinas, [encontro] de bolinho de amigos que ficam conversando noite a fora. Hoje tem os encontros na esquina e o povo sai daqui pra ir a outros lugares. (Fabiana, em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

O relato de Fabiana é bem pessoal, mas revelador ao informar que, quando criança, ia aos sambas de roda do Bar do Raimundão, nos ensaios da Escola de Samba Cidade Jardim e no 'Rela-Bucho' com o pai, indicando que tais ambientes eram familiares.

Sobre os espaços sócio musicais, Wagner ainda complementa:

*A situação ficou difícil aqui na comunidade depois que eles acabaram com o campo, aqui na comunidade, onde hoje ficam os prédios [residenciais, logo na entrada da favela, à direita da Avenida Silva Lobo]. Porque o campo, aqui, no fim de semana era festa de 7 horas da manhã até o sol se por. Tinha futebol, as famílias iam pra beira do campo, enfeitavam com bandeirinhas, e tinha barraquinha, aquelas coisas todas, que uniam as famílias da comunidade. Hoje em dia você não vê mais isso. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

Num outro momento, ele ainda ressalta:

*O morro das pedras, antigamente, há uns 10 a 15 anos atrás, era um lugar muito bom. Tinha o campo de futebol que era a alegria dos finais de semana. Tinha a quadra, onde hoje é o posto policial, tinha campeonato, festa junina, quadrilha. Com o tráfico, isso diminui bastante. Antigamente, natal e réveillon a gente saía de casa e passava nas casas de todo mundo nas ruas. Mas com a violência já não tem mais isso. A gente de certa forma fica limitado a sua casa, os parentes mais próximos. A gente vai na casa dos parentes de dia e não sai muito a noite por causa do receio da violência. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

As constatações de Fabiana vão no sentido de que na medida que a violência cresceu, os espaços sócio musicais familiares diminuíram. As de Wagner, ao contrário, é que na medida em que os espaços sócio musicais familiares diminuíram, a violência cresceu. Não importa a ordem. Para os Arautos, os espaços sócio musicais, além de delinearem criminalidade ou valores familiares, cumprem papéis pedagógicos, influenciando na formação do caráter das crianças e adolescentes da comunidade. Para eles, se por um lado, o pega-pega e os outros ambientes associados ao funk, contribuem de forma negativa na formação das pessoas, por outro lado os ambientes familiares do samba de roda contribuem de forma positiva na formação das pessoas.

De uma maneira geral, o desejo de revitalizar a prática do samba reflete toda uma consciência sobre os espaços sócio musicais, sua influencia na formação das pessoas, e o desejo de ampliar os espaços entendidos como bons.

Olhemos agora para o processo pedagógico e as oficinas de percussão dos Arautos. Vimos que a abordagem dos Arautos, nas oficinas de percussão em bloco, procura estabelecer relações com outros aspectos da vida social de seus integrantes, alunos e moradores da comunidade em geral. Segundo os próprios Arautos, eles não são apenas músicos ou educadores musicais, mas acima de tudo, se definem como educadores sociais. Essa afirmação dos Arautos, de que eles são educadores sociais acima de tudo, decorre de suas consciências de que os sons não estão separados do restante na prática pedagógica. Essa é uma perspectiva diferente da educação musical formal que separa e coloca em evidência o som, naturalizando o som como único centro do processo

educativo e ignora que qualquer educador musical também é um educador social. Os Arautos, por estarem mais sensíveis às estruturas sociais delineadas na música e aos significados delineados como um todo, trazem isso pra consciência em seu processo pedagógico.

Os Arautos apresentam uma teoria autóctone sobre o trabalho sócio educativo com a música. Eles entendem que seu trabalho se estabelece no tripé *Escola – Família – Percussão*, como já vimos no subcapítulo A Etnopedagogia dos Arautos do Gueto. É nesta articulação que valores éticos e morais são transmitidos e consolidados. Importante compreender que as elaborações dos Arautos sobre como atuar na área da educação, se vincula ao reconhecimento da incapacidade da Escola de cumprir determinados papéis. Vejamos um pouco as críticas que os Arautos apresentam sobre a escola pública brasileira e a educação formal. Vejamos como Inácio apresenta tal crítica:

*A escola tem que cumprir uma carga horária, tem uma determinada escala de matérias e tem a própria forma de falar, das disciplinas, que são muito ligadas ao tempo do passado. Então, assim, é claro que é bom que a gente conheça as coisas do passado, mas não dá pra ficar só nisso. Tem que fazer um meio a meio. Falar da realidade do passado e aplicar no presente, que não é muito diferente... Muitas coisas que aconteciam antigamente, continuam acontecendo. A questão fica muito monótona, a pessoa chega na sala de aula e começa a ouvir muita coisa, a escrever muita coisa, e tem pouca coisa prática. Às vezes um começa a falar, o outro fala também, o outro, o outro, quando você vê, tá todo mundo falando ao mesmo tempo e falando alto. Aí eu fico preocupado: será que consegue aprender? As vezes consegue, mas eu, por ter passado por muita coisa, eu penso que se a pessoa não tiver atenção (ela) acaba perdendo alguma coisa. As vezes a pessoa que falar mas não tem atenção. As vezes a gente ouve assim: menino não pode falar! Como assim não pode falar? Tem que ficar calado o tempo todo? Por quê? É assim que a gente vai saber o valor de cada pessoa e saber diferenciar as coisas, saber o interesse de cada um e poder construir alguma coisa que os envolva. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

E Dodó apresenta seu ponto de vista sobre o problema educacional brasileiro:

*A educação é a base de tudo. É onde começa tudo. Se modelo de educação no Brasil, por hoje, já vem de uma forma equivocada, lá na frente não vai dar certo. A educação, na minha época, veio de uma forma rígida. Era prova, não tinha interação. A educação foi caminhando para o fracasso. “O aluno não tá aprendendo, vamos inventar tal programa!” “O aluno não tá conseguindo passar, vamos tirar a prova então e ir pela frequência!” “vamos inventar o programa Acertando o Passo!”. Ai o cara que tomou 5 bombas lá atrás, hoje se ele tem uma frequência, ele faz duas séries em um ano. Se ele aprendeu ou não aprendeu, tanto faz. Não tem prova. Os modelos que eles foram criando, foram fracassando. Esse modelo, foi levando os alunos, que eu vejo isso numas das escolas que eu dou aula, que vai fechar o turno da noite, por exemplo. Cada passo que o governo deu pra facilitar o estudo foi um tiro no pé. “Ah, eu não preciso estudar pra passar, é só ter frequência que passa, então eu vou na escola pra brincar, pra traficar.” A maioria das escolas públicas tá desse jeito. Hoje eu vejo alunos meus comentando que não vai ter mais aula a noite na outra escola que eu dou aula por que tá tendo ameaça a professor e muito tráfico. Ficou sem controle. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Wagner, que já não é mais integrante do Grupo, mas trabalha como parceiro no projeto da Escola Municipal Hugo Werneck, e possui o curso superior em biblioteconomia, apresenta seu ponto de vista:

*Eu estudei em escola pública a maior parte do ensino fundamental e médio e pra entrar na faculdade eu tive que fazer uma escolha. No ensino médio, matemática, química e física, foi horrível. Então pra entrar na faculdade eu pensei: eu vou procurar tirar fora o que tem essas disciplinas e peneirar, se não eu faria e não passaria. Eu estudei em casa pra fazer vestibular. Não tinha dinheiro pra pagar cursinho. Passei na primeira etapa e pra segunda etapa eu fiz um cursinho pras específicas e passei. No ensino médio eu fiquei sem ter aula de*

*química a metade do ano. A (pouca) capacidade dos professores de passar o ensino, eles enchem o quadro de coisas pra você copiar e pronto. Não tinha uma coisa mais maleável, não tinha recursos pra tornar o ensino melhor e agradável. Hoje eu vejo que tá bem pior. Fiz estágio no EMOC e os alunos só faltam agredir o professor dentro da sala de aula. E o problema também vem dos professores que ou estão sendo mal formados ou não têm paciência pra repassar o conhecimento. As escolas não estão recebendo o devido suporte. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

Então os Arautos inserem em sua ação educativa, elementos de articulação com a escola, procurando suprir demandas. Inácio diz que:

*(...) a relação nossa com a escola, a gente não tem nenhuma ligação formal com a questão escolar e a disciplina. A gente tem um contato com coordenação e direção. A gente tá aqui fazendo nosso trabalho e sendo referencia para os alunos. Muitos dos alunos da escola são alunos nossos e quando eles estão no grupo, eles tem uma performance muito diferenciada da (que apresentam nas matérias formais) escola. Os professores e coordenadores procuram a gente pra pedir sugestão e fazer perguntas de como a gente trabalha, por que nas apresentações a gente vê o comportamento dos meninos e a disciplina, a atenção, mas na escola a gente não consegue perceber isso. Então a gente explica a diferença entre arte cultura e educação. Principalmente a forma de educação hoje que ainda está muito ligada a metodologias lá do passado e a gente tem uma metodologia muito bacana de trabalhar coisas que infelizmente o professor não vai poder aplicar dentro da sala de aula. A gente não grita com aluno, não pegamos pelo braço, não xingamos, não falamos alto. A gente fica em silêncio observando a atitude de cada um e esperando se eles vão perceber o momento de ser em silêncio, de brincar, de falar. A gente vai observando pra saber a forma de ensinar e conduzir as atividades. Pra gente é como se fosse uma forma de educar também... (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Wagner coloca outros elementos:

*Eu acho que os arautos podem contribuir para repensar o modelo de educação. Eu tava com uma ideia de começar a cobrar algumas coisas relacionadas ao ensino funcional, e cobrar e acompanhar os alunos na escola. Tão com deficiência em alguma disciplina? O que a gente pode ajudar? Vamos pegar um dia e tentar ajudar. Ah, eles estão escrevendo mal, então vamos pedir para eles fazerem uma redação, mas não vamos falar que é uma redação. Vamos pedir pra eles escreverem alguma coisa sobre a percussão e aí a gente vê o que a gente pode ajudar na escrita deles. A música também, essa questão métrica, eles tem que contar, ali eu vou bater duas vezes e ali eu vou bater cinco e acaba que tem uma matemática embutida aí. Eu acho que a gente já contribui e dá pra contribuir mais. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

E Dodó completa:

*Os Arautos podem contribuir com a educação, sendo uma porta de entrada pra faculdade, universidade, voluntários, gente que pode ajudar, pra dentro da comunidade. Se não fosse os Arautos, vários projetos que entraram na comunidade, foi através dos arautos. A gente faz parceria com entidades que vem tratar de questões pros jovens dos Arautos. Tirando a questão cultural em si, como que um jovem da periferia ia pisar no palco do palácio das artes, ou fazer parte do público pra ir ao teatro assistir uma peça? Não teria. Não seria possível. Os Arautos propõem aos jovens, uma outra visão da sociedade, que na periferia não tem. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Mas a preocupação com a educação das crianças e adolescentes do Morro vai para além de uma crítica à escola. Seu trabalho também ultrapassa a articulação com a escola nos diversos níveis em que essa articulação é possível. Além das trocas de experiências com o corpo docente, além de buscar contribuir com o aprendizado das disciplinas formais, além do encadeamento de outras atividades culturais e didáticas complementares

à formação escolar (levar ao teatro, por exemplo), há uma pedagogia própria, que se preocupa com a formação de um *ethos*, que preenche as aulas de percussão dos Arautos.

Dodó fala de sua responsabilidade como uma referência:

*Eu sinto que eu tenho uma responsabilidade de referência pra eles. É muita responsabilidade. Pelo nosso trabalho, a gente é referência. Se eles buscam a gente é porque a gente é uma referencia de algo diferente do que está na rua. Na rua passa um cara que tem aquele tênis, e conseguiu o tênis traficando, roubando, assaltando. Só que tem a gente que tem o tênis que conseguiu trabalhando, trabalhando com música. A gente representa uma referência de alternativa pra eles. O que aquele cara da rua fez pra conseguir aquele bem de forma errada, nós dos Arautos temos aquele mesmo bem, mas o conseguimos de forma honesta, com música ou com outro tipo de trabalho honesto. Então, qualquer deslize nosso é uma frustração para eles. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

O risco do envolvimento das crianças e adolescentes com o tráfico de drogas parece ser a principal preocupação dos Arautos. Inácio associa a baixa escolaridade dos adolescentes da comunidade, além das condições ruins da escola, à “*sedução pelo crime*”, e relata como tentam intervir:

*A faixa etária entre 17 a 20 anos tem uma escolaridade muito baixa. Eles não conseguiram chegar lá. Misturou a violência, a sedução pelo crime, o desinteresse pela escola. Porque quando se envolve com o tráfico, a escola não faz sentido. Porque o menino tá ganhando a vida e pensa que não precisa estudar. E aí a gente tenta atuar como apoio pra reforçar a escola e ajudar, então a gente elabora projeto e envia pra prefeitura mas os projetos não são aprovados, ou não são aprovados totalmente, se é aprovado há dificuldades de você captar esse recurso, e quando você vem pra realidade da comunidade, você vai ver que com a criminalidade não tem essa dificuldade toda. A criminalidade é uma faculdade rápida e o menino ganha dinheiro muito rápido. Se o pai trabalha 8 horas por dia, todo dia, pra ganhar R\$ 700,00 por mês, o*

*menino ganha R\$ 700,00 numa semana, sem fazer muito esforço. Tem o problema de ser preso, morto, dever pra justiça, mas essas coisas não estão assustando as pessoas. É a coisa do imediato, ele tá ganhando muito agora. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Parte das convicções dos Arautos encontra-se fundamentada na constatação da efetividade de seu trabalho social, ainda que limitado dentro do seu alcance. Mesmo com dificuldades em angariar recursos, e cientes de suas limitações, a possibilidade de ajudar a impedir que as crianças se envolvam com o tráfico de drogas e a possibilidade de ajudar a sanar as debilidades apresentadas pela escola, aparece como motivação do trabalho de educação (musical) social dos Arautos.

Com o tempo e o aprofundar da minha relação com eles, o discurso que os Arautos me apresentavam em relação a efetividade do seu trabalho social demonstrou-se mais profundo, mais crítico e autocrítico, mais consciente de si e mais capaz de lhe conferir legitimidade, embora ainda dentro dos limites de suas formações e vivências. Esse discurso revelou um amadurecimento da noção de trabalho social muito além dos discursos oficiais do Estado e das ONGs. Apesar de longe das críticas apresentadas por Samuel Araújo (2006), a partir de suas experiências reais e ao longo do tempo, o discurso de legitimidade do trabalho foi sendo reelaborado de forma que hoje, existe um discurso próprio dos Arautos e que melhor orna seu processo ideológico. Neste discurso eles reconhecem as perdas e alguns limites de seu trabalho ao mesmo tempo em que relatam como percebem a forma que ocorrem os acertos e sucessos. Começemos pelas perdas e limites. Vejamos o que Inácio diz:

*O trabalho que a gente faz não é um trabalho de resgate, é um trabalho de prevenção. Igual a gente sempre falou, resgate é a pessoa que já tá envolvida na criminalidade, e a gente faz um trabalho de prevenção, que dificulta a pessoa de chegar nesse lugar que é o mundo do crime. Há experiências boas e ruins, a gente percebe que 90% das pessoas que passaram nos Arautos são pessoas que tem parentes, irmãos e amigos que estão no crime, mas que não se envolvem no crime. Mas também tem relatos muito triste de uns 6 a 10% que estão hoje comandando o crime ou no mundo do crime. São jovens que passaram nos arautos e hoje estão no crime. Quem coordena e gerencia o pega-pega é um ex-aluno dos Arautos do Gueto e tem vários outros que passaram que hoje estão vendendo e usando drogas. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Inácio reconhece as perdas. Wagner também relata algo assim:

*A gente já salvou muitas crianças e adolescentes do tráfico. Assim: pega uma criança aqui dos arautos que tem mais 4 irmãos, por exemplo. Se eu já consegui com um, conversando com ele e sabendo que dentro da família tem desvio de conduta conforme aquilo que a sociedade julga certo, beleza. De uma família de 5 conseguimos 1. vamos conseguir 2, 3, e quem sabe 5. Infelizmente já perdemos. Alguns a gente não conseguiu. A gente conhece adolescente que já morreu por causa do tráfico; as meninas, tem caso de que ficou grávida aos 14 anos e teve que sair. A gente sente que não conseguiu, e pensa se não dava pra ter se esforçado mais. Mas a gente consegue salvar e resgatar alguns, mas que poderia ser mais se a gente conseguisse expandir nosso trabalho. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

E continua:

*A gente tem alunos de 6 a 18 anos, mas é uma porcentagem muito pequena, perto da comunidade. Se a gente conseguisse ampliar através de propaganda, carro de som. A gente tá como uma fâsca, apenas, pra botar lenha na fogueira tinha que ser uma coisa bem maior. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

Inácio continua, descrevendo os mecanismos pelos quais seu trabalho de prevenção à criminalidade torna-se efetivo:

*Tem pessoas que vêm aqui, que não gostam de tocar, mas vêm aqui por que têm com quem podem sentar, abraçar, conversar. Tem o Dodó que conversa e faz brincadeiras. Tem a forma como a gente recebe eles na porta, abraça e cumprimenta. Tem aquela pessoa com problemas em casa e chega aqui e encontra um ponto de apoio. A gente ouve o que eles têm pra falar e a gente até separa um momento para interferência, para ajudar a resolver problemas nas famílias. Aqui a gente chama a atenção e eles sabem que a gente faz isso por que não somos inimigos dele e aqui ele encontra apoio. Tem também o mostrar o que faz pra sociedade. Quando a gente tá numa apresentação é um momento top, mostrar pras outras pessoas o que eu faço, e é uma coisa boa que eu faço, e as pessoas aplaudem, não vou aparecer na televisão como alguém que tá sendo preso, mas como alguém que tá fazendo alguma coisa boa, conhecer lugares. Eles tiveram a oportunidade de conhecer jogadores de futebol profissional num evento. É por causa dessas coisas que eles vêm aqui. Além do ciclo de amizade. Aquilo que a gente faz e fala eles estão captando e levando para seus ciclos de amizade que são construídos aqui também. Invés de ficarem no morro caçando confusão, eles estão sendo amigos uns dos outros, fazendo uma rede de amizade, de amigos e irmãos que incluem os coordenadores. Entre nós, os coordenadores, a gente ajuda um ao outro em todos os aspectos da vida de cada um, a gente se apoia um no outro. Quando um tem algum problema a gente se junta pra ajudar resolver, pra acolher. A gente tá percebendo que entre os meninos que trabalham coma gente, eles estão fazendo a mesma coisa. Hoje são vários grupos de amigos que tem dentro da comunidade, de ex-alunos, já adultos que tem trabalho formal, mas que mantêm essa relação e a gente percebe que esses grupos vão se formando aqui nas atividades dos arautos. Cria-se uma laço de amizade e esse laço de amizade poda de vez a questão da criminalidade. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

Fabiana ainda diz que:

*A efetividade do nosso trabalho quanto à prevenção das crianças e adolescentes se envolverem com o tráfico, é tudo na questão da amizade mesmo. O grupo tem um grau de amizade muito grande. Quando você faz um bom amigo você vai seguir o seu amigo. Então você vem aqui e encontra uma tribo que é boa, você vai largar a outra tribo que não é boa, que você já experimentou e viu que não é boa. Então é assim. Amigo convida amigo e daqui a gente sai pra passear e os outros veem e pensam: poxa vida, eles tão saindo, tão passeando<sup>60</sup>, eu vou lá. As crianças gostam tanto da atividade que se envolvem e começam a fazer amizade e criar sua tribo boa, tribo do bem. E a tribo acha que o tráfico não é legal, que o que vem fácil vai fácil, que você tem que ter uma luta pra conquistar alguma coisa, se não, o que você conquista é em vão. Essas tribos que se formam aqui tem vários valores e isso se fortalece, por que a gente entra com um valor e no grupo se constrói de forma que você sai com um valor maior. Você vem e traz a sua ideia, escuta a ideia do outro e ainda busca outras pessoas pra buscar novas ideias. E assim a gente cumpre um papel importante na formação dos meninos. (Fabiana, em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

Wagner diz que:

*De certa forma, esse resgate, se a gente conseguir resgatar alguma coisa a partir dos filhos e eles poderem repassar alguma coisa pro resto das famílias, eu acho que vai ser uma coisa muito interessante. Muitos que entraram aqui crianças hoje já são adolescentes e até adultos. Então se a gente vê, que o que a gente ensinou tá sendo repassado por alguns, o que já acontece, e eu posso citar, o Alissom, o Wesley, eles tem essa capacidade de estar repassando pros mais novos, o resgate pode estar acontecendo a partir daí. (...) Esse resgate eu levo pra fora dos portões da escola. Hoje não vai ter aula, então a gente chama pra ir tomar um açaí, ir na feirinha. É uma questão a se aprimorar e expandir, esse conhecimento, tanto nosso quanto deles por que a gente aprende com eles também. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

---

60 Referindo-se às apresentações e shows em diversos eventos realizados dentro da capital mineira.

E Dodó completa:

*Aqui no grupo, tem gente que não se conhecia no bairro, se conheceram aqui e hoje são melhores amigos um do outro. Primeiramente o que a gente vê e consegue dar um passo na frente é que tá legal, tem um grupinho ali, outro aqui, tá formando outro grupinho aqui, e eles sempre procuram a gente pra conversar com a gente, pedir conselho. Igual aconteceu comigo hoje, que chegou uma adolescente pra relatar um problema de gravidez. Olha só, a adolescente se sentir à vontade pra chegar pra você, que é homem, e relatar pra você um problema de gravidez. É aquilo que eu te falei: a nossa responsabilidade é muita. Por que não conversou com a tia, com a amiga, por que preferiu falar comigo? (Dodó, em entrevista em 18 de maio de 2013).*

O que eu observo de forma geral nas conversas e entrevistas é que o discurso sobre a efetividade de seu trabalho de educação (musical) social vem se transformando conforme o acúmulo de experiências ao longo do desenvolvimento do trabalho iniciado em 1996. O trabalho do grupo, inicialmente desenvolvido com a perspectiva de valorizar o negro, a identidade negra e prevenir o envolvimento das crianças e adolescentes com a criminalidade foi, ao longo do tempo, sendo reelaborado a partir das experiências reais. De uma idealização inicial do trabalho como difusor de signos de identidade negra e como ação social, passou-se a dar mais importância à ação social, entendendo a “questão do afro”, como diz Inácio, como adjacente e, posteriormente, hoje em dia, até coincidentemente. O crescimento da perspectiva do trabalho social, também é marcado

pelo amadurecimento da compreensão de efetividade do mesmo. Para os Arautos a efetividade reside no fato de que, através da prática musical, incluindo as aulas, ensaios, apresentações, atividades de criação musical, as superações de dificuldades na performance e o próprio exercício estético, se consolidam relações sociais de amizade, formando grupos de amigos, “tribos” no dizer de Fabiana. Essas tribos são formadas com um *ethos particular* reforçado através do tripé Escola-Família-Percussão<sup>61</sup> e baseado em valores expressos em afirmações como “*o que vem fácil vai fácil*”, “*tudo que se consegue de forma fácil é em vão*”. São, portanto, esses grupos de amigos, “tribos”, e toda a rede de sociabilidade construída em base a tais valores, que funcionam como um tipo de blindagem contra a “sedução do crime”.

De tudo isso, percebo a existência de um complexo de leituras da realidade a qual se somam motivações, esperanças, vontade de transformação social e de busca por uma satisfação pessoal que é constantemente atualizado a partir das experiências reais, é desigual entre eles, e, que por fim, orienta parte das ações dos Arautos. Ao ampliar o olhar para a forma como os Arautos compreendem a realidade em que se encontram inseridos e para a forma como se organizam e desenvolvem ações de intervenção na realidade, podemos perceber claramente a existência da Ideologia, nas acepções de Lukács (2004) conforme já vimos que ele define. Vejamos. Renato diz que:

*O pessoal fala: “Não Renato, a gente tem o sábado todo pra gente ir pra rua, jogar bola, descansar a cabeça. Mas quando a gente faz um negócio que a gente gosta e que faz com orgulho. Sempre acreditei*

---

61. Ver subcapítulo de Etnopedagogia dos Arautos do Gueto. Cap. 4.

*nisso e faço por que sempre acreditei. Nossa ideia de educação através da música e do tambor está na nossa alma e sempre vou acreditar nesse trabalho. (Renato, em entrevista no dia 08 de abril de 2013).*

Fabiana, ao ser perguntada por que os meninos gostam de tocar e procuram os Arautos, disse:

*Eu não sei por que os meninos gostam de tocar nos Arautos. Tem um prazer de estar junto. A gente desperta outros sentimentos, outras buscas, percebem que com esse trabalho eles podem crescer, não só pra fazer outro grupo de música ou para dar aula de música, mas crescem como pessoas, estabelecem um caráter. Eu gosto porque é satisfatório demais ser referencia para uma criança. A violência não me atinge, mas ela [a violência,] existe. E quando a gente vê que a gente tira o menino da esquina, propicio às drogas, e traz pra cá, é muito prazeroso. Tornar-se referencia para as pessoas. É muito satisfatório. E é muito bom pela relação que a gente cria com eles, sabe, cheia de carinho. É muito bom passar na rua e o menino de chamar “Tia Fabiana”, correr e te dar um abraço. Quando a gente corrige ela ouve e atende por que sabe que a gente tá zelando por eles. A gente cria um amor de família mesmo. (Fabiana, em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

Ao ser indagada sobre qual é a ideologia dos Arautos, Fabiana responde:

*Não sei qual era a ideologia do grupo quando surgiu. Eu sei hoje. O que a gente quer é inserir esses meninos e modificar o caráter deles. Não é mudar a pessoa em si não. É moldar as coisas [com] (d)as quais eles já vieram pra cá. Mostrar o que é bom. Direcionar os meninos pra viver na sociedade mesmo, pra ter argumento contra machismo, contra racismo. Moldando o ponto de vista e mostrar que outro [lado] (o lado do tráfico) não vale a pena. (Fabiana, em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

Num outro momento, falando da atuação da polícia e da relação estabelecida entre o grupo e a polícia e a comunidade e a polícia, o aspecto ideológico de seu trabalho vem à tona quando ela fala do que eles “acreditam”:

*A polícia não é um parceiro formal e às vezes a atuação é negativa. O barulho que a gente faz incomoda alguns e, teve um caso, que a polícia achou ruim o barulho e foi contra a nossa atuação com o tambor e no fim das contas foi contra uma coisa que a gente acredita, que o tambor pode fazer a diferença aqui no Morro das Pedras. (Fabiana, em entrevista no dia 23 de março de 2013).*

Dodó completa:

*Eu acredito que a gente tem o poder, o talento e o dom, eu, Fabiana, Inácio, Renato. O que a gente quer é virar uma referência de trabalho social em Minas. Eu queria tá na sede do Arautos indicando jovens pra dar aulas e formar outros jovens para multiplicar nosso trabalho social. A gente tem conseguido isso, aos trancos e barrancos porque a gente também é pai de família, a gente precisa de um salário. Nosso sonho é esse, ter o nosso núcleo e a partir daí a gente criar uma referência de trabalho social para poder expandir o trabalho. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Wagner ainda coloca outra fala:

*A sensação que eu tenho, quando estou na frente do grupo das crianças, é de responsabilidade total (...). A minha responsabilidade extrapola a percussão e a sala de aula. Eu procuro conversar com eles e saber o que está acontecendo na vida deles do portão da escola pra fora. Como tá a família. É uma responsabilidade muito grande que eu assumo enquanto educador. Busco deles um retorno sempre. De repente eu posso tá passando uma imagem que vai ser boa ou não. Será que o que eu tô passando pra eles vai servir pra vida deles e não só pra percussão? Extrapola a sala de aula. Saber dos problemas que o menino tá tendo em casa. Não sei se você já reparou que eu tô sempre sentado com um ou outro no canto. É uma questão também de amizade. Eu sou mais amigo deles que professor mesmo. (Wagner, em entrevista no dia 13 de abril de 2013).*

Para terminar, Inácio diz:

*A minha ideologia é sempre ajudar o próximo, independente de que forma for. O meu foco é em criança e adolescentes, porque aqui no morro sempre foram muito carentes de ações que os fortalecessem quanto cidadãos de bem. Eu sou assim porque tive um grande amparo pelos meus colegas e professores em todos os lugares que passei como aluno. Sempre me deixaram bem a vontade, bem confortável e com isso, consegui controlar minha enorme timidez. Eles são um exemplo pra mim. Veja só: Na ginástica olímpica, quando comecei, eu era o único negro e pobre do grupo. Mas nunca me deixaram sentir diminuído. Pelo contrário, sempre me fortaleceram e é meu dever de repassar isso... eu sinto assim. (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013).*

## **5.2. Significados Muscals e Discurso Não Verbal**

Partindo da noção de significados musicais inerentes de Green (1998), podemos dizer que, na música dos Arautos, esta camada de significados corresponde, conforme vimos no subcapítulo Linguagem Musical, às formas de funcionamento interno do discurso musical. São significados em que uma estrutura sonora se referencia a outra. Se dão através do jogo de pergunta-resposta, em que uma estrutura rítmica se refere a outra e ambas completam um sentido musical. São as *chamadas*, os ritmos tocados pelo maestro em apito, caixa ou através de mimitismos vocais que comunicam aos alunos o ritmo que cada um deve tocar, em qual andamento e intensidade. São os códigos emitidos através do apito do regente que marcam as alterações das partes da música. São as relações timbrísticas estabelecidas a partir dos diferentes naipes de instrumentos como o repinique, a caixa-clara, e os surdos que dialogam entre si. As variações de intensidade, de andamento, a polirritmia que combina sensações ternárias e binárias. Vimos que a música do Grupo Arautos do Gueto é feita a partir de formas estruturais que estabelecem relações funcionais internas do discurso musical, desde uma base de sustentação, o ‘nível da métrica’, a ‘infraestrutura’, até as estruturas expressivas que se desenvolvem sobre essa base, o ‘nível do ritmo propriamente dito’. Como vimos, a infraestrutura na música dos Arautos, a pulsação elementar, se faz soar, na maioria das vezes através da caixa clara, com acentuações que fazem referência ao ritmo definido superestruturalmente. Vimos que na superestrutura, encontram-se as linhas guias, padrões rítmicos, cuja divisão em 2 partes gera partes assimétricas sendo uma cométrica e outra contramétrica, uma fazendo referência a outra.

Vimos que para Tiago Pinto (2001), em função dessa forma estrutural da música característica do sudoeste africano, no Brasil, “independentes de hipóteses de miscigenação, de hibridismo cultural ou de africanidade (...), a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado” fazendo assim uma produção imediata de significado delineado amplamente compartilhado de africanidade e que, conforme já destacado, essa significação já é tão enculturada pelos Arautos, que se relacionam com ela como uma “*coincidência*” devido ao fato de os moradores do morro e os integrantes do Grupo serem negros e carregarem essa herança cultural.

Também vimos que outros significados, os delineados, são construídos quando linhas guias características de matrizes tradicionais são sobrepostas entre si, recriadas e combinadas com outras linhas guias características de gêneros não tradicionais como o funk. Neste caso, o sentido da contravenção se estabelece sobre o sentido conservador da tradição. Também vimos surgir significados de solidariedade entre o povo negro de diversas regiões, uma espécie de pan-africanismo, voltado para um discurso interno de valorização do negro, numa perspectiva de combate ao racismo. Geram também um sentido de uma identidade multicultural e contemporânea.

Para além do material sonoro já enculturado e naturalizado, o processo de escolha de alguns materiais sonoros, as combinações entre esses materiais, as recriações de linhas guias, também delineiam, em alguns casos, um ideal identitário, um conjunto de valores sociais e humanos do ethos particular já estudado, com o qual se deseja formar seus alunos. Vejamos algumas escolhas de material musical e a produção de sentidos sobre eles:

Os Arautos consolidaram uma linguagem musical e artística que é, ao mesmo tempo, universalmente negra – pois pode abarcar linhas guias, normalmente ligadas a manifestações africanas ou afrodescendentes, de todo o mundo - e particularmente “Olodum” - pois elas são organizadas conforme um formato geral definido por percussão em bloco, com centro no tambor, espelhado nos blocos afro-baianos. Entretanto, o negro universal, organizado pela proposta baiana, não era o suficiente para dar aos Arautos sua identidade singular. Desde então, o Grupo se voltou para a Comunidade do Morro das Pedras. Elementos que pudessem atribuir sentido à comunidade e renovar suas práticas passam a ser adotados. Como exemplo, em um processo de criação, presenciei a transposição do fraseado melódico dos metais, da música de Tim Maia “Descobridor dos Sete Mares”, para os tambores. Apesar da orientação de Tim Maia pela black music, gênero que se relaciona com um ideal de identidade negra e com o qual os Arautos dialogam em suas práticas musicais, neste caso, chamo a atenção para o fato de que se deu uma incorporação de uma célula rítmica advinda da transposição de um fraseado melódico para os tambores. Atualmente, dentro do repertório dos Arautos, junto ao bloco Batuque Salubre, também encontram-se inúmeras músicas com linhas guias advindas do funk, largamente ouvido no dia a dia da comunidade.

*Depois pesquisando e estudando, a gente viu que tinha que criar uma identidade própria pros arautos, só que tinha uma dificuldade muito grande, por que a gente viu que em Minas Gerais era muito difícil pensar nisso. Quando você olhava pro maranhão você pensava no maracatu, Olhava pra Bahia e pensava no samba reggae, olhava pro sul e pensava nos sanfoneiros, Rio você pensava logo no carnaval, num samba, samba-enredo, São paulo você pensava no samba e no pagode, e em Minas gerais, você pensava em que? A gente tem o pessoal do Clube da Esquina, o pessoal que canta MPB, só que a gente precisava procurar alguma coisa que tinha mais a nossa cara, cara de comunidade, cara de jovem (faz gesto de tocar tambor). Foi aí que a gente pensou o seguinte: vamos olhar pra nossa comunidade, e*

*aí a gente percebeu que nossa comunidade tem uma diversidade de coisas; ela não ouve só um estilo de música, ela ouve vários estilos de música. Olha numa rua tem rock, olha na outra tem samba, na outra tem pagode, tem forró, axé, regue, funk, bolero, xaxado, tem tudo, então a gente concluiu que tem que fazer uma mistura. Vamos misturar!* (Inácio, em entrevista no dia 02 de março de 2013)

Entretanto há outras camadas de significados musicais delineados, mais voláteis, menos estáveis, menos compartilhados e que só podem ser percebidas quando a análise de significados se processa sobre a performance no tempo. São significados que os Arautos processam no momento da performance, em diálogo como o ambiente, com o público presente na performance, no ali e agora e de forma concomitante com os diversos públicos. O discurso musical pode estar voltado para os alunos com determinada intencionalidade pedagógica, pode estar voltado para a comunidade com determinada intencionalidade tanto pedagógica, quanto de legitimar o Grupo ou de mobilizar a comunidade, pode estar voltado para os parceiros com intencionalidade de legitimar o trabalho visando manter e expandir a relação com os parceiros (patrocinadores e apoiadores); pode se voltar para a comunidade externa, setores dela e a sociedade como um todo, com a intencionalidade de mostrar outra perspectiva do morro para a sociedade ou de fazer uma denúncia social. O recorte aqui são sobre significados construídos a partir das intencionalidades de discurso por parte dos Arautos. Um discurso que se elabora conforme as necessidades e demandas do contexto da performance.

Cabe aqui resgatar alguns elementos observados no dia 25 de abril de 2012, durante uma visita da turma da disciplina 'Perspectivas Etnomusicológicas Para a Educação Musical', disciplina optativa do curso de Graduação em Música da UFMG, às atividades dos Arautos na Escola Municipal Hugo Werneck. Inácio foi o professor que

nos recebeu. Durante o primeiro horário da aula, que acontece em sala de aula, antes do ensaio performático, Inácio conversou com a turma e informou de forma bastante enfática que no Morro das Pedras havia guerras de gangues e um índice de criminalidade e violência muito elevado, mas afirma que essa realidade mudou na medida em que o desenvolvimento de diversos projetos sociais, de iniciativa privada e em parcerias com o poder público, incluindo a atividade dos Arautos, foi crescendo. Inácio apresentou um discurso político e legitimador do trabalho. Veio então o segundo horário da aula, que é a prática performática da percussão. O que os Arautos fizeram foi uma apresentação do repertório com grande caráter de espetáculo, bem diferente dos outros dias em que a aula é comumente interrompida para ajustes, correções e novas criações musicais. Naquele momento, Dodó, o regente, e o conjunto de crianças, tocaram o repertório conferindo-lhes certos sentidos muito específicos do momento e em diálogo com a presença dos estudantes de música da universidade. Sentidos de legitimidade de sua musicalidade, de seu virtuosismo. Como se dissessem: “Olha, nós sabemos fazer música e nossa música, apesar de diferente da de vocês, é capaz de surpreender vocês, que estudam música na universidade. Nós temos um saber que vocês não têm e queremos que reconheçam e legitimem o nosso saber.” Da mesma maneira, também havia o sentido de uma legitimidade não apenas do saber musical mas também da efetividade do trabalho social, que teria retirado crianças da exposição ao tráfico de drogas e lhes ensinado música, conforme os discursos hegemônicos.

Vejamos outra situação: Dodó, quando perguntado sobre qual a mensagem sua música passa para as crianças durante a oficina, disse:

*Independente do ritmo, do andamento, do que for em termos teóricos da música, a mensagem que a gente tenta passar pros meninos na hora que eles tão tocando é 'fazer sempre com alegria!' independente da música. Até nisso a gente consegue perceber como o aluno tá. Como que o menino consegue tocar um samba cabisbaixo e triste? Então a gente percebe que tem alguma coisa acontecendo com ele na vida pessoal. A mensagem é uma mensagem de alegria, de diversão. Nas apresentações eu falo com eles assim: "Nós não vamos nos apresentar, nós vamos nos divertir. Vamos entrar no palco e vamos brincar!" (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Essa mensagem de alegria, ou mensagem que faz a criança feliz, corresponde ao princípio pedagógico da autoestima. Nas palavras da Fabiana *"a gente quer que as crianças tenham o prazer de estar aqui"*. Se não há prazer e alegria em estar ali, não se estabelece as relações sociais necessárias para que se alcance os objetivos do trabalho social se efetive. Mas para além disso, essa é uma forma de preparação dos alunos para apresentação para os outros. Comparando com muitas situações formais de ensino musical, é comum perceber alunos pressionados para atingirem determinado grau de técnica musical, exatamente pelo fato de o ensino formal ignorar as delineações construídas em relação ao som. Muitas vezes, a apresentação ao público é encarada com medo e corpos encolhidos. Nos Arautos, o desenvolvimento do afeto, do respeito, da amizade, proporcionam um ambiente extremamente positivo para o desenvolvimento da autoconfiança, e também dos sentidos da colaboração.

O maestro do grupo de percussão, ao ser perguntado qual a principal mensagem ele tenta passar com sua música para os pais e para a comunidade em dias de apresentação, respondeu:

*A mensagem que a gente quer passar pros pais e pra comunidade é que todo mundo ali tá feliz de fazer o que tá fazendo e acaba funcionando como um convite a quem não tá fazendo, a fazer. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Ou seja, dentre os diversos sentidos, podemos inferir pelo menos o de recrutamento de novos jovens e legitimação do trabalho.

No meu caderno de campo, há o registro de uma apresentação de fim de ano na Escola Municipal Hugo Werneck, em dezembro de 2011, que observei. As apresentações foram na quadra de futebol da escola. A arquibancada estava lotada e os alunos dos Arautos, do bloco Batuque Salubre, dividiram o palco com outros alunos, também dos arautos, de outras escolas e projetos sociais, além de alunos de projetos de dança de rua e balé clássico da própria escola. Cabe ressaltar que a acústica da quadra é completamente inadequada de forma que, devido à reverberação, era impossível uma apreciação musical que distinguisse uma nota da outra, ou um timbre de outro. Era tudo um “borrão” sonoro. Mas o sorriso e a expressão corporal de Inácio, à frente do bloco Tamborilata, como também a mesma expressão de Dodó, à frente do bloco Batuque Salubre, e a empolgação e alegria nos rostos das crianças e adolescentes, num evento de mostra de resultados de inúmeros projetos sociais artísticos, contagiavam o público, composto por pais e parentes das crianças, que pulavam e dançavam e aplaudiam com muita energia. Naquele momento, a mensagem que Dodó diz querer passar, parece ter sido transmitida.

Inácio ainda relata a experiência de tocarem numa missa, a convite do padre local, com a intenção de mobilização da comunidade em torno de questões políticas e de interesse comunitário.

Há uma experiência em meu caderno de campo datada do dia 16 de março de 2013, que corresponde a esta intenção de Dodó, e que transcrevo:

Mães jovens e crianças muito pequenas assistem ao ensaio. Resolvo conversar com um das mães. Esta me diz gostar muito de estar presente nos ensaios. Converso com outra mãe que está muito sorridente e com os olhos brilhantes e vidrados no filho. Na conversa com as mães percebo que o 'gostar' da atividade que os filhos desenvolvem junto aos Arautos, vai além da perspectiva de prevenção à criminalidade e violência. Outros elementos são revelados como o sentimento de a atividade junto aos arautos somar na educação mais geral dos seus filhos e ao mesmo tempo representa um aliviar do pesado papel de mulher e mãe. Essas mães dividem com os arautos parte do peso que lhes é colocado sobre os ombros enquanto mulheres que cuidam da casa, dos filhos, dos maridos e ainda trabalham. Os arautos representam um apoio à estrutura familiar. Há também a questão do entretenimento da família que é realizado neste momento. (anotações do diário de campo).

Complementando, ainda, há o relato de um caso específico feito por Dodó, em que suas concepções gerais a respeito da política, articuladas com o ambiente de performance musical, estabelece um sentido de ironia no discurso musical:

*Agora, hoje de manhã, a gente fez uma apresentação, que a UNIMED pediu em cima da hora pra fazer. Era um evento de celebração de um contrato entre a UNIMED e o BNDES. A UNIMED vai construir um hospital novo com recursos do BNDES. Era um evento que tava o prefeito e o governador. A mensagem que a gente tentou passar pra eles lá, na hora que a gente tocou, tem a ver com o propósito de a gente tá ali. Eu até falei dentro do ônibus, indo pra lá, que a gente tinha que tomar cuidado pra não virar garoto propaganda do programa da UNIMED, esse não é o nosso propósito. Chega a ser até irônico, "Vou assinar hoje um contrato com o BNDES com a presença do prefeito e do governador e vou levar os Arautos do Gueto com o grupo Batuque Salubre pra tocar". Aí, no meio dessa nata, tem o Arautos do Gueto. Então a gente pergunta: Quando que os meninos do Arautos do Gueto vão poder desfrutar daquele hospital que vai ser construído? É irônico! Então a mensagem pro prefeito, pro governador e pros bacanas que vão tá lá assistindo é na verdade um tapa de luva que a gente dá. A mensagem é totalmente irônica, ela é assim: "Como que esse jovem que tá tocando esse tamborzinho, aquele menino com o cabelo arrupiado, nem penteou cabelo de manhã, nem sei se tomou*

*café, como que aquele jovem vai entrar dentro deste hospital aqui?” Não é uma mensagem muito positiva, mas eu espero que eles, na hora que forem dormir pensem: “Nesse contrato que eu assinei hoje, que vai construir um hospital, será que aquele menino pretinho que tocou tambor vai poder um dia entrar nesse hospital?”. A UNIMED queria que a gente passasse a mensagem de “que lindo! que bonitinho!”. Mas espera aí! Não. Essa não é a mensagem que a gente vai lá passar não, eles podem até entender isso, mas não é isso que a gente vai passar. (Dodó, em entrevista no dia 18 de maio de 2013).*

Nessa fala de Dodó, muitas das suas formas de perceber as relações de poder foram colocadas e durante a performance musical, desenvolveu uma intenção de discurso. O patrocinador cria um sentido de *“Que lindo! Que bonitinho!”* na música dos Arautos, destinando esta música para um público seletivo com a presença do prefeito da cidade e do governador do estado, buscando o reconhecimento de que sua empresa possui responsabilidade social. Entretanto, como resposta a este interesse do patrocinador e, ao mesmo tempo, formulando um sentido destinado aos governantes, o regente do grupo processa um sentido de ironia, onde junto ao *“Que lindo! Que bonitinho!”* segue, de forma dissimulada, uma contestação de toda a estrutura de poder ali representada e de reivindicação por igualdade social e racial.

A partir desses exemplos podemos concluir que o discurso musical dos Arautos, caracterizado por uma riqueza sonora, construída a partir da diversidade de timbres, de alturas, de dinâmicas, da sobreposição de ritmos geram um amplo repertório musical, artisticamente rico, através do qual se fundamenta uma prática social. Um repertório construídos pelos Arautos, com participação de seus alunos, com elementos sonoros que são significativos para eles corroborando com uma identidade de negro, que longe de ser genérica, é situada no ambiente urbano e contemporâneo e delinea estruturas sociais características dos moradores de favela que buscam solucionar os problemas locais

vividos. Essa música, quando em processo, estabelece um diálogo com os públicos presentes desenvolvendo um discurso não verbal assumindo sentidos políticos e/ou pedagógicos, quando da performance.

### **Considerações Finais:**

Após um panorama sobre o trabalho social do Grupo Arautos do Gueto, a música, os significados musicais e os aspectos ideológicos que sustentam a ação do Grupo, teço algumas considerações finais, tentando refletir como os resultados desta pesquisa podem contribuir para, a partir da compreensão das especificidades locais, pensar o geral, como também pensar outras questões levantadas para pesquisas futuras.

A música dos Arautos do Gueto é concebida, produzida e reproduzida em um ambiente de intervenção na realidade, através de trabalho de educação (musical) social, visando minimizar a influencia do tráfico de drogas sobre as crianças e sua comunidade. Devido a este ambiente, por vezes, a música se torna uma ferramenta ideológica, entendendo ideologia conforme desenvolvido por Lukács. Isso não é dizer que a música dos Arautos possui uma função exclusivamente política ou de intervenção social, pelo contrário, ela abarca outras funções como de entretenimento e desfrute estético. A música dos Arautos apresenta uma riqueza de timbres, alturas e intensidades, trazidas pelos naipes instrumentais que formam os blocos de percussão, esses últimos frutos de seu

trabalho com educação (social) musical. Todo esse material timbrístico, as variações de alturas e intensidades, é cuidadosamente combinado em estruturas rítmicas complexas que estabelecem relações entre si, tanto no plano vertical, com sobreposição de linhas guias, que se referenciam uma a outra, criando, polirritmias e melodias tímbricas, quanto vertical, com estruturas rítmicas que criam significados de referência umas às outras no decorrer do tempo musical. Seu repertório musical ainda é combinado com a atuação visual dos blocos que elaboram coreografias, levantam tambores para o alto sustentando-os com um braço enquanto o outro golpeia com a baqueta, movimentação de fileiras no interior do bloco, e toda uma diversidade coreográfica que acompanha a produção sonora, enriquecendo a performance.

Existem naturalizações reproduzidas nos meios musicais hegemônicos, que consideram a música de matriz europeia como modelo universal de música, que entende a música numa perspectiva que isola os sons do restante das coisas que envolvem as práticas musicais, tende a educar os ouvidos (e todo o corpo) de forma a não perceber as intrincadas relações de significados nas práticas musicais que delineiam estruturas sociais, relações de poder, e uma série de outros significados. Isso torna difícil, para os setores sociais educados nestes ambientes, a percepção da riqueza sonora da música dos Arautos, devido a sua linguagem musical embasada no tambor, instrumento de pouco prestígio nos meios hegemônicos, quanto da riqueza simbólica que a envolve, devido ao fato de considerar como música apenas os traços sonoros.

Os Arautos do Gueto, tratando-se de um Grupo que atua na sua comunidade, o Morro das Pedras, com a perspectiva de transformação da realidade local ao seu alcance, são sensíveis aos significados delineados nas práticas musicais e partem deles em muitas

de suas ações. Se nos meios hegemônicos ocorre uma naturalização dos significados musicais, no trabalho social dos Arautos, as delineações das estruturas sociais na música, evidentes para os Arautos, passam a ser critério de escolha de parte dos materiais sonoros e musicais usados em suas composições e ações musicais.

A partir de sua experiência real e em diálogo com diversos setores da sociedade que acessa, o Grupo desenvolveu uma teoria autóctone sobre a realidade da favela no que diz respeito, principalmente, à violência e ao tráfico de drogas, mas também sobre o Estado, a polícia, a escola e a sociedade maior que envolve o Morro das Pedras. Também desenvolveu uma teoria sobre formas de atuação para buscar transformar a realidade no seu entorno, baseada numa noção de efetividade do trabalho social, mensurando os sucessos e insucessos de seu projeto de educação (musical) social ao longo dos seus 17 anos de atuação, tendo como referência o alcance de seu trabalho local. Também desenvolveram uma teoria e metodologia de educação (musical) social própria.

A compreensão, da música como ferramenta ideológica, emana das acepções teóricas de que as práticas musicais são, também, práticas sociais, e da percepção empírica de que, no caso dos Arautos, algumas práticas sociais são conscientemente orientadas para uma intervenção social. A vontade de oferecer mais alternativas de práticas musicais distintas do “*funk, proibido e axé*”, está vinculada à compreensão que o Grupo tem de que estes últimos gêneros, entendidos como dominantes no Morro, fortalecem uma imagem da periferia vinculada ao tráfico de drogas e prostituição, fortalecendo preconceitos sociais. A busca por mais alternativas musicais também se dá por entenderem que os ambientes sociais do funk, são ambientes em que ocorre uma naturalização, por parte das crianças e adolescentes, das atividades vinculadas a

criminalidade e promiscuidade. Ao mesmo tempo, buscam dialogar com esses gêneros de forma a ressignificá-los. A minha compreensão, a partir de leituras e vivências diversas, é que o funk, muitas vezes funciona como porta-voz das insatisfações das periferias e como forma de contestação de valores hegemônicos numa sociedade em que a periferia é excluída. Entretanto, essa é uma visão mais geral e difere da visão que os Arautos desenvolveram dentro de seu campo de ação, vinculada à preocupação com a educação e possível ingresso de crianças e adolescentes de seu convívio nos ciclos sociais do tráfico de drogas.

A prática de uma educação (musical) social, através de uma música que busca produzir sentido para as crianças e adolescentes da comunidade, consolida grupos e “tribos”, cujo ethos, conscientemente formado através da articulação do tripé escola-família-percussão, objetiva a blindagem contra a influência do tráfico e da criminalidade. Esse ethos particular se expressa em sentenças diversas como “o que vem fácil, vai fácil” ou “as coisas que se conquista de forma fácil não tem valor”.

Durante a performance, pode-se observar que as músicas do repertório dos Arautos cumprem o papel de discursos com finalidades diversas desde educar os filhos da comunidade a qual pertencem, a mobilização da comunidade em torno de questões sociais que lhe aflige, denúncia política, até a finalidades de legitimar o seu trabalho com tambores enquanto arte.

Num contexto mais amplo, em que ONGs e projetos sociais desenvolvem trabalho de prevenção à criminalidade nas periferias brasileiras, os Arautos possuem algumas singularidades. De uma forma geral, existe uma crítica nos meios etnomusicológicos, que entendem que grande parte dos trabalhos sociais são fundados em concepções externas,

vindas de setores de classe média, pouco dialógicos com as comunidades, que pouco exploram as musicalidades presentes e não percebem as relações de delimitação social que as práticas musicais presentes nas comunidades desenvolvem. Também funcionam como forma de cooptação e controle social quando há acirramentos de lutas sociais. Os Arautos se distinguem dessa generalização e esta pesquisa pode servir como modelo para ação local de outros grupos presentes nas periferias. Coisa pela qual eles mesmos já demonstraram anseio.

Por outro lado, as limitações do trabalho dos Arautos, e porventura de outros grupos similares, reside no pouco alcance de seu trabalho frente ao contingente real de crianças e adolescentes moradoras das periferias, além das relações sociais de trabalho e renda e das políticas mais gerais de urbanização, mobilidade urbana, moradia, acesso à educação, saúde e distribuição de renda. A pesquisa até agora permitiu aos Arautos, trazer à consciência diversos elementos de seu próprio trabalho, antes naturalizados na rotina de sua organização e ação, fazendo que sua prática seja mais consciente. Com apoio nestes resultados, é possível (e necessário) o desenvolvimento de outras pesquisas, junto ao Grupo, que possam problematizar as limitações do seu trabalho social frente aos desafios colocados às lideranças comunitárias, tanto desafios locais quanto gerais, de forma a ampliar criticamente seu quadro teórico endógeno, buscando ações cada vez mais efetivas na busca por cidadania, inclusão, direitos sociais e igualdade social.

## Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Martins, São paulo, 1972.

ARAÚJO, Samuel. *A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro*. In: Trans Revista Transcultural de Música n 10. 2006.

ARAÚJO, Samuel. *Música e Políticas Públicas Para a Juventude: Por uma nova concepção de pesquisa musical*. In: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

ARAÚJO, Samuel. *Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia*. Desigualdade & diversidade (PUCRJ). Nº 4, p. 173-191. Rio de Janeiro, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos. A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p.99-182.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. LESSA, Ana Regina; e CINTRÃO, Heloísa Pezza. (trad.). 4ª edição. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, Favela e Periferia: A longa busca da cidadania*. Centro de Documentação e Informação Polis Instituto de Estudos, Formação e Acessoria em Políticas Públicas Sociais. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*, Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro, IBAC-FUNARTE. 1992.

CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 5, n.11, 1999, p. 53-91.

CARVALHO, José Jorge. *Metamorfozes das Tradições Performáticas Afro-brasileiras: De patrimônio cultural a indústria de entretenimento*. In: Série Antropológica. UNB. Brasília, 2004.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org.). 3ª Edição. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

COIMBRA, Cecília Maria Bolças. *Discursos Sobre Segurança Pública e Produção de Subjetividades: A Violência Urbana e Alguns de Seus Efeitos*. São Paulo, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1998.

CRUZ, Márcia Maria. *Vozes das Favelas na Internet: disputas discursivas por estima social*. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte. 2007.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. MEDINA, Beatriz (trad.). Boitempo Editorial. São Paulo. 2006.

DIAS, Alexandre. *Música e Projetos Sociais na Favela da Maré: Reflexões para estudo de caso sobre a prática musical das ONGs que atuam na Maré*. Anais do V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. P.29-39. Belém. 2011.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos*. In: Ver. Tempo n 23. São Paulo. 2007.

FILHO, Antônio Lourenço. *A Música na Construção da Identidade Ilê Aiyê*. In Anais do Encontro Nacional da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia. Salvador, 2004.

FRAGA, Paulo Cesar Pontes. *Da favela ao sertão: Juventude narcotráfico e institucionalidade*. In: FRAGA, Paulo César Pontes [e] IULIANELLI, Jorge Atílio Silva. *Jovens em tempo real*. Rio de Janeiro, DP&A. 2003

GOLI, Guerreiro. *A Trama dos Tambores: A música afro-pop de Salvador*. Coleção Todos os Cantos. Editora 34. Grupo Pão de Açúcar. 1ª edição. São Paulo, 2000.

GREEN, Lucy. *Pesquisa em Sociologia da Educação Musical*. In: DOURADO, Oscar. (trad.). In: *Revista da ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical – Nº4*. Salvador. 1997.

GREEN, Lucy. *Music on deaf ears. Musical meaning, ideology, education*. Manchester. University Press, New York, 1998.

HAAL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. SOVIK, Liv (org.). RESENDE, A.L. G; ESCOLTEGUY, A.C.; ÁLVARES, C., e AMARAL, S.. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of african cultural extensions overseas*. Lisboa, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural n.10, 1979.

LUCAS, Glaura. *O Batuque e os 'Filhos de Zambi': recriações sócio-musicais na Comunidade Negra dos Arturos*. In Anais do Encontro Nacional da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia. São Paulo, 2006.

LUCAS, Glaura. *Nova Luz Sobre a Organização Temporal da Música Afro-brasileira*. 11º Congresso da SIBE – Sociedade de Etnomusicologia. Música e Saberes em Trânsito. Lisboa. Novembro de 2010.

LUCAS, Glaura. *Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do jatobá*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2005

LUKÁCS, Gyorgy. *Ontologia Del Ser Social: El Trabajo*. 1ª edição. Editora Herramienta. Bueno Aires, 2004.

MARINHO, Vanildo Mousinho. *A 'embolada' de Zeca Baleiro: hibridismo e criatividade*. In Anais do Encontro Nacional da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia. Maceió, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã: Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, Bruno Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas: 1845-1846*. ENDERLE, Rubens; SCHNEIDER, Nélío; MARTORANO, Luciano Cavini (trad.). 1ª edição. Editora Boitempo. São Paulo, 2007.

MEYER, L. B. *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press, London. 1956.

OLIVEIRA, L. F.; MANZOLLI, J. *Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos*. In: ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007.

PALOMBINI, Carlos. *Música Dançante Africana Norte Americana, Soul Brasileiro e Funk Carioca: Uma bibliografia*. In: Anais do III Seminário Música Ciência e Tecnologia. USP. São Paulo. 2008.

PALOMBINI, Carlos. *O Som à Prova de Bala*. In: IV Seminário Música e Tecnologia: Fronteiras e rupturas. São Paulo, 2012.

PALOMBINI, Carlos. *Proibição em Tempo de Pacificação Armada*. In: III Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Patrimônio Musical: Tradição, memória, discurso e poder. Rio de Janeiro. 2012.

PINTO, Tiago de Oliveira. *As Cores do Som: Estruturas Sonoras e Concepção Estética na Música Afro-brasileira*. Revista África. Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo. 22-23, 87-109, 1999/2000/2001.

PRASS, Luciana. *Etnografias Sobre Etnopedagogias Musicais*. Revista da Fundarte, v.5, p 13-20, 2005

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Jorge Zahar Editor. Editora UFRJ. Rio de Janeiro. 2001.

SANDRONI, Carlos. *Tradicionalidade e Suas Controvérsias no Maracatu de Baque-Virado*. In: Anais do V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Belém, 2011.

SILVA, Léa Sousa. *A Experiência do CEASM*. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar, & CAMBRIA, Vincenzo. (org.). *Música em Debate. Perspectivas interdisciplinares*. Ed. Mauad X : FAPERJ. Rio de Janeiro. 2008.

SILVA, Ronalda Barreto. *Educação Comunitária. Além do Estado e do Mercado?*. Autores Associados. Campinas. 2003.

SILVEIRA, Oliveira. *Vinte de Novembro: história e conteúdo*. In: Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves; e SILVÉRIO, Valter Roberto (org.). MEC. Brasília. 2003.

STRAUSS, Cláudia & QUINN, Naomi. *A cognitive theory of cultural meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TAGG, Philip. *Introductory Notes to the Semiotics of Music*. Versão 3, Liverpool/Brisbane, July 1999”.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. In: Opus, Revista Eletrônica da ANPPOM, vol. 9, 2003.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*. Publicado em Debates v.1, n.1, p. 80-101, 1997. Visualizado em 10/06/2013 em: <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/textos>

VAISMAN, Ester. *A Ideologia e sua Determinação Ontológica*. IN *Verinotio – revista online de educação e ciências humanas*. Nº12, ano VI, s.l., 2012.

VETTORE, Mario; e LAMARCA, Gabriela. *Projeto Fica Vivo: ações estratégicas, mobilização e participação social interferem positivamente na sociedade*. In: *Determinantes Sociais da Saúde: Portal e observatório sobre iniquidades em saúde*. Disponível em: <http://dssbr.org/site/2011/08/projeto-fica-vivo-acoes-estrategicas-mobilizacao-e-participacao-social-interferem-positivamente-na-sociedade/> em 06/06/2013. 2011.

ZALUAR, Alba. *Integração Perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Editora FGV. Rio de Janeiro, 2004.

<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/13/emicida-e-presos-em-belo-horizonte-por-desacato-a-autoridade.htm>

<http://emicida.com/>

<http://www.favelaeissoai.com.br/artista.php?cod=910>