

## **Práticas musicais coletivas e a cena musical contemporânea de Belo Horizonte**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

*Estêvão Amaro dos Reis*  
*Universidade Estadual de Campinas*  
*amarodosreisestevao@gmail.com*

**Resumo:** Reconhecendo as práticas musicais coletivas como ambientes interativos e espaços de socialização, e apoiado nos conceitos discutidos por Wenger (2012); Turino (2008), Small (1998) e Finnegan (1989), este trabalho apresenta os apontamentos iniciais da pesquisa em andamento sobre o movimento denominado de a “nova música mineira”, de Belo Horizonte. O movimento engloba jovens músicos, cuja atuação colaborativa perpassa a busca de autonomia em relação aos meios convencionais de produção artística e ocupação de espaços públicos da cidade.

**Palavras-chave:** Musicar local. Práticas musicais coletivas. Performance participativa. Comunidades de prática

**Title of the Paper in English: Initial notes of the research "collective musical practices: The contemporary musical scene of Belo Horizonte"**

**Abstract:** Recognizing collective music practices as interactive environments and spaces of socialization and supported in the concepts discussed by Wenger (2012); Turino (2008), Small (1998) and Finnegan (1989), this paper presents the initial notes of the ongoing research about the movement known as the "new music of Minas Gerais", Belo Horizonte. The movement encompasses young musicians, whose collaborative performance runs through the search for autonomy in relation to the conventional means of artistic production and occupation of public spaces of the city.

**Keywords:** Local musicking. Collective music practices. Participatory performance. Communities of practice.

### **A cena musical contemporânea de Belo Horizonte**

Meio século depois de ficar conhecida por ter projetado ao mundo o movimento musical denominado de ‘Clube da Esquina’, a cidade de Belo Horizonte assiste a um novo fenômeno musical. Músicos jovens, com educação formal e informal em música, que atuam profissionalmente, se reúnem e atuam de forma colaborativa para a viabilização de projetos de interesse coletivo. Autodenominado de a ‘nova música mineira’ o movimento tem sua origem ligada a dois eventos ocorridos na década de 2000, o projeto “Reciclo Geral” e o lançamento do disco “A Outra Cidade”.

O projeto ‘Reciclo Geral’ foi realizado em 2002, idealizado pelos músicos Pablo Castro, Kristoff Silva e Makely Ka, e reuniu dezenas de compositores, intérpretes e instrumentistas em apresentações semanais no Bar Reciclo, mantido pela Associação dos catadores de papel de Belo Horizonte (ASMARE). O ‘Reciclo Geral’ teve por objetivo dar vazão e maior visibilidade ao trabalho de jovens músicos e compositores da cidade. Além de

shows musicais, o ‘Reciclo Geral’ intercalou intervenções cênicas e poéticas, e contou com a participação de artistas convidados, gerando grande repercussão na época.

A faixa etária (na faixa de 20 a 30 anos) e a diversidade estética foram os responsáveis para a união de cerca de 70 pessoas, entre compositores, intérpretes e instrumentistas, que vão participar do Reciclo Geral – Mostra de Composições Inéditas, que de amanhã, até 7 de agosto promove 17 shows no Bar Reciclo, no Barro Preto, em Belo Horizonte (JORNAL O ESTADO DE MINAS, 2002).

O disco ‘A Outra Cidade’, lançado em 2003, contou com a participação de mais de quarenta músicos e teve como protagonistas os mesmos Pablo, Kristoff e Makely, idealizadores do “Reciclo Geral”. Segundo seus autores, “A Outra Cidade” é um disco manifesto. A fala de Makely, apresentada no encarte do disco, indica o caminho a ser seguido por seus autores.

A música erudita, a eletrônica, a poesia, o vídeo, a fotografia e as artes plásticas numa era de individualismos exacerbados e intolerância globalizada [não o torna por si mais consistente que tantos outros com características semelhantes realizados em várias outras cidades do país [...] Acrescente-se a isso o fato de que tudo se deu em Belo Horizonte, cidade que sempre esteve fora do circuito oficial, sitiada num estado que, com certa dificuldade, carrega o fardo pesado de sua bagagem histórico-cultural assombrando e inibindo a atuação de seus jovens criadores (ENCARTE DO DISCO A OUTRA CIDADE, 2002).

O disco “A Outra Cidade” é decorrente do projeto “Reciclo Geral”. Ao longo do tempo, “A Outra Cidade” tornou-se uma referência estética para o trabalho de músicos das gerações posteriores ao seu lançamento, como Rafael Martini, Antônio Loureiro, Juliana Perdigão e Alexandre Andrés e a forma colaborativa de trabalho dos músicos do “Reciclo Geral” influenciou de maneira significativa o modo de atuação dos atores sociais ligados atualmente à cena musical contemporânea de Belo Horizonte.<sup>1</sup>

Os desdobramentos deste processo desembocaram no movimento denominado de “Praia da Estação”, realizado em 2010, considerado o embrião do movimento de (re)nascimento do carnaval de rua da cidade.<sup>2</sup> A “Praia da Estação” foi um movimento de reação a um decreto do então prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda, que visava regulamentar o uso da Praça da Estação, uma das principais praças da cidade, para a realização de eventos. A primeira edição foi convocada anonimamente e reuniu um pequeno grupo de pessoas. A partir daquele momento, com a realização de sucessivas e contínuas edições, a “Praia da Estação” agregou outros atores sociais ao movimento: jovens músicos e blocos carnavalescos ainda incipientes, engajados em um movimento coletivo (re)construção do carnaval de rua da cidade. A partir da “Praia da Estação”, o carnaval de rua de Belo Horizonte cresce exponencialmente e entra definitivamente no calendário carnavalesco do país, com novos blocos surgindo a cada ano e milhares de pessoas acompanhando os cortejos.

Estes três eventos – “Reciclo Geral, “A Outra Cidade” e “Praia da Estação” – são eventos que integram o movimento denominado de “nova música mineira”, cujo fio condutor perpassa, de maneira geral, a busca pela construção de uma localidade que atenda de maneira mais ampla o interesse musical dos integrantes do movimento e, por extensão, o interesse dos demais habitantes da cidade.

### **Considerações teóricas**

Autores como Blacking (2010), através do qual compreendemos que o ser humano é capaz de organizar os sons e com isso produzir o que chamados de música, Seeger (2015) e Menezes Bastos (1999), demonstram como o fazer musical tem potencial para criar contextos propícios para as ações coletivas. Em seus estudos sobre os Kamayurá<sup>3</sup>, Menezes Bastos (1999) demonstra como a música representa um sistema de comunicação estratégico para a integração e mediação de conflitos na sociedade xinguana. O autor destaca que não há na região do Alto-Xingu<sup>4</sup>, uma língua franca falada por todos os povos indígenas que lá habitam, e o que se vê são várias línguas ininteligíveis entre si, desse modo, é o ritual, com presença predominante da música, que cumpre o papel de língua comum entre todos os povos xinguanos, possibilitando dessa maneira a própria existência da sociedade xinguana.

Ainda que historicamente a etnomusicologia tenha se debruçado sobre os estudos de sociedades distantes, explorando sonoridades inesperadas e diferentes ideias sobre o fazer musical, é crescente o número de estudos realizados em espaços urbanos, ou seja, contextos nos quais o(a) etnomusicólogo(a) possui proximidade e familiaridade com o campo de pesquisa. Na introdução de *Heartland Excursions* (1995), por exemplo, Bruno Nettl menciona que em 1993 a conferência internacional de etnomusicologia teve como um dos principais tópicos a “etnomusicologia em casa”, segundo o autor, um grande passo para legitimar a capacidade de contemplação de nossa própria sociedade.

Ruth Finnegan (1989), referindo-se as práticas musicais observadas na cidade inglesa de Milton Keynes, adota o termo trilhas musicais para se referir às trajetórias e caminhos que podem ser seguidos pelos detentores de uma prática musical comum. As trilhas se reproduzem e se refazem continuamente, considerando que outros já passaram por ela, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que nela estejam transitando. Ao analisar os mundos musicais ligados à performance (Finnegan, 1989) revela dimensões fundamentais do fazer musical da cidade, demonstrando como no mundo atual, atividades musicais locais transcendem o limite da localidade física e ao mesmo tempo, agregam pessoas que coabitam e transitam por um mesmo espaço geográfico, desempenhando um papel fundamental na

organização da vida social da sociedade.

Christopher Small (1998) amplia esse horizonte das práticas musicais ligadas à performance analisados por Finnegan (1989), e propõe o termo *musicar* (tradução de *musicking*), para se referir a qualquer forma de engajamento com determinada prática musical. Para Small (1998), o ato de ouvir e falar sobre música, baixar uma canção pela internet, participar da produção de um show ou lançamento de um CD, participar da concepção do encarte de um disco, ou organizar um bloco carnavalesco, por exemplo, são formas de *musicar*, tanto quanto a performance musical em si. Sendo assim, acompanhando a discussão desenvolvida pelo projeto Temático “O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia”, do qual esta pesquisa é parte integrante, o *musicar* pode ser compreendido como um produto do encontro de trilhas musicais distintas, um ato situado que, no entanto, se relaciona com o local de acordo com as práticas das pessoas envolvidas nas atividades, podendo ser definido como qualquer forma de engajamento em um processo interativo ligado à produção e vivência da música (REILY, 2015).

Etienne Wenger (2012) cunha o termo comunidades de prática, ao analisar às formas de ensino/aprendizado. Segundo o autor, as comunidades de prática são formadas por pessoas que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano, um grupo de indivíduos que se reúne periodicamente, tendo como objetivo e interesse comum o aprendizado e as formas de aplicação do que foi aprendido. Deste modo, os membros de uma comunidade de prática compartilham o ideal de que aprendem como fazê-lo melhor, na medida em que interagem regularmente. De acordo com Wenger (2012), três características são necessárias para o estabelecimento de uma comunidade de prática: o domínio; a comunidade; e a prática.

O domínio se constitui no elemento fundamental do grupo, a identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse.

A comunidade, característica determinante da comunidade de prática, formada pelos indivíduos e por suas interações, o que traz como resultado a construção de relacionamentos. Os membros da comunidade se envolvem em atividades e discussões conjuntas ao perseguir seus interesses dentro do domínio. Ao compartilharem as informações, os membros da comunidade se ajudam mutuamente na medida em que constroem relações que permitem o aprendizado entre uns e outros.

E por fim, a prática, propriamente dita, que pode ser compreendida como o conhecimento compartilhado pelos membros. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes, ou seja, desenvolvem um repertório de recursos através de uma prática

compartilhada. A comunidade de prática é constituída a partir da combinação destes três elementos e o desenvolvimento destes elementos em paralelo faz com que a comunidade de prática seja cultivada.

O conceito de comunidades de prática traz ainda implícito o caráter de negociação, necessário ao bom funcionamento da comunidade, além disso, as comunidades de práticas podem se interligar umas às outras, formando um conjunto de comunidades de práticas denominadas de “constelação” (WENGER, 2012). O autor salienta que apesar de o termo comunidades de prática ser relativamente novo, os problemas a que ele se refere são antigos. Ainda que o trabalho do autor não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, sua obra “proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais” (REILY, 2012).

Analisados sob a perspectiva de Wenger (2012), os grupos musicais cujas práticas são predominantemente coletivas, apresentam características observadas no conceito de performance participativa desenvolvido por Turino (2008). Segundo o autor, performance participativa é um tipo especial de prática artística, cuja principal característica é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. Na performance participativa todos os participantes podem integrar a performance, posto que, o principal foco de atenção está na atividade em si, no ato de fazer música, de dançar e nos demais participantes envolvidos com a performance e não simplesmente no produto resultante desta atividade (TURINO, 2008). Deste modo, a performance participativa compreende a totalidade dos atores envolvidos e a participação de cada um independe do seu nível de expertise, pois todos os papéis representados são considerados importantes.

A performance apresentacional se contrapõe a performance participativa, pois exige que um grupo de pessoas especializadas, vistas como artistas e não como pessoas comuns, concebam e preparem um espetáculo artístico, de música ou de dança, e ofereçam a um público que de antemão sabe que a sua função será a de espectador (TURINO, 2008).<sup>5</sup>

### **Nova música mineira: a “Praia da Estação”**

A Praça da Estação, localizada na região central da cidade, consiste em um espaço amplo, totalmente plano, em frente à antiga estação ferroviária da cidade. Tendo toda a sua área coberta por um piso de cimento, com duas fontes de água localizadas em cada uma das suas extremidades, com muito poucas árvores em todo o seu espaço. Tradicionalmente, devido ao seu tamanho e localização, com fácil acesso a partir de qualquer ponto da cidade, a Praça da Estação foi utilizada para a realização de grandes eventos, públicos e privados, incluindo shows

musicais de grandes nomes da música brasileira. A partir de 2009, um decreto municipal proibiu a utilização da Praça da Estação para eventos públicos, ato que desencadeou o movimento “Praia da Estação” que, posteriormente, culminou no movimento de (re)nascimento do carnaval de rua de Belo Horizonte.

É preciso considerar que os eventos que deram impulso a cena musical contemporânea de Belo Horizonte “nasceram” em contextos e localidades específicas, espaços físicos concretos da cidade, como o Bar Reciclo, mantido pela ASMARE e a Praça da Estação. Desse modo, tendo como marcos iniciais espaços concretos da cidade, a localidade será entendida como um espaço físico e geográfico específico, neste trabalho, como “o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos” (Santos, 1994, p. 41), mesmo entendendo que em alguns momentos localidade deixe de existir enquanto um espaço físico, e passe a existir como um espaço de convivência idealizado e continuamente recriado pelas pessoas que coabitam um mesmo espaço físico (APPADURAI, 1996). Ainda neste sentido, Doreen Massey (1993), informa que as localidades são contextos dinâmicos, com conexões que se renovam continuamente na medida em que interagem com outras localidades, pessoas, ideias, tecnologias e práticas e cuja especificidade deriva, antes, de suas relações com outras localidades, do que do seu isolamento. Deste modo, as dinâmicas resultantes deste processo incidem tanto nos atores sociais envolvidos, quanto na própria localidade em que as suas práticas musicais estão inseridas.

Isto considerado, nesta pesquisa que ora apresentamos os primeiros apontamentos, a localidade, enquanto um espaço físico concreto e específico, foi fundamental para as ações que direcionaram as práticas musicais observadas na cena contemporânea de Belo Horizonte.

A cena musical contemporânea de Belo Horizonte não tem como característica a homogeneidade de estilos musicais. Ao contrário, é formada por músicos com as mais variadas formações, que praticam estilos que perpassam a canção, o jazz, a música instrumental brasileira, o brega, o samba e a música latina. Portanto, o que dá coesão e unidade ao movimento é a forma de atuação coletiva e o trabalho predominantemente colaborativo. Desse modo, os diversos atores sociais envolvidos com a cena se organizam em grupos distintos que, sob a ótica de Wenger (2012), podem ser entendidos enquanto comunidades de prática autônomas, com papéis administrativos e performativos distribuídos entre os seus integrantes, para que a comunidade funcione a contento. As ações desenvolvidas englobam o lançamento de CDs, produzidos e gravados coletivamente, a organização coletiva de shows e mostras autorais e a criação de espaços alternativos para a divulgação dos repertórios. No caso dos blocos carnavalescos oriundos do movimento, estes têm como proposta, além da diversão, inerente ao

carnaval, uma forma de atuação política, com o objetivo de promover o debate em torno de questões contemporâneas relativas a ocupação e democratização do espaço público.

O fato de a “Praia da Estação” ter se originado como uma reação a um ato político, considerado abusivo pelos iniciadores do movimento, fez com que o movimento nascesse com um alto grau de politização, politização esta que se estendeu aos blocos carnavalescos originados a partir deste impulso inicial. Este processo, orientou a construção da forma de atuação dos blocos do carnaval de rua de Belo Horizonte, atuação apoiada em duas características principais e interligadas, e que o distingue do carnaval de rua observado em outras capitais brasileiras.

A primeira característica se refere ao discurso dos blocos, que coloca em relevo questões contemporâneas relacionadas a ocupação e democratização do espaço público. A segunda se refere ao fato de que no carnaval de rua de Belo Horizonte, a participação dos foliões não se restringe a apenas “brincar” o carnaval, acompanhando os respectivos blocos. No carnaval de rua de Belo Horizonte, as pessoas podem “sair tocando” junto com o bloco, ou seja, participando efetivamente do grupo de músicos que acompanha cada um dos blocos carnavalescos. A predominância da performance participativa (Turino, 2008) nas práticas musicais dos blocos permite a participação de todas as pessoas interessadas, independentemente do grau de expertise de cada um. No carnaval de rua de Belo Horizonte, os foliões também são protagonistas e não apenas coadjuvantes.

Para viabilizar essa proposta ideológica, os blocos se engajam em ações diversas praticamente durante o ano todo, promovem ensaios abertos, cortejos pelas ruas da cidade, aulas de música gratuitas nas praças e parques, como forma de preparar musicalmente os foliões para que estes possam acompanhar o grupo de músicos durante o carnaval. Como consequência, a rede colaborativa criada a partir desta forma de atuação envolve um grande número de profissionais ligados à música e às artes em geral: instrumentistas, compositores, arranjadores, fotógrafos, artistas plásticos, produtores, donos de estúdio, donos de bares e restaurantes, todos envolvidos com a forma de trabalho coletiva que perpassa o ideal da “nova música mineira”. Um ideal de trabalho coletivo em busca de autonomia em relação aos meios convencionais de produção artística, a divulgação do repertório autoral e a ocupação artística de parques e praças da cidade, com o intuito de provocar o debate em torno de políticas públicas que promovam a reflexão e busquem responder de maneira mais eficiente as questões contemporâneas relacionadas à democratização do espaço público, especialmente no que se refere à construção de uma localidade que atenda de maneira mais ampla o interesse musical dos integrantes do movimento e, por extensão, o interesse dos demais habitantes da cidade.



Figura 1 – Bloco Garotas Solteiras – caminhão de som.  
Fonte – Estêvão Reis [2018].



Figura 2 – Bloco Garotas Solteiras – repeniques.  
Fonte – Estêvão Reis [2018].



Figura 3 – Bloco Garotas Solteiras – ensaio na Praça da Estação.  
Fonte – Estêvão Reis [2018].



Figura 4 – Bloco Pega que Sara – ensaio Viaduto Santa Tereza.  
Fonte – Estêvão Reis [2018].



Figura 5 – Bloco Pega que Sara – ensaio Viaduto Santa Tereza.  
Fonte – Estêvão Reis [2018].

## Referências

BLACKING, John. *Music, culture & experience*. Chicago, University of Chicago Press, 1995.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musician: Music-making in an English Town*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

MENEZES BASTOS, José Rafael de. “*Musicologias Kamayurá*”. In: *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MASSEY, Doreen. *Questions of Locality*. *Geography* 78 (2): 142–49, 1993.

O ESTADO DE MINAS. *Unidos pelas diferenças*. 2002, s/p.

REILY, S. A. “*Não há música sem dimensão política*”: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. [entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza]. *Proa*. n. 4, v. 1, 2014.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

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

WENGER, Etienne. *Communities of Practice - learning, meaning and identity*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Communities of practice and social learning systems: the career of a concept*. Disponível em: <<http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf>>. Acesso em: 7ago. 2017.

---

<sup>1</sup> CARDOSO FILHO (2014) destaca que a forma de trabalho colaborativo já estava presente nos dois discos do movimento denominado de Clube da esquina. No entanto, o disco “A Outra Cidade” foi produzido de maneira independente, com poucos recursos e sem vínculo algum com grandes gravadoras.

<sup>2</sup> Os blocos caricatos do carnaval de Belo Horizonte haviam desfilado pela última vez em 1990.

<sup>3</sup> Os Kamayurá são índios xinguanos de fala Tupi-Guarani que habitam uma única aldeia no Parque indígena do Xingu. (Menezes Bastos, 1999, p. 25).

<sup>4</sup> A Região do Alto-Xingu, localizada no norte do estado brasileiro de Mato Grosso, compreende as terras marginais aos formadores do Rio Xingu, grande afluente da margem direita do Rio Amazonas. (Menezes Bastos, 1999, p. 51).

<sup>5</sup> Os conceitos discutidos por Turino (1998; 2008) incluem ainda a alta fidelidade, referente à realização de gravações que correspondam às performances ao vivo. E a arte de estúdio, que remete à criação de “esculturas sonoras”, a partir do uso de técnicas de gravação e manipulação de sons. Ao contrário da alta fidelidade, a arte de estúdio não tem a intenção de representar a performance ao vivo.