



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
NÚCLEO DE MÚSICA**

ANAIS ELETRÔNICOS



13 A 16 DE SETEMBRO DE 2011

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Msc. João Liberato

COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES

Profa. Msc. Mackely Ribeiro Borges

COORDENAÇÃO DE DIVULGAÇÃO

Anabel Vieira da Silva

COORDENAÇÃO DE ORGANIZAÇÃO

Profa. Dra. Rejane Harder

COORDENAÇÃO DE MEMÓRIA

Prof. Dr. Christian Alessandro Lisboa

COORDENAÇÃO DE TRANSLADO

Prof. Ms. Jairo Brandão

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

Aspectos históricos da atuação musical da professora e pianista Maria Waldette de Mello em Sergipe nas décadas de 1930 e 1940

Maria Gorete de Almeida Lima

Mackely Ribeiro Borges

Aspectos técnicos da síntese de voz cantada baseada em concatenação

Leonardo Araújo Zoehler Brum

Reggae: decolagem na Jamaica com conexão em Aracaju – SE

Magno de Jesus Pereira

Mackely Ribeiro Borges

RESUMOS

**ASPECTOS HISTÓRICOS DA ATUAÇÃO MUSICAL DA
PROFESSORA E PIANISTA MARIA WALDETTE DE MELLO EM
SERGIPE NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940**

Maria Gorete de Almeida Lima¹

goretti@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges²

mackelyrb@gmail.com

Resumo:

Neste trabalho a abordagem sobre Maria Waldette de Mello diz respeito à seleção de recortes históricos que comprovam sua atuação pedagógica e musical em Sergipe nas décadas de 1930 e 1940. Partindo de um levantamento bibliográfico já realizado para a monografia de conclusão do curso de Licenciatura em Música que se encontra em andamento, também alusiva às docentes fundadoras do então IMCOSE, atual Conservatório de Música de Sergipe, tais recortes aparecem inseridos no contexto educacional, político e cultural do governo getulista, como elementos construtores de uma performance mínima dos afazeres pianísticos da professora. A metodologia utilizada nesta pesquisa foi o levantamento bibliográfico em fontes primárias com a interpretação do material pela “análise de conteúdo”. Considerando a ausência de trabalhos que contemplem a história de vida dessas mulheres pioneiras no ensino formal da música erudita em Sergipe, os resultados desta pesquisa, ainda que justificados pela descoberta de poucos registros a respeito de Maria Waldette de Mello, podem ser avaliados como satisfatórios; sendo possível deduzir que o percurso profissional da professora contribuiu para a implantação do Conservatório de Música de Sergipe, referência no ensino formal da música erudita em Sergipe.

Palavras chave: Música, Maria Waldette de Mello, Conservatório de Música de Sergipe

¹ Graduanda em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

² Professora do Núcleo de Música (NMU – UFS) e orientadora da pesquisa.

ASPECTOS TÉCNICOS DA SÍNTESE DE VOZ CANTADA BASEADA EM CONCATENAÇÃO

Leonardo Araujo Zoehler Brum³
lazb18@yahoo.com.br

Resumo:

O presente artigo discorre sobre alguns aspectos técnicos do método de síntese digital de voz cantada baseada em concatenação, tomando como referência para estudo de caso o canto em língua portuguesa. Com este intuito, serão abordados certos aspectos da fonética do idioma português e suas relações com a acústica do canto, para que se possa então descrever o método propriamente dito, que consiste basicamente em concatenar fonemas pré-gravados em formato digital, aplicando-se *loops* nas vogais de sustentação de acordo com duas entradas de dados principais: mensagens do protocolo MIDI e a letra da canção em notação fonética adequada.

Palavras chave : síntese de canto, MIDI, TTS

³ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

REGGAE: DECOLAGEM NA JAMAICA COM CONEXÃO EM SERGIPE

Magno de Jesus Pereira⁴

magnogangae@oi.com.br

Mackely Ribeiro Borges⁵

mackeyrb@gmail.com

Resumo:

Este artigo apresenta uma análise de quatro bandas de Reggae do Estado de Sergipe, mostrando suas peculiaridades estruturais musicais e de interferência nas respectivas comunidades nas quais pertencem. Para isso inicialmente foi desenvolvido uma genealogia do Reggae na Jamaica e sua chegada ao Brasil, bem como em tópico específico será apresentado uma estrutura musical básica do estilo em estudo para que o leitor possa identificar a música num contexto geral e comparar com o Reggae produzido em Sergipe.

Palavras chave: Música; Reggae, Sergipe.

⁴ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

⁵ Professora do Núcleo de Música (NMU – UFS) e orientadora da pesquisa.

ARTIGOS

ASPECTOS HISTÓRICOS DA ATUAÇÃO MUSICAL DA
PROFESSORA E PIANISTA MARIA WALDETTE DE MELLO EM
SERGIPE NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940

Maria Gorete de Almeida Lima⁶

goretti@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges⁷

mackelyrb@gmail.com

1. Introdução

Em Sergipe, o período compreendido entre as décadas de 1930 a 1950 foi significativo para o desenvolvimento nas áreas da educação e cultura. Período em que o país, sob a égide de Getúlio Vargas, vivenciou um processo de mudança política e econômica marcado pelo sentimento de patriotismo. Este período também foi marcado pelo desenvolvimento da Educação Musical no país, com destaque ao projeto desenvolvido por Villa-Lobos voltado para a implantação do ensino de música nas escolas brasileiras o qual associava educação, disciplina cívica e canto orfeônico.

Em se tratando do desenvolvimento na área da educação no Estado de Sergipe, em *O Ensino Público em Aracaju (1830-1878)*, José Calazans registra aspectos que refletem o avanço educacional e musical ocorrido na gestão do interventor Eronides Ferreira Carvalho na década de 1930, inclusive ressaltando que houve uma releitura das finalidades do canto orfeônico:

O derradeiro período contemporâneo começa com a passagem de Manuel Franco Freire pelo Departamento de Educação, em 1935, na administração de Eronides de Carvalho. À Franco Freire deve Aracaju a vinda da ‘missão carioca’ de Vieira Brandão e Tito Pádua professores respectivamente de Canto Orfeônico e Educação Física, que abriu novas perspectivas à escola aracajuana, tornando-a mais alegre e, sobretudo, projetando-a através de demonstrações públicas no seio da sociedade realizando assim ampla obra educacional. O crescimento da matrícula nos estabelecimentos oficiais de ensino secundários,

⁶ Graduanda em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

⁷ Professora do Núcleo de Música (NMU – UFS) e orientadora da pesquisa.

as aulas primárias municipais, o desenvolvimento do ensino de música, as pesquisas psico-pedagógicas da Assistência Técnica do Departamento, uma melhor compreensão das finalidades educativas do Canto Orfeônico, da Educação Física, dos Trabalhos Manuais, eis as tendências mais acentuadas no panorama do ensino oficial, no período atual (CALAZANS, apud REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO, 1949-1951, p. 99.).

No campo político, foi um período militarizado, onde o então governo getulista e seu “Estado Novo” categoricamente eram de caráter centralizador e autoritário, afetos à reduzida liberdade partidária e ao sistema nacional de interventoria. Aline Menezes Carvalho (2008) em *A Inserção do Educandário Nossa Senhora da Piedade na Sociedade Lagartense (1947-1958)*, relata o comportamento das forças políticas, em Sergipe:

Nos próximos anos observamos entre 1937-1945, um período conhecido pela história como: ‘Estado Novo’; onde de uma forma mais intensa o ‘Getulismo’ dominará, mesmo diante dos grandes conflitos e oposições. No cenário político Sergipano, tivemos três Interventores no Poder: Eronildes de Carvalho, o Capitão Milton Azevedo e o retorno do General Maynard, que ficou no poder até o fim do Regime Ditatorial; cada um destes interventores que passou pelo nosso estado, buscou exercer seu poder, mesmo que isto custasse o afastamento de alguns adversários, em qualquer parte do Estado. Economicamente falando, não foi um período de grande hegemonização, pois enquanto o centro do Brasil caminhava rumo à modernização, o nordeste brasileiro permanecia preso em algumas tradições agrárias (CARVALHO, 2008, p. 25).

Nesse contexto é que se pode visualizar o trabalho musical da pianista Maria Waldette de Mello que, na qualidade de professora de piano, deixou sua contribuição mesmo num período em que os registros apontam para as freqüentes propagandas de professores com seus cursos particulares de Teoria e Piano em Aracaju, a exemplo de Helena Abud, Maria Almeida e J. S. Sanz, como podemos verificar no anúncio do curso da ex-aluna de Maria Waldette de Mello, a professora Cândida Vianna Ribeiro:

Professora pelo Instituto Nacional de Música, leciona piano e teoria diariamente das 14 às 17 horas. Atendendo às exigências da pedagogia experimental moderna, como ao interesse pela causa da difusão do ensino prático de piano, resolveu abrir um curso especial de preparação ao fundamental, curso infantil, há pouco estatuído. As aulas serão iniciadas na segunda quinzena do vigésimo mês, após a prova de capacidade a que cada aluno se submeterá, como a análise das qualidades inactas requeridas à criança-pianista. Para esclarecimentos poderá atender das 9 às 12 horas, em sua residência à rua Itabaianinha, n. 135. Aracaju, 5 de Março de 1936. (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE, 1936, p. 469).

2. O ambiente político-cultural em Sergipe nos anos 1930-1940

Como já foi dito, no campo político as décadas de 1930 e 40 constituem-se num período militarizado, de obediência ao poder central, no entanto, na administração pública os interventores nomeados deixaram sua marca pessoal.

Eronides Ferreira de Carvalho representou o controle repressivo com a exacerbação doutrinária beirando ao totalitarismo, cuja adesão ao golpe de Estado serviu de exemplo nacional. Sabe-se que na sua administração, no “interesse do serviço público ou conveniência do regime” (sic), esse interventor demitiu muitos funcionários públicos (DANTAS, 1983, p.151-162).

Em se tratando do aspecto demissão de funcionários, Anamaria Gonçalves Bueno de Freitas (2008) em *Fontes Judiciais e a Escrita Biográfica: Aspectos da Trajetória de Maria Rita Soares de Andrade*, trabalhando os caminhos, as escolhas, as barreiras, enfrentadas pelas mulheres na passagem do século XIX para o século XX, registra um episódio interessante. Sobre a docente, que a mesma foi a primeira professora de Música interina contratada pelo estado, e a respeito de Maria Rita, advogada, feminista e colega de trabalho de Maria Waldette de Mello no qualificado Atheneu Pedro II, numa nota de rodapé do seu trabalho, a pesquisadora se reporta à sua vitoriosa querela de recondução judicial à cadeira de Literatura, nos seguintes termos:

Mesmo antes do processo ter sido encerrado, Maria Rita foi nomeada pelo Interventor Augusto Maynard Gomes, como professora cathedratica interina de Literatura do Atheneu Pedro II, pelo Decreto de 14 de maio de 1931. [...] Sua nomeação foi notícia nos jornais diários, e também na Revista Renovação⁸, n.10. Nesta última, o decreto de nomeação foi publicado logo abaixo de sua foto, na mesma página em que foi publicado o decreto e a foto da Maestrina Maria Waldette de Mello. Nesta mesma data, foi nomeada também a professora de Música interina a Maestrina Maria Waldette de Mello. Elas foram as primeiras docentes interinas no Atheneu (FREITAS, 2008, p. 16).

Freitas (2008) ainda apoiando-se em matéria publicada na imprensa da época, resgata um contexto revelador da concepção de mulher alimentada até por educadores, afirmando que de modo didático o professor Franco Freire – Diretor Geral da Instrução Pública de Sergipe no

⁸ Revista Renovação: uma publicação cultural-literária dirigida e mantida por Maria Rita Soares de Andrade, que circulou, em Aracaju, entre 1931-1934.

contexto demissionário retrata o perfil feminino, desenhado por alguns homens e mulheres dos anos de 1930:

A mulher é a carícia, a doçura e o amor. Não aspire nunca mudar de sexo ou assumir, um dia, as feias atitudes de certos exemplares pouco elogiáveis do sexo barbado. Convença-se, de que a mulher foi feita para perdoar, e não para offender; para amar, e nunca para os arrancos grotescos do ódio [...]. Suas mãozinhas não foram feitas para as maldições sem remédio; mas para as doçuras angelicais da prece [...]. Não offenda as conveniências, desconhecendo aos homens, pela palavra e pelos actos, as virtudes que lhes pertencem [...]. (sic). (FREITAS, 2008, p. 08).

Freitas (2008) ao visualizar a mulher neste contexto, conjectura que ser professora catedrática no Atheneu, ainda que interinamente, já era um avanço considerável, tendo em vista que aquele estabelecimento havia se transformado no único reduto do magistério masculino em Sergipe. Justo num período em que a maioria das instituições escolares públicas e privadas do Estado, tinha o corpo docente majoritariamente composto por professoras (FREITAS, 2008, p. 09).

Durante a pesquisa, observa-se na história de vida da professora Maria Waldette atributos alusivos à sua maestria musical e inserção social, bem como nota-se uma certa admiração pelo seu trabalho. Até os despachos oficiais em seu favor, parecem respeitosos, conforme o Decreto 261 de 22 de Fevereiro de 1935, pelo qual, a docente, é efetivada no cargo de professora da rede estadual:

Effectiva na cadeira de Música (canto orpheônico) do Atheneu Pedro II a actual professora interina da mesma cadeira. O Interventor Federal no Estado de Sergipe, tendo em vista o requerimento da professora Maria Waldette de Mello, diplomada pelo Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro, e consoante a apreciação do sr. Director do Atheneu Pedro II, que lhe reconheceu haver demonstrado ‘capacidade intelectual, moral e didáctica’ no ensino de música (canto orpheônico) que vem professorando nesse instituto, e o parecer do sr. dr. Consultor jurídico quanto ao modo do provimento do cargo, resolve torná-la effectiva na alludida cadeira de Música (canto orpheônico), assegurando-lhe as vantagens correspondentes. Palácio do Interventor Federal no Estado de Sergipe. Augusto Maynard Gomes. (sic) (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE, 1935, p. 6130).

Ressalte-se ainda que na gestão do Interventor Eronides Ferreira de Carvalho foram realizados vários projetos educacionais, entre eles a Primeira Semana de Educação Sergipana (5 a 12 de Outubro), evento ocorrido em 1935, no qual se verificou a participação ativa da professora Maria Waldette de Mello:

No dia da Vocação, houve uma audição de música especial para despertar a vocação artística das jovens pela professora Waldette Mello, sendo explicada às alunas o que são as fichas vocacionaes que se usam nos cursos primários e secundários para a orientação profissional dos alunos [...]. (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE, 1935, p. 4913).

Ao que parece, a docente Maria Waldette de Mello era uma profissional bem preparada, inclusive em outras áreas. Isto pode ser verificado a partir do decreto nº 21.241, Art. 100, de 04 de abril de 1932, que rezava: “Na verificação do aproveitamento os exames finais constam de provas escritas e orais [...] prestadas perante comissão de três professores”. Tais bancas examinadoras eram organizadas pelos inspetores federais das escolas. Neste contexto, encontramos a referida docente compondo bancas de Inglês e Desenho no Atheneu Pedro II nos anos de 1935 e 1936.

Na pesquisa bibliográfica, foi possível observar o costume de se promover as escolas, sobretudo na imprensa oficial, mesmo as públicas, e como ainda hoje acontece, a correspondência disciplina/turma-professor, conforme se identifica no anúncio do Colégio Tobias Barreto: “O curso ginásial está entregue ao saber dos consagrados mestres Abdias Bezerra, Dr. Manoel Cândido [...] e professora d. Maria Valdete Mello”. (SERGIPE JORNAL, 1934, p. 02).

A presença da música e do canto orfeônico nas escolas de Sergipe também podia ser facilmente constatada nos anúncios veiculados no Diário Oficial sobre as escolas públicas e privadas, a exemplo dos Colégios Tobias Barreto, Collégio Nossa Senhora de Lourdes, Collégio Nossa Senhora das Graças, em Propriá, Collégio Salesiano Nossa Senhora Auxiliadora, entre outros. O programa educacional deste último, revela até as práticas musicais realizadas na escola nesta época, conforme podemos verificar o anúncio nos seguintes termos: “O collegio mantem um curso nocturno para analphabetos, adultos, completamente gratuito, e um curso avulso de piano, [...] canto orpheonico e uma phillarmonica collegial” (sic) ((DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE, 1935, p. 4300).

3. Notas sobre a performance musical da professora Maria Waldette de Mello

São freqüentes as referências sobre competência e o dinamismo musical da professora Maria Waldette de Mello. Em 1931, a Revista Renovação publica a matéria “Nos domínios da Arte – Concerto de Violino”, onde percebe-se a atitude da pianista para com os neófitos musicais e no qual pode-se constatar o nível técnico das peças e a habilidade dos intérpretes:

No salão nobre da Biblioteca Pública, paranymphado pelo Exmo. Sr. Interventor Maynard Gomes, alli presente, o recital de violino do jovem musicista baiano, acadêmico Alberto de Souza Oliveira, que teve como colaboradora na sua hora de arte, a exímia e consagrada maestrina patricia Srta. Waldette Mello. [...] Foi ouvido religiosamente por auditório numeroso e culto. [...] Sem embargo da optima impressão que, em conjunto, todo o programa conseguiu alcançar, todavia, seja-nos permitido consignar a magistral interpretação da ‘Reverie’, de Schumann, do ‘Adágio’ de Beethoven e do ‘Hymno ao Sol, Rimsky Korssakoff [...]. (sic). (RENOVAÇÃO, 1931, p. 10).

Um episódio que não deve ser ofuscado na história de vida desta professora, trata-se do concurso de piano, em 1932, no qual ela foi premiada. Segundo o anuncio, um concurso, aparentemente patrocinado pelo proprietário de uma loja, Sr. João Resende, realizado na Biblioteca Pública com duas maestrinas de mérito, ambas com admirável execução, mas cabendo a Waldette o prêmio de uma viagem ao Rio de Janeiro, onde iria concorrer no Grande Concurso Pianístico do Paíz (sic). Termina a nota: “E Sergipe vae percutindo assim, cada vez mais longe, os ritmos maravilhosos do seu progresso”; (sic) (RENOVAÇÃO, 1932, p. 04). O registro abaixo apresenta Maria Waldette de Mello como especialista em Chopin, conforme propaganda de inauguração do seu curso:

Por uma gentileza da competente maestrina srta. Maria Waldette de Mello, os que compõem a redacção desta folha foram convidados para assistir a inauguração do curso de música da Escola Normal “Ruy Barbosa” sob o tirocínio daquela exímia intérprete da arte de Chopin e que se realizará hoje às 17 hora. (sic) (SERGIPE JORNAL, 1931, p. 04).

Além da sua atuação como pianista, os registros também destacam a prática musical da referida professora como regente de canto orfeônico. Neste campo, Maria Waldette de Mello era tratada como maestrina pela imprensa local, como podemos verificar no registro abaixo de sua

participação num evento realizado no já renomeado Colégio Ateneu Sergipense em homenagem ao bispo Dom Mário de Miranda, pelos seus serviços prestados à instituição:

A solenidade foi assistida pelos corpos docente, e discente, do Ateneu, além dos vários colégios desta Capital, e representantes da Imprensa e do Clero. [...] As alunas do Ateneu Sergipense sob a regência da maestrina Maria Valdete de Melo entoaram no início e fim da solenidade o Hino Nacional. (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE, 1938, p. 3127).

Neste cenário do canto orfeônico, os relatos dão conta de que ainda no ano de 1939, o Orfeão Artístico do Ateneu Sergipense, sob a regência da maestrina Maria Waldette de Mello, participou de um concurso em programa radiofônico promovido pelo Departamento de Propaganda e Divulgação do Estado (DPDE) veículo de censura muito utilizado na comunicação da Era Vargas:

O Ateneu Sergipense prestou ante-ontem, o seu valioso concurso ao programa radiofônico do D.P.D.E. fazendo-se ouvir não somente os representantes dos seus corpos docente e discente como também do seu Orfeão Artístico, sob a regência da esforçada maestrina Waldete Melo. [...] A juventude escolar contribuiu muito para o êxito das comemorações [...] desde as pequenas vozes ao rádio, ao magnífico concurso orfeônico. DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE, 1938, p. 1573).

Há registros de que até na vida familiar a maestrina Maria Waldette de Mello, enquanto filha do nomeado inspetor federal do Atheneu Pedro II, (atual Colégio Estadual Atheneu Sergipense), Dr. José Ottaviano de Mello, sempre estava às voltas com celebrações cívicas e sociais. Num dos aniversários de seu pai a pianista oferece um concerto musical às autoridades (RENOVAÇÃO, 1931, p. 15).

Em se tratando da atuação pedagógica de Maria Waldette de Mello no Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe (atual Conservatório de Música de Sergipe), verificamos a participação da referida professora desde a fundação da instituição.

Em 29 de novembro de 1945, no expediente da Interventoria, na página 01, pode-se ler o Decreto-Lei n. 840 de 28 de novembro, criando o Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe. Pelo Art. 1º do referido Decreto-Lei o IMCOSE estaria subordinado ao Departamento de Educação, com sede no Instituto Pedagógico “Rui Barbosa”, em Aracaju, e a escola se destinaria a preparar e diplomar, em curso especializado, o professorado de música e canto orfeônico imprescindível às necessidades da instrução pública. A duração do curso deveria ser

de quatro anos, e o currículo deveria contemplar as seguintes cadeiras, as quais foram conferidas às professoras:

- Anayde Marsillac Fontes Góes – Violino;
- Cândida Vianna Ribeiro - História da Música e Piano;
- Maria Bernadete Andrade – Teoria e Piano;
- Geralda Almeida de Abreu - Solfejo e Piano;
- Maria Waldette Mello - Piano.

Conforme Conceição (1997, p.27), estas professoras estavam amparadas pelos Art. 3º e 4º do decreto de criação do Instituto, que explicitava a necessidade de pessoal especializado para assumir tais cadeiras.

Um achado valioso para esta pesquisa foi o registro pelo Sergipe Jornal no ano de 1931 da festividade de inauguração do Curso de Música da professora Maria Waldette Mello, como o ambiente onde teria sido fecundada a primeira idéia da criação de um conservatório de música em Sergipe, portanto, 14 anos antes da concretização de tal projeto:

A linda hora musical decorreu agradabilíssima, em meio a satisfação de todos os convidados. Terminada esta, o dr. Bastos Coelho, director da Hygiene Estadual falou em nome da srta. Maria Waldette, esternando a sua gratidão ao exmo. sr. Interventor pelo seu alto e magnânimo gesto em prol da arte divina de Mozart e Beethoven, coadjuvando, decididamente a obra que aquela Maestrina vem realizando para mais expressão e cultivo musical em nosso meio e pedindo então ao Chefe de Estado a criação de um Conservatório sergipano. S.s. foi muito aplaudido, tendo o Capitão Maynard agradecido em palavras sinceras e de larga demonstração do seu apoio à esplêndida idéia do ilustre médico. Assim, talvez, dentro em breve tenhamos um conservatório da música para gaudio da nossa mocidade. (SERGIPE JORNAL, 1931, p. 04).

4. Considerações finais

Considerando a ausência de pesquisas nessa direção se faz necessário ressaltar que a descoberta da existência de registros sobre a atuação pedagógica e musical, de pelo menos uma das docentes fundadoras do Conservatório de Música de Sergipe, Maria Waldette de Mello é de suma importância para conhecimento da história da música erudita em Sergipe. Trata-se de uma pesquisa inicial que necessita ser complementada.

Em se tratando do Conservatório de Música de Sergipe, esta pesquisa bibliográfica, mesmo se encontrando em fase inicial, nos deu informações surpreendentes. Apesar da história oral atribuir o sonho de criação do então Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe (IMCOSE) somente aos esforços do professor Genaro Plech, os registros dão conta de que houve em Sergipe uma mulher chamada Maria Waldette de Mello com destaque profissional que, mesmo de modo informal, fez acontecer a música erudita de boa qualidade bem antes da existência do IMCOSE. A idealização da criação do Conservatório de Música, de fato, teve início no evento de inauguração do Curso de Teoria e Piano da referida professora Maria Waldette de Mello, que ainda contribuiu para a solidificação da referida instituição, quando ali na qualidade de professora de piano compartilhou seus elevados conhecimentos musicais.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CRUZADA. Aracaju. 1931. Jun.

CALASANS, José. *O Ensino Público em Aracaju:1830-1871*. Aracaju. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. n. 20, vol XV, 1949/1951.

CONCEIÇÃO, Ivete Eça da. *Sergipe Cantava em allegro ma non troppo* O canto orfeônico em Sergipe e a fundação do Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe. 1930 - 1950. - São Cristóvão 1997.

DANTAS, José Ibare Costa. *Revolução de 1930 em Sergipe: Dos tenentes aos coronéis*. São Paulo: Cortez, 1983.

_____. *História de Sergipe – República (1889-2000)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju. 1935. fev. nº 6130

Ano XVII

_____. Aracaju. 1935. mar. nº 6142. Ano XVII.

_____. Aracaju. 1935. mar. nº 6147. Ano XVII.

_____. Aracaju. 1935. mar. nº 6162. Ano XVII.

_____. Aracaju. 1935. out. nº 6367. Ano XVII.

_____. Aracaju. 1936. mar. nº 6424. Ano XVIII.

_____. Aracaju. 1936. mai. nº 6504. Ano XVIII.

- _____. Aracaju. 1936. set. n° 6560. Ano XVIII.
- _____. Aracaju. 1936. set. n° 6565. Ano XVIII.
- _____. Aracaju. 1936. out. n° 6597. Ano XVIII.
- _____. Aracaju. 1936. out. n° 6597. Ano XVIII.
- _____. Aracaju. 1937. mar. n° 6717. Ano XIX.
- _____. Aracaju. 1937. nov. n° 6972. Ano XIX.
- _____. Aracaju. 1938. nov. n° 7446. Ano XX.
- _____. Aracaju. 1939. mar. n° 7541. Ano XXI.
- _____. Aracaju. 1939. mar. n° 7568. Ano XXI.
- _____. Aracaju. 1939. jun. n° 7606. Ano XXI.
- _____. Aracaju. 1944. jan. n° 7838. Ano XXVI.
- _____. Aracaju. 1945. nov. n° 9543. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. nov. n° 9546. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. nov. n° 9547. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. nov. n° 9549. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. nov. n° 9550. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. nov. n° 9559. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. nov. n° 9561. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. dez. n° 9561. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. dez. n° 9565. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. dez. n° 9566. Ano XXVII.
- _____. Aracaju. 1945. dez. n° 9581. Ano XXVII.

III SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA – III SISPEM

13 a 16 de setembro de 2011 – Núcleo de Música (NMU-UFS)

FREITAS, Anamaria Gonçalves Bueno de. *Fontes Judiciais e a Escrita Biográfica: Aspectos da Trajetória de Maria Rita Soares de Andrade*. Disponível em: <www.tj.se.gov.br/revistahmj> *História, Memória e Justiça* – revista eletrônica do Arquivo Judiciário Ano 1, N. 1, Mar/Jun 2008. Acesso em: 01 de set. 2011.

RENOVAÇÃO. Aracaju, nº 07, Quinzenal. 1931. Anno I

_____. Aracaju, nº 10, Quinzenal. 1931. Anno I

_____. Aracaju, nº 12, Quinzenal. 1931. Anno I

_____. Aracaju, nº 16, Quinzenal. 1931. Anno I

_____. Aracaju, nº 17, Quinzenal. 1931. Anno I

_____. Aracaju, nº 22, Quinzenal. 1932. Anno II

_____. Aracaju, nº 23, Quinzenal. 1932. Anno II

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SERGIPE. Aracaju, v. XIII, n. 18, p. 187, TRIMESTRAL. 1943-1944.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SERGIPE. Aracaju, v. XIV, nº 19, p. 170, 187-188, 201-202, TRIMESTRAL. 1945-1948.

SERGIPE JORNAL, Aracaju. 1931. Abr.

_____. Aracaju. 1934. Jan.

ASPECTOS TÉCNICOS DA SÍNTESE DE VOZ CANTADA BASEADA EM CONCATENAÇÃO

Leonardo Araujo Zoehler Brum⁹
lazb18@yahoo.com.br

1. Introdução

Em trabalho anterior, a importância do protocolo MIDI para a produção musical foi destacada. Dentre as inúmeras aplicações deste padrão tecnológico, foram mencionados sistemas seqüenciadores “capazes de manipular amostras de voz humana e, inclusive, articular canto com o auxílio do protocolo” (BRUM, 2009). O presente trabalho tem por objetivo detalhar o funcionamento de tais sistemas por meio da apresentação de uma das técnicas de síntese de canto utilizadas pelos mesmos. Trata-se da *síntese baseada em concatenação*.

Entretanto, para que haja uma melhor compreensão do domínio do problema, convém estabelecer primeiramente um paralelo entre a manifestação sonora da voz falada e as características acústicas dos sons musicais. Assim, as duas próximas sessões determinarão as premissas que nortearão a apresentação da técnica que é objeto deste artigo.

2. Noções básicas de fonética

A menor unidade sonora distinguível na fala humana dá-se o nome de *fonema*. Os fonemas podem ser classificados em dois grandes grupos: as *consoantes*, que são vibrações aperiódicas (ruídos) causadas pela obstrução parcial ou total do fluxo de ar durante a fala, devido à ação dos chamados *articuladores*, como os lábios e a língua; e as *vogais* que “se opõem às consoantes por 1) serem acusticamente sons periódicos complexos; 2) constituírem núcleo de sílaba e sobre elas poder incidir acento de tom e/ou intensidade” (CALLOU; LEITE, 2005, p. 26).

⁹ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

A *silaba* é uma unidade sonora de difícil conceituação, mas sua idéia é bastante utilizada para estabelecer a distinção entre os dois grandes grupos de fonemas. Enquanto as vogais ocorrem como centro da sílaba, as consoantes ocorrem como margens. Deste modo, a sílaba em sua manifestação acústica pode ser descrita da seguinte maneira:

Do ponto de vista da percepção, considera-se a cadeia sonora como composta de aclives, ápices e declives de sonoridade, cada sílaba sendo constituída de um ápice, que é seu núcleo ou centro ocupado por sons de alta sonoridade, como, por exemplo, as vogais. Os aclives e declives constituem “vales” de sonoridade que determinam as *fronteiras silábicas*, suas margens, lugar preferencial das consoantes (CALLOU; LEITE, 2005, p. 29).

Entretanto, certos sons vocálicos também podem aparecer à margem de uma sílaba, como acontece nos ditongos e tritongos. Tais sons são denominados *vogais assilábicas* ou *semivogais*.

Dadas estas noções básicas de fonética, convém apresentar um importante conceito da acústica musical, o de *envoltória*, para que, relacionando-os, seja possível inferir certos aspectos da acústica do canto que servirão como premissas para a descrição da técnica de síntese vocal proposta.

3. A curva envoltória e suas fases

O movimento ondulatório provocado pelo som de um instrumento musical ou da voz humana ao executar uma nota varia em amplitude ao longo do tempo. A curva descrita por esta variação é chamada *envoltória* e “pode ser decomposta em quatro fases: ataque, decaimento, sustentação e relaxamento”. (WEBER, 2003, p. 205)

A fase de *ataque* (*attack*) corresponde ao tempo entre o início da execução da nota e o alcance de seu volume máximo. O *decaimento* (*decay*) é o tempo necessário para que a nota musical parta do volume máximo e alcance um volume constante. Enquanto este volume constante se mantiver, a curva envoltória estará na fase de *sustentação* (*sustain*). Já a fase de *relaxamento* (*release*) consiste no tempo transcorrido entre o final da fase de sustentação e a volta ao silêncio. A terminologia em língua portuguesa para denominar tais fases pode variar conforme o autor, mas os termos em inglês já estão bem estabelecidos na literatura. A Figura 1 exhibe uma curva envoltória e suas quatro fases, designadas pelas respectivas letras iniciais.

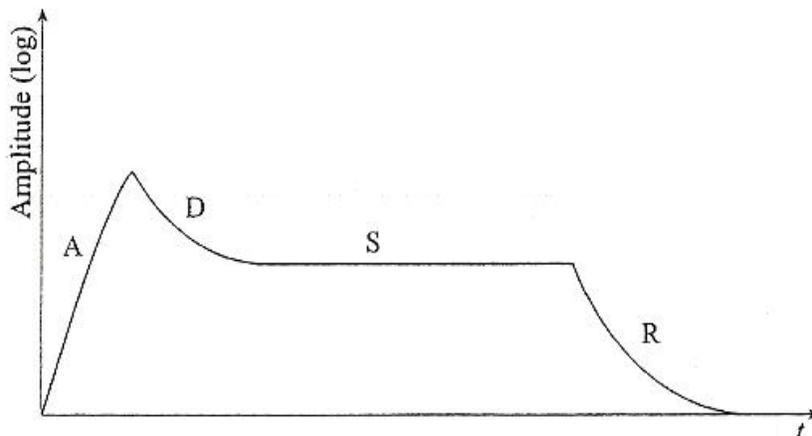


Figura 1. Curva envoltória idealizada e suas quatro fases. (HENRIQUE, 2002, p. 171)

Há autores, porém, que tendem a considerar a fase de decaimento como menos importante na análise da curva envoltória (HENRIQUE, 2002, p. 171; CAMILO et al., 1984, p. 390), dando maior destaque às três outras fases. Luís L. Henrique, por exemplo, fala em três períodos a serem considerados na duração de um som: dois de regime transitório, ataque e extinção (relaxamento) e um de regime estacionário, que ele denomina “período de estabilidade”, correspondente à fase de sustentação. Um dado importante é que, enquanto os períodos transitórios, como o de ataque, constituem-se por um ruído, é durante o período de estabilidade (fase de sustentação) “que se fixam certas características do som tais como altura e intensidade” (HENRIQUE, 2002, p. 171).

The New Grove dictionary of music and musicians, em seu verbete sobre o som, trata da importância da curva envoltória para a fala humana, sendo tais considerações igualmente importantes para o canto:

As formas de envoltória desempenham um papel essencial na fala humana. As consoantes são geralmente alterações razoavelmente drásticas na forma envoltória. Uma oclusiva, como o “p”, provoca um início de ruído aleatório (ar escapando quando os lábios são abertos) razoavelmente rápido, conduzindo a uma vogal, uma nota estável. Se se permite que o ruído cresça em amplitude mais vagarosamente, o resultado é um “f”.¹⁰ (TAYLOR; CAMPBELL, 2001, p. 769)

¹⁰ Envelope shapes play an essential part in human speech. The consonants are usually fairly drastic changes in envelope shape. A plosive, like 'p', makes a fairly rapid initiation of random noise (air escaping when the lips are opened) leading on to a vowel, a steady note. If the noise is allowed to rise in amplitude more slowly, the result is an 'f'.

A partir daqui, é possível estabelecer relações entre as três principais fases da curva envoltória e a manifestação acústica da sílaba, a fim de que alguns princípios da técnica de síntese de canto baseada em concatenação sejam deduzidos. Os aclives e declives sonoros presentes como margens na sílaba correspondem, respectivamente, às fases de ataque e relaxamento da curva envoltória. Logo, é nessas fases que se situam as consoantes e semivogais quando uma sílaba é cantada. Enquanto isso, a vogal, que serve de núcleo para a sílaba, ocorre na fase de sustentação. Nesse sentido, também coincidem a natureza ruidosa das consoantes, própria dos regimes transitórios das fases de ataque e relaxamento, em contraposição ao caráter periódico ou de “nota estável” das vogais, característica do regime estacionário da fase de sustentação. Daqui se segue uma conclusão importantíssima: é na vogal que se determina a altura do som cantado, é nela que se concentra a nota musical, podendo haver melismas, ou seja, variações de altura durante o prolongamento de uma mesma vogal.

Dadas essas premissas, pode-se partir para a descrição da técnica de síntese de canto baseada em concatenação propriamente dita. A próxima seção tratará desse assunto.

4. Técnica de síntese de canto baseada em concatenação

A acústica do canto foi apresentada até aqui como uma combinação das características da acústica musical e da voz falada. De maneira análoga, o método de síntese de canto baseada em concatenação alia técnicas de síntese musical e de fala. A seguir, haverá uma descrição de como tais técnicas são reunidas com este mesmo fim, apresentando-se cada uma delas e propondo-se, logo após, uma implementação de sintetizador de canto.

4.1. Um misto de duas técnicas

A síntese de canto baseada em concatenação é um tipo de método de síntese musical por sons “sampleados”. Embora tal técnica não seja, a rigor, uma síntese, uma vez que não gera sinais sonoros a partir de reconstituições artificiais de seus elementos e sim manipula amostras (*samples*) de sons previamente gravadas, esta é a designação habitual do processo, de modo que preferiu-se mantê-la no presente artigo.

De uma maneira geral, a técnica de síntese musical por sons sampleados consiste em gravar algumas amostras do som que se pretende manipular, para a partir destas gerar os sons

correspondentes às notas mais próximas : “Grava-se por exemplo um **dó** e com esse **dó** geram-se algumas notas contíguas: o **dó#**, o **ré...**” (HENRIQUE, 2002, p. 726). Outra característica geral da síntese por sons sampleados é a aplicação da técnica de *looping* na parte estacionária do som, ou seja, reproduz-se continuamente uma mesma célula sonora da fase de sustentação, de modo a se prolongar o som tanto quanto se queira. Os pontos de início e término da iteração (*loop*) na parte estacionária da forma de onda precisam ser bem definidos para que não se tenha uma sensação de descontinuidade quando de uma reprodução prolongada. As fases de ataque e relaxamento também devem ser geradas por meio de gravações prévias. Os programas seqüenciadores que se baseiam no protocolo MIDI fazem uso dessa técnica.

Uma outra técnica relacionada à síntese de canto baseada em concatenação é a *síntese de fala*, também conhecida por sua sigla em inglês, TTS (*text-to-speech*), cujo objetivo é “Criar a partir de uma mensagem de texto gravada em computador a correspondente voz na leitura dessa informação permitindo a sua transmissão” (HENRIQUE, 2002, p. 701). Uma sucinta descrição de tal técnica é dada por O'Sullivan e Igoe, que também apontam algumas de suas dificuldades:

Para sintetizar a fala, você deve quebrar a linguagem em partes previamente gravadas. Se você a quebrar em partes maiores, como palavras e frases, soará melhor, mas a gama de possíveis expressões será menor. Se você quebrar a fala, em todo caso, até os fonemas de uma linguagem, você pode teoricamente sintetizar qualquer texto, mas o resultado sempre soará artificial.¹¹ (O'SULLIVAN; IGOE, 2004, p. 360).

Esta artificialidade à qual se referem os autores deve-se sobretudo à *prosódia* do idioma, que determina principalmente as variações de freqüência, duração e intensidade dos sons pronunciados. No caso da voz falada, o controle de tais parâmetros torna-se complexo caso se queira obter uma síntese com o máximo possível de naturalidade. Já em relação à voz cantada, tais dificuldades são bastante diminuídas, pois a linha melódica, o ritmo — associado ao andamento — e o acento métrico da música determinarão de forma prévia e mais precisa os valores daquelas três variáveis, respectivamente.

¹¹ To synthesize speech, you have to break language down into prerecorded parts. If you break it down into larger parts, like words and sentences, it will sound better, but the range of possible utterances will be smaller. If you break speech all the way down to the phonemes of a language, you can theoretically synthesize any text, but the result always sounds artificial.

4.2. Proposta de implementação

Diante do que foi exposto, pode-se concluir que para se implementar um sistema que gere voz cantada a partir da técnica de síntese baseada em concatenação, faz-se necessário ter uma base de dados com amostras de fonemas gravados em formato digital e formas de representação dos parâmetros musicais e dos próprios fonemas que possam servir como entrada de dados para o algoritmo que manipulará as amostras. O padrão mais utilizado mundialmente para representar as características dos sons musicais para fins de controle de amostras digitais pré-gravadas é, sem dúvida, o protocolo MIDI, que permite a integração com outros seqüenciadores e instrumentos musicais. Já para representar os fonemas em formato texto, pode-se propor a notação SAMPA (*Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet*) como um padrão conveniente, uma vez que utiliza o conjunto de caracteres ASCII de 7 bits, acessível a qualquer teclado comum de computador, para mapear os fonemas, ao contrário do Alfabeto Fonético Internacional, que faz uso de caracteres especiais que nem sempre estão à mão dos usuários. A notação SAMPA foi desenvolvida originalmente no final da década de 1980 pela Comunidade Econômica Européia e é utilizada por sistemas sintetizadores de canto profissionais, como o *Virtual Singer*, da Myriad. O Apêndice I contém uma tabela com os símbolos SAMPA para os fonemas do idioma português falado no Brasil.

A base de dados mencionada poderia conter fonemas consonantais e semivocálicos gravados uma única vez, enquanto as vogais seriam gravadas cantando-se diversas notas diferentes, extraindo-se delas a célula sonora a ser utilizada no *loop* e gerando-se para cada nota, em tempo de execução, as notas mais próximas, conforme a necessidade.

Um sistema sintetizador de canto deve também prover uma estrutura de dados e uma interface que permitam associar tanto internamente quanto externamente (para o usuário) cada nota musical a uma determinada sílaba. A estrutura de dados deve ser compatível com as mensagens do protocolo MIDI, de modo que a estrutura e as mensagens sejam mutuamente conversíveis. Este tipo de conversão já foi descrita em trabalho anterior (BRUM, 2008, p. 47-55), sendo uma alternativa muito interessante apresentada por Paul Hudak, que se valeu para tanto da biblioteca *Haskore*, desenvolvida na linguagem de programação funcional *Haskell* (HUDAK, 2007, p. 287-320). Assim, tanto as mensagens oriundas de um arquivo MIDI importado ou de um instrumento musical poderiam ser interpretadas, refletindo-se estrutura de dados e na interface, quanto o usuário poderia usar a própria interface para definir a música e o

sistema preencheria a estrutura de dados, podendo inclusive gravar um arquivo no formato “.kar” (*MIDI Karaoke*), que já contém a associação entre a música e sua letra.

As sílabas devem ser digitadas pelo usuário em notação SAMPA na interface, associando-se às notas musicais, como mostra a Figura 2, que apresenta como exemplo a interface do programa *Harmony Assistant*, que tem por módulo de síntese de canto o já mencionado *Virtual Singer*. Outros sintetizadores de canto, como o *Vocaloid*, da Yamaha, têm sua interface baseada em *piano roll*¹², ao invés da notação musical convencional.



Figura 2. Sílabas em notação SAMPA associadas a notas musicais na interface do *Harmony Assistant*.

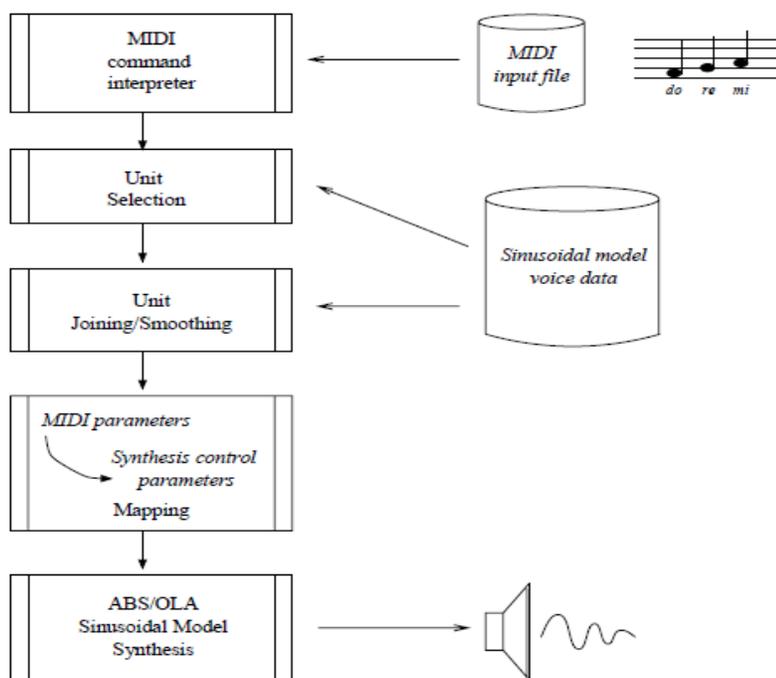
É importante que as sílabas digitadas contêm uma, e somente uma, vogal, pelo menos em se tratando do português brasileiro, podendo tal vogal ser precedida e/ou sucedida de semivogais ou consoantes. Assim, quando da geração do canto, o sistema fará a concatenação dos fonemas consonantais e semivocálicos baseando-se somente no que foi digitado em notação SAMPA, de acordo com a ordem em que aparecerem. Quando do aparecimento de uma vogal, o sistema identificará não apenas o que foi digitado, mas levará em conta a nota associada à sílaba para escolher a amostra de som apropriada de acordo com sua altura, calculando a quantidade de *loops* a serem executados conforme a duração indicada. Deste modo, a mesma célula sonora vocálica será concatenada repetidamente tantas vezes quantas forem necessárias. Ao final, obter-se-á um áudio digital resultante das concatenações que será uma voz cantada sintetizada, tendo

¹² O *piano roll*, tal como foi descrito em trabalho anterior, “consiste num teclado virtual agregado a uma tabela cujo preenchimento corresponde às notas musicais escolhidas” (BRUM, 2008, p. 3). No mesmo trabalho podem ser encontrados maiores detalhes acerca desse tipo de interface.

notas musicais com transitórios de ataque e relaxamento formados pelas eventuais consoantes e semivogais e fases de sustentação geradas pelos *loops* aplicados às vogais. As fases de ataque e relaxamento de cada vogal também pode constituir a base de dados, sendo concatenadas quando não houver outros fonemas precedendo ou sucedendo a vogal numa determinada sílaba. O áudio resultante pode ser gravado num arquivo em formatos como MP3.

Um exemplo de implementação semelhante à proposta pelo presente artigo foi apresentada ainda em 1997 por Michael W. Macon, entre outros. Trata-se do sistema LYRICOS, que “emprega um método de TTS baseado em concatenação para sintetizar letras de canções arbitrárias em um dado idioma”¹³ (MACON et. al., 1997, p. 1), valendo-se de um arquivo MIDI gerado por um seqüenciador comercial para prover os parâmetros musicais necessários. O diagrama de blocos do sistema LYRICOS é exibido pela Figura 3.

Figura 3. Diagrama de blocos do sistema LYRICOS. (MACON et. al., 1997, p. 9)



¹³ “[The system, LYRICOS,] employs a concatenation-based text-to-speech method to synthesize arbitrary lyrics in a given language.”

5. Conclusão

A síntese de voz cantada baseada em concatenação, como foi visto, combina as técnicas de síntese musical por sons amostrados e TTS para gerar canto em formato digital. O presente artigo propõe, em linhas gerais, a implementação de um sintetizador desse tipo utilizando os padrões MIDI para a síntese musical e SAMPA para a técnica de TTS. Tal proposta pode ser concretizada em um trabalho futuro, desenvolvendo-se um sistema sintetizador básico que pode ser, inclusive, um módulo ou extensão do seqüenciador MIDIBrum, apresentado em trabalho anterior (BRUM, 2008, p. 43-55). Importa frisar que a implementação em questão não visa gerar um produto inovador ou com grandes vantagens sobre os sintetizadores de canto já existentes, mas apenas aplicar de maneira prática os conceitos aqui abordados para fins didáticos.

6. Referências bibliográficas

- BRUM, Leonardo A. Z. *Sistema seqüenciador musical baseado no protocolo MIDI*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciência da Computação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2008.
- BRUM, Leonardo A. Z. *O Auxílio do protocolo MIDI na produção musical*. In: SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA, 1., 2009, São Cristóvão, *Anais...* São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2009.
- CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. *Iniciação à fonética e à fonologia*. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAMILO, Daniel; YANO, Yuzo; YABU-UTI, João Baptista. *Circuitos lógicos: teoria e laboratório: engenharia eletrônica*. São Paulo: Livraria Ciência e Tecnologia, 1984.
- HENRIQUE, Luís L. *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- HUDAK, Paul. *The Haskell school of expression: learning functional programming through multimedia*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- MACON et. al. *Concatenation-based MIDI-to-Singing Voice Synthesis*. In: MEETING OF THE AUDIO ENGINEERING SOCIETY, 103., 1997, New York.
- O'SULLIVAN, Dan; IGOE, Tom. *Physical computing: sensing and controlling the physical world with computers*. Boston: Cengage Learning, 2004.
- TAYLOR, Charles; CAMPBELL, Murray. *Sound*. In: SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*. 2. ed. v. 27. New York: Oxford University Press, 2001.
- WEBER, Raul F. *Arquitetura de computadores pessoais*. 2. ed. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2003.

APÊNDICE I

Símbolos da notação SAMPA para os fonemas do português brasileiro¹⁴

Tipos de fonemas	Símbolo SAMPA	Exemplos
Vogais	a	Álamo, arco.
	6	Cano, dama, ganho.
	6~	Antologia, amparo, manhã.
	E	Médico, belo.
	e	Medo, pêssego.
	e~	Sempre, centro, também.
	O	Ótima, ova.
	o	Rolha, avô.
	o~	Ombro, ontem, cômputo, cônsul.
	i	Item, silvícola.
	i~	Simples, símbolo, tinta, síncrono.
	u	Uva, último.
	u~	Algum, plúmbeo, nunca, renúncia.
Consoantes	m	Mosca.
	n	Nervo.
	J	Galinha.
	b	Banda.
	p	Pato.
	d	Data.
	t	Telha.
	g	Gato, guerra.
	k	Carro, quanto., queijo.
	v	Vento.
	f	Farelo.
	z	Zero, casa, exalar.
	s	Seta, cebola, espesso, excesso, auxílio, asceta.
	Z	Gelo, jarro.
S	Xarope, chuva.	

¹⁴ Não há, na verdade, uma tabela SAMPA oficial para o português falado no Brasil e sim apenas para o português europeu. A tabela aqui apresentada é uma adaptação para os fonemas pronunciados no Brasil.

III SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA – III SISPEM

13 a 16 de setembro de 2011 – Núcleo de Música (NMU-UFS)

	R	Rato, carroça.
	r	Varição.
	L	Cavalheiro
	l	Luz.
Semivogais	j	Uivo.
	w	Automático, móvel, pão, freqüente

REGGAE: DECOLAGEM NA JAMAICA COM CONEXÃO EM SERGIPE

Magno de Jesus Pereira¹⁵

magnogangae@oi.com.br

Mackely Ribeiro Borges¹⁶

mackeyrb@gmail.com

1. O Reggae: da Jamaica para Brasil

As primeiras manifestações de música que se tem registro na Jamaica remontam a sua população ameríndia, os aruaques¹⁷, que “confeccionavam tambores e pandeiros [e] esculpiam instrumentos de sopro primitivos [...]” (WHITE, 2009, p. 140). Estes instrumentos eram executados em cerimônias de comemoração ou em funerais. Outros registros são atribuídos aos escravos¹⁸ e seus descendentes. Trata-se de uma música de caráter religioso¹⁹, pagão e por vezes cristianizados e/ou sincretizados onde os instrumentos de percussão realizavam o acompanhamento rítmico para os cânticos (canções de trabalho, cânticos religiosos).

Outra experiência vivenciada pela música na ilha foi direcionada para um pequeno público detentor de condições financeiras favoráveis que possuíam equipamentos de reprodução de áudio²⁰ e acesso aos lançamentos musicais do mundo. Todo este contexto musical jamaicano vai sofrer interferência com a inauguração das primeiras rádios no país: a RJR (*Rádio Jamaica Rediffusion*) em 1950 e a JBC (*Jamaica Broadcast Corporation*) em 1959.

¹⁵ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

¹⁶ Professora do Núcleo de Música (NMU – UFS) e orientadora da pesquisa.

¹⁷ Foram dizimados pelos espanhóis.

¹⁸ O trabalho escravo foi instituído pelos ingleses para suprirem a mão-de-obra necessária no sistema de *plantation* açucareiro ao dominarem a Jamaica em 1655.

¹⁹ A música e a dança faziam parte dos rituais conhecidos como *Obeah e Myalism* que, segundo RABELO (2006, p. 61) “Muitos dos estudiosos sobre as religiões afro-americanas costumam afirmar que a santeria cubana, o vodu haitiano, o candomblé brasileiro e o obeah jamaicano são variações de um mesmo culto animista”. Para mais informações sobre o tema recomendamos a consulta ao artigo: RABELO, D. Obeah & Myalism: religiosidade, feitiçaria e magia afro-jamaicanas. *Revista Brasileira do Caribe*, v. VII, p. 443-469, 2007.

²⁰ Não encontramos registros sobre datas precisas sobre o aparecimento desses equipamentos na Jamaica, no entanto, CANDÉ (2001, p. 173) fornece uma cronologia mundial, onde o autor afirma que em 1903 o disco suplanta o cilindro e como consequência o comércio se organiza. Já entre 1920 – 1925 ocorrem a invenção do amplificador, do gravador elétrico e do *pick-up*. Por tanto essa etapa da apreciação musical jamaicana deve ter se iniciado na segunda metade da década de 1920.

Nesses espaços eram executadas músicas na maioria das vezes norte-americanas, principalmente o *Jazz* e o *Rhythm and blues* (R&B). No geral, essas estações de rádio atendiam as necessidades daqueles que detinham um maior poder aquisitivo, ou seja, uma minoria branca remanescente da colonização britânica²¹, em outras palavras, “nos seus estúdios os jamaicanos só entravam para trabalhar” (ALBUQUEQUE, 1997, p. 19).

A proximidade da Jamaica com os Estados Unidos é um fato geopolítico²² que merece destaque, pois irá proporcionar o contato de jovens jamaicanos com a música norte americana, seja pelo acesso à formação musical em instituições americanas, ou pelas ondas de rádios de Miami, especialmente a *Winz* de Miami onde o *R&B* e *Rock & Roll* chegavam aos ouvidos e mentes dos jamaicanos.

Vários nomes de musicistas jamaicanos que se destacaram no cenário musical tanto nacional quanto internacional são mencionados na literatura, dentre eles podemos citar: Rico Rodriguez, Roland Alphonso, Erick Clacker e o mais famoso de todos, Drummond trombonista que se destacou no *Ska*. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 20).

Cardoso também nos fornece vários nomes de musicistas principalmente de *Jazz* com grande capacidade técnica, dentre os mais importantes ele cita, Bertie King “que tocava sax alto e clarineta com os melhores instrumentistas ingleses, europeus e americanos nos anos 30” (CARDOSO, 1997, p. 32).

Sobre uma música considerada genuinamente jamaicana os autores consultados estão em consenso em afirmar que a primeira experiência nesse sentido se deu através do desenvolvimento do *Mento*. Nas palavras de Friedland:

Antes dos anos cinqüenta o estilo musical que predominou na Jamaica foi o *Mento*. Basicamente música folclórica misturando tradições de muitas culturas, *Mento* combinou instrumentação usada pelos escravos africanos trazidos para a

²¹ De acordo com RABELO (2006, p. 41), a maioria da população jamaicana é de descendência africana (90,4%), fazendo com que a cultura nacional seja muito influenciada pelas heranças africanas. Embora 0,2% da população sejam de origem européia, a influência cultural britânica é muito acentuada, seguida pelas tradições indianas trazidas pelas migrações de trabalhadores vindos da Índia na passagem do século XIX para o século XX.

²² Pois, com a bipolarização do mundo, consequência da Guerra Fria (1946-1989), iniciada após o término da Segunda Guerra Mundial, onde o mundo foi dividido em dois blocos rivais: o socialista liderado pela União Soviética (*URSS*) e o capitalista liderado pelos Estados Unidos da América (*EUA*), esses blocos buscavam cada vez mais áreas para exercer suas influências. Nesse sentido, os *EUA* ficaram perplexos em ver a Revolução Cubana em 1959, onde a ilha rompe com o sistema capitalista e adere ao socialismo. Com isso o governo americano passa a temer novas revoluções em suas áreas de influência, principalmente as circunvizinhas como o caso dos países caribenhos e desenvolve políticas de “boa vizinhança” facilitando supostamente o intercâmbio e vigiando os movimentos suspeitos desses países. White (2006) publica documentos da *CIA* com operações de espionagem que mostram a desconfiança das autoridades americanas com o movimento Rastafari na Jamaica.

Jamaica com a estrutura harmônica européia. Havia influência rítmica pela proximidade com Cuba, e traços de Calypso de Trinidad²³ (FRIEDLAND, s/d. p. 7).

A popularização da música americana na Jamaica se desenvolveu em outro processo, pois, a maioria da população não tinha condições de adquirir os caros discos dos grandes artistas. Com isso, alguns visionários montaram os famosos *Sound-systems*, que eram equipamentos de som montados em caminhonetes e que faziam a festa pelos bairros da capital.

Paralelamente a esses acontecimentos, em 1962 a Jamaica proclama sua independência e com isso o sentimento nacionalista vai influenciar diretamente na música, pois,

A população assoberbava num ímpeto inconsciente de anunciar a sua própria identidade cultural. Os nativos – especialmente os jovens – queriam ser ouvidos nos radinhos transistores. [Nesse contexto, surge o Ska, fruto] de uma amálgama do mento com o R&B. (WHITE, 2009, p. 142).

O *Ska* é descrito por Garth White como,

Um ritmo com a tônica no segundo e quarto tempos, geralmente numa progressão de doze compassos. O contratempo, acentuado por uma guitarra rítmica ou pelo piano. [...] Nenhum instrumento predomina. Trompetes e saxofones enfatizam a batida da guitarra, o baixo às vezes realiza fraseados semelhantes ao estilo Walking Bass, dos músicos americanos, a bateria toca a estrutura básica do 4/4 e o trompete, trombone e saxofone executa os solos instrumentais (WHITE, apud CARDOSO, 1997, p. 27).

Vários grupos surgiram nesse contexto, no entanto, os *Skatalites* são considerados até hoje os maiores expoentes dessa vertente musical jamaicana, pois além do reconhecimento musical, a banda era formada por músicos de alta qualidade técnica dentre eles os mais importantes são Don Drummond (trombonista) e Count Ossie²⁴ (percussionista).

²³ O original está em inglês: Untill the late fifties, the predominant style of music in Jamaica was Mento. Basically a folk music blended from the traditions of many cultures, Mento combined instrumentation used by the African slaves brought to Jamaica with the chord structures of European captors. There were rhythmic influences from nearby Cuba, and traces of calypso from Trinidad.

²⁴ Count Ossie é apontado por White (WHITE, apud CARDOSO, 1997, p. 35) como um dos mentores do *Skatalites* e por Albuquerque (ALBUQUERQUE, 1997, p. 21) como “percussionista rasta que fundiu o burru drums com todos os sons que chegavam a ilha pelo rádio.” *Burru Drums* - Os escravos da África Ocidental que resistiram à travessia trouxeram consigo uma tradição musical baseada nos diálogos dos tambores *burru*. Os *achantis* os usavam em grupos de três, o agudo *atumpam* funcionando como solo livre, acompanhado pelas batidas do contralto e do baixo, chamados respectivamente de tambores *apentemma* e *petia*. tocados em concerto com guizos, caixas de rumba, chocalhos, *saxas* (saxofones de garrafa cuja boca era recoberta por uma membrana) (WHITE, 2009, p. 140). Em 1930 os primeiros Rastafaris introduziram a levada *Burru* em seus denominados *Graundations* ou *Nyabinghi* que são reuniões realizadas pelos rastas para discutirem os problemas da comunidade e se realizava as práticas religiosas (RABELO, 2006, p. 399).

Outro fato importante que merece destaque é envolvimento dos músicos de *Ska* com o movimento Rastafari²⁵, que influenciou diretamente na produção musical desse estilo tanto em sua temática expostas nas letras das canções quanto nas adaptações rítmicas dos cultos rastas (*Burru Drums*), além do visual *dreadlock*²⁶.

Com a diminuição do andamento do *ska* atrelado a nova linha de contrabaixo com a utilização de baixo elétrico substituindo o baixo acústico e com novos temas permeando as letras das músicas onde a questão da violência urbana estava evidenciada com os *Rudes Boys*²⁷ formou-se então o *Rock Stead*²⁸.

Nos materiais analisados o *Rock Stead* é o intermédio que se estabelece entre o *Ska* e o surgimento do *Reggae*, no entanto, suas características musicais são bastante semelhantes a do *reggae*, por isso “Enquanto o *ska* e o *reggae* são encarados atualmente, como ritmos ou estilos musicais distintos, as canções do *rock-stead* são muitas vezes reunidas em coletâneas sob o rótulo de *reggae*” (RABELO, 2006, p. 290).

Sobre a origem do termo *Reggae*, uma das versões afirma que surgiu em 1968 com a banda *Toots and the Maytals* quando gravou a música *Do the Reggay*. (CARDOSO, 1997, p. 43). Existem ainda duas outras versões, a primeira afirma que o *Reggae* é um derivado da palavra *regga*, que seria o nome de uma tribo de dialeto banto do lago Tanganica, já na versão de Bob Marley seria de origem espanhola e significava “a música do rei” (WHITE, 2009, p. 34). O ritmo se propagou por todo o mundo e muito disso se deve ao *Robert Nesta Marley* mais conhecido como Bob Marley, que, “ao lado de Che Guevara [...] é o personagem histórico que mais tem a sua figura estampada em camisetas, pôsteres, chaveiros etc pelo mundo afora” (RABELO, 2006, p. 281).

²⁵ O Movimento Rastafari surgiu em 1933 como um movimento religioso e de contestação econômica, política e social contra o imperialismo britânico e a marginalização da população afro-jamaicana. Os rastafaris acreditam que o imperador da Etiópia, Hailé Selassié I, é a reencarnação de Jesus Cristo ou Deus Pai em pessoa, que veio para cumprir as profecias bíblicas de destruição da iniquidade do mundo e de rendição dos fiéis (RABELO, 2006, p.4).

²⁶ Em inglês, *dread (ful)* significa abominável, chocante, aversivo; e *lock*, madeixa ou anel de cabelo. [Os líderes rastas] proibiram pentear ou cortar os cabelos, e citavam a diretiva Bíblica no Levítico 19:27: “eles não devem raspar a cabeça, nem devem aparar o canto da barba, nem cortar a própria pele.” Deveriam deixar que suas tranças emaranhadas se enredassem e entrelaçassem em cordões de *dreadlocks* [...]. (WHITE, 2009, p. 30).

²⁷ *Rude boys* pode ser traduzido como rapazes rudes. Era a nomenclatura indicada para a população jovem marginalizada, sem educação escolar que portanto não tinham perspectivas de ascensão social e acabavam se envolvendo com a criminalidade (RABELO, 2006, p. 284).

²⁸ Nas palavras de CARDOSO (1997, p. 42): “A música se tornou mais ameaçadora e cheia de medo do que o *ska*. A diminuição do tempo e o ritmo quebrado na metade causava um efeito um pouco sinistro. A linha de contrabaixo assumiu a música. O baterista e o contrabaixista eram sólidos como Rocha”.

No Brasil as primeiras experiências com o Reggae foram, primeiramente, em 1968 com a apresentação de Jimmy Cliff²⁹ no Rio de Janeiro no Festival Internacional da Canção. Em 1972, Caetano Veloso apresenta a música *Nine Out of Ten*, uma das faixas do disco *Transa* gravado em Londres durante seu exílio (ALBUQUEQUE, 1997, p. 147).

Apesar dessas experiências, a popularização do Reggae no Brasil só vai ser efetivada com Gilberto Gil e sua versão de *Woman No Cry* (Não Chores Mais) na virada da década de 1970 e com uma turnê realizada com Jimmy Cliff pelo Brasil onde teve ponto culminante no show em 1980 realizado em Salvador no estádio da Fonte Nova, com a presença de aproximadamente 50 mil pessoas (ALBUQUEQUE, 1997, p. 149). Ainda de acordo com o mesmo autor, o ritmo só iria incendiar mesmo com o disco *Reggae Resistência* de Edson Gomes e com os Blocos afros de Salvador com o advento do Samba Reggae³⁰: (Olodum, Ara ketu, Muzenza dentre outros).

2. A Estrutura Básica do Reggae

Os instrumentos utilizados pelo Reggae podem ser os mais variados possíveis, no entanto, é fácil perceber a existência de uma estrutura característica, desenvolvida principalmente pela linha do baixo, levada da bateria³¹ e a marcação da guitarra e/ou piano.

O baixo pode ser considerado o instrumento que dá a característica fundamental do Reggae, assim, é nele que praticamente todo o instrumental se apóia. Segundo Friedland (s/d,

²⁹ Segundo Albuquerque (1997, p. 147) a música apresentada por Cliff intitulada *Waterfall* não era um reggae propriamente dito, mas sim sua forma embrionária o *Rock Stead*.

³⁰ O samba-reggae é um estilo percussivo que se caracteriza, em termos conceituais, pela apologia do negro e, em termos musicais, pela recriação de sonoridades afro americanas. A nova rítmica foi elaborada a partir do diálogo entre instrumentos de percussão e dos vocais. Diferentemente do Reggae, cuja estrutura básica se constitui a partir de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo, o Samba Reggae se encontra em tambores como surdos, taróis e repiques.

Nos blocos afro, o samba-reggae foi concebido tendo como elementos de base: uma banda (ou bateria) formada por vários tipos de tambores, onde cada executante realça seu instrumento; a coreografia dos percussionistas; os temas das canções que mergulham no universo da comunidade; e as danças permanentemente inventadas, que desenham sua corporalidade (GUERREIRO, s/d. p. 2).

³¹ Nesse sentido duas figuras foram importantíssimas no processo de solidificação da estrutura do Reggae, a dupla Sly Dunbar (bateria) e Robbie Shakespeare (baixo). Nas palavras de Albuquerque (1997, p. 121): “Fundamentais nos anos dourados do reggae, os dois foram imprescindíveis quando o seu maior nome sumiu de cena”.

Além de serem músicos da banda *Revolucionaires* pertencente ao estúdio *Channe One*, gravaram e fizeram shows com os maiores nomes da música reggae como por exemplo Peter Tosh com quem gravaram os álbuns *Legalize it*, *Bush Doctor* e *Mystic Man*; Durante os anos 70 trabalharam com Dennis Brown, *Black Uhuru* e *Gregory Isaacs* além de tocarem com inúmeros astros de outros estilos musicais como *Mick Jagger* e *Bob Dylan*.

p.19) a rítmica da bateria implantada no Reggae proporcionou uma imensa liberdade de experimentação de linhas de baixo, nesse contexto foram desenvolvidas inúmeras linhas com características diversas. A transcrição abaixo é considerada pelo autor (s/d, p. 19) como um clássico:

The image shows a musical transcription for a bass line. It consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a bass clef and a 4/4 time signature. It starts with a diamond symbol containing the number '20' and a star. The first measure is marked with a '1' and a '+' sign. The first two measures are labeled with the chord 'G' and the third measure with 'C'. The instruction 'play 8 times' is written at the end of the staff. The bottom staff is a guitar-style staff with fret numbers: 3, 5, 3, 5, 3, 3, 3.

Estruturalmente, a linha de baixo foi construída em cima do modo Mixolídio, no primeiro e último tempo sempre a presença da semínima e sempre com a fundamental do acorde. No segundo tempo nós temos uma linha descendente iniciado com um sol que foi alcançado por um salto ascendente de oitava e desce por grau conjunto para o fá natural que é seguido descendente pela nota ré chegando por grau conjunto descendente no dó. No terceiro tempo temos sempre a fundamental do acorde de dó.

A seguir temos mais um exemplo de linha da baixo da música *Get Up Stand Up*³² (FRIENDIAND, s/d. p. 25). Na seção A existe a inserção de um efeito no quarto compasso no contratempo do terceiro tempo denominado slide-up que vai da nota fá para a sol. Já na seção B há a utilização de tercinas que se inicia com a terça do acorde (mi bemol) que é conduzida até a tônica sustentada durante o segundo e terceiro tempo.

³² Música de autoria de Bob Marley, Peter Tosh e Bunny Wailer.

36

A Cm

*Play through entire form twice.

B Cm

No trecho abaixo retirado de outra música bastante conhecida, *Stir it up*³³ (FRIENDIAND, s/d. p. 26) observamos uma linha melódica construída em cima das tríades maiores, apenas o ré do terceiro tempo do primeiro compasso é que não está dentro do acorde, mas podemos pensá-lo como antecipação do próximo acorde.

38

A D E

play 4 times

Gerson Lima Filho, baterista que escreve artigos para a Revista Batera, afirmou em uma de suas postagens que o Reggae possui duas levadas características principais: as *One Drop Beat* e a *Four Drop Beat*, onde a levada do chimbau em tercinas com uma pausa entre a primeira e a terceira batida fornece ao ritmo um “molho” especial.

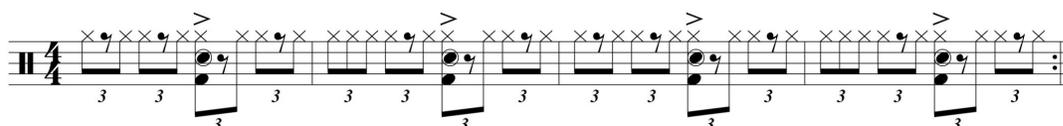
Tecnicamente, este “molho” ao qual Gerson menciona é denominado de *Shuffle* que é uma técnica aplicada à mão condutora muito característica em levadas de *Jazz*, *Funk*, dentre outros.

³³ Música de autoria de Bob Marley.

A característica da levada *One Drop Beat* é o bumbo tocado uma única vez no compasso e sempre em cima do terceiro tempo, o chimbal com divisões em tercinas e o aro da caixa executado junto com o bumbo.

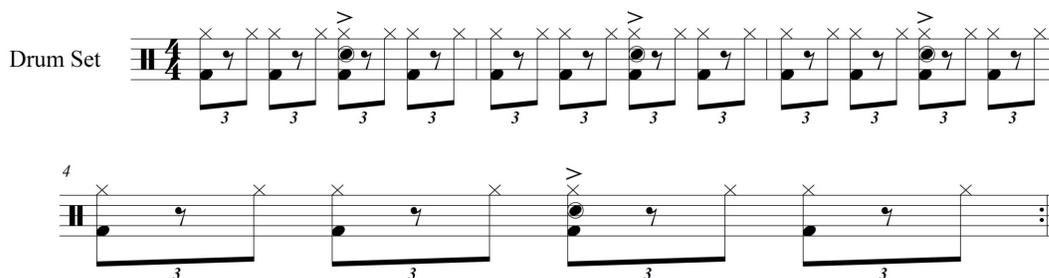
Abaixo nós temos uma transcrição de nossa autoria desenvolvida a partir da audição de várias músicas de Reggae para exemplificar a levada *One Drop Beat*.

One Drop Beat

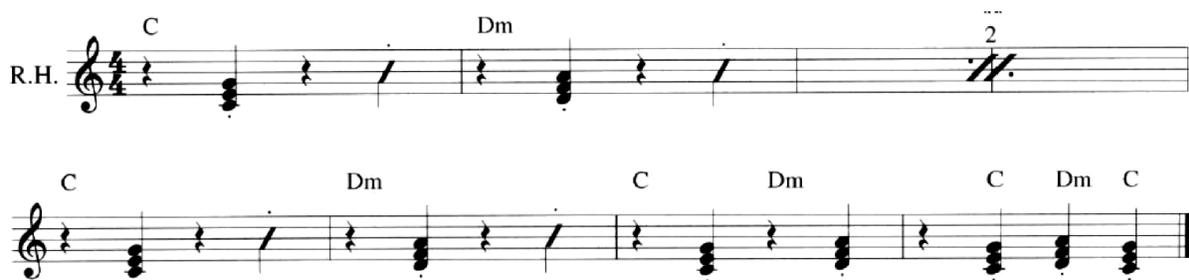


Já na levada *Four Drop Beat* o bumbo é executado quatro vezes por compasso sendo sempre em cima dos tempos, fornecendo um efeito mais andante ao ritmo, conforme podemos verificar na transcrição de nossa autoria exemplificada abaixo:

Four Drop Beat



A base do piano na estrutura da música é a marcação em staccato nos segundo e quarto tempos, Peart (1999, p.17) nos fornece o seguinte exemplo para uma base padrão:



Outros exemplos são fornecidos por Peart, como uma variação dessa base acima citada (PEART, 1999. p.19), onde ele dobra a batida do segundo e quarto tempo transformando a semínima em colcheia e mantendo os staccatos em ambas as batidas.

The image shows two staves of musical notation for a reggae piano base in G major, 4/4 time. The first staff contains the first four measures. The first measure has a G chord. The second measure has a C² chord. The third measure has a D² chord. The fourth measure has a double bar line with a '2' above it, indicating a double bar line. The second staff contains the next four measures. The first measure has a G chord. The second measure has a C² chord. The third measure has a D² chord. The fourth measure has a G chord. The fifth measure has a C² chord. The sixth measure has a G chord. The seventh measure has a C² chord. The eighth measure has a G chord.

Outra variação dessa base bastante interessante é a inserção de acentuações na primeira batida dos segundo e quarto tempos (PEART, 1999. p. 20).

The image shows two staves of musical notation for a reggae piano base in F major, 4/4 time. The first staff contains the first three measures. The first measure has an F chord. The second measure has a Bb² chord. The third measure has an Am² chord. The second staff contains the next four measures. The first measure has a Gm² chord. The second measure has an Am² chord. The third measure has an Eb¹ chord. The fourth measure has a C7² chord.

Além da base convencional do piano, outros instrumentos de teclado são utilizados no Reggae como, por exemplo, o órgão (muito utilizado na solidificação da base e em arranjos específicos), além dos sintetizadores na utilização de timbres sintetizados para efeitos, arranjos e solos.

A transcrição a seguir retirada do material de Peart (1999, p. 42) demonstra como pode ser construído uma base com divisão de mãos utilizando registros distintos, onde a esquerda faz o piano base e a direita responde no órgão.

The image shows two musical staves, likely for piano, in 4/4 time. The first staff has two measures. The first measure has a C² chord in the treble clef and a C chord in the bass clef. The second measure has a Dm² chord in the treble clef and a Dm chord in the bass clef. The second staff has five measures. The first measure has a C² chord in the treble clef and a C chord in the bass clef. The second measure has a Dm² chord in the treble clef and a Dm chord in the bass clef. The third measure has a C² chord in the treble clef and a C chord in the bass clef. The fourth measure has a Dm² chord in the treble clef and a Dm chord in the bass clef. The fifth measure has a C² chord in the treble clef and a C chord in the bass clef. The sixth measure has a Dm² chord in the treble clef and a Dm chord in the bass clef. The seventh measure has a C² chord in the treble clef and a C chord in the bass clef.

Além disso, abaixo temos uma transcrição de nossa autoria embasada na audição de várias faixas de grupos de Reggae, destacando uma das formas de utilização do órgão na base do Reggae:

The image shows a musical staff for an Órgão (organ) in 4/4 time. The staff is divided into two staves, treble and bass clef. The treble clef staff has a series of chords: C², Dm², C², Dm², C², Dm², C². The bass clef staff has a series of chords: C, Dm, C, Dm, C, Dm, C. The chords are played in a rhythmic pattern of quarter notes.

Muito ainda pode ser dito a respeito da estrutura básica do Reggae. Quanto aos instrumentos de teclado, podemos verificar nas transcrições acima que as teclas exercem diversos papéis dentro do gênero em estudo, papéis que vão depender do interesse do compositor e do instrumentista.

3. O Caso de Sergipe

Baseado em dados levantados por conversas informais e entrevistas com representantes de quatro bandas de Reggae de Sergipe (Reação, Guerreiros Revolucionários, Oganjah e Leões de Jah) e auxiliado por alguns documentos como folders, cartazes e panfletos, podemos desenvolver um breve histórico seguido de uma análise musical sobre o surgimento desse movimento em Sergipe, mais especificamente na região metropolitana da capital Aracaju.

Para esses grupos a pedra fundamental da gênese do movimento Reggae em Sergipe foram os blocos afros que, influenciados pelos movimentos de Salvador, mais especificamente o Samba-Reggae do Olodum, começaram a eclodir em vários bairros de Aracaju.

Três blocos foram citados pelos entrevistados: Bloco Afro Quilombo no bairro Cirurgia; Axé Kizomba no bairro Santos Dumont e Filhos de Nagô no Bugio. Todos começaram suas atividades durante os últimos cinco anos da década de 1980.

O esquema abaixo demonstra como foram cronologicamente se desencadeando os grupos de Reggae em Sergipe:

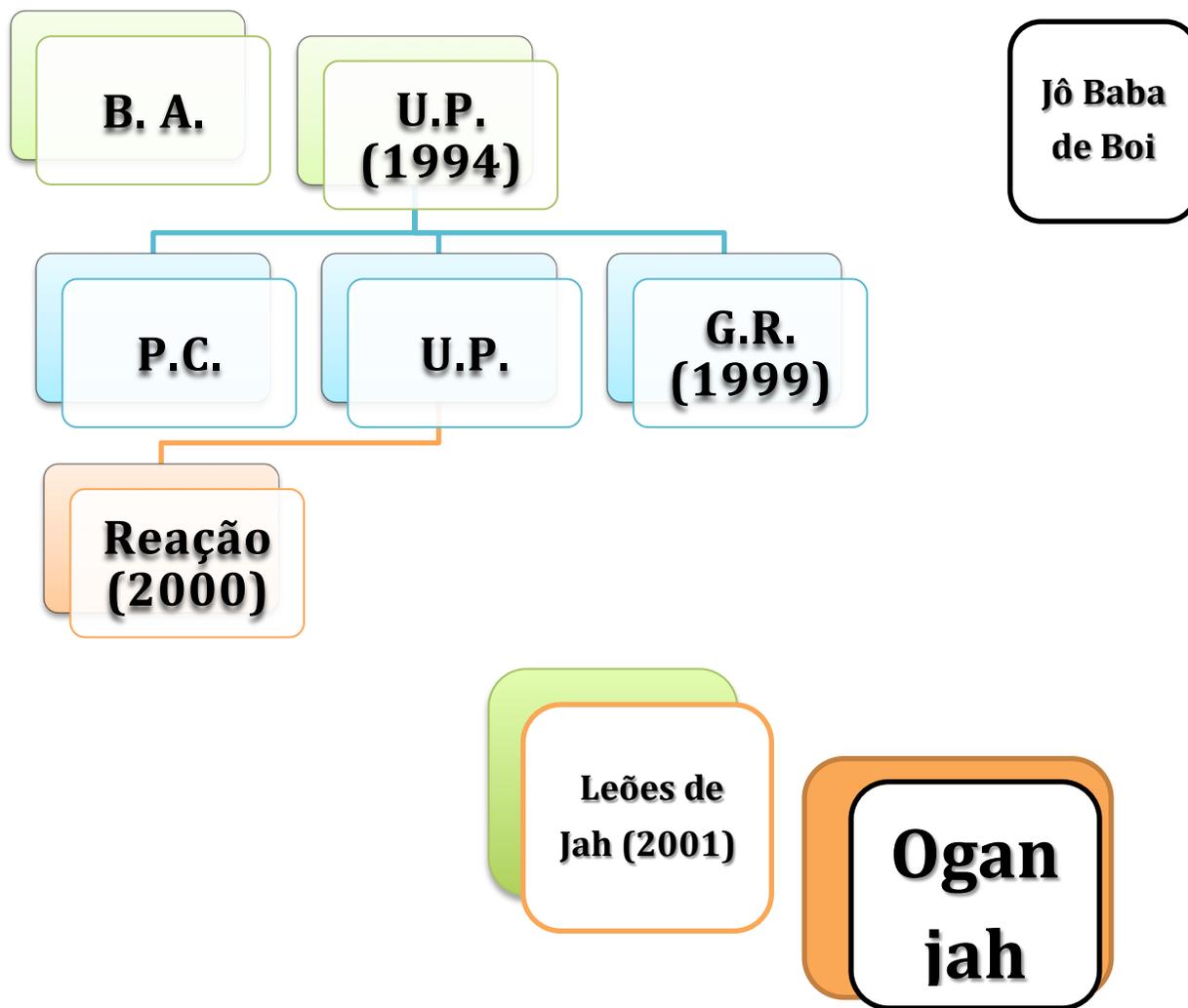
Legenda

U.P. – Banda Utilidade Pública

G.R. – Guerreiros Revolucionários

B.A. – Blocos Afros

P.C. – Pedro Chaulin



Primeiro, nós temos os Blocos-afros, onde percebemos que alguns componentes desses blocos estavam presentes mais tarde na criação das bandas de Reggae que começaram a eclodir durante o final da primeira metade da década de 1990 e início da década de 2000.

Como exemplo nós temos os músicos Plebeu Jaó e Dilton Ghraúna (Guerreiros Revolucionários) que participaram do Bloco Afro Filhos de Nagô; o músico J. Mosiah (Reação) que participou do Quilombo e o músico Ras Dória (Leões de Jah) participou do Axé Kizomba.

Segundo as entrevistas realizadas, as primeiras experiências com banda de Reggae com trabalho autoral³⁴ só serão experimentadas no Bugio em 1994 com a fundação da banda Utilidade Pública.

Devido algumas brigas internas houve um racha em 1998 e, no início de 1999, alguns dos integrantes que saíram da Utilidade Pública fundaram a banda Guerreiros Revolucionários, um ano após a Utilidade Pública se desfaz e forma-se a banda Reação. Paralelo a isso surge a banda Leões de Jah³⁵ em Nossa Senhora do Socorro também em 2000 e em 2002 surge a banda Oganjah³⁶.

Abaixo nós podemos observar as logomarcas das bandas em estudo:



Um aspecto muito interessante é o fato de todos os grupos surgirem em bairros periféricos da grande Aracaju: Guerreiros Revolucionários no Bugio; Reação no Santos Dumont; Leões de Jah – Conjunto João Alves e Oganjah no Pantanal.

³⁴ Bandas que realmente se auto intitulavam de Reggae e produziam trabalhos autorais, pois vários grupos musicais principalmente os intitulados de baile executavam músicas de artistas com Jimmy Clif, Bob Marley e Edson Gomes.

³⁵ A princípio o nome da banda era Leões de Judá, no entanto, segundo um dos representantes, após uma pesquisa na internet eles encontraram outra banda com esse mesmo nome e então modificaram a nomenclatura para Leões de Jah.

³⁶ É importante salientar que, para esse estudo, não adicionamos dois artistas: o Pedro Chaulim que participou da Utilidade Pública e mantinha um trabalho solo paralelo, inclusive chegando a gravar um dos primeiros materiais de Reggae de Sergipe, e o Jô Baba de Boi que também atuou e tem trabalho gravado. O fato deles não entrarem no estudo se justifica por dois motivos: o primeiro por não constituírem grupo e sim artistas solo e o segundo pelo fato de não estarem inseridos nos movimentos sociais.

Esses bairros tem histórico relevante de alto índice de violência e criminalidade como, por exemplo, podemos citar a Edição 1215 de 24 a 30 de julho de 2006 do Jornal Cinform, onde foi publicada uma matéria sobre o Conjunto Bugio:

Bugio, onde 16 mil pessoas vivem com o medo e o crime

Ladeado por mangues e várias invasões, conjunto atrai marginalidade. Dezoito pessoas morreram lá entre 2004 e 2005. “Vivemos num inferno, essa é a verdade. Aqui não tem

rua tranqüila. Moro no Bugio desde a fundação do conjunto, e sempre foi assim, essa falta de segurança pros moradores”, diz o aposentado Gilberto Almeida Lima, 62 anos.

Jornal Cinform - Aracaju, 24 a 30 de julho de 2006 – Ano XXIV
Edição 1215 Caderno 1 / Segurança e Publicidade.

Outro fato interessante é a questão de trabalhos autorais. Esses grupos apesar de tocarem músicas de outros artistas desenvolviam em seus ensaios e apresentações repertório recheado de músicas próprias.

Todas as bandas ensaiavam na maioria das vezes na casa de algum integrante do grupo, ambiente sem tratamento acústico e com equipamentos, tanto musicais quanto equipamentos de som, muitas vezes precários. A maioria dos integrantes não viviam de música e tinham e/ou tem que desenvolver outras atividades para sustentar tanto suas residências quanto a própria banda.

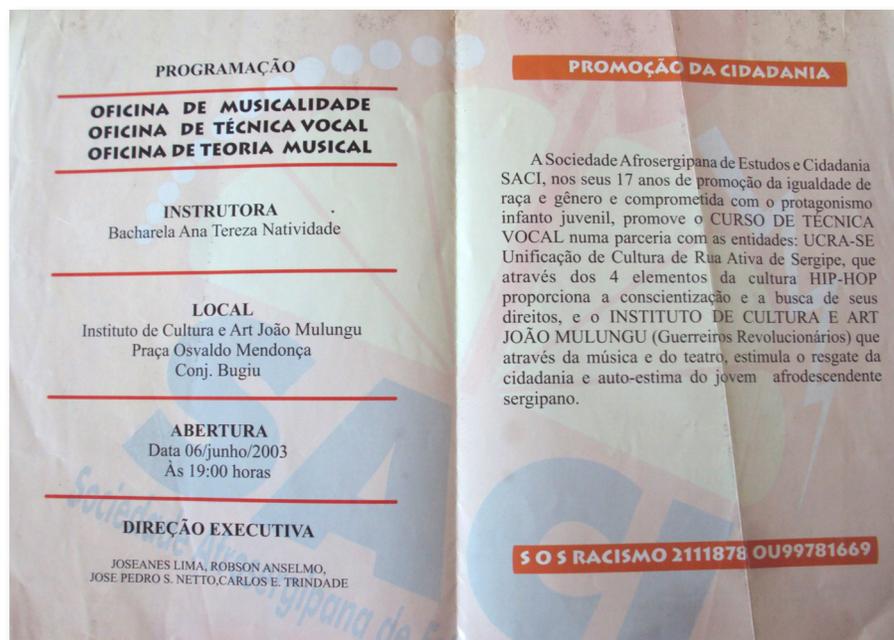
Na estrutura musical das bandas em estudo podemos perceber que na maioria das músicas existe uma semelhança entre a estrutura desenvolvida na Jamaica, principalmente as levadas de bateria em *One Drop Beat* e *Four Drop Beat* e a linha de baixo com as bases de piano, órgão e guitarra. No entanto, em algumas músicas encontramos elementos diferenciados, por exemplo a canção *Vítimas da Opressão* da banda Guerreiros Revolucionários em que percebemos claramente a influência rítmica nordestina com uma levada de bateria lembrando o xote. Em outra canção desse mesmo grupo intitulada *Caixeiro do Nordeste* fica nítida esta influência, pois além do ritmo da bateria, instrumentos como zabumba e triângulo são utilizados.

Já na banda Reação encontramos na música intitulada *Xamã* onde segundo um de seus componentes em entrevista afirma que a bateria faz uma levada que lembra a rítmica realizada no *Toré* dos índios *Xocós*.

Outro fato importante é a questão muito evidenciada da cultura afro-sergipana. O nome da banda Oganjah, por exemplo, é, segundo representante do grupo, a fusão das palavras Ogan (denominação utilizada no Candomblé para indicar a pessoa responsável pela música nos rituais) e Jah uma denominação utilizada pelos *Rastafaris* para indicar Deus.

Outra evidência dessa ligação com a questão étnica está no envolvimento dos grupos com o Movimento Negro. Os blocos-afros inicialmente, depois nós temos o envolvimento com a SACI (Sociedade Afrosergipana de Estudos e Cidadania) e as bandas Utilidade Pública e Guerreiros Revolucionários, a CONEN (Coordenação Nacional de Entidades Negras) com as bandas Reação, Guerreiros Revolucionários e Leões de Jah.

Abaixo, nós temos um folder de algumas oficinas ofertadas para alguns grupos pela SACI, demonstrando algumas das interferências realizadas pelo Movimento Negro na construção da musicalidade dos grupos.

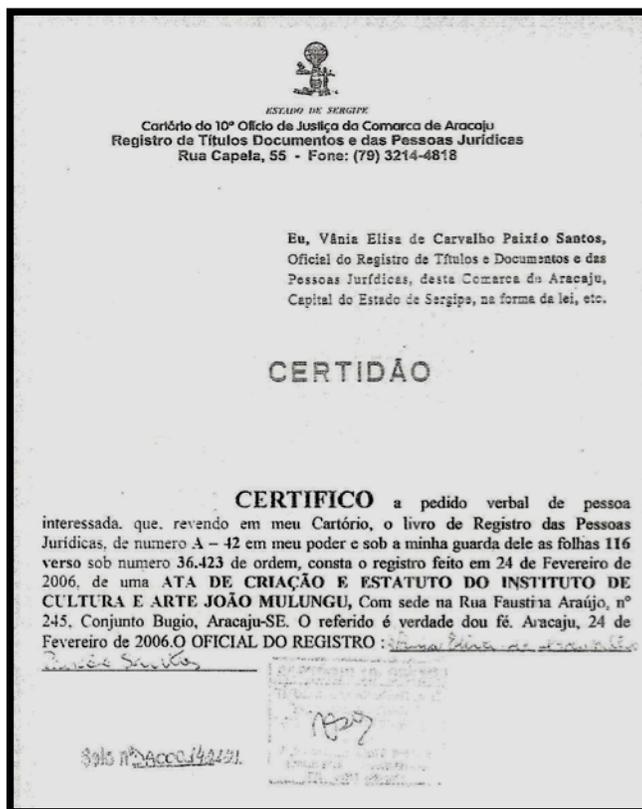


Essa outra imagem que temos a seguir é um panfleto de um evento realizado pela Prefeitura Municipal de Aracaju em 2003 e demonstra bem o envolvimento com vários segmentos da cultura afro-sergipana:



Um fato que chamou atenção foi o envolvimento de três grupos em atividades sociais, agindo com interferência direta nas comunidades, ofertando aulas de música, artes e reforço escolar para as crianças e adolescentes.

A banda Guerreiros Revolucionários com o I.C.A.J.M (Instituto de Cultura e Arte João Mulungu), a banda Reação com o projeto Reação no Morro e a Banda Oganjah com o Centro Cultural Pablo Ruas Lisboa.



Certificado de Criação do Estatuto do I.C.A.J.M

4. Considerações finais

Apesar de encontrarmos uma imensa quantidade de materiais acadêmicos sobre o Reggae, percebemos que o tema sempre estava relacionado à Jamaica ou ao Brasil, quando mais específico, deparamos com estudos onde existiam marcos espaciais de Estados como Bahia e o Maranhão.

Nesse contexto, percebemos que um tema como esse seria inédito para o Estado de Sergipe, portanto é importante mencionar que o estudo está em andamento, e existem várias outras etapas para serem analisadas e pesquisadas.

Para compreendermos como surgiu e se propagou o Reggae, no primeiro tópico fizemos em linhas gerais a trajetória da música na Jamaica até o nascimento do ritmo, daí em diante apontamos como essa música chegou ao Brasil.

Em um tópico específico também exemplificamos as características estruturais da música Reggae, com o objetivo de mostrar para o leitor formas básicas de reconhecer o estilo em estudo.

Para concluir, por último mostramos como surgiram as bandas de Reggae em Sergipe, que contrariamente ao caso da Bahia os blocos afros sergipanos funcionaram como maternidades, enquanto que os baianos passaram pelo processo inverso e ainda mostramos as peculiaridades existentes nas bandas de Sergipe, tanto nos contextos estruturais musicais onde há claramente a influência da música nordestina seja pela utilização de instrumentos como triângulo e zabumba quanto nos contextos de interferência social nas comunidades.

5. Referências Bibliográficas

ALBURQUEQUE, Carlos. **O Eterno Verão do Reggae**. (coleção Ouvido Musical) Editora 4 – SP. 1997.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes - 2001.

CARDOSO, Marco A. **A Magia do Reggae**. Editora Martin Claret, SP. 1997.

FREIRE, Karla. A Trajetória do Reggae em São Luís: Da identificação cultural a segmentação. **Revista internacional de folkcomunicação**. Vol. 1, n. 10 (2007).

FRIEDLAND, Ed. **Bass Builders: Reggae Bass**. Hal – Leonard corporation. s/d

GUERREIRO, Goli. **Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia**. S/d. UNIFACS

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. 20 ed. RJ: Jorge Zahar Editor, 2006.

MELO, Marcos José de. O kebra Nagast e as representações de si mesmo: africanas antigas e afro-americanas contemporâneas. **Leitorado Antigo**. Pernambuco, s/d.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. Do Magnata ao Regueiro: Os agentes e convergências do circuito reggae de São Luís. **Revista Elementa, comunicação e cultura**. Sorocaba, v. 1, n. 1. 2009.

_____. Da Repressão a Movimento de Massa: Reggae, mídia e estetização política. **Revista internacional de folkcomunicação**. Vol. 1, no 16 (2010).

PEART, Jimmy. **How to Play Reggae Keyboard**. Hal – Leonard corporation. 1999.

RABELO, D. Em Busca da Terra Prometida: a Etiópia no imaginário rastafari jamaicano. In: CABRERA, Olga. (Org.). **Migrações e Fronteiras no Mundo Atlântico**. Goiânia: CECAB, 2008, v. 001, p. 217-248.

RABELO, D. "Obeah & Myalism: religiosidade, feitiçaria e magia afro-jamaicanas". **Revista Brasileira do Caribe**, v. VII, p. 443-469, 2007.

RABELO, Danilo. **Rastafári: Identidade e Hibridismo Cultural na Jamaica, 1930-1981**. 2006. Tese de (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília: 2006/1.

ROSA, Maristane de Sousa. Repensar a História: Visual dreadlocks. **Revista Brasileira do Caribe**, Brasília, Vol. IX, Nº 18. 2009. pp. 485-501.

WHITE, Timothy. **Queimando tudo: A biografia definitiva de Bob Marley**. Trad. De Ricardo Silveira. Editora Record, 7ª Ed. SP. 2009.