



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicações, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Exu e música: rupturas, resiliências e transgressões nas
encruzilhadas da vida de Yerko Tabilo**

Renata Simões Borges da Fonseca

**João Pessoa
Dezembro/ 2023**



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicações, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Exu e música: rupturas, resiliências e transgressões nas encruzilhadas da vida de Yerko Tabilo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música, Área de concentração em Etnomusicologia, Linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Renata Simões Borges da Fonseca

Orientadora: Profa. Dra. Eurides de Souza Santos

João Pessoa

Dezembro/ 2023

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

F676e Fonseca, Renata Simões Borges da.
Exu e música : rupturas, resiliências e
transgressões nas encruzilhadas da vida de Yerko Tabilo
/ Renata Simões Borges da Fonseca. - João Pessoa, 2023.
406 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Pinto Tabilo, Yerko Francisco. 2. Música de
concerto - Etnografia. 3. Exu - Orixá. 4. Pedagogia das
encruzilhadas - Rufino, Luiz. 5. Colonialidade. I.
Santos, Eurides de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 785.6:39(043)



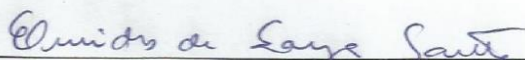
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE TESE

Título da tese: **"Exu e Música: rupturas, resiliências e transgressões nas encruzilhadas da vida de Yerko Tabilo"**

Doutoranda: **RENATA SIMÕES BORGES DA FONSECA**

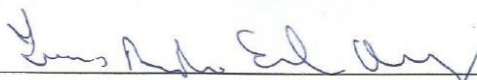
Tese aprovada pela Banca Examinadora:



Dra EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS
Orientadora/UEPB



Dr. FABIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO
Membro Interno do Programa/UEPB



Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
Membro Interno do Programa/UEPB



Dra. ANGELA ELIZABETH LUHNING
Membro Externo à Instituição/ UFBA



Dr. LUAN SODRÉ DE SOUZA
Membro Externo à Instituição/ UEFS

João Pessoa, 04 de Dezembro de 2023

*Ao Senhor dos Caminhos, ao Professor Yerko
Tabilo e a todos, todas e todes que apostam na
reinvenção de si mesmos e de seu entorno*

Agradecimentos

Ao Senhor dos Caminhos, meu mais profundo agradecimento por ter revirado minha vida do avesso e ter me trazido as dádivas da imprevisibilidade e da dúvida. Laroyê, Exu! Exu Mojubá!

Professor Yerko Tabilo, não tenho palavras para expressar minha gratidão por ter me permitido adentrar em sua vida e, através dela, transformar a minha. Sei que não é fácil se abrir da forma como se abriu. Portanto, agradeço e me sinto honrada pela confiança nessa troca.

A cada uma das trinta e nove pessoas que desta pesquisa participaram, meu carinhoso agradecimento. Sem vocês ela não teria sido tão reveladora, pois vocês são os frutos que me permitiram mostrar o doce encantamento que algumas escolhas podem trazer ao mundo. A cada um e cada uma meu afeto e reconhecimento.

Professora Eurides de Souza Santos, conheci poucas pessoas tão sensíveis como a senhora. Recebi mais que uma orientação para uma tese. Recebi um exemplo de conduta. Conduta que me ensinou tanto pelo silêncio como pelas palavras. Recebi um olhar perceptivo, uma compreensão afetuosa e, principalmente, a certeza de que a espiritualidade nos envia exatamente quem precisamos quando estamos prontos para dar um passo além. Nunca poderei lhe agradecer o fato de ter acreditado mais em mim que eu mesma e ter visto em mim mais meu potencial que minha realidade. Isso me fez avançar em minha própria espiral. Serei eternamente grata por tudo e por tanto.

Professor Luis Ricardo Silva Queiroz, mais uma vez agradeço as cuidadosas e determinantes contribuições para o meu trabalho. Em minha trajetória acadêmica você tem se feito presente de uma forma incontestável há quase 20 anos. Gratidão pela troca de sempre.

Professor Luan Sodré, meu profundo respeito e agradecimento às preciosas e sensíveis contribuições para esta tese. Suas sugestões abriram caminhos e possibilidades infinitas para pensar o trabalho e, porque não dizer, a vida. Gratidão!

Professor Fábio Ribeiro, seu olhar abrangente é inspiração. Agradeço todas as conversas desde a primeira leitura de meu projeto ainda antes da entrada no Doutorado.

Professora Angela Lühning, seu olhar afetuoso e profundo foram incentivo e segurança em minha defesa. Suas contribuições instigantes e precisas trouxeram novos ângulos para este trabalho e seus possíveis desdobramentos. Sou muito grata por ter tido a

oportunidade de conhecer e trocar com alguém tão sensível nos momentos finais de meu trabalho!

André Rodrigues, não tenho como agradecer o apoio que me deu em todos os meses de escrita deste trabalho. Sem os caminhos que me abriu e os espaços que me proporcionou, não teria conseguido terminá-lo com o mínimo de tranquilidade possível à intensidade que é a escrita e finalização de um Doutorado. Poucos chefes são tão abertos ao diálogo e à compreensão. A você, meu agradecimento, meu reconhecimento e meu carinho.

Agradeço profundamente a todos e todas que foram sustentação emocional na caminhada deste trabalho:

a Moema Andrade, pela amizade de séculos, pelos longos telefonemas, pela torcida vibrante, por aceitar e entender todas as minhas loucuras e por ser essa mulher que me faz querer ser alguém melhor diante seu exemplo de força e grandeza.

a Pedro Isaac, pelos risos, tretas e longas discussões sobre a vida, a natureza, as encruzilhadas da existência, as curvas inesperadas dos caminhos, as mudanças de nós mesmos a cada dia. E também pela paciência na chegada de tantas frases aleatórias para corrigir.

a Cyran Costa e Júlia Maheoi por terem sido, com seu servir no mundo, sustento energético em alguns dos momentos mais difíceis desta caminhada.

a Yasmin Meirinho pela amizade incondicional, pelas trocas que preenchem a alma e elevam a consciência. Você é exemplo para mim. Sua existência, seus pensamentos e suas posturas são grandes aprendizados e foram fundamentais para a escrita deste trabalho.

a Malu Garcia pelos imensos áudios reflexivos trocados diariamente sobre humanidade, sobre viver, buscar e aprender. Pelo exemplo de coragem e abertura, pela amizade sincera e verdadeira. E, claro, pela compreensão com minhas rabugices e pelas traduções preciosas para que eu pudesse ter mais firmeza em meus estudos.

a Yvanna Sarmet por ser luz e doçura em meu caminho, me fazendo enxergar minhas profundezas com carinho e compreensão inigualáveis. Sua sensibilidade ímpar foi crucial em todos os caminhos desta trajetória.

a Sidney Costa, amigo e companheiro de vidas, com quem eu conto para poder chorar, gritar e ser profundamente infantil. Você é chão, bálsamo e incentivo. Gratidão imensa pela amizade e compreensão sem limites!

à minha família Guaracyana que foi fundamental para criar a base que necessitei para a escrita deste trabalho e para o entendimento de tudo o que o envolvia.

Heloísa Uehara, minha Mãe querida. Gratidão pelo acolhimento em momentos tão difíceis dessa trajetória, pelos cuidados e palavras sinceros, pelo exemplo de amor, força e dedicação e por nos conduzir com sua alma imensa, intensa, profunda e corajosa. Sua benção!

Mãe Gisélia, não tenho como agradecer o papel fundamental que teve em um dos momentos mais cruciais dessa caminhada. Foi com a senhora que dei os primeiros passos na (re)descoberta de minha mediunidade e no encontro com meu Pai Oxalá. Segurou minha mão com a grandeza que lhe transborda a alma, me deu chão e também liberdade para voar. Só agradeço sua amizade, sua luz e sua sabedoria em minha vida! Sua benção!

Ernesto Loewenbach, que teria sido de mim sem sua mão paternal? A sabedoria, a compreensão aguçada, a palavra certa, o silêncio estratégico. Você, Sete Flechas, Vó Benta e todas as entidades, pais e mães de meu desenvolvimento mediúnico, de meu encontro com minha própria família espiritual foram um grande sustentáculo em todo esse processo. Seu exemplo esteve sempre a me guiar e a lembrança dos ensinamentos a me fazer sorrir. Gratidão! Sua benção!

A toda minha família espiritual e aos meus e minhas ancestrais meu amor e minha mais profunda gratidão. Vocês são meu sorriso de esperança, minha força para continuar. Sou eternamente grata pelo amor e proteção sentidos em cada momento dessa trajetória. Sem a sensação de sua presença não teria chegado até aqui. Que eu possa honrá-los sempre!

Vólia, minha mãe querida, gratidão por me dar a vida e me ensinar a viver. Gratidão por se reinventar junto comigo nesta encarnação. Por estar aberta aos meus novos caminhos, me compreendendo e me apoiando. Aprendo e me fortaleço de mãos dadas contigo a cada dia.

Meu filho, razão da minha existência. Por você sou quem sou e busco ser. Por você, pra sua felicidade e proteção, para que você possa ser quem quiser, tenho buscado a coragem para realizar a grande travessia de mim mesma. E nisso, incluo este trabalho. O que sou hoje se deve a sua existência em minha vida. Luto diariamente para que possa ser uma mãe digna de sua alma. Gratidão por existir e ter me permitido ser sua mãe.

Até que os leões tenham seus próprios historiadores, a história da caça sempre glorificará o caçador (PROVÉRBIO AFRICANO)

RESUMO

O chileno Yerko Francisco Pinto Tabilo iniciou seus estudos de violino na *Escuela Experimental de Música de La Serena*, o primeiro projeto social de música da América Latina. Enquanto cursava o Bacharelado em Música em Santiago, recebeu o convite para vir dar aulas na Paraíba, aqui chegando em 1979, logo após a criação do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nunca tendo lecionado, Yerko foi, aos poucos, ganhando espaço neste estado como professor e como violinista. Hoje, é (re)conhecido nacionalmente e tem discentes e ex-discentes atuando nos mais diversos espaços da música, tanto no Brasil, como no exterior. Para construir a compreensão dessa trajetória e também das ações e pensamentos nela envolvidos, utilizei a ferramenta da etnografia que, nesta pesquisa, está sendo realizada através dos relatos do próprio Yerko, bem como dos de algumas pessoas que com ele conviveram. A partir do conhecimento da história deste professor e desses relatos, é possível perceber que sua trajetória foi composta por atitudes e pensamentos que, por vezes, divergiram dos tradicionais cânones estabelecidos por uma herança comportamental firmada pelo pensamento colonial dentro do campo da música erudita ocidental. Assim, o interesse deste trabalho é entender onde, como e até que ponto as encruzilhadas da vida deste professor o levaram a caminhos diversos dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e em que aspectos esses caminhos se constituíram em influência para o meio violinístico paraibano. Examinei as ações de Yerko inspirada na *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino (2017), que versa sobre as diversas possibilidades de caminhos existentes em qualquer história ou trajetória, caminhos estes regidos pelas dinâmicas e potências do Orixá Exu, aquele que dá movimento à vida, reina em todas as formas de comunicação e, por sua capacidade de atuar nas frestas dos acontecimentos, possibilita a transgressão de qualquer sistema estabelecido pelo ser humano. No campo da música, as principais referências para este trabalho se basearam nas concepções de autores como Christopher Small (1998), Jeff Todd Titon (2008), Samuel Araújo e Gaspar Paz (2011), entre outros. Também precisei estudar sobre os processos de colonialidade na música de concerto europeia para entender até que ponto as atitudes de Yerko foram transgressoras desse sistema. E para costurar esse tecido escrito, parti do entendimento que a música, sendo linguagem, movimento, troca, possibilidades, ancestralidade e diversidade é reino de Exu, que nela se insere como ação criativa e criadora das mais diversas maneiras de senti-la e vivenciá-la. As pessoas que a praticam, incorporando-a, manifestam a força do Orixá em suas inúmeras práticas, fiéis ou transgressoras dos sistemas culturais em que estão inseridas.

Palavras-chave: Yerko Francisco Pinto Tabilo; Exu; Música de concerto; Pedagogia das Encruzilhadas; Colonialidade

ABSTRACT

The Chilean Yerko Francisco Pinto Tabilo began his violin studies in the *Escola Experimental de Música de La Serena*, the first music social project in Latin America. During his undergraduate studies in Music in Santiago, he was invited to be a teacher in the Brazilian state of Paraíba, where he arrived in 1979 right after the creation of the Music Department at the *Universidade Federal da Paraíba* (UFPB). Although he had never been a teacher before, Yerko gradually conquered his space in Paraíba's music scenario as a teacher and a violinist. Today, he is known and recognized nationally, having students and former students involved in the most diverse music environments, not only in Brazil, but also abroad. In order to build the understanding of Yerko's music path, including the actions and thoughts involved, I used the ethnographic tool through Yerko's reports and also through the reports of some of those who used to interact with him. From the knowledge of this teacher's history and these reports, it is possible to see that his trajectory was filled of attitudes and thoughts that, at times, diverged from the traditional canons settled by a behavioral heritage established by the colonial thinking within the field of Western classical music. In this manner, this work aims to understand where, how and to what extent the crossroads in this teacher's life led him to paths different from the canons of the violin teaching-learning system in concert music and in what aspects these paths constituted an influence for the Paraíba violin scene. I examined Yerko's actions inspired by Luiz Rufino's *Pedagogia das Encruzilhadas* (2017), which deals with the different possibilities of paths in any story or trajectory. These paths are governed by the dynamics and powers of the Orixá Exu, the one who gives movement to life, reigns in all forms of communication and, due to its ability to act between the gaps in events, makes it possible to transgress any system established by human beings. In the field of music, the main references used for this work were based on the concepts of authors such as Christopher Small (1998), Jeff Todd Titon (2008), Samuel Araújo and Gaspar Paz (2011), among others. I also needed to study the processes of coloniality in European concert music to understand the extent to which Yerko's attitudes transgressed this system. In order to sew this written fabric, I started from the understanding that music, being a language, a movement, an exchange, possibilities, ancestry and diversity is the kingdom of Exu, which is part of it as a creative action that creates the most diverse ways of feeling and experiencing it. The people who practice in it, incorporating it, manifest the strength of the Orixá in their countless practices, faithful or transgressive to the cultural systems in which they are inserted.

Keywords: Yerko Francisco Pinto Tabilo; Exu; Concert music; *Pedagogia das Encruzilhadas*; Coloniality

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 2

Figura 1 – O Senhor da evolução	89
Figura 2 - Òkòtó	89

Capítulo 3

Figura 3 - <i>Escuela Experimental de Música de La Serena</i>	203
Figura 4 - Crianças da Orquestra <i>Pedro Humberto Allende</i>	207
Figura 5 - A Orquestra <i>Pedro Humberto Allende</i>	209
Figura 6 - Jorge Peña Hen	211
Figura 7 - Formatura.....	213
Figura 8 - Club Symphonico da Parahyba	226
Figura 9 - A Professora Luzia Simões regendo uma concentração orfeônica	227
Figura 10 - Estreia da Orquestra Sinfônica da Paraíba em 1946.....	228
Figura 11 - Fundação do Conservatório Paraibano de Música	229
Figura 12 - Professor Rafael Garcia e Professora Ana Lúcia Altino	230
Figura 13 - Quarteto Ravel	239
Figura 14 - Ensaio do Quinteto Ravel no Departamento de Música da UFPB (1991)	241
Figura 15 - CD <i>Música Armorial</i>	242
Figura 16 – Projeto PRIMA	249
Figura 17 - Quinteto Tabilo	249

Capítulo 4

Figura 18 – Sankofa.....	286

Capítulo 5

Figura 19 – “O corpo, visível, é o sinal do invisível no corpo”	356
Figura 20 – Yerko e algumas pessoas de sua classe em uma Master Class	367
Figura 21 – Ensaizando a camerata “Gente que Encanta”	371

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
AGBEDE MÉJÌ (No meio de)	25
1. Àgbámọ́ra (Abraço)	25
2. Írántí ìdùnnú (Lembrança prazerosa)	26
3. Ìrosẹ (Aguardar)	27
4. Kàlákìní (Variados, Diversos)	28
5. Šíníyè (Inspirar)	30
6. Àìfipekan (Leveza)	32
7. Ìrẹ̀lẹ (Humildade)	34
CAPÍTULO 1	36
Abrindo a porteira, encontrando a encruzilhada, pedindo licença e firmando o ponto	36
1.1. Ìwúrí (Encorajamento)	43
AGBEDE MÉJÌ	52
1. Ìbáré (Amizade)	52
2. Jagunjagun (Guerreiro)	53
3. Ìteramóse (Perseverança, Persistência)	54
4. Ìjìnlẹ (Intensidade, Profundidade)	55
5. Ríraníyè (Admiração)	56
6. Ìnitara (Zelo, Cuidado)	59
7. Ìgbóra (Potência)	60
CAPÍTULO 2	62
Agô, agô Lonan: buscando e cruzando fundamentos	62
2.1 Música	63
2.1.1. Ìlawó (Generosidade)	77
2.2 Exu	82
2.3 Transgressão	102
2.3.1. Colonialidade e pensamento/movimento decolonial	102

2.3.2. Colonialidade na música	115
2.3.3. A era do Conservatório.....	134
2.3.4. O mito do virtuose.....	143
2.3.5. O conservatório no Brasil.....	152
2.4 Refletindo e começando a cruzar fundamentos	165

AGBEDE MÉJÌ 186

1. <i>Ìsòkó</i> (Grupo de pessoas para um mesmo objetivo temporário)	186
2. <i>Kówé</i> (Ser estudioso).....	187
3. <i>Ìtúraká</i> (Jovialidade, Vivacidade)	189
4. <i>Làìbù</i> (Inteiro, Íntegro).....	191
5. <i>Àìlárékérékè</i> (Simplicidade, Naturalidade)	192
6. <i>Fisan</i> (Valorizar)	193
7. <i>Agídí</i> (Obstinação, Força de vontade)	196

CAPÍTULO 3 200

Laroyê!: pelas encruzilhadas da vida do Professor Yerko 200

3.1 <i>Ojúùsè</i> (Dever, Responsabilidade)	204
3.2 <i>Ìfòkànsí</i> (Atenção, Aplicação)	209
3.3 <i>Ìsún</i> (Ato de trazer para junto de si)	214
3.4 <i>Féràn</i> (Gostar, Amar)	218
3.5 <i>Ọpé</i> (Gratidão).....	223
3.6 Uma breve história da música de concerto em João Pessoa.....	225
3.7 <i>Ana Lúcia Altino</i>	231
3.8 Na Paraíba.....	232
3.9 <i>Jagídígbo</i> (Engajar-se em uma luta).....	235
3.10 <i>Ìfarakóra</i> (Conexão, Proximidade)	251
3.11 <i>Títújúká</i> (Alegria, Bom humor)	255

AGBEDE MÉJÌ 261

1. <i>Ìfẹmọ̀nikéjì</i> (Amor Fraternal).....	261
2. <i>Ìdúróṣinṣin</i> (Firmeza)	263
3. <i>Kọṣẹ</i> (Ser um aprendiz em qualquer situação)	264
4. <i>Bàbá</i> (Pai, Mestre).....	265

5. <i>Enikòòkan</i> (Cada um, Cada pessoa)	267
6. <i>Òwò</i> (Respeito).....	268
7. <i>Ìtẹ̀bomi</i> (Imersão, Mergulho).....	270
CAPÍTULO 4	275
Ê Obasin, Ê Akessan: saudando trocas e destinos	275
1.1. Pergunta 1	291
1.2. Pergunta 2	311
1.3. Pergunta 3	322
1.4. Pergunta 4	330
1.5. Pergunta 5	341
CAPÍTULO 5	351
Ina Ina Mojubá	351
NA BORDA DO CARACOL	373
REFERÊNCIAS	377
Referências Bibliográficas	377
Referências Audiovisuais	385
APÊNDICES	386
APÊNDICE A – Entrevista estruturada	386
APÊNDICE B – Participantes da pesquisa	388
APÊNDICE C – Termos de consentimento livre e esclarecido	406

INTRODUÇÃO

*Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo
a trabalhar em suas roças,
mas um e outro deixaram de louvar Exu.
Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas!
Exu ficou furioso.
Usando um boné pontudo,
de um lado branco e do outro vermelho,
Exu caminhou na divisa das roças,
tendo um à sua direita
e o outro à sua esquerda.
Passou entre os dois amigos
e os cumprimentou enfaticamente.
Os camponeses entreolharam-se. Quem era o desconhecido?
“Quem é o estrangeiro de barrete branco?”, perguntou um.
“Quem é o desconhecido de barrete vermelho?”, questionou o outro.
“O barrete era branco, branco”, frisou um.
“Não, o barrete era vermelho”, garantiu o outro.
Branco. Vermelho. Branco. Vermelho.
Para um, o desconhecido usava um boné branco,
para o outro, um boné vermelho.
Começaram a discutir sobre a cor do barrete.
Branco.
Vermelho.
Branco.
Vermelho.
Terminaram brigando a golpes de enxada,
mataram-se mutuamente.
Exu cantava e dançava.
Exu estava vingado.¹*

Sob o título de **Exu e música: rupturas, resiliências e transgressões nas encruzilhadas da vida de Yerko Tabilo**, inicia-se este trabalho. Mas, antes de tudo, saúdo e peço licença a este que é o senhor de toda caminhada, de todos os rumos e escolhas que aqui se delinearão: o Orixá Exu. Laroyê Exu, Exu é Mojubá!²

Este trabalho é sobre encontros e encruzilhadas, sendo cada encruzilhada um local de escolhas diversas. Como define Alberto Mussa³ (2018), encruzilhada é “ponto equívoco, espaço em trânsito, porque o mapa está no olho de quem vê”. E o mapa deste trabalho não se encontra apenas nos meus olhos ou nos olhos do Professor Yerko. Encontra-se nos olhos de várias outras pessoas que com ele conviveram profissionalmente. Mas esse mapa mostra diversos caminhos e possibilidades a cada encontro, a cada encruzilhada e, portanto, é preciso

¹ Esse mito, intitulado *Exu leva dois amigos a uma luta de morte*, foi transcrito do livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (Prandi, 2001, p. 48/49).

² Expressão que significa “Salve, mensageiro! Receba meus respeitos”. Esta não é uma tradução literal, mas explica o sentido da expressão.

³ Essa citação do escritor Alberto Mussa está presente na orelha do livro de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino intitulado *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* (2018), escrita pelo mesmo.

fazer um recorte do olhar e escolher sobre o que aqui será priorizado. Porque nossos olhos são limitados em seu panorama de visão e, portanto, fatalmente, nunca terão condições de ver o todo de qualquer imagem real ou simbólica, como demonstra este mito transcrito no início deste trabalho. Para ver o todo é preciso olhar por vários ângulos ou buscar outros olhares. E ainda acreditar neles. E, assim mesmo, poderá ficar a dúvida.

Assim, este trabalho trata-se de uma interação de diversos pensamentos em torno do entendimento das encruzilhadas vividas pelo Professor Yerko Francisco Javier Pinto Tabilo em sua trajetória, focando o olhar em suas escolhas dentro de seu campo de ação profissional. Seu objetivo não é exaltar ou trazer uma verdade absoluta sobre um homem, pois qualquer pessoa ou situação tem vários lados e cada um de nós carrega em si luzes e sombras que impactam as pessoas a nossa volta das mais diversas formas. E o Professor Yerko não seria diferente. Mas também, como cada um de nós, este professor fez e faz escolhas e é sobre essas escolhas realizadas em seu âmbito profissional que este trabalho procura falar. Escolhas que impactaram seu entorno e influenciaram o meio musical no qual este professor tem caminhado.

A nível teórico, este trabalho é, antes de tudo, o entrelaçar de pensamentos, concepções e explicações sobre o que considero três forças fundamentais para a dinâmica do mundo - a música, o Orixá Exu e o pensamento/movimento que ele mesmo propicia, que é a capacidade e possibilidade de transgressão aos diversos tipos de sistemas em que nos encontramos inseridos - com a vida do Professor Yerko Tabilo, violinista e professor que se transformou em uma referência no meio da música de concerto paraibana, tendo se tornado também conhecido e reconhecido em várias partes do Brasil por ter formado violinistas que hoje atuam no cenário musical nacional e também internacional.

Ao longo da minha trajetória como violinista sempre percebi um diferencial no Professor Yerko. Pensamentos e ações que o afastavam do perfil comum de violinistas e docentes estabelecido pelo sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto europeia. Tanto na época em que fui sua aluna como, e principalmente, depois que deixei de frequentar sua sala de aula e pude experimentar outros métodos e didáticas, via em Yerko uma ação diferente, tanto como instrumentista, como na sua forma de lecionar. Aos meus olhos, Yerko sempre teve uma postura muito séria e respeitosa em relação à música. Demonstrava isso na concentração que mantinha em cada ensaio e em cada aula, nunca desperdiçando momentos em que podia aprender e, silenciosamente ou não, ensinar. Além disso, conseguia transitar por vários espaços musicais, atuando em diferentes estilos, a exemplo do repertório interpretado pelo Quinteto da Paraíba, do qual é fundador. Como professor, mantinha uma

relação mais aprofundada com os indivíduos que com ele estudavam, fazendo questão de tê-los como amigos, se dedicando a eles e não se importando com eles apenas como instrumentistas, mas também como seres humanos. Outra diferença perceptível em Yerko como professor era o respeito que ele tinha à individualidade de cada pessoa de sua classe, se moldando ao tempo de cada uma sem deixar de incentiva-la a sempre ir em frente e buscando aplicar uma técnica ou didática específica e diferenciada para cada pessoa de acordo com suas necessidades. Por fim, Yerko nunca fez diferença entre as pessoas que com ele estudavam, tratando a todas de forma igualitária, com o mesmo empenho e dedicação, independente do nível ou facilidade ao violino que tinham.

Além desse diferencial, também percebi ao longo de minha trajetória profissional realizada quase que completamente aqui em João Pessoa, um crescimento gradativo em número de estudantes que procuravam Yerko para ter aula. E com esse crescimento, um caminho que ultrapassou as fronteiras de João Pessoa e levou o nome de Yerko para o resto do Brasil e também para alguns lugares fora dele. Tomei como hipótese que a razão dessa trajetória próspera tinha por base justamente esse diferencial que eu via nele. Yerko haveria encontrado o seu próprio jeito de agir no meio da música de concerto, fazendo escolhas a partir das suas experiências, tanto positivas, como negativas. E, a partir disso, criou um legado que se ampliou ao ponto de, hoje, ser conhecido e reconhecido nacionalmente, tendo discentes e ex-discentes espalhados pelo Brasil e pelo exterior que ainda se espelham e reproduzem seus ensinamentos.

Depois de tentar explicar infrutiferamente essa trajetória sob o viés da memória, entendi que, em sua base, essas escolhas foram, de alguma maneira, transgressoras do sistema de ensino-aprendizagem em que Yerko estava inserido e, então, passei a tentar compreendê-las sob o viés de um pensamento não colonial. Assim, de uma motivação inicial que apontava apenas para a necessidade de registrar a trajetória referencial desse professor, que impactou gerações de violinistas no estado da Paraíba, passei a buscar onde, como e até que ponto as encruzilhadas de sua vida o levaram a caminhos diversos dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e em que aspectos esses caminhos se constituíram em influência para o meio violinístico paraibano. E este se tornou o objetivo principal desse trabalho.

Para chegar até ele, precisei ir ao encontro de objetivos mais específicos e busquei, primeiramente, ir mais fundo no estudo do próprio meio musical em que estou inserida, procurando entender melhor os cânones do sistema conservatorial - sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto europeia e que sustenta a hegemonia desta música nos

países que foram colonizados - de forma a perceber onde o Professor Yerko dele se afastou em suas atitudes como instrumentista e professor. Para isso, também me aprofundei nos estudos sobre os processos de colonização e de hegemonização do pensamento europeu ao redor do mundo, principalmente aqueles ligados ao Grupo Modernidade/Colonialidade, buscando entender as características desse homem colonizador e como elas se inseriram no meio da música de concerto, chegando aos processos de estabelecimento do ensino conservatorial e seus pressupostos.

É importante ressaltar que, neste trabalho, apesar de discorrer sobre o pensamento decolonial em um dado momento, não o utilizo para fundamentar a análise da trajetória do Professor Yerko, mas sim para entender os caminhos que a colonialidade trilhou dentro da música europeia de concerto. Em toda a sua vida, Yerko esteve inserido no sistema colonial de ensino da música de concerto, reproduzindo muitos de seus pressupostos. Assim, não posso falar de decolonialidade na vida deste professor. Mas posso falar em transgressão. Apesar de estar inserido no sistema musical colonial e usufruindo de seus cânones, Yerko teve atitudes que fugiram às máximas estabelecidas pelo ensino de conservatório como, por exemplo, no que diz respeito a suas ações na interação com as pessoas que com ele estudam ou estudaram. Assim, não foco nas lutas sociais que o movimento decolonial abraça, não foco na mesma linha das principais discussões sobre a decolonialidade no ambiente musical na atualidade, e que ressaltam, por exemplo, a importância de trazer para os meios institucionais de ensino da música, uma música que reflita nossa realidade como povo, abraçando as culturas tanto dos povos escravizados como dos povos originários, silenciados pela colonização. Trago a proposta de desviar o olhar do conteúdo metodológico deste professor (conteúdo este que não fugiu aos cânones conservatoriais) para sua forma de ação, dizendo que, também como decolonialidade, descolonialidade ou não colonialidade⁴ na música, podemos ter uma mudança de pensamento e atitude dentro do próprio sistema de conservatório. Sistema este que, com sua forma de ensino racional e cartesiana, silenciou corpos musicais, discriminou não virtuosos e transformou estudantes em produtos de fabricação única na aplicação de técnicas comuns a todos e que, supostamente, serviriam para qualquer pessoa.

Assim, atitudes que transgridam essas práticas conservatoriais, tão bem representativas de um processo de colonização do ser dentro do campo da música, como, por

⁴ Trago aqui alguns dos termos utilizados nos estudos sobre o assunto para ressaltar que não me refiro a movimentos específicos e, sim, a pensamentos e ações que transgridam, no cotidiano da vida, a herança do colonizador.

exemplo, atitudes que respeitem o corpo do indivíduo e seu processo de aprendizagem individual, para mim podem ser vistas como ações que agem na contramão da colonialidade, como atitudes que transgridem e fogem ao sistema colonial, assim como propõe e discorre o movimento decolonial. Dessa forma, se tornou importante para este trabalho estudar e conhecer sobre decolonialidade para entender até que ponto as atitudes do Professor Yerko foram ou não transgressoras do sistema colonial. E, a partir desses estudos, posso dizer que suas atitudes, principalmente como professor, transgrediram os cânones do sistema de conservatório, abrindo frestas na colonialidade do ser que este impõe e transformando o meio da música de concerto na Paraíba.

E dentre os estudos sobre decolonialidade, cheguei à *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino (2017), que se tornou a grande fonte de inspiração para esta pesquisa. Em seu trabalho, Rufino traz o Orixá Exu como filosofia de base para o entendimento das movimentações do mundo e das relações nele estabelecidas, assim como este o é no sistema africano de princípios explicativos da humanidade. Segundo o autor,

existe um rico arsenal de produções que se dedicaram a versar sobre as proezas de Exu. A presença do orixá iorubano e as suas ressignificações na diáspora é tema presente nos campos da etnologia, antropologia, filosofia, literatura comparada, estudos das religiões e relações étnico-raciais. [...] Porém, constato algumas ausências no que vem sendo produzido. Em grande parte do que foi feito, o signo Exu é submetido a leituras miradas a partir de arcabouços teóricos que se centram nas bases consolidadas pelo projeto moderno ocidental. Essas produções enriqueceram bastante os debates que problematizaram o signo. Até então, esses diálogos eram desenvolvidos somente nos terreiros. Porém, o desenvolvimento de problematizações fora do terreiro, praticados no âmbito das ciências humanas, não salientaram uma crítica sobre os limites dos métodos e lentes utilizadas para pensar o fenômeno. Exu, em grande parte das produções sobre o tema, foi tratado como objeto a ser pesquisado e não como conhecimento que nos possibilita a prática de *cruzos, rolês epistêmicos* e o apontamento de perspectivas pluriversais (Rufino, 2017, p. 24/25).

Na *Pedagogia das Encruzilhadas*, portanto, Exu “se inscreve como **disponibilidade conceitual** para a incursão em inúmeros campos. Da filosofia à metafísica, da linguagem à quântica, Exu está a praticar os seus rodopios. Exu é a boca que tudo come” (Rufino, 2017, p. 25, grifo meu). Assim, a grande inspiração desta pesquisa foi a *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino, que versa sobre as diversas possibilidades de caminhos existentes em qualquer história ou trajetória, caminhos estes regidos pelas dinâmicas e potências do Orixá Exu, aquele que transforma percursos, dá movimento à vida, reina em todas as formas de comunicação e, por sua capacidade de atuar nas frestas dos acontecimentos, possibilita a transgressão de qualquer sistema estabelecido pelo ser humano. Para Rufino, as encruzilhadas são campos de possibilidades e nelas podemos romper ou perpetuar os sistemas nos quais

estamos inseridos. Penso, portanto, que este trabalho de Luiz Rufino é bastante adequado como inspiração para esta pesquisa pelo fato de Exu também se encaixar perfeitamente como princípio explicativo de base para os diversos tipos de escolhas realizados por Yerko em sua trajetória junto ao sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto.

Então, de forma a também me afastar um pouco dos cânones europeus estabelecidos nos processos de leitura de mundo dos trabalhos acadêmicos, decidi entender os caminhos trilhados pelo Professor Yerko e suas escolhas sob o viés da regência do Orixá Exu, de suas dinâmicas e potências, colocando-o também como conceito que fundamenta as diversas possibilidades de escolha que temos em cada ponto de nossa trajetória. Exu é o dono do terceiro caminho, o “entre” existente no cruzar das possíveis trajetórias. E Yerko, como o professor que, mesmo inserido no sistema e utilizando de seu conteúdo e pressupostos, o questiona na forma como transmite esse conteúdo; ou como o não virtuose que chegou a uma Universidade para dar aula sem nunca ter lecionado e se tornou referência nacional é, para mim, a prova viva desse *entre* que ri do sistema e o transgride.

No campo da música, as principais referências para este trabalho se basearam nas concepções de autores como Christopher Small (1998), Jeff Todd Titon (2008) e Samuel Araújo e Gaspar Paz (2011). Aqui é importante ressaltar que esses autores, assim como Merriam (1980) e Blacking (2007, 2015), também citados nas considerações sobre música, estão ou estiveram de alguma forma inseridos neste sistema colonial europeu nela estabelecido e por ela disseminado. Mas são autores que não só fizeram parte da minha própria trajetória de estudo e entendimento da Etnomusicologia, como também foram pessoas que trouxeram para este campo transgressões e transformações que o levaram aos caminhos de intensa crítica ao sistema colonial que hoje o fundamentam. Portanto, eles aqui se colocam como autores importantes para a minha própria trajetória de construção do pensamento que estabeleço nesta parte da fundamentação teórica e no restante do trabalho.

Sobre isso, vale salientar que sempre vi música de forma mais abrangente, conceituando-a, assim como esses autores, não apenas em seu aspecto sonoro, mas entendendo também se tratar de uma forma de expressão que comunica o mundo e estabelece relações dentro dele. Assim sendo, nada mais óbvio que entrelaçá-la com o Orixá Exu que rege também toda forma de comunicação. Nesse sentido, o conceito de “musicar” de Small (1998), baseado nas trocas biológicas entre todos os seres, foi fundamental para construir o que denominei de meu ponto riscado para esta tese: a música, sendo linguagem, movimento, troca, possibilidades, ancestralidade e diversidade é reino de Exu, que nela se insere como ação criativa e criadora das mais diversas maneiras de senti-la e vivenciá-la. As pessoas que a

praticam, incorporando-a, manifestam a força do Orixá em suas inúmeras práticas, fiés ou transgressoras dos sistemas culturais em que estão inseridas.

Sendo assim, após refletir sobre essas três forças (a música, o Orixá Exu e a capacidade ou possibilidade de transgressão), busquei os pensamentos e concepções que as entrelaçavam para fundamentar minha questão de pesquisa, objetivo geral deste trabalho. Procurei aqui compreender, a partir dos meus entendimentos sobre elas, como este Professor, seja como instrumentista ou como docente, incorporou as diversas potências presentes na música, acionou a força criativa e transgressora do Orixá Exu inserida nela e também em tudo o que existe e, em sua prática diária, realizou escolhas profissionais que o levaram a caminhos tanto de aproximação como de afastamento do sistema da música de concerto europeia, sistema este no qual sempre esteve plenamente envolvido.

Mas entendo que a percepção de uma trajetória não pode vir de apenas uma pessoa. E se eu estivesse lendo essa história de forma equivocada? E se esse Yerko transgressor e influenciador só existisse na minha cabeça? Assim, para responder a essas perguntas, não contei só com minhas análises e observações sobre a vida desse professor colhidas em entrevistas semiestruturadas que me levaram a conhecer seus pensamentos acerca da música e do ensino desta. De forma a trazer a voz do entorno e não só a minha, busquei as reflexões e concepções sobre este professor de pessoas que passaram por sua sala de aula e algumas outras que com ele conviveram intimamente nos espaços musicais dos quais participou para compreender a visão que o meio instrumental paraibano, mais especificamente ligado ao violino, tem sobre ele. Também busquei informações em alguns dos espaços fora da Paraíba em que ele deu aula, como os projetos sociais. Através de entrevistas estruturadas com essas pessoas, foi possível para mim vislumbrar um pouco dos impactos das ações deste professor sobre o meio musical em que esteve inserido. Ao total, foram respondidas trinta e nove entrevistas das cinquenta enviadas, um número que poderá parecer extenso, mas penso ser proporcional aos diversos espaços ocupados por Yerko em sua trajetória.

Portanto, esse trabalho é sobre encontros, trocas e caminhos que se entrelaçam em encruzilhadas. Segundo Rufino, “Exu é aquele que nos concede mobilidade, ritmo, movimento e, por consequência, caminhos” (Rufino, 2017, p. 75). Mas caminhos que estão vinculados à noção de possibilidades, de imprevisibilidade e inacabamento. Jamais caminhos lineares, determinados e que dão a ideia de princípio, meio e fim. Os caminhos de Exu se quebram e se contorcem, nos virando do avesso e parecendo nos fazer andar em círculos. Para depois, nos encontrando seres diversos e transformados, nos reorganizar.

Dessa forma, a organização e linearidade previstas pela escrita acadêmica tradicional, para mim, não encontram lugar em uma tese escrita sob o signo Exu. Exu pede as interseções, os cruzamentos, a ciclicidade. Exu pede a originalidade e a quebra de padrões. Exu pede o caos para que possa surgir uma nova organização. E, sendo assim, decidi buscar na escrita deste trabalho a não linearidade. Serão propositais as quebras no discurso para introduzir um caminho que se cruza. A falta de uma maior objetividade em vários momentos da escrita é escolha. Também é busca consciente uma linguagem mais informal e mais instintiva. Nem sempre é fácil e, em alguns momentos, pode ser confuso. Peço desculpas, mas a vida é confusa e exige reflexão. E é na “confusão” que, muitas vezes, damos passos adiante.

Também procuro neste trabalho o ensimesmar de quem o lê. Tenho o desejo de que cada entrevista seja lida com um olhar que busca o encontro nela existente e com a consciência de quem indaga sobre os destinos explícitos e não explícitos que tomaram forma a partir desse encontro. Em todas as entrevistas, busquei deixar as pessoas falarem sem interferir muito em suas narrativas. Dessa forma, reconheço que muito deste trabalho ficou no campo do não dito, vários detalhes deixaram de ser esmiuçados, muitas situações poderão parecer incompletas a quem o lê. Mas esta foi uma escolha que se baseou no respeito à narrativa tal qual ela se pôs, acolhendo o que foi esquecido ou simplesmente não pronunciado. Porque todos esses movimentos são Exu.

Essas entrevistas são apresentadas a quem lê este trabalho também na forma de um entrelaçamento da minha fala com a fala dos entrevistados. Busquei apresentar esses relatos como quem conta uma história, em determinados momentos narrando sobre o que foi dito e em outros deixando falarem as próprias pessoas entrevistadas. E como tudo neste trabalho busca o entrelaçamento, após esta breve introdução, já será possível encontrar algumas dessas entrevistas, que estarão ocupando o lugar das frestas, do *entre*, dos intermédios dos capítulos. E, por isso, essas sessões serão chamadas de *Agbede Méjì*, nome em iorubá⁵ que significa “no meio de”, “no centro entre dois pontos” ou, simplesmente, intervalo. Ocuparão, portanto, seu lugar no espaço entre os capítulos deste trabalho, de certa forma quebrando sua sequência. Os entrevistados serão os intermediários, os comunicadores, aqueles que revelarão um Yerko mesmo antes de mim ou dele mesmo. Seus nomes verdadeiros serão ocultados e surgirão para representá-los pseudônimos baseados nos aspectos mais relevantes que, para mim, foram trazidos por suas falas. Dessa forma, um amigo de infância será nomeado de “amor fraternal” ou alguém que traga uma memória afetiva gestual será chamado de “abraço”. Esses

⁵ Todos os nomes em iorubá incluídos neste trabalho foram retirados do *Dicionário yorubá-português* elaborado por José Beniste (2021)

pseudônimos também estarão em iorubá, num entrelaçamento com a filosofia regente deste trabalho.

Ainda assim, será possível não seguir a sequência não linear proposta. Isso não comprometerá a compreensão do trabalho na sequência de seus capítulos. Portanto, passada esta breve introdução, é possível se dirigir ao primeiro capítulo da tese onde relato os caminhos trilhados por mim e que me levaram à escolha deste tema e à concepção deste trabalho. E continuar seguindo na leitura apenas dos capítulos até o final. É uma escolha. De qualquer forma, neste primeiro capítulo já será possível encontrar um dos entrelaçamentos que pretendo fazer entre as entrevistas realizadas e o próprio texto do capítulo. O que, em minha percepção, não impedirá a compreensão de seu conteúdo. Então, segue-se a esse primeiro capítulo novo *Agbede Méjì*, novos entrelaçamentos. Quem optar por lê-los terá a possibilidade de conhecer alguns dos sujeitos presentes no entrecruzar da minha própria vida com a do Professor Yerko.

Após este segundo *Agbede Méjì*, peço novamente licença ao Orixá Exu para, no capítulo dois, cruzar os fundamentos em que se baseiam esta pesquisa, tecendo essa trama entre música, Exu e as reflexões acerca da colonialidade na música de concerto europeia e suas relações com o sistema de ensino conservatorial que, posteriormente, será entrelaçada com a vida do Professor Yerko. Este é um capítulo extenso, pois delineia minha própria caminhada na pesquisa. Talvez algumas partes dele possam ser consideradas desnecessárias se pensarmos na objetividade que pede um trabalho acadêmico. Mas elas fizeram parte da minha própria estrutura de entendimento do tema e podem servir também para todas as pessoas que, como eu, são iniciantes em algumas das discussões aqui expostas. Neste capítulo, será também possível encontrar uma entrevista sendo propositadamente entrelaçada com seu conteúdo. As reflexões que pretendo extrair desse entrelaçamento são as mais diversas e deixo as respostas a cargo de cada um ou cada uma que se deixar levar por essa experiência de quebra e aparente confusão.

Findada a fundamentação em que se baseia este trabalho, novo *Agbede Méjì* prepara o terceiro capítulo. Este, finalmente, sobre o Professor Yerko. Neste capítulo, trago a trajetória de vida deste professor e também um breve relato da formação do contexto musical erudito da Paraíba encontrado por ele no momento em que aqui chegou. Da mesma forma que no primeiro e no segundo capítulos, entrevistas intermediarão essa narrativa, com o objetivo de inserir mais detalhes sobre os contextos nele explicitados.

Antecedendo o quarto capítulo, virá o último *Agbede Méjì*. As últimas vozes de pessoas que estudaram ou conviveram profissionalmente de forma mais intensa com Yerko

antes desses relatos serem unidos no capítulo quatro em uma análise que pretenderá mostrar o olhar dessas pessoas sobre a prática instrumental e docente deste professor, como ele exerceu sua influência no meio musical violinístico paraibano e como impactou a vida daqueles e daquelas que por sua sala de aula passaram. Neste quarto capítulo, o foco será entrelaçar as narrativas e percepções das pessoas entrevistadas com meu pensamento sobre as atitudes de Yerko que considero transgressoras ao sistema de ensino conservatorial.

O quinto capítulo traz, então, a confirmação daquilo que denominei de ponto riscado para esta pesquisa, o reconhecimento da atuação do Orixá Exu em cada aspecto ou encruzilhada da trajetória do Professor Yerko. É o momento de cruzar os relatos, os caminhos e pensar sobre as diversas possibilidades de escolha que temos em nossas vidas. É o momento de refletir sobre as forças que nos movem, as diversas formas de olhar o que nos cerca e de como podemos resignificar nossas existências a partir do que nos é imposto pela vida e pelo mundo. É o momento de falar sobre a possibilidade de tecer as linhas que compõem nosso destino através de um olhar encantado que também produz encantamento. É o momento de saudar o *entre* e a encruzilhada, os diversos poderes e regências do Orixá Exu, como potencializadores das existências e também das transformações que ocorrem dentro e fora de nós.

Por fim, *Na borda do caracol* traz as considerações finais deste trabalho. Traz a consciência que muito ainda precisa ser (re)visto e (re)pensado acerca dos caminhos da música e das relações dentro dela. Traz a reflexão de que outras formas de olhar para esses caminhos, diversas das já tão utilizadas e baseadas em um pensamento eurocentrado, podem trazer novas concepções que auxiliem na mudança de um sistema que tanto tem contribuído para a escassez do mundo na medida em que ainda silencia e discrimina existências. *Na borda do caracol* traz também o entendimento de que cada pessoa nessa vida é capaz, com suas ações, de ser um agente para essas mudanças. E que este tem sido o Professor Yerko, que contribuiu e ainda contribui para elas transgredindo alguns dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto.

AGBEDE MÉJÌ

Àgbámọ́ra (Abraço)

Àgbámọ́ra⁶ define o Professor Yerko como uma pessoa determinada, muito responsável e, principalmente, apaixonada pelo que faz. Relata que teve a honra de ter aulas com ele durante cerca de dois anos e que o que mais chamou sua atenção foi a disponibilidade deste professor:

as aulas duravam em média 3 horas, eu percebia que ele realmente queria me ajudar a evoluir, ele queria dar aula, não estava ali somente pra “cumprir horário”, e, pelo menos no meu caso, ele não recebia nada em troca, nenhuma remuneração em dinheiro. E ele se entregava demais nas aulas, o aluno consegue perceber quando a aula é realmente planejada e pensada, eu percebia isso em cada aula e exercício proposto. O fato de ele querer tanto que eu melhorasse em uma determinada técnica me fazia querer muito também. Ele conseguia cobrar sem pesar nas palavras, sem precisar demonstrar bridade, e me fez entender a importância da disciplina no estudo para alcançar meus objetivos.

Segundo Àgbámọ́ra, a qualidade das aulas de Yerko fez com que várias pessoas que estudavam com ele vencessem ou tirassem boas colocações em concursos pelo Brasil afora, sendo Àgbámọ́ra uma dessas pessoas. Após vários anos tentando a aprovação em um teste de orquestra, ao começar a estudar com Yerko, atingiu seu objetivo. Para Àgbámọ́ra, isso, de certa forma, impacta o meio violinístico da Paraíba, pois o nome deste professor estará marcado nos diversos lugares onde as pessoas que estudaram com ele estiverem.

Sobre as relações com a música⁷ adquiridas a partir do encontro com Yerko, Àgbámọ́ra aponta como as mais importantes a disciplina no estudo, a paixão por tocar violino e a capacidade crítica perante a música e suas performances:

Yerko costumava me mostrar vídeos de algumas performances no final das aulas, também passava a semana me enviando vídeos nas redes sociais, a maioria deles eram de violinistas mas também me mostrava outros instrumentistas. Ele me mostrava os detalhes da interpretação e da técnica daqueles performers, isso me ensinou a assistir os vídeos de maneira mais crítica e com o objetivo de aprender também, depois de um tempo eu que estava enviando vídeos pra ele com meus próprios comentários. Isso é massa!

⁶ Àgbámọ́ra significa abraço em iorubá, palavra que ficou marcada em mim após ler essa entrevista.

⁷ De uma maneira geral, pelo fato de Yerko ter atuado durante sua vida principalmente no cenário da música de concerto europeia e deste também ser o contexto das pessoas entrevistadas, quando o termo música aparecer nas entrevistas e nas reflexões sobre a trajetória deste Professor, estará se referindo a este tipo de música.

Àgbámọ́ra traz também uma visão, a meu ver, bastante poética para esta entrevista, fruto da escolha de seu pseudônimo. Ao compartilhar uma lembrança que lhe ficou marcada no convívio com o Professor Yerko, relata:

em uma das primeiras aulas ele me disse que eu precisava ter cuidado com cada nota, nenhuma delas poderia “passar despercebida”, falou isso com bastante ênfase. Lembro do gesto que ele fez enquanto falava, como se estivesse abraçando as notas com um espaço largo entre os braços e quando uma das notas “tentava escapar” ele a pegava e a colocava no meio do seu abraço novamente. Isso me impactou na época.



***Ìrántí ìdùnnú* (Lembrança prazerosa)**

*Ìrántí ìdùnnú*⁸ relata que conviveu com o Professor Yerko grande parte de sua formação como violinista e que este sempre lhe pareceu “um professor muito dedicado, sensível e disponível para os alunos”, parecendo isso ser sua prioridade. Para *Ìrántí ìdùnnú*, essa forma de agir seria justamente sua peculiaridade como professor, além do fato de Yerko ter um bom senso de humor e um relacionamento próximo com todas as pessoas que com ele estudavam, parecendo a *Ìrántí ìdùnnú* que ele tratava todas da mesma forma.

Sobre a dedicação do Professor Yerko, *Ìrántí ìdùnnú* lembra que, na época de sua graduação, a Universidade entrou muitas vezes em greve, mas que este nunca deixou de dar aulas por isso. Além disso, ressalta que as aulas de Yerko “muitas vezes eram longas. Recordo de uma aula minha que durou por volta de três horas e quando terminou, senti como se o professor tivesse conseguido “tirar” de mim, coisas que nem eu sabia que eu era capaz de fazer”.

Ìrántí ìdùnnú diz ser uma inspiração para sua vida de docente a forma como o Professor Yerko conduzia suas aulas: “respeitando o ritmo de aprendizagem de cada aluno, enfatizando a expressão” e também sendo sensível “para enxergar o aluno de uma maneira

⁸ *Ìrántí*, em iorubá, significa lembrança, recordação. Já *ìdùnnú* se refere a prazer, alegria. A expressão, portanto, traduz a sensação que *Ìrántí ìdùnnú* me passou ao ler sua entrevista. A de ter sido tomada por uma memória prazerosa.

integral”. Ressalta sua gratidão e felicidade por ter como referência em sua vida “um professor que mesmo com muitas exigências técnicas, conseguia trazer leveza, graça e sentimento para as aulas de violino”.

Com isso, *Ìrántí idùnnú* acredita que, provavelmente, Yerko tenha impactado o meio violinístico paraibano, “pois vários de seus alunos optaram pelo ofício de professor(a) e podem já estar disseminando seus ensinamentos e sua forma de ensinar o violino”.



***Ìrosẹ* (Aguardar)**

*Ìrosẹ*⁹ define o Professor Yerko como um “homem de uma simplicidade admirável, uma inspiração como violinista e artista, um professor que sempre se doou incondicionalmente para seus alunos”. Considera que sua maior peculiaridade como professor é reunir seriedade e diversão em sua sala de aula, característica essa que, segundo *Ìrosẹ*, diferencia Yerko, em todos os aspectos, de outras pessoas que ensinam violino.

Sobre a influência de Yerko no meio violinístico paraibano, *Ìrosẹ* relata que, por ser este professor “uma máquina humana de produzir, com excelência, alunos que se tornaram profissionais, tanto Brasil, como no exterior”, este teve significativo impacto na Paraíba. *Ìrosẹ* cita, inclusive, que o naipe de violinos da Orquestra Sinfônica da Paraíba é, até hoje, composto em sua grande maioria por pessoas que com ele estudaram.

A partir do convívio com o Professor Yerko, *Ìrosẹ* relata que sofreu uma profunda modificação na forma de encarar a vida, pois este, nas palavras de *Ìrosẹ*, “cultivou em meu coração que um dia tudo mudaria na minha vida”. E contribuindo para que isso acontecesse, Yerko auxiliou *Ìrosẹ* em vários sentidos, inclusive custeando pequenas viagens em épocas nada fáceis para *Ìrosẹ*.

Hoje, a realidade de *Ìrosẹ* é outra. Mas houve um momento em que não havia

⁹ *Ìrosẹ* é, em iorubá, o ato de esperar, de aguardar. Essa palavra foi escolhida para esta entrevista pelo sentimento cultivado pelo professor Yerko no coração da pessoa entrevistada em um momento muito difícil de sua vida. Esperar que dias melhores viriam e que tudo mudaria foi algo que Yerko plantou em sua alma.

nenhuma perspectiva profissional e pensei em desistir, do violino. Provavelmente, se não tivesse tido o contato direto com professor Yerko, houvesse parado. Ele teve a sensibilidade de ver as intempéries que estava enfrentando e sempre me encorajou a perseverar.

E termina dizendo sobre seu encontro com Yerko: “foi um privilegio tê-lo como professor/amigo, que muitas vezes agia, como um pai”.



***Kàlákìní* (Variados, Diversos)**

*Kàlákìní*¹⁰ define Yerko como um ser humano único, um ser humano mágico, que tem um lado humano muito forte e, por isso, se torna para *Kàlákìní* uma grande referência. *Kàlákìní* relata que sua admiração por Yerko vai além de considera-lo um grande instrumentista e um grande professor. Ela se dá muito mais pelo fato de admirá-lo como pessoa também. E *Kàlákìní* diz isso por já ter passado por muitos professores e professoras em sua trajetória desde que começou a estudar e morar nos Estados Unidos, onde hoje reside, e que podiam ser instrumentistas ou docentes incríveis, mas que não faziam diferença na vida das pessoas como *Kàlákìní* reconhece que Yerko faz.

Kàlákìní percebe no Professor Yerko a peculiaridade de ver nas pessoas que com ele estudam muito mais que instrumentistas, mas seres humanos com os quais ele se importa. Assim, seu trabalho como professor vai além de simplesmente ensinar a tocar, fazendo com que ele se torne um verdadeiro mentor. Outra peculiaridade de Yerko apontada por *Kàlákìní* é que influencia diretamente na forma com a qual pretende conduzir sua própria carreira musical é a diversidade de caminhos passíveis de serem trilhados simultaneamente na música. Segundo *Kàlákìní*, Yerko tocava na orquestra, tocava em quinteto, fazia concertos tanto de música erudita como de música popular e isso, aos seus olhos, o tornava extremamente diferente, terminando por abrir sua mente “pra um leque de como pode se levar a carreira na

¹⁰ *Kàlákìní* é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa diversos, variados. Foi escolhida para representar esta entrevista por serem as diversas possibilidades de trabalho com a música uma coisa que a pessoa entrevistada sempre admirou na trajetória de Yerko e deseja ter na sua própria

música. Porque, na minha cabeça, era aquela coisa... Ou você faz uma coisa, ou você faz outra”. E Yerko fazia

um pouco de tudo. E é uma coisa assim que eu achava muito incrível, uma coisa que quando eu cheguei aqui no início, eu tava fazendo só uma coisa, aí depois pulou pra só outra coisa e depois só outra coisa. E daí eu falei assim: Não, mas eu quero ter essa peculiaridade que eu vi crescendo. Eu não quero ser como os professores que eu estudei aqui. [...] É uma coisa muito especial que eu tenho que mencionar porque talvez aí tenham pessoas que fazem mais da mesma coisa, mas aqui não tem, sabe? Não tem. Então assim, pra mim, é uma peculiaridade muito grande. [...] Então, isso influenciou de uma maneira muito profunda na minha vida. Influenciou e influencia até hoje.

Segundo *Kàlákiní*, essa versatilidade da ação de Yerko deve ter sido também inovadora para a cidade de João Pessoa, influenciando seu meio musical na medida em que criava novos caminhos possíveis para a música na cidade.

Além disso, *Kàlákiní* acredita também que a quantidade de pessoas formadas por Yerko contribuiu para ser possível, hoje, dizer que este professor impactou o meio violinístico paraibano:

porque ele formou muitas pessoas, né? Dessa geração. Dessa geração e todas as gerações. Na verdade, continua a influenciar. Agora que ele está fora da Paraíba, mas assim... ele realmente teve e tem a oportunidade de impactar de uma forma muito real. [...] A presença dele foi muito forte e continua a ser. Onde ele vai, ele faz uma diferença muito grande. Eu acho que é uma mescla de tudo o que ele já viveu como ser humano, como instrumentista, como professor.

Kàlákiní afirma que foram muitas as relações com a música que adquiriu a partir da convivência com o Professor Yerko, mas aponta uma principal que foi o fato de ter ganhado uma espécie de “casca grossa” para poder enfrentar o que hoje enfrenta longe de sua cidade natal:

com Yerko, foi muito de vamo lá! Vamo crescer aqui. Vamo estudar, vamo ficar melhor, vamo ser melhor. [...] Quando eu fui pra Yerko, era mais a questão de... bora, bora, puxão de orelha, fica melhor. E fazia cara feia... [...] Eu acho que uma das coisas que me ajudou no convívio com Yerko foi levar o estudo de uma forma mais... não sei como dizer... não sei uma palavra boa que eu possa descrever isso mas... acho que o convívio com ele, me inspirava de uma forma diferente... eu acho que ele era meio assim... durão. [...] Com Yerko, especificamente, eu acho que eu adquiri uma casca grossa, é isso que eu posso falar. Yerko começou a me preparar pra ter uma casca mais grossa e é interessante porque eu acho que eu precisei pra poder chegar aqui, né? Porque os professores aqui realmente... a diferença é que aqui eles não se importam tanto você como ser humano. O Yerko realmente se importou, se importa com as pessoas como ser humano. Mas ele me ajudou a ter casca grossa, que eu lembro que tinha semana que eu não estudava tanto, ou estudei errado, ou não estudei com eficiência e ele ficava de cara feia, botava o jornal na cara, nem olhava, pouco falava, e dali foi criando a casca grossa pra entender: Não, ele tá chateado por um motivo... porque eu não fiz o que eu tive que fazer. Da mesma forma que eu sinto essas coisas com os meus alunos, que eu fico lá

dando o suor e sangue e aí quando não fazem a coisa certa, realmente... a pessoa mostra que tá, né? Pra ver se melhora, pra ver se toma uma atitude. Afinal de contas é adolescente. Ele tava formando, né? A consciência de como que a gente tem que cuidar das nossas coisas, das nossas responsabilidades, dos nossos estudos. Então assim... o que eu adquiri dessas aulas foi isso e isso foi muito importante na minha vida. Muito. Até hoje eu lembro das pequenas coisas. Quando eu estou dando aula, eu lembro das pequenas coisas que eu faço que eu aprendi de Yerko

Kàlákìní termina sua entrevista contando um momento crucial de sua vida em que o Professor Yerko ajudou a mudar seu destino e que lhe marcou profundamente:

Nunca vou esquecer de que quando eu recebi a bolsa pra vir estudar. Eu olhei assim pra Yerko e falei: Eu não tenho condições de ir, Yerko. Eu não tenho dinheiro. Ele olhou assim pra minha cara e fez: bem durão, mas ao mesmo tempo, bem doce. Ele olhou pra minha cara e falou: Tu vai conseguir. Dá um jeito, tu vai conseguir, tu tem que ir. Você vai, com certeza. Ele olhou assim pra minha cara... me deu um... sabe uma chacoalhada de ânimo? Quando você pensa assim... não, eu não vou conseguir não... [...] Eu tava numa situação emocional muito difícil. Eu tava sem energia, tava sem forças pra lutar muito, entendeu? Tinha muito obstáculo e ele olhou assim pra minha cara e ele me chacoalhou e falou: para de falar de obstáculo, porra! Tem que ir... tem que ir mesmo, dá um jeito! Cara, e quando eu lembro disso, eu... meu Deus! 14 anos depois. Olha só. Eu nunca, eu nunca paro pra pensar nessas coisas pequenas assim... penso em outras coisas que me fazem ser emotiva, mas isso especificamente, eu nunca vou esquecer. Porque... foi aquele tratamento que Yerko sabe dar. Uma tapa na cara pra você acordar e... engula seu choro e vá embora. Então isso foi, me marcou muito! Muito mesmo. E relembrar isso me deixa muito emotiva.



Şíníyè (Inspirar)

Şíníyè¹¹ diz acreditar que qualquer definição usada para o Yerko homem, instrumentista e professor pode servir para os três aspectos, aspectos nos quais este professor mostra “infinitas qualidades, tentando fazer o seu melhor constantemente. Sempre pensando como ajudar qualquer pessoa, da melhor maneira possível. E mesmo com toda sua história e importância para música na Paraíba e no Brasil, se porta sempre com uma nobre humildade”.

¹¹ Şíníyè é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa inspirar, imbuir, iluminar. Foi escolhida para esta entrevista por ser inspiração algo que a pessoa entrevistada disse sentir em muitas de suas conversas com o Professor Yerko.

Mas Şíníyè ainda ressalta de forma particular o Yerko instrumentista, o colocando como

um monumento histórico no Brasil. Após ouvir muitos grupos de música de câmara, eu vejo uma singularidade no Quinteto da Paraíba. E, para mim, uma das principais marcas do grupo, é o som de Yerko. Somando a precisão na afinação, ritmo e sonoridade, eu vejo a preocupação em realizar música em cada nota.

Em relação às peculiaridades de Yerko como professor, Şíníyè diz perceber nele uma preocupação com as pessoas que com ele estudam tanto a nível profissional, como pessoal. E que essa preocupação o torna “incansável na missão de tirar o melhor de cada aluno”:

acho que isso já se mostra, por si só, com os resultados que ele apresentou oficialmente durante seus anos de trabalho na UFPB e nos festivais de música pelo Brasil. Mas, se formos a fundo nas diversas ocasiões, nas quais alunos vão fazer provas para orquestras; concursos; ingresso em universidades ou semelhantes e procuravam Yerko, mesmo após sua aposentadoria, sempre são recebidos da melhor maneira possível. Yerko fornece horas de aula, de forma gratuita, com um olhar clínico para cada detalhe do que o aluno está tocando. Em geral, trazendo resultados positivos.

Fora a preocupação global com a pessoa que com ele estuda, Şíníyè aponta como peculiaridade de Yerko em sala de aula o seu humor. Şíníyè relata que, com Yerko, está constantemente trocando piadas, muitas vezes de um sarcasmo saudável e sempre com uma energia boa: “acredito que essa boa energia traz uma reação muito positiva na execução da música ou no aprendizado de um aluno”.

Sobre o impacto do Professor Yerko no meio violinístico paraibano, Şíníyè comenta:

eu acho que os resultados falam por si só. Raramente eu olho para um violinista que atua profissionalmente no meio paraibano, que não teve alguma relação musical com Yerko. Muitas vezes, com características também na forma de se portar profissionalmente. Acho que o impacto também transcende o meio violinístico e paraibano, se expandindo para a viola; violoncelo; contrabaixo e para o meio musical pernambucano e potiguar.

Şíníyè diz perceber que, apesar de não ter tido aulas com Yerko dentro do âmbito formal de ensino, as várias aulas que teve com ele ao longo da vida, o convívio pessoal e em momentos em que estiveram como instrumentistas em uma mesma performance e as viagens para dar aulas no Projeto Gente que Encanta em Catolé do Rocha fizeram com que Şíníyè pudesse perceber que boa parte de sua estrutura profissional tem a influência do Professor Yerko: “a preocupação e respeito com a música; a forma de me portar e empenhar em ter um bom convívio com os colegas e amigos; o amor por dar aula; e a paixão por música de câmara, são alguns dos pontos que adquiri por influência dele”. E ainda ressalta que, “mesmo

com a distância, nos falamos todos os dias e essas conversas me trazem muito aprendizado, além de muita inspiração”.

Sobre coisas feitas ou ditas por Yerko que lhe marcaram, *Şíníyè* relata:

Sempre vi Yerko tentando trazer oportunidades para mim e para vários outros músicos, muitas vezes, abdicando de trabalhos que seriam para ele. Isso sempre me marcou e me influenciou a fazer a mesma coisa com alunos e colegas. Durante todo o período como estudante de música, na minha profissionalização e posteriormente como profissional, eu não pude ter o convívio com meu pai, que foi uma grande referência e influência no meio musical. Mas eu tive a sorte de ter várias pessoas que forneceram da melhor influência possível, e Yerko foi uma dessas principais pessoas. Lembro de uma coisa que Yerko me disse, que eu concordei 100% e que desde então eu sempre passo para todos os meus alunos: para ser um bom músico, não basta tocar bem. Você tem que saber se comportar, chegar na hora, estar preparado, ter uma boa convivência...



***Àifipekan* (Leveza)**

*Àifipekan*¹² define Yerko como um ser humano iluminado, generoso, extremamente preocupado com as pessoas, principalmente com a juventude. Além disso, para *Àifipekan*, Yerko é alguém que encara a vida com leveza, com bom humor e, por isso, tem uma energia boa que deixa o ambiente em que ele está mais leve.

Para *Àifipekan*, Yerko é um instrumentista super talentoso que transmite emoção em cada nota que toca, sendo reconhecido no Brasil inteiro e servindo de inspiração para muita gente. Essa emoção é algo que ele também frisa na condução de suas aulas, levando as pessoas a buscarem a melhor forma de passar os sentimentos contidos na música na hora de sua performance. *Àifipekan* afirma que tudo isso o influenciou muito como instrumentista e como professor também, mudando sua maneira de dar aulas: “eu comecei a incorporar a maneira como ele dá aula, sabe? Isso foi muito natural. Tentar passar esse bom humor, essa

¹² *Àifipekan* é a palavra em iorubá relativa ao sentido de leveza. Foi escolhida para representar essa entrevista pelo fato de ter sido este um sentimento apontado pela pessoa entrevistada como tendo sido adquirido na música a partir do encontro com o Professor Yerko

leveza pra os alunos. Então ele tem uma influência muito forte nos resultados positivos que eu tive como professor”.

Assim sendo, *Àifipekan* aponta como peculiaridades do Professor Yerko que o fazem diferente de outros professores justamente essa leveza, esse bom humor e a sua capacidade de deixar uma aula dinâmica, levando principalmente os jovens a terem uma relação de muito mais prazer com a música.

A música tem que ter essa energia, tem que ter essa ideia de fazer por prazer, por amor mesmo. E isso traz um resultado muito positivo na vida da pessoa. Então, Yerko, com esse jeito peculiar que ele tem que eu acho incrível, ele acaba transformando a vida da pessoa e eu já mencionei isso para ele. Eu disse: Professor, houve uma mudança na minha vida. Eu era outra pessoa. Eu tinha uma maneira de encarar a vida, as coisas, muito pesada. E ele me deu essa leveza, esse bom humor, sabe? Fazer música por prazer mesmo, de se expressar... com alegria. E ele é contagiante. Ele é muito contagiante. Essa alegria dele, esse bom humor... Ele tem música no sangue dele, na alma dele. Até o fio de cabelo. Ele tem música, sabe? Ele tem música no café da manhã dele, no almoço, no jantar... é música, música. E ele me passa isso, sabe? Essa é a peculiaridade que ele tem.

Também como peculiaridade de Yerko como professor, *Àifipekan* destaca a preocupação deste em ajudar as pessoas que passam por sua sala de aula, tanto musicalmente, como psicologicamente e até financeiramente.

Eu já percebi, inclusive, que alunos que eu fui muito rígido, alunos que eu fui muito metódico, eles não rendiam tanto quanto aqueles alunos que eu levei, que eu fui amigo do aluno, que eu dei um suporte pro aluno, um suporte psicológico. Inclusive até financeiro. Yerko já me ajudou até financeiramente, quando ele percebeu que eu tava numa situação crítica. Então, a preocupação dele é muito grande com a juventude. Ele tem essa preocupação e isso me influenciou também em relação aos meus alunos. Por que eu senti essa necessidade. O cara que me ajudou psicologicamente, o cara que me deu força, o cara que me deu ânimo, o cara que me ensinou a maneira de se expressar no violino de uma maneira muito intensa, [...] me influenciou também nessa questão. De querer ajudar o próximo, de querer olhar o aluno. Olhar pro aluno com afeto. Essa questão do afeto realmente é muito importante, faz muita diferença e eu percebi que houve um avanço fantástico dos meus alunos depois que eu comecei a implementar. [...] A pessoa se sente valorizada, apoiada. Ele conversava muito nos intervalos de aula e isso também eu vi como uma coisa muito positiva. Essas conversas que ele vai incutindo na cabeça do aluno esses valores de vida. Então, na minha opinião, são essas peculiaridades, sabe? Que impacta, influencia, a vida dos estudantes.

Para *Àifipekan*, o meio violinístico paraibano e pernambucano foram fundamentalmente impactados pela vinda de Yerko para a Paraíba, não sendo possível para *Àifipekan* pensar em música nesta região sem a presença deste professor. *Àifipekan*, de Pernambuco, lembra até hoje do primeiro dia em que teve aula com Yerko: dia 19 de janeiro de 1999. Foi um momento marcante porque foi, a partir dessa aula, que *Àifipekan* diz ter

começado a perceber a música de outra forma, muito mais alegre e prazerosa. E isso teve consequências em sua performance como violinista: “eu me apresento com mais calma, muito mais tranquilo, mais confiança, com alegria. É uma empolgação, é uma energia boa e o público, ele pega isso... o público percebe, né? Que a pessoa tá ali se divertindo, ela tá alegre, ela tá tranquila”.

Àìfipekan ainda traz outro momento marcante vivido com o Professor Yerko. Era um momento de sua vida em que Àìfipekan estava de luto pela perda de seu pai, fragilizado e passando por dificuldades. Não havia falado nada para Yerko, mas este percebeu que algo acontecia e chamou Àìfipekan para conversar. A partir daí, Yerko começou a dar certa ajuda financeira a Àìfipekan que, inicialmente se sentiu encabulado¹³:

Eu fiquei encabulado. E ele: não, não, tome... E ele disse que ele passou por isso quando ele era mais jovem, o professor dele ajudou... Então é uma coisa que, pode ser muito simples, mas para mim mexeu, mexeu muito comigo. E eu pensei: poxa, um dia eu quero fazer a mesma coisa. Um dia eu vou ajudar os jovens orientando, ajudando, se possível financeiramente... um encordoamento... um livro, enfim... Então, isso mexeu muito comigo. Eu fiquei muito emocionado, muito emocionado. Porque ele teve esse olhar... de dizer assim: Puxa, eu vou ajudar esse cara, né? E depois eu soube por outros amigos meus, um monte de amigos meus que também tiveram essa ajuda dele. Ele tinha essa, essa preocupação. De ajudar. E as ajudas dele assim... vinham na hora exata mesmo. Eram ajudas que, realmente, fizeram toda diferença, sabe? Nos momentos mais difíceis e ele tava ali, me ajudando. E não só a mim, né? Mas aos meus amigos também. E enfim... é isso.



Ìrèlè (Humildade)

Ìrèlè¹⁴ descreve o Professor Yerko como “um ser humano de coração gigante, cheio de humildade” que “sabe perceber cada peculiaridade e tirar o máximo de cada aluno”. Segundo Ìrèlè, “Yerko consegue compreender as necessidades e dificuldades de cada aluno, e propor soluções. A forma como ele ensina, faz com que o aluno compreenda de uma forma simples. E, além de um excelente professor com a didática maravilhosa, é humano”.

¹³ Termo bastante usado no Nordeste e que significa estar envergonhado, acanhado ou constrangido.

¹⁴ Ìrèlè traz uma característica que, segundo esta entrevista, é importante no Professor Yerko: sua humildade.

O instrumento de Ìrẹ̀lẹ̀ não é o violino e sim, o violoncelo. Mas Ìrẹ̀lẹ̀ é uma daquelas pessoas que, apesar de não compartilhar o mesmo instrumento com o Professor Yerko, recebeu dele orientações sobre música e a forma como interpretá-la:

tive aula com Yerko logo quando tava iniciando no violoncelo, nos primeiros anos, e ele me fez perceber a beleza da música, pensar em cada pequeno detalhe, o cuidado e amor que devemos ter pela música. Hoje tenho técnico em violoncelo e faço licenciatura em música, e Yerko é uma das pessoas responsáveis por onde estou hoje.

Sobre suas lembranças e relações com a música adquiridas a partir do convívio com o Professor Yerko, Ìrẹ̀lẹ̀ relata:

todo esforço e dedicação que Yerko tinha e tem até hoje com seus alunos, é lindo de se ver! O “veinho” é um grande incentivador do Quinteto Tabilo, e todos nós ficamos muito felizes em poder homenagear esse violinista e professor tão incrível que é Yerko Tabilo. Serei eternamente grata por todos os conselhos e ensinamentos!!

CAPÍTULO 1

Abrindo a porteira, encontrando a encruzilhada, pedindo licença e firmando o ponto¹⁵

*Abre caminho pelo mundo
Abre caminho pela vida
Se parar por um segundo
Divinal é o céu e a terra*

*Abrir o coração da gente
Corpo, condição e a mente
A semente do presente
Ser pintor, cantor, valente*

*Peço licença
Minha senhor e meu senhora
Pai, minha mãe das doces águas
Vô e avó, peço sua bença*

*Eu vim de longe
Vim de um reino do passado
Pra plantar feijão, quiabo
Milho, couve, amor, amora
(Victor Kinjo)*

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, Victor Uehara Kanashiro (Victor Kinjo) relata em sua página do Facebook¹⁶ que queria ser um Doutor que soubesse ouvir os pássaros, plantar mandioca e fazer uma fogueira. E queria também voltar a cantar, sua grande paixão. Sua tese, *“Cantos da Memória Diaspórica: representações, (des)identificações e performances de Mishima a Okinawa”* (2015), lhe ensinou sobre a transição de seus e suas ancestrais em migração para o Brasil, sobre o respeito que devemos ter às vivências de quem nos antecedeu no mundo, sobre as lutas enfrentadas pelos povos que, por diversas questões, precisam deixar seu lugar de origem e enfrentar o desconhecido de um novo país ou continente. Após o Doutorado, Victor participou da fundação do Sítio Samaúma, na zona rural de Mogi das Cruzes- SP, um espaço unindo a arte e a ecologia em situações de pesquisa, ensino e criação. Victor diz que a transição da zona urbana para a rural não foi nada fácil e que os inúmeros desafios e aprendizados desse novo lugar, mesmo

¹⁵ Tendo sido este trabalho idealizado sob a inspiração da *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino, que traz o Orixá Exu como elemento que rege o movimento, a abertura de caminhos e o encontro com as encruzilhadas da vida, lugares onde assentam suas imprevisibilidades, reinvenções, transformações e também seus movimentos de resiliência e transgressão, continuo minha trajetória escrita mantendo o pedido de licença ao “Senhor das Passagens” e fazendo referência a um dos momentos de sua manifestação no terreiro. Segundo Wagner Gonçalves da Silva, “os ‘pontos riscados’ são emblemas elaborados pelos Exus para se identificarem quando incorporam em seus filhos, sobretudo nas sessões de umbanda. [...] Este ato, chamado de ‘firmar o ponto’, visa construir um centro de força para a realização de operações mágicas” (Silva, 2015, p. 53).

¹⁶ <https://www.facebook.com/watch/?v=3748675011876426> Acesso em 23 de setembro de 2023.

repletos de tantos valores humanos, muitas vezes são saberes desconsiderados pelo conhecimento institucionalizado. E foi nessa transição, nesse processo de aprender e (re)aprender-se, de pintar as paredes de sua casa em meio à Mata Atlântica e abrir caminhos por dentro do matagal que Victor Kinjo compôs *Permissão*, a música cuja letra foi escolhida para iniciar esse trabalho.

E por que a escolhi? Porque ela contém em si muitos dos significados dessa trajetória que venho vivenciando desde anos antes de entrar neste Doutorado, mas mais intensamente depois que nele ingressei. Sou uma mulher branca, nascida da união de duas famílias tradicionais da cidade de João Pessoa, criada ouvindo “música boa”¹⁷ e sendo incentivada a buscar conhecimento e informação nos “melhores centros urbanos”¹⁸ de nosso planeta. Neta e bisneta de generais do exército, neta e sobrinha-neta de educador e educadora musicais que trabalharam com Villa-Lobos e com o movimento do Canto Orfeônico na Paraíba, filha de pianista clássica e geólogo que rodou o mundo com seu trabalho em multinacionais. Uma menina literalmente “criada por vó e vó em apartamento”, como diz o ditado¹⁹.

Mas uma menina irrequieta, inconformada e questionadora. Isso porque um daqueles generais (meu avô paterno), extremamente apaixonado por sua esposa, demonstrava seu orgulho e admiração por ela, mesmo sabendo que ela recebia pessoas que eram contra a ditadura militar dentro da própria casa quando ele não se encontrava presente (e a isso fazia vista grossa). Isso porque aquele avô materno, educador musical, defendia que todo ser humano tem a música dentro de si e, sendo assim, em todos os momentos difíceis de minha trajetória como musicista, me ensinou a buscar a essência do que a música significava para mim antes de acreditar no que qualquer sistema me ensinava. Um homem espírita kardecista, “doutrinador”²⁰ em reuniões mediúnicas vinculadas à Federação Espírita Paraibana, mas que

¹⁷ Para minha família, “música boa”, para ouvir dentro ou fora de casa, eram prioritariamente a música clássica e algumas músicas internacionais e brasileiras, geralmente da MPB, considerada por eles como “de qualidade”

¹⁸ Os conhecimentos com raízes nos países da Europa Ocidental eram sempre os mais bem-vindos

¹⁹ Refiro-me a esse ditado popular no sentido de ter tido uma criação onde não passei por grandes dificuldades e nem precisei batalhar para ter minhas necessidades supridas. Morei muito tempo com meus avós e fui muito mimada por ambos. Poderia ter tido, portanto, a tendência para adotar uma postura extremamente conservadora perante a vida.

²⁰ O papel do doutrinador em uma reunião mediúnica, segundo a concepção espírita, é o de ouvir, acolher e conduzir os espíritos considerados pouco esclarecidos e afastados do bem que estejam em sofrimento para uma aproximação com as entidades benfeitoras e o Evangelho de Jesus, fazendo com que estes compreendam, tanto quanto possível, a causa de suas dores e busquem meios para abrandá-las. O doutrinador é, portanto, o catalisador de emoções e energias positivas para tranquilizar o espírito comunicante e minimizar seu sofrimento. No texto, insiro a palavra entre aspas por ser esta a palavra utilizada normalmente para esse papel na época de meu avô e por não concordar com o uso do termo, já que me remete a uma ideia de imposição e tentativa de convencimento e não ao significado real do ato que é quase o de um aconselhamento psicológico em meio a um acolhimento amoroso com o objetivo de acalmar e equilibrar a entidade em sofrimento. Por conta disso, hoje, esse acolhimento dos espíritos desencarnados já possui, em algumas casas espíritas, outras denominações como, por exemplo, dialogador.

apoiava e participava dos momentos em que sua esposa médium, pela qual era extremamente apaixonado, recebia entidades vinculadas ao trabalho na Umbanda dentro de casa. Um homem que, nas horas vagas, ia até os terreiros para ouvir os pontos e criar solfejos baseados neles.

Irrequieta, inconformada e questionadora porque aquele pai geólogo, apesar de conhecer boa parte do Brasil e do exterior e usufruir fartamente dos retornos financeiros de seu trabalho, frequentando satisfeito todos os lugares de elite aos quais teve acesso, buscava tratar cada ser vivente neste mundo com igual respeito e reverência, tirando dos dias desafiadores em que esteve inserido nas matas brasileiras a sua sabedoria para enfrentar os momentos difíceis da vida. Também porque aquela mãe pianista foi alguém que buscou romper com os padrões sociais que lhe foram impostos e enfrentou uma separação conjugal e todos os preconceitos a ela associados simplesmente para ser verdadeira consigo mesma. Tudo isso, em dado momento da minha existência, me chamou a atenção e me levou a questionar alguns dos padrões sociais em que estava inserida.

Sim, sou fruto do que poderia se chamar de uma família brasileira tradicional, enquadrada no pensamento e nas concepções herdadas da sociedade europeia ocidental, colonizadora, mas formada por pessoas que, como qualquer uma, por necessidades de qualquer ordem, nas encruzilhadas da vida, foram marcadas por acontecimentos que as despedaçaram e as fizeram se reorganizar, se reinventando a partir de outras lógicas ainda não vivenciadas. E foi o aprendizado advindo da observação dessas desconstruções de minha ancestralidade, a partir das rachaduras em suas convicções de vida e de mundo que me tornei uma buscadora da sabedoria do “entre”²¹, procurando abrir novos caminhos pelo mundo e pela vida e, assim, podendo compreender e concordar com Rufino quando ele coloca que “os corpos, as práticas e as suas devidas incorporações estão a inventariar um amplo, diversificado e inacabado repertório que transgride a lógica dominante e reinventa a vida nas frestas” (Rufino, 2017, p. 18). Estamos, em maior ou menor grau, em constante transformação. E, a partir desse transformar-se, abrimos caminhos, podendo perceber o quão imensos e sagrados podem ser os aprendizados se pararmos por um minuto para olharmos em volta e percebermos a magia contida em cada movimento.

²¹ Segundo Rufino, quando percebemos o mundo a partir da potência de Exu, compreendemos “que toda mobilidade é fundamentada na interação de duas instâncias opostas que, como efeito, gera uma ação terceira. [...]. Exu está contido nas duas primeiras instâncias e é também o efeito gerado a partir do choque entre elas. É por isso que é conhecido como o ‘3’ ou o ‘+1’, pois sempre está a explorar o *entre*, dinamizando-se como um princípio inacabado” (Rufino, 2017, p. 12, grifo do autor).

*Abre caminho pelo mundo
Abre caminho pela vida
Se parar por um segundo
Divinal é o céu e a terra*

E meu ingresso no Doutorado em Etnomusicologia foi uma escolha pautada justamente na busca por aprendizados diversos dos que tinha tido até então, fruto de várias transformações ocorridas a nível pessoal, de rachaduras em minhas concepções acadêmicas e, portanto, a coroação de um desejo de um novo “abrir caminho”. Mas quando decidi me afastar das Práticas Interpretativas e me aventurar nessa área tão pouco conhecida por mim, me colocando nesta encruzilhada e escolhendo o novo, não tinha como prever os grandes impactos que essa mudança iria causar na minha vida pessoal e acadêmica. E penso ser importante iniciar este trabalho a partir dessa história, não só porque ele se trata, antes de tudo, de uma história, mas também pelo fato de que considero fundamental ressaltar o pensamento que pesquisar é viver e que, se não vivermos nossa pesquisa, podemos fatalmente trazer para a Academia papéis que muito facilmente poderão esvair-se junto com o tempo. Tempo esse que, assim como a própria vida e a própria pesquisa, nos prega peças, nos vira do avesso, nos traz sabores e dissabores, nos coloca em encruzilhadas e nos faz escolher.

Escolhi o Professor Yerko Tabilo para tema de meu trabalho porque, por vários motivos, comecei a me preocupar com as questões relativas à memória, mais especificamente em relação à perpetuação das ideias e ao impacto que nossos atos e opiniões causam em quem nos sucede. E, por isso, decidi focar não apenas no educador, mas principalmente no homem. Em um homem que foi buscando ampliar seus horizontes em cada etapa de sua existência. Um homem que, muitas vezes silenciosamente e até sem saber, influenciou a vida de várias pessoas que passaram por sua sala de aula. Fui e sou fruto e testemunha disso, apesar de ter estudado com ele apenas quatro anos. Na minha trajetória, carrego muitos de seus ensinamentos e conselhos musicais e de vida e percebo a meu redor que não estou sozinha nesse lugar. Assim sendo, senti ser importante registrar a passagem de um homem que hoje é conhecido e reconhecido em várias partes do Brasil, tendo pessoas que passam e passaram por sua docência espalhadas pelo Brasil e pelo exterior. Escolhi esse homem, pela abrangência da vida que construiu, mas sou consciente que assim somos nós. Influenciando e impactando diariamente uns aos outros, vivemos numa grande teia que nos liga e que tece nossas vidas. E que área poderia ser melhor que a Etnomusicologia para falar dessa teia? Com seu olhar profundo não apenas sobre a música, mas também sobre quem a faz?

Assim, adentrei nesse universo do conhecimento e hoje percebo que minha trajetória na pesquisa tem acompanhado, de alguma maneira, algumas das encruzilhadas vividas por Yerko em sua própria existência. No início, o menino que amava jogar bola e estar com colegas na rua teve sua vida modificada ao ser levado pelo pai para uma escola onde iria estudar um instrumento clássico e participar de uma orquestra, além de todas as outras matérias condizentes com seus 10 anos de idade. E esse menino abraçou essa nova vida, se encantando com o disco do concerto em Lá menor de Bach e fazendo da música clássica a sua preferida, mas sem esquecer o tango que sua mãe sempre escutava. Da mesma forma, entrei na Etnomusicologia para pensar mais profunda e abrangentemente a trajetória de Yerko e me encantei com seus pressupostos, ampliando ainda mais minha percepção sobre a música que pratico e sobre a própria vida.

Nunca pude esquecer um dos textos iniciais lidos em minha primeira disciplina de Etnomusicologia, ministrada pela Professora Eurides de Souza Santos, ainda como aluna ouvinte da pós-graduação nessa área: o segundo capítulo do livro *Shadows in the Field*, intitulado *Knowing Fieldwork*, de Jeff Todd Titon. Este texto foi exatamente aquele que me despertou para a grandeza desse novo caminho que passei a amar e admirar. Ao falar sobre o "ser musical no mundo" através de uma atitude de troca perante a vida, atitude esta concebida pelas experiências e vivências adquiridas a partir da música, ao falar que o mundo precisa ser experienciado e não apenas lido como se lê uma partitura, Titon me levou ao encontro de algumas de minhas memórias e sensações vivenciadas em minha trajetória de vida e na música e também de minhas buscas. Não foi difícil entender trabalho de campo a partir disso. Não foi difícil entender que serão sempre necessários uma profunda autorreflexão e um sentimento verdadeiro de entrega e compreensão para realizá-lo. Não foi difícil entender as dificuldades pessoais e grupais de seu desenrolar. Mas foi possível visualizar as belezas que esse caminho pode proporcionar. E Titon, claro, não poderia deixar de ser uma das referências para esse trabalho. Dessa forma, assim como Yerko não deixou de jogar bola, eu não deixei de tocar, mas a encruzilhada de nossos momentos nos abriu novos horizontes que nos levaram a entendimentos mais amplos da vida e a novas concepções de mundo.

Na *Escuela Experimental de Música de La Serena*, onde participava da *Orquesta Sinfónica Infantil de Chile y Latinoamérica*, Yerko teve contato com aquele que ele afirma ser o grande inspirador de seu trabalho na música, o maestro Jorge Peña Hen. A princípio pensei ser esse o grande viés dessa pesquisa. O homem que, inspirado por um mestre, segue seu caminho construindo seu legado a partir do legado por ele recebido, influenciando da mesma forma que foi influenciado, impactando da mesma forma que foi impactado. A memória se

tornou centro de minha pesquisa para abraçar a própria memória de Yerko em sua trajetória como professor. E da mesma forma que Yerko ressaltou a figura de seu mestre em todas as ocasiões que nos falamos, abracei a ancestralidade contida no envolvimento do mestre com o aprendiz como cerne da trajetória profícua que Yerko construiu ao longo de sua caminhada.

Assim, o interesse inicial deste estudo foi compreender as relações de influência e de importância existentes entre a atuação e o pensamento artístico e docente do Professor Yerko e o desenvolvimento sócio musical da Paraíba, mais especificamente na área de violino. Ou seja, entender os valores e representações que levaram Yerko a construir suas concepções sobre a música e o fazer musical, e a relação dessas concepções com o desenvolvimento da área de violino deste estado. Yerko é daqueles professores considerados referência por aqui. O que ele fez exatamente para se transformar nessa figura referencial? Que características de personalidade ele cultivou para influenciar gerações de violinistas e até de outros instrumentistas? E, apesar de já ter minhas hipóteses para algumas das respostas possíveis para essas perguntas, hipóteses essas baseadas justamente no diferencial que sempre enxerguei em Yerko como músico e professor, fui em busca de comprová-las (ou não) fazendo primeiramente várias entrevistas com o próprio Yerko como forma de compreender melhor o pensamento desse homem, sua história e suas motivações (entrevistas essas que se transformaram em longas e prazerosas conversas).

Mas aí veio a encruzilhada da pandemia, na qual entramos meio que sem saber o que era e aonde ia nos levar. E a internet abriu novos horizontes, novos caminhos e o contato com eles. Deparei-me mais intensamente que antes com as lutas e pensamentos decoloniais. E nesse processo, busquei a mim mesma. Enfrentei e ainda tenho enfrentado meus monstros e, para uma mulher branca, de família tradicional e cheia de privilégios, enfrentar os monstros também é reconhecer a colonialidade existindo dentro de si. O que começou como campo de conhecimento, virou busca interna, assim como deve ser. Decolonizar é, antes de tudo, decolonizar-se, viver na prática aquilo que a mente já não mais permite aceitar.

E assim, não tive mais como continuar no campo da memória e, por entender que algumas das atitudes de Yerko foram transgressoras do sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto européia, sistema esse que continua sustentando a hegemonia desta música nos países colonizados, decidi buscar compreender a vida desse professor sob a luz de um pensamento que viesse na contramão da colonialidade, um pensamento inserido nos estudos que buscam transgredir com o sistema colonial e seus pressupostos.

*Abrir o coração da gente
Corpo, condição e a mente
A semente do presente
Ser pintor, cantor, valente*

Foi quando a Professora Eurides me apresentou Luiz Rufino e sua *Pedagogia das Encruzilhadas* que, segundo o próprio autor, encarna os princípios do Orixá Exu e “mira primeiramente a reinvenção dos seres, a partir dos cacos desmantelados, o reposicionamento das memórias e a justiça cognitiva diante do trauma e das ações de violência produzidas pelo colonialismo” (Rufino, 2018, p. 74). Um filme me passou pela cabeça. Um filme do menino que teve sua primeira frustração na música quando descobriu que, na mesma idade que a sua, outras pessoas aprendiam muito mais rapidamente e também tocavam muito mais e melhor do que ele e mesmo assim prosseguiu. Um rapaz que disse ter passado por momentos bem desconfortáveis quando se submeteu a um concurso de violino tocando o Lá menor de Vivaldi enquanto uma menina bem mais nova tocava Max Bruch e mesmo assim entrou no palco para tocar sozinho, sem acompanhamento²². Um filme do rapaz que teve seu mestre querido torturado e fuzilado por uma ditadura sendo acusado de coisas que o rapaz nunca viu acontecerem. Um rapaz que mudou de cidade, passou por necessidades, encontrou apoio de onde e de quem menos esperava e foi, aos poucos, crescendo financeira e artisticamente. Um filme de um rapaz que foi convidado para sair de seu país e se aventurar em um lugar desconhecido para dar aulas em uma Universidade sem nunca ter ensinado a ninguém. Um filme de um homem que abraçou seu ofício, acolheu quem em sua sala de aula chegava, procurando respeitar as individualidades na medida do seu possível, acalantar seus sonhos e incentivar suas vidas, inclusive às pessoas cujo sistema julgava menos aptas à profissão.



²² O Concerto em Lá menor de Vivaldi é uma obra considerada ainda de estágio inicial para o ensino do violino. Um dos primeiros concertos a ser estudado, de nível técnico elementar. Já o Concerto de Max Bruch se encontra em um nível bem mais avançado na técnica do instrumento, sendo já considerado parte do repertório violinístico de alguém em vias de se profissionalizar.

Ìwúrí (Encorajamento)

Ìwúrí²³ conheceu o Professor Yerko quando ainda criança em uma orquestra infantil, por volta de seus oito anos. Já nesta época estabelece-se a admiração e a identificação de Ìwúrí pelo professor que, segundo relata, tinha muito jeito para ensinar crianças, apesar de poucas ou quase nenhuma delas entenderem seu “portunhol”.

O tempo passa e chega o momento de Ìwúrí resolver prestar vestibular para a música. A pessoa com quem Ìwúrí estudava violino na época não achou um bom momento para pensar nisso, pois dizia estar Ìwúrí ainda com pouca maturidade para tal. Foi então que Ìwúrí foi à procura de Yerko e pediu ajuda na preparação para o vestibular. Eram aulas nos fins de semana e feriados, até que Ìwúrí conseguiu seu objetivo. Sobre esse momento, Ìwúrí relata: “ele acreditou em mim, né? Ele confiou... Disse: Não, você consegue sim, não existe esse negócio de ninguém conseguir não... se você estudar, eu tou aqui, eu lhe ajudo e a gente faz essa prova”.

Assim sendo, Ìwúrí define Yerko como uma pessoa de um coração muito bom, um cara especial, cuja peculiaridade principal é “a forma como ele trata as pessoas. Às vezes você não sente que ele é um professor de fato. Ele tá ali como um amigo mesmo, ele te escuta, ele te ajuda, ele te bota para cima. [...] Ele acredita no potencial de cada aluno. Ele acredita que você é capaz sim”.

E para Ìwúrí, é justamente esta peculiaridade do Professor Yerko que fez com que ele chegasse a impactar positivamente o meio violinístico paraibano:

porque não é todo professor que, tipo, vai lá no interior, de graça assim, dá aula de graça, pras pessoas realizarem sonhos não. Ele é muito... eu queria ser, tipo, uns 10% do que ele é, sabe? [...] Essa coisa de sempre querer ajudar as pessoas a passar em concurso, a entrar na universidade, a entrar numa orquestra... Assim, ele realmente, ele ama o que ele faz. Então eu acho que quando tem amor assim, é diferente. De uma pessoa que tá dando aula ali só pra receber o dinheiro. [...] Então, assim... Ele influenciou, sim, na música paraibana, influenciou na vida de vários músicos que às vezes não tinham condições de ter aula de música e ele tava ali puxando para cima e mudando de fato a vida das pessoas, né? [...] Ele influenciou a vida aqui dos músicos da Paraíba

E nesse processo de encorajar, incentivar e mudar a vida das pessoas, Yerko olhava para cada indivíduo que com ele estudava buscando os mais diversos meios de fazer com que ele se desenvolvesse na música e em seu instrumento:

²³ Ìwúrí significa encorajamento em iorubá. Esse nome foi escolhido para esta entrevista pelo fato de, em toda ela, ter ficado claro para mim o papel de encorajamento que o Professor Yerko exerceu na vida profissional de Ìwúrí

dentro do meu aprendizado, ele tentava me ajudar a fazer da forma que eu conseguia, tentando facilitar pra mim, inclusive alongamentos. Me fazia dançar, pular... Era uma graça as aulas. Eu sempre fui muito “dura” tocando e ele me fazia tentar tocar o mais relaxada possível, me fazia pagar mico, cantar, dançar, pular, marchar enquanto tocava.

Ìwúrí relata que Yerko nunca fez diferença entre as pessoas que estudavam com ele. Dava atenção igual a todas, desde que demonstrassem querer aprender e estudar: “eu via que aluno que ia atrás dele pra ter aula só em época de prova, ou não estudava muito ele não se empenhava muito também em querer dar aula no mesmo nível de uma pessoa que dava valor as aulas dele”.

No caminhar da aprendizagem de Ìwúrí, suas conversas com Yerko eram constantes:

a gente conversava muito sobre tudo. Todas as possibilidades que a música tem. Até de fato eu me encontrar. [...] A gente conversava muito sobre o que é que eu gostava. E eu refleti muito nas aulas. Além da gente conversar sobre coisas da vida, né? Yerkão virou assim, um amigo mesmo

E nesse processo, Ìwúrí decidiu se dedicar mais a projetos de música popular. Foi até Yerko e disse: “ô professor, é... você me preparou uma vida inteira pra vida acadêmica assim, de orquestra... E agora eu meio que tou desistindo, né? Só pra ficar tocando música popular, essas coisas”. E a surpresa foi o apoio de Yerko. Ele ficou feliz com a ideia, apoiou, se empolgou junto. Compartilhava vídeos e discutia sobre as músicas. E assim, diante de tudo isso, Ìwúrí aponta como uma relação com a música que adquiriu a partir do convívio com Yerko exatamente o seu diferencial: “acreditar que você é capaz de fazer o que você quiser. Só que tocando bem. Sempre estudando e tal. [...] Acreditar em você, acreditar no seu potencial”. E ressalta:

eu meio que não acreditava em mim. Assim, no meu potencial. Eu sempre precisava de uma pessoa pra estar ali dizendo: Bora, você consegue, a gente consegue! [...] Ele foi assim, um cara especial demais pra mim, essencial na minha vida, que fez tudo. Se hoje eu tô onde eu tô, eu tenho que agradecer muito a ele porque ele que foi o cara que não deixou eu desistir da música, do violino



Mas voltando às minhas reflexões sobre as reinvenções presentes na vida de Yerko, no momento de meu primeiro encontro com a *Pedagogia das Encruzilhadas*, todo um filme da vida desse professor passou na minha cabeça. Um filme de um homem que, para atender

ao pedido de uma amiga, levou música clássica a um bar e assim terminou fundando um dos grupos instrumentais mais conhecidos de nosso estado, o Quinteto da Paraíba. Um filme de alguém que se deparou com as encruzilhadas da vida e, assim como dita o signo Exu, abraçou a imprevisibilidade e criou um legado. Segundo Rufino,

os caminhos que partem do radical Exu de forma alguma podem se reivindicar como únicos. A encruzilhada invoca a máxima parida nos terreiros: *Exu é o que quiser*. Assim, ele é aquele que nega toda e qualquer condição de verdade para se manifestar como possibilidade (Rufino, 2018, p. 76, grifo do autor).

E assim como Yerko viveu e vive criando suas possibilidades a partir das imprevisibilidades da vida e a partir daquilo que acredita ser verdadeiro (como, por exemplo, a memória do seu Mestre e a gratidão por quem o levantou quando ele não tinha o apoio do próprio sistema), ele criou para mim a possibilidade de ver essa história sob o viés do pensamento decolonial. Meu interesse passou a ser a busca de onde, como e até que ponto as encruzilhadas de sua vida o levaram a caminhos diversos dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e em que aspectos esses caminhos se constituíram em influência para o meio violinístico paraibano.

Tomei a decisão de me inspirar na *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino para minha pesquisa, pois concordo com a afirmação do autor de que “as encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam” (Rufino, 2018, p. 75). E nesses campos de possibilidades podemos agir de forma decolonial ou não, podemos, conscientemente ou apenas de forma impulsiva, transgredir ou perpetuar os sistemas nos quais estamos inseridos. Assim, reafirmo meu pensamento de que este trabalho de Luiz Rufino se encaixa perfeitamente como princípio explicativo dos diversos tipos de escolhas feitas por Yerko em sua trajetória junto ao sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto.

Se olharmos atentamente, a sementinha dessa concordância com os inúmeros campos de possibilidades da vida foi plantada já na menina que cresceu ouvindo as histórias dos paradoxos nos pensamentos e atitudes das pessoas de sua família, de suas lutas internas e externas enfrentadas ao longo de suas trajetórias. A menina questionadora cresceu e foi criando consciência a partir da certeza, vivida diariamente e especialmente na pandemia, que os caminhos se fazem na imprevisibilidade da vida, imprevisibilidade esta que hoje vejo base fundamental da trajetória desse homem que fez “do seu limão, uma limonada” e da sua incerteza a força motriz para seguir em frente. Viver as encruzilhadas da vida é poder “brincar” com o que nos é oferecido por ela e assim como o próprio Exu, versar sobre os

princípios da mobilidade, podendo, ou não, transgredir o que já é posto com a liberdade de simplesmente ser.

E essa liberdade foi o que vim buscar nessa pesquisa e na memória desse homem que, ao meu ver, foi o que quis. Inclusive a liberdade de poder escrever como quem conta uma história, buscando me afastar dos padrões que comumente percebo na escrita de trabalhos acadêmicos. E também a liberdade de assumir uma linguagem decolonial onde contemplarei qualquer espécie de orientação ou reconhecimento de gênero. Ou seja, uma linguagem neutra. Porque é preciso olhar para cada ser com respeito e empatia. Como diz a música, é preciso abrir o coração, o corpo, a condição e a mente e abraçar a arte e a valentia que existe em simplesmente viver com integridade e naturalidade, fazendo a sua parte para que todos, todas e todes possam receber acolhimento em sua individualidade e escolhas. E estando inspirada em um trabalho que traz Exu em sua base, essa decisão não poderia ter sido diferente. Exu responde pela movimentação no sistema africano de princípios explicativos da humanidade. E também pelo princípio da comunicação e da sexualidade. Tudo que se movimenta é instável e perigoso para o pensamento colonial, sempre em busca de razões e certezas. Principalmente quando esta movimentação diz respeito à área da sexualidade. Exu traz a sexualidade sem pecado, com liberdade de movimento e expressão e, justamente por isso, foi demonizado. Assim, tendo Exu como uma base para este trabalho, não poderia suprimir qualquer uma das orientações na área do gênero e da sexualidade.

Sem dúvida, o encontro com a *Pedagogia das Encruzilhadas* foi um divisor de águas em minha vida, uma abertura e uma aventura emocionais profundas, e não pretendo “arredar o pé”, como se diz aqui no Nordeste, de fazer valer o meu direito de me expressar de forma condizente com aquilo em que acredito: a possibilidade de uma Academia que abrace todos os saberes e formas de sentir e se posicionar perante a vida, respeitando a vivência e o conhecimento adquirido por cada um dos seres que nela adentrarem.

*Peço licença
Minha senhor e meu senhora
Pai, minha mãe das doces águas
Vô e avó, peço sua bença*

Após decidir abraçar a *Pedagogia das Encruzilhadas* como inspiração primordial para minha pesquisa, não tive como não iniciar uma aproximação com os princípios cosmológicos africanos e afro-brasileiros. E, de antemão, afirmo: reconheço minhas limitações em sua compreensão, pois minha trajetória e minha ancestralidade se basearam profundamente no pensamento colonizador europeu e não tenho como me desfazer totalmente

dessa construção. Mas isso não me impede de admirar, respeitar e buscar transformar minha vida a partir do aprendizado nesse novo lugar. Então, mais uma vez, peço licença!

Peço licença primeiramente a Exu: Laroyê Exu, Exu é Mojubá! Sim, com muito respeito, peço licença para entrar no seu reino de movimento e possibilidades. Tu foste o primeiro a ser criado e, portanto, “é orixá primordial, compreende-se como a protomatéria criadora, é a partir de seus efeitos que se desencadeiam toda e qualquer forma de mobilidade e ação criativa. [...] É a partir de seu caráter expansivo e inacabado [...] que advêm todas as demais criações” (Rufino, 2017, p. 75/76). Tu és princípio cosmológico, elemento explicativo que responde por tudo que se refere à mobilidade (e, portanto, à instabilidade e imprevisibilidade), à comunicação e à sexualidade. Tu és o princípio, o meio e nunca o fim, pois é aquele que nos trará sempre o inacabamento e a possibilidade de transformação. Tu és “o poema que vem a enigmatizar as existências, conhecimentos e movimentos do universo. E faz isso de maneira exímia ao instaurar a dúvida, as incertezas, ao nos lançar na encruzilhada” (Rufino, 2017, p. 76).

Peço também licença a cada pessoa que abrir as páginas dessa tese e esperar ver a fala de alguém que sabe. Peço licença para não saber, pois quero ficar mais próxima do sentir, do vivenciar. Como Kinjo, quero ser uma doutora que se propõe a ouvir os cantos diversos da natureza e da humanidade, entendendo pelo afeto e não pela razão as mais diferentes formas de perceber o mundo, tão fluidas no decorrer do tempo, senhor que a tudo modifica. Quero permanecer cheia de dúvidas, pois sei que serão elas que me manterão em constante aprendizado. Então, peço licença para não trazer certezas e sim pensamentos e reflexões sobre a vida deste que sempre soube navegar pelo mar dos diversos potenciais de cada situação de sua trajetória e, longe de buscar controlá-los, aprender com eles. Deste homem que transferiu a liberdade sentida na infância enquanto subia o caminho de uma montanha para comer melancia vendo a vida lá embaixo para as diversas encruzilhadas de sua existência. Yerko sempre foi um homem livre. Portanto, de liberdade falaremos neste trabalho.

Sem dúvida, muito mais cheia de dúvidas e incertezas me encontro desde que me lancei no reino de Exu. Quase nada sabia dele. E o que sabia, era oriundo do pensamento ocidental que o demonizou. Mas, ao ler a *Pedagogia das Encruzilhadas*, não só senti que esse era um dos caminhos para minha pesquisa, como também reconheci a força desse Orixá e por ela fui impactada. E só tive uma única certeza: seria impossível seguir adiante neste trabalho se não me aproximasse da essência e do significado de Exu. E a ele pedir passagem porque, afinal, é ele quem abre as porteiras.

Muitos conselhos e ajuda recebi. Pouco antes da pandemia, tinha começado a frequentar um terreiro de Umbanda, o Templo Guaracy das Dunas²⁴, do qual me tornei Abian²⁵ e hoje faço parte como Cambono²⁶. O Templo Guaracy das Dunas suspendeu seus trabalhos durante a pandemia, reabrindo para a comunidade em meados de 2022. Mas, mesmo distante fisicamente, mantive contato com Pai Ernesto, o médium responsável pelo meu desenvolvimento mediúnico no Templo Guaracy, e que me ajudou nos primeiros passos no caminho ao encontro de Exu. Seus conselhos foram valiosos para compreender que meu entendimento se daria pelo não lógico, forma como Exu se apresenta. No início de 2022, o “acaso” me levou a Mãe Gisélia em uma casa de Candomblé situada no município do Conde, o *Kwê Àse Oyá Onirá*. E foi lá que, pela primeira vez, senti na prática o contato com meu Orixá. Descobri-me “virante”²⁷ e desde esse dia nunca mais fui a mesma. Descobri a força de meu Orixá em mim e comecei a sentir na prática esse Universo, abrindo caminho para meu desenvolvimento mediúnico que se daria, mais tarde, no Templo Guaracy das Dunas. E, tanto Pai Ernesto como Mãe Gisélia, foram de fundamental importância para que eu conseguisse seguir firme nas encruzilhadas que essa tese me colocou, tanto no seu início como ao longo do tempo. Aos dois, pedi e peço a benção.

*Eu vim de longe
Vim de um reino do passado
Pra plantar feijão, quiabo
Milho, couve, amor, amora*

²⁴ O Templo Guaracy das Dunas é uma das filiais do Templo Guaracy do Brasil, fundado pelo Babalorixá Carlos Buby e com sede no estado de São Paulo.

²⁵ Segundo Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã em seu livro *O candomblé bem explicado*, organizado por Marcelo Barros, o “termo *abiyán*, em iorubá, pode ser traduzido como ‘nascer para um novo caminho’ (*abi* = aquele que nasce; *iyán* ou *an* [contração de “onã”] = caminho novo). [...] O abiã traz a idéia de início, de nascimento, e ele representa realmente o começo, pois é um pré-iniciado, o primeiro momento do futuro iaô. [...] Sendo abiã, não participará ativa e profundamente dos rituais, não conhecerá fundamentos religiosos, mas terá um aprendizado moderado e gradativo, pois já faz parte do axé da casa” (Kileuy; Oxaguiã, 2009, p. 76). Assim, a palavra Abiã faz referência às pessoas que iniciam em um novo caminho na sua vida espiritual dentro da Umbanda ou do Candomblé. No caso do Templo Guaracy das Dunas, me tornei Abian (uso aqui a forma como lá se escreve) quando passei oficialmente a integrar o corpo mediúnico da casa, em agosto de 2022, em um processo de desenvolvimento de minha mediunidade em contato com as entidades que me acompanham para o trabalho.

²⁶ Como ressaltam Simas e Rufino (2018) em seu livro *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*, a definição para cambono e suas atribuições não se esgota em uma única resposta, pois “o fazer, assim como as compreensões possíveis acerca do fazer, é inacabado. Por mais que encontremos alguns registros que tentem diagramar as práticas de cambonagem, sabemos que nos cotidianos dos terreiros ela é um fazer aberto” (Simas; Rufino, 2018, p. 37). Nessa função, atuo no Templo Guaracy das Dunas no apoio à entidade em terra, ao médium incorporado e ao assistido no momento da consulta, zelando pela matéria do médium, tendo um olhar atento a todas as movimentações e acontecimentos, anotando as recomendações feitas pela entidade e auxiliando o consulente em uma melhor compreensão do vocabulário da mesma, caso seja necessário. Para além disso, o cambono também disponibiliza sua energia para que a entidade a utilize no trabalho que é desempenhado.

²⁷ Segundo os ensinamentos do Candomblé, os “virantes” são aqueles que manifestam o transe da divindade.

E nas idas e vindas de minha própria vida nestes anos de Doutorado, reconheço as diversas faces e potências de Exu. Passei a perceber em meus caminhos suas diversas maneiras de se apresentar. Nas transformações sofridas pelo meu corpo que passei a conhecer e cuidar muito mais e também pelo processo de incorporação dos saberes e das entidades, reconheço Exu Bara, Senhor do Corpo e também Exu Elegbara, Senhor da Realização, da Transformação. Reconheço Exu Akessan, Senhor da Comunicação e das Trocas, porque estas foram várias e fundamentais para a realização deste trabalho, sendo este mesmo uma comunicação. Reconheço Exu Enugbarijó, Senhor da Boca Coletiva, em todos os momentos que o mundo parecia desabar a minha volta e tudo se restituiu transformado e muitas vezes fortalecido. Reconheço Obá Oritá-Metá, o Senhor da Encruzilhada de três caminhos, quando nada se deu da forma como julguei que se daria, mas sim em algo completamente novo, fruto dos desafios a mim impostos por esse novo conhecimento e a necessidade de romper com meus próprios padrões e buscar algo diverso deles. Reconheço Exu Okoto, Senhor do Caracol, da espiral do tempo, que nunca finda, que é inacabada, em todos os momentos em que um conhecimento me levava a outro e mais outro e fui me envolvendo na não lógica de Exu para entender que há sempre um novo passo a ser dado, há sempre uma dúvida a ser sanada e que dela surgirá outra, e outra, e outra. Dentro das diversas possibilidades que vivenciei dessa tese e também que poderia ter vivenciado; dentro das infinitas escolhas possíveis de caminhos de escrita e de análise; dentro das inúmeras situações em que tive que decidir entre vários caminhos, reconheço Exu Onã, Senhor dos caminhos, que nos concede mobilidade, ritmo e movimento. E, finalmente, reconheço Exu Yangí, o Senhor da Laterita Vermelha, a protomatéria da existência²⁸, pois tive que me reconstruir várias vezes, diante dos cacos de mim produzidos pelos desafios enfrentados ao longo desses anos de profundo autoconhecimento, de questionamento e destruição de minhas mais caras convicções. E também, claro, de uma pandemia que veio virar o mundo do avesso, onde nunca mais fomos iguais ao que éramos antes.

A face Yangí de Exu é também seu caráter primordial, o Exu ancestral, como ressalta Rufino. Aquele do qual tudo surge. Acredito ser importante dizer que reconheci a presença do respeito à ancestralidade me impulsionando em cada momento dessa trajetória. A ancestralidade tão bem sentida e vivenciada pelo povo africano em seus conceitos e ensinamentos, a ancestralidade contida na história e nas atitudes de Yerko através do respeito

²⁸ Os nomes e atribuições de Exu selecionados para essa tese estão inseridos nos trabalhos de Luiz Rufino, Vagner Gonçalves da Silva, Juana Elbein dos Santos, entre outros autores e autoras que se dedicam ou dedicaram ao estudo deste Orixá. Eles serão melhor trabalhados no próximo capítulo.

a seu grande Mestre e aos ensinamentos que ele lhe trouxe, a minha própria ancestralidade familiar, social e espiritual me guiando e me dando forças na caminhada e até a ancestralidade contida na minha relação com o próprio Yerko, meu ex-professor e uma de minhas referências da vida musical.

E se falamos de música, falamos também de ancestralidade. Ela, como cada um de nós, vem de longe, de reinos do passado e planta algo em cada ser, assim como plantamos nossa essência e atitudes no mundo, influenciando e sendo influenciados por aqueles que nos rodeiam. A música esteve e está presente em cada canto deste planeta e em cada tempo de sua história. Essa que guia cerimônias e rituais, que acompanha o cotidiano das pessoas, que embala sentimentos e desejos, que estabelece relações entre os seres e destes com suas crenças em outros mundos e dimensões. Se falamos de música, falamos de comunicação, corpo, linguagem, troca, movimento, possibilidades, diversidade. Falamos de conhecimentos que nunca se acabam e sempre se renovam, falamos de aprendizados em espiral. Falamos em começos e recomeços. Enfim, se falamos de música, falamos de vida em todas as suas possibilidades, pois não podemos negar a força e o poder que ela exerce em todos os seres e povos da Terra.

Diante disso risco o ponto: a música, sendo linguagem, movimento, troca, possibilidades, ancestralidade e diversidade é reino de Exu, que nela se insere como ação criativa e criadora das mais diversas maneiras de senti-la e vivencia-la. As pessoas que a praticam, incorporando-a, manifestam a força do Orixá em suas inúmeras práticas, fiés ou transgressoras dos sistemas culturais em que estão inseridas.

E é disso que vamos falar aqui. De como Yerko, realizando a música em sua prática diária, seja como instrumentista ou como professor, incorpora suas diversas potências. Potências essas que, semelhantes às de Exu, chamam para a música a ação criadora deste Orixá. Essa prática diária se torna, portanto, possibilitadora de caminhos resilientes ou transgressores, de aproximações ou afastamentos do sistema em que está inserida (no caso de Yerko, o sistema da música de concerto).

Portanto, onde, como e até que ponto as encruzilhadas da vida de Yerko o levaram a caminhos diversos dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e que influência isso teve em seus alunos, alunas, alunes e no meio violinístico paraibano? É o que aqui pretendo refletir.

Essa tese me ensinou e tem me ensinado sobre transição e travessia, sobre possibilidades, sobre dúvidas e incertezas, sobre ancestralidade, sobre respeito às diversas epistemologias existentes. Sobre saberes que nem sempre são valorizados pelo sistema em

que estou inserida. Não tem sido fácil sair da zona de conforto. Mas aqui estou, me refazendo dos meus cacos, na força de Exu e inspirada pela história do Professor que, a meu ver, realmente foi livre para ser o que quis. E com o desejo de assim também o ser. Livre para, como Kinjo, ser uma doutora que sabe plantar não exatamente feijão, quiabo, milho, couve e amora, mas talvez amor. Um amor que surge do reconhecimento e da percepção de que as diversas pessoas, inseridas nos mais diversos contextos, têm direito a suas escolhas e a seguir seus sonhos mesmo que o sistema diga que não. Um amor à vida que possibilita essas escolhas e dá várias novas oportunidades apesar das portas trancadas pelos próprios seres humanos. Um amor à individualidade da trajetória de cada ser.

Assim, arreio o padê²⁹ e peço permissão a Exu para iniciar os trabalhos, pedindo que por eles zele. Agô, Agô Lonan³⁰.

²⁹ “O termo iorubá *Ìpàdé* significa reunião ou encontro, demonstrando que o objetivo principal do rito é pedir a Exu que reúna ou propicie o encontro das partes que se acham separadas ou distantes. [...] O padê também é conhecido por ‘despacho de Exu’, nome que pode ter um duplo sentido: enviar o orixá mensageiro para ‘correr o mundo’ e voltar trazendo as energias distantes e benéficas para perto dos homens, inclusive chamando os orixás para comparecerem à festa, ou agradar Exu, para que este, satisfeito, não perturbe os trabalhos dada sua personalidade zombeteira” (Silva, 2015, p. 136/137, grifo do autor).

³⁰ Agô é uma palavra em iorubá que expressa um pedido de licença. Essa saudação, destinada a Exu Lonan, o Senhor dos Caminhos, indica um pedido de licença a este Orixá para iniciar os trabalhos que estarão sendo realizados, desejando, conseqüentemente, que ele abra seus caminhos.

AGBEDE MÉJÌ

Ìbáré (Amizade)

*Ìbáré*³¹ conheceu o Professor Yerko no ano de 1988, quando se mudou para João Pessoa. Tornou-se seu grande amigo e companheiro profissional, dividindo momentos e aventuras musicais tanto na Orquestra Sinfônica da Paraíba, como no Quinteto Ravel. *Ìbáré* define Yerko como uma “pessoa boníssima, violinista incrível e professor do mais alto nível”, que “transformou o meio musical da Paraíba ao longo desses anos, marcando seu nome na história da música clássica no Brasil. [...] A prova disso é o reconhecimento do nome de Yerko como referência no ensino do violino no Brasil”.

Sobre as peculiaridades de Yerko como professor, *Ìbáré* comenta que considera seu método de ensino autêntico, particular e muito funcional, aprendendo até hoje com seus ensinamentos e dicas. Apesar de não ter uma ideia formada sobre como explicar essas peculiaridades, *Ìbáré* compreende que fazem parte de um diferencial que terminou por formar “talentos espalhados pelo Brasil e mundo afora”. E que esse resultado também se deve à generosidade e consciência do trabalho de Yerko com aquelas pessoas que passam por sua sala de aula, acontecendo “em todos os núcleos que ele participou e ainda participa, sem restrições, desde a formação de alunos em projetos sociais até os que já frequentam graduação em universidades”.

Segundo *Ìbáré*, “as relações com a música a partir desse convívio, dessa troca de informações, energia e amizade com Yerko moldaram minha vida profissional, fazem parte de uma memória afetiva muito forte e são referência até os dias de hoje”. Yerko é um de seus melhores amigos e são várias as lembranças de cumplicidade, confiança e sintonia, tanto da época em que dividiam a primeira estante dos segundos violinos da Orquestra Sinfônica da Paraíba, como também da história do Quinteto Ravel, atual Quinteto da Paraíba, do qual ambos são fundadores.

Sobre sua amizade com Yerko, *Ìbáré* comenta:

Agradeço demais sua amizade, seus conselhos, nosso encontro. Foram 6 anos de convívio diário e uma amizade que dura até hoje. Histórias não faltam... Me lembro de uma viagem que fizemos ao sertão da Paraíba com o “Quinteto”, de Kombi (não era van..). Viagem longa, sem conforto, em lugares que nunca imaginávamos

³¹ *Ìbáré* significa amizade em iorubá. Essa palavra foi escolhida para essa entrevista pelo grau de amizade e proximidade da pessoa entrevistada com o Professor Yerko.

chegar, mas com a certeza de que estávamos no caminho certo. Inesquecível. E num outro momento, em um concerto da OSPb com o maestro Eleazar, estamos tocando “Vá Pensiero” (Verdi) com a partitura toda borrada, ilegível. (Vale salientar a importância da linha harmônica do 2º violino). Tivemos um ataque de riso incontrolável e improvisamos até o fim, o que nos rendeu uma bronca histórica do maestro, que ao final entendeu nossa justificativa. Prova de amizade e companheirismo que tínhamos na época. Histórias que ficam pra sempre.



Jagunjagun (Guerreiro)

*Jagunjagun*³² descreve Yerko como um guerreiro, tanto como homem, como também como instrumentista e professor. *Jagunjagun* relata que foram muitas as dificuldades enfrentadas pelo Professor Yerko em sua vida e que, portanto, essa seria a palavra para representa-lo.

Jagunjagun aponta como peculiaridades de Yerko como professor a paixão pela música e por dar aulas, mesmo nos momentos em que essa dedicação à sala de aula se tornava mais difícil: “mesmo com os altos e baixos, em fases que ele não tinha condições de dar aula, quando ele resolvia dar aula, era com muita seriedade, muita... A gente que dá aula, a gente entende que a gente tem muitos altos e baixos, né?”.

Além da paixão, *Jagunjagun* traz outra característica de Yerko que lhe chama a atenção: o respeito pela música e por quem a fazia, respeito este que impulsionava este professor a ter o cuidado de fazer as coisas bem feitas.

Segundo *Jagunjagun*, são vários “netos e bisnetos [de Yerko] que realmente seguiram, né? A música”. Assim, para *Jagunjagun*, sua influência aparece no meio musical paraibano muito claramente, não apenas como professor, mas também como músico de orquestra, músico de câmara, etc.

Por fim, em sua entrevista, *Jagunjagun* afirma que foram muitas as coisas marcantes vividas no convívio com o Professor Yerko. Tantas, que não se torna possível eleger alguma em específico. Mas, de forma geral, *Jagunjagun* reconhece que recebeu muita ajuda do

³² *Jagunjagun* significa guerreiro e foi o nome escolhido para esta entrevista porque foi assim que o Professor Yerko foi descrito nela.

Professor Yerko. E, mesmo que nem em todos os momentos sua gratidão tenha ficado clara, *Jagunjagun* leva consigo esse sentimento diante de tudo o que Yerko lhe proporcionou.



***Ìṭeramóṣe* (Perseverança, Persistência)**

O olhar de *Ìṭeramóṣe*³³ para Yerko é focado no professor, muito mais que no homem ou no instrumentista. O define como um professor dedicado que “para alguns foi um pouco pai, às vezes psicólogo, além de incentivador e muitas vezes patrocinador (doava cordas, dinheiro, partituras)” e que, por conta disso, grande parte de seus alunos têm nele a figura de um mestre. Ressalta como uma peculiaridade de Yerko o olhar atento ao processo individual de cada aluno e reflete sobre esse olhar, atribuindo-o ao próprio processo de aprendizagem de Yerko ao longo de sua trajetória:

na minha opinião, o fato dele não ter tido uma “escola de violino” e talvez não ter uma base técnica solidificada são indicativos de que ele tenha vivenciado um processo de aprendizado empírico, baseado na observação, no experimento e na tentativa/erro/acerto e, por esse motivo, ele é capaz de ver cada aluno como uma pedra a ser lapidada, respeitando o processo e o tempo de cada um, estabelecendo metas possíveis a curto e longo prazo.

E é justamente esse olhar individualizado que *Ìṭeramóṣe* aponta como o fator preponderante para tornar Yerko uma referência no ensino do violino, tanto na Paraíba, como nos estados vizinhos. Segundo suas palavras, um professor que “sempre buscou extrair o melhor de cada aluno”, escolhendo-os pela disposição e não pelo “talento” (palavra que também se encontra entre aspas em sua resposta): “ele é daquele professor que quebra a cabeça junto com o aluno, estuda junto na aula, se for preciso, explica a mesma coisa de diferentes formas até ser compreendido, busca analogias que possam ser entendidas, respeitando a capacidade de cada indivíduo”.

Sendo assim, *Ìṭeramóṣe* traz Yerko como uma influência no aprendizado de que “o esforço supera o talento”, carregando sempre consigo o pensamento: “olhe pro seu aluno, ele

³³ *Ìṭeramóṣe* é uma palavra em iorubá que significa perseverança e persistência, escolhida para representar essa entrevista pelo tipo de aprendizado que Yerko trouxe a esta pessoa.

não é uma máquina de reproduzir notas, ali tem um ser humano com uma história, uma realidade diferente da minha, que precisa ser entendida e respeitada, antes de qualquer coisa”.



***Ìjìnlẹ* (Intensidade, Profundidade)**

*Ìjìnlẹ*³⁴ responde à primeira pergunta de forma sucinta, descrevendo o Professor Yerko com apenas uma palavra: emoção. Para *Ìjìnlẹ*, essa emoção não se dá no sentido de “emotivo ou choro, e sim no sentido de intensidade nas realizações de suas incumbências”. Somada a essa intensidade, *Ìjìnlẹ* aponta como uma peculiaridade deste professor “uma criatividade fora dos padrões tradicionais. Ele consegue se comunicar através de seu caráter criativo e observador com pessoas de diferentes idades, visões e isso se conclui na sua forma de ensinar”.

E para *Ìjìnlẹ*, é justamente essa sua peculiaridade que faz com que ele tenha influenciado e impactado gerações de violinistas, pois teria dado a cada pessoa que com ele estudou a possibilidade de se adaptar tecnicamente ao instrumento e buscar sua individualidade interpretativa gerando, assim, um legado de formação de músicos e musicistas atuantes na profissão.

Sobre as relações com a música adquiridas através das aulas e do convívio com o Professor Yerko, *Ìjìnlẹ* ressalta “uma relação de muito respeito com a profissão de violinista além de admiração pela música de concerto”. Segundo *Ìjìnlẹ* “são muitos ensinamentos, entre sonoridade e afinação, mas o respeito com a profissão e a forma de interpretar musicalmente, não só tecnicamente, cada obra que nos propomos a apresentar é uma característica marcante dos ensinamentos do Prof. Yerko”.

Ìjìnlẹ ainda coloca que lembra de sua primeira aula com o Professor Yerko: concerto em Lá menor de Vivaldi... “estava feliz da vida tocando o Lá Menor de Vivaldi e ele foi tão, tão... eu lembro da cena... ele tão empolgante, trabalhando o Lá Menor de Vivaldi, enquanto

³⁴ *Ìjìnlẹ* em iorubá significa profundidade, intensidade, palavra usada para descrever um Yerko que se envolve profundamente com o que faz.

ele também trabalhava com outros alunos que estavam fazendo ou se preparando pra concurso nacional”. A atenção era a mesma para todos os casos. Para *Ìjìnlẹ̀*, Yerko nunca fez distinção entre pessoas com mais ou menos facilidade no instrumento. Ele explorava a musicalidade de cada estudante, buscando fazer com que houvesse um gosto pelo estudo, independente do nível ou facilidade com o repertório:

a distinção que eu lembro que ele fazia, era em relação ao aluno praticar... o aluno que gostava de estudar. Isso aí ele fazia. Ele gostava de dar aula para quem gostava de ter aula, independente do nível de virtuosismo ou não. Ele não fazia essa distinção sobre tocar muito, de ter talento, de tocar muito ou com um repertório que, entre aspas, ah! repertório básico. Mas ele fazia distinção sobre o aluno gostar de ter aula. [...] Ele gostava de dar aula para aluno que gosta de ter aula.



***Ríraníyè* (Admiração)**

*Ríraníyè*³⁵ inicia sua entrevista com as seguintes palavras:

minha admiração pelo prof. Yerko me acompanhou durante todo o meu desenvolvimento musical e estudos do violino. Apesar de nunca ter sido oficialmente sua aluna, sempre admirei sua virtuosidade como instrumentista, sua musicalidade e capacidade única de expressividade emocional através da sua performance, bem como sua generosidade em compartilhar com seus alunos essa sensibilidade musical.

Ríraníyè não foi das pessoas que passaram pela sala de aula de Yerko. Mas sempre o acompanhou com o olhar e com o sentimento de quem vê em alguém algo a se admirar. Observava as apresentações de sua classe de violinos e diz lembrar-se “com clareza que a ‘marca’ dos alunos do Prof. Yerko era a habilidade e desenvoltura no palco, sendo quase sempre violinistas que expressavam emoção ao tocarem as músicas, não apresentando apenas e tão somente a técnica pura e mecânica”. *Ríraníyè* tornou-se uma pessoa próxima de Yerko ao longo do tempo, podendo hoje definir este professor como um homem honesto, humilde, alegre, bem humorado, acolhedor, sensível, generoso e singular.

³⁵ *Ríraníyè* vem representar essa entrevista por significar admiração, palavra que não só inicia a entrevista, como reflete o sentimento nela presente em cada palavra que faz menção ao Professor Yerko

Para *Ríraníyè*, a maior peculiaridade de Yerko “é o desejo sincero de ver o aluno crescer e desbravar o mundo da música com respeito e consideração”. Segundo *Ríraníyè*, Yerko “não esquece nenhum amigo ou mestre que contribuiu com sua carreira. Com uma excelente memória, Yerko lembra de detalhes do seu percurso e revive as lembranças sempre com muita gratidão por ter conhecido muitas pessoas que fizeram grandes trocas em sua vida”. Assim sendo, *Ríraníyè* diz que Yerko procura passar essa postura para todas as pessoas que passam por sua sala de aula e se sente triste e magoado quando isso não acontece. Porque, para *Ríraníyè*, uma das maiores lições de Yerko é ele fazer questão de ser amigo das pessoas a quem ensina, ultrapassando a hierarquia social imposta entre docente e discente. Para *Ríraníyè*, preservar essa amizade e o reconhecimento mútuo da troca é uma das coisas mais importantes para Yerko.

Sobre a influência de Yerko no meio musical e violinístico paraibano, *Ríraníyè* traz uma explicação baseada na naturalidade de ser deste professor:

acredito que essa relação generosa que construiu com seus alunos, se expandia para todas as demais áreas de sua vida, e incluía principalmente suas interpretações musicais no palco e a maneira como se relacionava também com seus colegas ao tocar em grupos de câmara e orquestras. Yerko sempre foi generoso com a música e com os músicos que tocaram com ele. Nunca almejou se destacar sozinho. Buscava a união musical, ouvindo a música que saía do seu próprio instrumento em consonância com a música que saía do instrumento do seu colega, parceiro ou vizinho. Tive o prazer de várias vezes tocar com ele na Orquestra Municipal de João Pessoa, e pude constatar que tocar ao seu lado é ter a oportunidade de ter uma aula sobre música de conjunto, performance e musicalidade, sem precisar estar em uma sala de aula, propriamente dita. Sua desenvoltura técnica e incrível percepção dos detalhes musicais nos instiga a observar mais atentamente o que se passa ao redor, e esse seu comportamento inspirador é algo natural e contagiante.

Assim, *Ríraníyè* relata que o Professor Yerko lhe ensinou o poder das trocas na música, a ideia de que “um trabalho de grupo é possível realizar com dignidade, seriedade, sem anular a musicalidade individual de cada instrumentista, tão necessária para o anseio profissional do músico”. Para *Ríraníyè*, o “Professor Yerko nos revela um belo musical construído a partir da sua singularidade de interpretação mas sobretudo nos mostra que é muito mais belo a performance quando é construída a partir das trocas entre músicos, músicas e almas”.

Yerko marcou *Ríraníyè* de várias formas, mas “sua música é a maior marca que posso guardar na memória e em meu coração”, relata. *Ríraníyè*, quando adolescente, andava com o som do violino de Yerko em sua bolsa, escutando as gravações do Quinteto da Paraíba sempre que precisava se conectar consigo, com a música e com seu entorno: “o som daquele

primeiro violino fazia meu coração querer chorar, sorrir e voar. Meu sonho era conhecer aquele músico, vê-lo tocar e compreender como ele conseguia tocar daquele jeito”. E a vida lhe proporcionou isso. *Ríraníyè* revela que, em seus momentos de conversas com o Professor Yerko, “nunca lhe disse, mas olhar para ele me fazia lembrar do cd que quebrou. Cusei a acreditar que ali na minha frente estava as benditas mãos que tocaram o violino do cd e ainda hoje toca com musica muitas almas”.

Ríraníyè ainda relata que uma de suas maiores admirações por Yerko é seu trabalho social, um lugar que ambos se irmanaram. *Ríraníyè* possuía um projeto de ensinar violino a crianças em um orfanato, projeto este que teve que ir a termo. Os violinos, então, foram doados a Yerko para levar ao projeto social de Catolé do Rocha:

eu lembro que no dia de entregar os violinos eu de fato me emocionei, não pela entrega dos instrumentos, mas por imaginar que os mesmos fariam outras crianças felizes. Me identifiquei demais com o professor que também sozinho fazia sacrifícios silenciosos e se dedicava em espalhar a música por esse mundo. Ninguém sabia ou imaginava. Não havia propaganda sobre o que fazia. Toda a sua dedicação e história vivida no anonimato diário de suas viagens que duravam longas horas. Mas ele contava sorrindo que tudo isso não era nada demais.

Anos depois Yerko retribuiu o gesto doando os mesmos violinos para um novo projeto no qual *Ríraníyè* passou a fazer parte:

me sentei ao seu lado e começamos a conversar sobre o projeto e refletimos emocionados como o mundo dá voltas e como nenhum encontro nessa vida é por acaso. Quem diria que aqueles violinos que estiveram nas mãos de crianças órfãs, visitaram outras mãos lá no sertão e retornariam para perto de mim e iriam estar nas mãos de novas crianças, carentes de muitas coisas, principalmente de afeto e sobretudo de esperança. O trabalho de prof. Yerko não se limita ao virtuosismo artístico. Ele se dispõe a ser um transformador social, ao dedicar seu tempo e suas forças àqueles que talvez nunca conseguirão de fato retribuir. Por isso o valor imensurável de seus atos. São gestos gratuitos e por isso valiosíssimos.



Ìnitara (Zelo, Cuidado)

*Ìnitara*³⁶ define o Professor Yerko como “um dos seres humanos mais gentis que eu tive a oportunidade de conhecer”. Uma pessoa amiga e prestativa, tendo sido bastante acolhedor em um dos “momentos mais complicados da minha vida quando fui morar em João Pessoa”. *Ìnitara* diz sofrer até hoje, em sua maneira de tocar, a influência pela forma como Yerko executa o violino: uma espécie de “Estilo Yerkiano”, cheio de garra, inspiração e com uma sonoridade potente.

Como professor, *Ìnitara* ressalta que Yerko tem como foco principal extrair do indivíduo que com ele estuda a melhor interpretação de cada obra ou estudo técnico e que o faz conduzindo a pessoa através de um gestual específico, da execução ao violino, ou mesmo de forma oral. E ainda completa com visível admiração: “Vale ressaltar a extrema paciência em um momento de estudo de escala de forma lenta nota a nota”.

Sobre essa paciência, *Ìnitara* relata que “a percepção detalhada do modo como se executa as notas de uma determinada obra” é uma das peculiaridades do Professor Yerko que teria, em sua visão, um profundo cuidado com cada parte do discurso musical, seja em termos de execução técnica ou musical. Para *Ìnitara*, essa percepção

não se limita a simples execução do que está escrito em uma partitura, mas sim a forma como se executa aquela nota e a sua inserção no discurso musical. O professor Yerko é muito cuidadoso com o vibrato, a sonoridade e as nuances do estilo de tocar uma obra. Esse mesmo cuidado ele tem na forma de trabalhar um estudo técnico do instrumento, ou seja, encara como uma obra que precisa ser devidamente interpretada.

Outra peculiaridade seria o fato de que Yerko “encarava os desafios a partir do momento em que ele dava a liberdade dos alunos de escolher o que queriam estudar. Ele acreditava no potencial de cada um”. Assim como acreditava no potencial de *Ìnitara*, quando sua própria crença falhava. *Ìnitara* leva essa lembrança consigo até hoje, buscando se inspirar nessas atitudes de Yerko em sua própria sala de aula.

Ìnitara relata que começou realmente a estudar violino quando veio de outra cidade para ter aulas em João Pessoa. A partir do convívio com Yerko, *Ìnitara* diz ter adquirido as bases de seu conhecimento sobre o violino, sua técnica, seu repertório e também a capacidade de dedicar-se ao instrumento com disciplina. E procura repassar todos esses conhecimentos

³⁶ *Ìnitara*, em iorubá, se refere a zelo, cuidado, qualidades do Professor Yerko que são bastante destacadas nesta entrevista.

fazendo, assim, parte do “processo contínuo na formação de violinistas herdeiros do ‘Estilo Yerkiano’” que, segundo *Ìnitara*,

é um processo de multiplicação que não para. Descendentes violinísticos diretos dele e que agora são professores estão formando alunos que vão ocupando as vagas das orquestras da Paraíba e conseqüentemente também se tornam professores. É um processo de Fomento Violinístico que não para.

E esse processo, para *Ìnitara*, seria a causa do impacto do Professor Yerko no meio violinístico paraibano, fruto de sua dedicação a todas as pessoas que com ele estudavam. Para *Ìnitara*, quanto maior fosse a dificuldade de entendimento do que Yerko dizia em sala de aula, mais ele se esmerava para se fazer compreendido.



***Ìgbóra* (Potência)**

*Ìgbóra*³⁷ traz um Yerko cheio de energia de vida. Um Yerko impulsionador, vibrante que, ao mesmo tempo, acolhe e liberta. Sua visão sobre Yerko transmite grandeza e potência desde os primeiros momentos quando o define como “uma das pessoas mais altruístas e bondosas que conheço” e logo depois quando o coloca como “uma pessoa que transmite uma energia frenética de muita disposição, amor e afinco pelo que faz”. *Ìgbóra* nos traz um Yerko engaçado e define o violinista como sendo “cheio de paixão e vigor, com seus receios, como todos nós, mas com uma atitude de muito respeito pela música e pelas pessoas que contribuem para que o espetáculo floresça”, respeito este que *Ìgbóra* relata ser um dos grandes exemplos que leva de Yerko para sua vida.

Sobre o professor, *Ìgbóra* diz que Yerko “tem uma característica fundamental para quem se dedica ou quer se dedicar ao ensino, que é acreditar que todos podem tocar violino, sem distinção. Ele acredita no potencial de cada indivíduo e faz saltar essa energia potente dentro de cada um”. Comenta que ele é uma pessoa que se entrega ao que faz, saindo de sua

³⁷ *Ìgbóra* foi a palavra em iorubá escolhida por mim para representar essa entrevista. Ela significa potência, palavra usada em vários sentidos no decorrer de toda a entrevista. Além disto, esta foi justamente a sensação que as respostas desta entrevista me trouxeram no que diz respeito à visão de *Títóbi* em relação ao Professor Yerko.

zona de conforto e que, “por meio do riso, da energia vibrante e da dedicação consegue nos motivar a percorrer nosso próprio caminho”.

Ìgbóra relata que percebe nas conversas com as pessoas que com Yerko estudaram a presença de boas lembranças e acredita que a capacidade desse professor de impulsionar os sonhos de cada um fez com que o meio violinístico paraibano fosse impactado positivamente pela sua presença. Sobre isso, *Ìgbóra* relembra a própria história, quando Yerko acreditou em seus sonhos e em seu potencial, dando todo o suporte que *Ìgbóra* precisava para realiza-los.

Para *Ìgbóra*, “Yerko é uma daquelas pessoas que a humanidade precisa, ele nos faz crer que sempre há esperança e nos lembra, por meio do seu trabalho, do potencial que a música tem de transformar e resgatar vidas”. E esse foi o tipo de relação com a música que *Ìgbóra* adquiriu a partir do convívio com Yerko: a de que “a música é só um meio de fazer o bem, de ajudar, de aprender sobre a vida e de emocionar os outros através da sua própria emoção”. Com ele também aprendeu “que o ego é frágil e é perigoso alimentá-lo com sentimentos impulsivos”, além de ter experimentado, no convívio com este professor, várias emoções que nutriram e nutrem *Ìgbóra* na construção de sua personalidade todos os dias. E ressalta: “a presença de Yerko na minha história é guardada com muito carinho e afeto”.

CAPÍTULO 2

Agô, agô Lonan: buscando e cruzando fundamentos

*Bem no princípio, durante a criação do universo,
Olofim-Olodumare reuniu os sábios do Orum
para que o ajudassem no surgimento da vida
e no nascimento dos povos sobre a face da Terra.
Entretanto, cada um tinha uma ideia diferente para a criação
e todos encontravam algum inconveniente nas ideias dos outros
nunca entrando em acordo.
Assim, surgiram muitos obstáculos e problemas
para executar a boa obra a que Olofim se propunha.
Então, quando os sábios e o próprio Olofim já acreditavam
que era impossível realizar tal tarefa,
Exu veio em auxílio de Olofim-Olodumare.
Exu disse a Olofim que para obter sucesso em tão grandiosa obra
era necessário sacrificar cento e um pombos como ebó.
Com o sangue dos pombos se purificariam
as diversas anormalidades
que perturbam a vontade dos bons espíritos.
Ao ouvi-lo, Olofim estremeceu,
Porque a vida dos pombos está muito ligada
à sua própria vida.
Mesmo assim, pouco depois sentenciou:
“Assim seja, pelo bem de meus filhos”.
E pela primeira vez se sacrificaram pombos.
Exu foi guiando Olofim por todos os lugares
onde se deveria verter o sangue dos pombos,
para que tudo fosse purificado
e para que seu desejo de criar o mundo
assim fosse cumprido.
Quando Olofim realizou tudo o que pretendia,
convocou Exu e lhe disse:
“Muito me ajudaste
e eu bendigo teus atos por toda a eternidade.
Sempre serás reconhecido, Exu,
serás louvado sempre
antes do começo de qualquer empreitada”³⁸*

Louvando e pedindo licença a Exu, inicio o caminho para estabelecer as bases que fundamentam este trabalho. Para tanto, cruzo pensamentos, concepções e explicações sobre o que considero três forças fundamentais para a dinâmica do mundo, para o encantamento dos seres e para o entendimento do ponto firmado no primeiro capítulo: a música, o Orixá Exu e o pensamento/movimento que ele mesmo propicia que é a capacidade e possibilidade de transgressão aos diversos tipos de sistemas em que nos encontramos inseridos.

³⁸ Esse mito, intitulado *Exu ajuda Olofim na criação do mundo*, foi transcrito do livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (Prandi, 2001, p. 44). Em seus comentários sobre o mito, o autor ressalta que “por Olofim, ou Olofi, designa-se em Cuba o Deus Supremo, no Brasil chamado mais frequentemente de Olorum e, na África, de Olodumare ou Olorum”. (Prandi, 2001, p. 529).

Para permitir a análise de onde, como e até que ponto o Professor Yerko permaneceu fiel ou transgrediu os cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto, se tornando ou não um agente influenciador de mudanças no cenário musical de João Pessoa e na perspectiva da vida musical de seus alunos, alunas e alunes, será preciso trazer a compreensão do que entendo por música, de como penso que o Orixá Exu nela se insere e de como essa inserção propicia uma atitude de transformação perante as práticas estabelecidas por esse sistema. Iniciemos!

Música

“O mundo não é como um texto a ser lido, mas como uma performance musical a ser experienciada”³⁹.

Qual a natureza do que chamamos música? Qual seu significado? O que explica sua relevância em nosso mundo, estando presente nas mais diversas manifestações sociais? E, principalmente, qual a finalidade de sua existência? Essas sempre foram perguntas presentes em meus pensamentos desde que me deparei com a possibilidade de fazer desta manifestação humana meu projeto de vida. Em um mundo com tanta miséria, com tanta doença, com tanta desigualdade e com tantos caminhos possíveis de se lutar contra isso, qual o propósito de ser musicista?

E apesar de não perceber nas pessoas à minha volta, em meu universo de violinista de orquestra, a busca pelas mesmas respostas, sabia que essas indagações não poderiam ser só minhas. Aos poucos, adentrando mais no universo profissional da música de concerto, pude ter um contato cada vez maior com várias vertentes de pensamento que buscavam decifrar o grande mistério da inserção disso que chamamos música no nosso mundo e que ainda hoje é tão difícil definir. Porque as diversas definições existentes para música vão depender de como vemos essa manifestação e de qual significado tem para nós.

O fato é que música se insere em todas as sociedades e a busca por respostas sobre sua natureza e significado, está presente nas indagações humanas desde os mais remotos tempos. Com o passar dos séculos e a consciência de que música é algo que permanece se perpetuando, permeando comportamentos pessoais e sociais, impactando e sendo impactada pelas transformações da própria sociedade e servindo como base para as mais diversas manifestações no mundo, as indagações sobre ela foram também se transformando e se

³⁹ “The world is not like a text to be read but like a musical performance to be experienced” (Titon, 2008, p.29, tradução minha).

ampliando. Várias áreas de estudo sobre música foram se diversificando e dando espaço para o surgimento de novas linhas de pensamento que trariam outras questões a serem discutidas e aprofundadas. E entre elas, a etnomusicologia.

Para Blacking,

a grande contribuição da etnomusicologia para o conhecimento musical é a expansão do saber acerca das possíveis conceitualizações das músicas e da *performance* musical. Estas são mais importantes que a descoberta de novas estruturas musicais, porque sugerem maneiras alternativas de ouvir tanto as novas músicas como as músicas já familiares. Elas desafiam as bases da maioria das análises psicológicas, sociológicas e musicológicas da música e da musicalidade, especialmente aquelas que reivindicam ser mais científicas que humanísticas porque rompem as divisões convencionais entre o jargão das descrições “leigas” e “técnicas” das formas musicais (Blacking, 2007, p. 206).

A nível pessoal, a etnomusicologia me trouxe a possibilidade de perceber música não apenas como o resultado de sonoridades combinadas que continham em si algum significado traduzido e transmutado pelo compositor em uma obra a ser ouvida e decifrada pelo público. A etnomusicologia me trouxe música como uma forma de ver o mundo e de como nele viver. Como Titon (2008), acredito que o conhecimento se dá a partir da experiência, sendo este o resultado daquilo que adquirimos através das nossas interações com o mundo e com tudo que nele habita. Segundo ele, a etnomusicologia nos faz pensar como é para nós “fazer e conhecer música como uma experiência vivida” (Titon, 2008, p.25)⁴⁰.

E se falamos de interações, falamos de sociedade e de cultura, falamos do impacto que cada ser humano ou grupo de pessoas produz em outro. Falamos das trocas entre nós e a natureza ao nosso redor. Falamos do aprendizado individual e social que essas relações produzem. O relacionamento entre música, cultura e sociedade tem estado presente nos mais diversos estudos não só da etnomusicologia, mas também de vários campos do conhecimento que procuram entender o diálogo “entre esses três sistemas de organização e expressão humana” (Queiroz, 2005, p.49).

Assim, antes de tudo, é necessário deixar claro que entendo música como um fenômeno experienciado na interação e que essa experiência ultrapassa as relações individuais e se estende até níveis mais abrangentes. E mesmo que aparentemente estejamos praticando solitariamente o ato musical, sem compartilhá-lo com outro ser humano (como quando fazemos música em conjunto), estaremos interagindo de alguma forma, seja com um instrumento produzido por alguém ou com algo ou alguém que nos ouve no momento que o

⁴⁰ “[...] to make and to know music as lived experience” (Titon, 2008, p.25, tradução minha).

produzimos. Como ressalta Queiroz, entender música a partir desse prisma é percebê-la “como algo que insere a prática artístico-musical numa rede de sistemas mais complexa, onde é preciso muito mais que música, enquanto fenômeno sonoro, para caracterizar uma expressão representativa e presente no universo cultural dos seus praticantes” (Queiroz, 2005, p. 62). Dessa forma, concordo com Blacking quando diz que “a essência do fazer e da compreensão musical são os atos humanos de produzir sentido com os símbolos musicais através da composição, da *performance* e da audição” (Blacking, 2007, p. 205), e vou mais além, junto com Small, quando este coloca que

música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A coisa aparente “música” é uma invenção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece tão logo a examinamos de perto. Esse hábito de pensar em abstrações, de extrair de uma ação o que parece ser sua essência e de dar um nome a essa essência, é provavelmente, tão antigo quanto a linguagem; é útil na conceituação de nosso mundo, mas tem seus perigos. É muito fácil pensar na abstração como mais real do que a realidade que ela representa, pensar, por exemplo, naquelas abstrações que chamamos de amor, ódio, bem e mal como existindo à parte dos atos de amar, odiar ou praticar boas e más ações e até mesmo pensa-las como sendo de alguma forma mais reais do que os próprios atos (Small, 1998, p. 2, tradução minha)⁴¹.

Assim sendo, música para mim é, além de um fenômeno sonoro e sociocultural, algo que não acontece se não houver algum tipo ou nível de interação. E onde há interação, há movimento. Esse movimento interacional gera em cada ser humano transformações em sua capacidade de aprender e vivenciar o mundo, ampliando suas habilidades e auxiliando na estruturação de seu sistema cognitivo. É o aprendizado a partir da experiência, aprendizado esse que pode movimentar e transformar a ação do próprio homem no mundo. Como ressalta Blacking,

“música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações (Blacking, 2007, p.201).

⁴¹ Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing “music” is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely. This habit of thinking in abstractions, of taking from an action what appears to be its essence and of giving that essence a name, is probably as old as language; it is useful in the conceptualizing of our world but it has its dangers. It is very easy to come to think of the abstraction as more real than the reality it represents, to think, for example, of those abstractions which we call love, hate, good and evil as having an existence apart from the acts of loving, hating, or performing good and evil deeds and even to think of them as being in some way more real than the acts themselves.

Portanto, fica claro que penso música como experiência e interação e que, a partir dessa relação, que pode ser de movimentos internos e externos, qualquer tipo de transformação de si mesmo e do meio é possível. Mas, para ligar Exu e pensamento transgressor à música e à vida do Professor Yerko, é preciso entender mais profundamente o pensamento desses autores já citados e nos quais irei me basear na construção deste trabalho.

Para compreender como os estudos sobre música, que por muito tempo tiveram como foco principal o fenômeno sonoro em si, se ampliaram para uma visão mais abrangente e ganharam um olhar em relação ao papel e significado da música na sociedade, não há como não citar Alan Merriam e sua obra *The Anthropology of Music* de 1964, onde este autor estabelece que as investigações sobre as manifestações musicais, para atingirem seu real nível de complexidade, precisam abarcar um pensamento voltado para o entendimento da “música na cultura”⁴². Merriam foi um dos primeiros estudiosos a compreender que o som musical e as teorias sobre ele formuladas era apenas um dos campos a ser estudado em uma pesquisa sobre o fazer musical de um grupo social. Ele trouxe para a área da etnomusicologia um modelo de análise baseado em três níveis de compreensão: “conceitualização sobre música, comportamento em relação à música e o próprio som musical” (Merriam, 1980, p. 32, tradução minha)⁴³.

Segundo Rautmann, “deste modo, o estudo antropológico das culturas musicais foi desencadeado” (Rautmann, 2019, p. 32/33). Até então, a etnomusicologia se apresentava como um campo de investigação onde o pesquisador se deslocava até determinado grupo social para coletar dados de suas manifestações musicais. Portanto, um campo que, de certa forma, estava na confluência da musicologia com a antropologia. Mas, para Merriam, havia uma lacuna em relação ao estudo antropológico dessas manifestações:

a etnomusicologia concentrou seus esforços principalmente no som e na estrutura da música, enfatizando assim seu componente musicológico e em grande parte ignorando o antropológico. [...] O resultado foi que o aspecto antropológico da etnomusicologia permaneceu menos desenvolvido e, mais importante, menos claramente compreendido do que o aspecto musicológico. [...] As técnicas musicológicas foram aplicadas a um número surpreendente de músicas do mundo, com resultados significativos, embora certamente não definitivos; as questões relativas ao comportamento humano e à *ideação* em conjunto com a música mal foram formuladas (Merriam, 1980, p. viii, tradução minha)⁴⁴.

⁴² Em obras posteriores, Merriam altera sua visão de “música na cultura” para o conceito de “música como cultura”.

⁴³ [...] conceptualization about music, behavior in relation to music, and music sound itself.

⁴⁴ Ethnomusicology has concentrated its efforts primarily upon music sound and structure, thus emphasizing its musicological component and in great part ignoring the anthropological. [...] The result has been that the anthropological aspect of ethnomusicology has remained less developed and, most important, less clearly understood than the musicological. [...] Musicological techniques have been applied to a surprising number of

Portanto, para Merriam, música não seria apenas som, mas também as crenças e valores que estão por trás de sua manifestação e que a tornam identificada com aquela cultura e a forma como aquele grupo social se comporta ao organizá-la e produzi-la. Segundo Aubert, “essa tríade é fundamental, pois envolve um direcionamento específico, o conceito produzindo o comportamento [...] e este produzindo o som. [...] Delineia-se aqui um encadeamento causal, e no gatilho do processo está precisamente o conceito” (Aubert, 2007, p. 279).

Já para John Blacking, “os estudos da natureza da ‘música’ envolvem uma dialética entre cultura e natureza, convenções ou predisposições sociais e ação individual, plasticidade e especificidade” (Blacking, 2007, p. 209). Este autor traz o foco da discussão musical para o corpo e para como se dá o ato de fazer música, colocando esta como uma prática da espécie humana, produtora de sentidos que se estruturam a partir da experiência e do compartilhamento da própria música. Ele parte do princípio de que música “são sons humanamente organizados e que o compartilhamento da experiência musical demanda processos cognitivos específicos cujo simbolismo e significado foram construídos coletivamente por cada cultura e através de diferentes culturas” (Barros; Silva, 2017, p. 42). Para esse antropólogo social e etnomusicólogo britânico,

“música” pode encerrar tanto a enorme gama de “músicas” que os membros de diferentes sociedades categorizam como sistemas simbólicos especiais e tipos de ação social, como um quadro inato específico de capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente. A “música” é tanto um produto observável da ação humana intencional como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser constituída. A expressão mais característica e efetiva deste modo de pensamento é o que poderíamos chamar “música” (Blacking, 2007, p. 202).

Temos então aqui as bases para a compreensão da música como um movimento de **troca**⁴⁵ que se dá na interação consigo mesmo e com o outro. A partir desse “modo básico de pensamento”, uma capacidade inata ao próprio ser humano de pensar e produzir música como uma forma de comunicação consigo e com o mundo, gerando, nesse processo e experiência, significados que serão elaborados e compartilhados socialmente, o indivíduo adquire a possibilidade de construir e reconstruir seus valores, podendo interferir ou não nos sistemas impostos e criados pela própria sociedade ao longo do tempo. A música nos possibilita

the musics of the world with significant though certainly not final results; the questions concerning human behavior and ideation in conjunction with music have barely been asked.

⁴⁵ As palavras com as quais defino a música naquele que chamei de meu ponto riscado para esta tese se encontrarão, neste ponto do capítulo, em negrito. Com isso desejo mostrar onde estou trabalhando a fundamentação dos conceitos nele estabelecidos.

inúmeras formas de vivenciá-la. Ela contém em si infinitas **possibilidades**, porque infinitos também são os significados construídos a partir dela. As diversas formas de experienciar a música e o que apreendemos com as trocas por ela estabelecidas podem ser determinantes para a maneira como agimos no mundo, tanto na ocasião do ato musical compartilhado, como em outros contextos relacionais. Portanto, através dela, podemos transformar a realidade ao nosso redor. Como ressalta Blacking,

a ideia de que a cognição artística é uma importante fonte da vida humana, e de que a práxis artística pode influenciar e iniciar a ação social, não deveria ser dispensada como uma reatualização da visão romântica das artes do século XIX. Não estou afirmando que as músicas ou as artes em geral são o motor da mudança, ou que tenham uma função de solucionar problemas. Estou preocupado com as funções cognitivas da música e [...] sugiro que o fazer musical pode ser uma ferramenta indispensável para a intensificação e a transformação da consciência como um primeiro passo para transformar as formas sociais. [...] Se olharmos para a prática “musical” como uma força ativa na formação das idéias e da vida social, como comunicação não-verbal que é a base mas também transcende categorias e grupos sociais definidos e sustentados com palavras, devemos procurar a evidência que mostre como o uso dos símbolos musicais ajuda a *fazer*, assim como refletir padrões da sociedade e da cultura (Blacking, 2007, p. 208).

E a ampliação da visão da música para além do fenômeno sonoro para vê-la também como fenômeno sociocultural foi fundamental para que pudéssemos chegar a toda essa discussão e a esse pensamento mais abrangente que propõe a troca entre o aprendizado humano e social a partir da experiência musical. Como cultura, a música abraça a **diversidade** existente no mundo, sendo única para cada povo e contendo nela as estruturas do pensamento de cada grupo social. Carrega consigo não só suas crenças e valores, mas também sua história, sua **ancestralidade**. Seus significados são gerados ao longo do tempo e se perpetuam ou se modificam a partir das transformações sofridas pela própria sociedade. E da mesma forma que as transformações no pensamento musical podem influenciar nas mudanças da sociedade, “as funções da música na sociedade podem ser fatores decisivos na promoção ou inibição da aptidão musical latente, bem como na escolha de materiais e conceitos culturais com os quais se cria música” (Blacking, 2015, p. 73, tradução minha)⁴⁶.

Toda essa troca entre homem e sociedade através da música faz dela algo que se encontra em eterno **movimento** e ainda com vários mistérios a serem desvendados, não só em sua estrutura, mas também em relação à função e aos significados que ela exerce no mundo. Para Blacking, “não seremos capazes de explicar os princípios da composição e os efeitos da

⁴⁶ Las funciones de la música em sociedad pueden ser factores decisivos en la promoción o inhibición de la aptitud musical latente, así como en la elección de materiales y conceptos culturales a partir de los cuales componer

música até que compreendamos melhor a relação existente entre experiência musical e experiência humana” (Blacking, 2015, p. 73, tradução minha)⁴⁷.

Tenho ressaltado até agora música como troca e interação. E toda troca e interação é uma espécie de comunicação que, como tal, se dá através de um tipo de **linguagem**. Segundo Tilton, “a maioria dos escritos sobre etnomusicologia como disciplina acadêmica favorece teorias explicativas do conhecimento em que a música é considerada um tipo de linguagem”⁴⁸ (Tilton, 2008, p. 27, tradução minha) e esse direcionamento ainda continua tendo uma profunda influência nesta disciplina, inclusive porque vários estudos etnomusicológicos, ao longo do tempo, trouxeram teorias musicais baseadas em teorias da linguística.

A linguagem musical pode ser transmitida de várias formas. Seja cantando, compondo, tocando ou ensinando, aquele que realiza o ato musical está transmitindo e comunicando essa linguagem através de seus signos e também produzindo significados. Para a execução desse ato e a construção e articulação desses significados reúnem-se habilidades corporais, cerebrais, sociais e históricas de quem o realiza. A isso Clarke (2002) chama de performance. E embora a performance musical ainda seja vista por muitos apenas como uma apresentação, muitas vezes imperfeita, de uma obra transcrita ou não em uma partitura, seu significado foi sendo compreendido de forma cada vez mais abrangente ao longo do tempo, abraçando também o seu aspecto sociocultural.

Sob essa perspectiva, Queiroz coloca que performance “designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência”, podendo ser entendida “como um modo de expressão e comunicação que faz de um evento social um veículo carregado de sentidos e de estruturas determinantes de situações diferenciadas das experiências e vivências cotidianas da sociedade” (Queiroz, 2005, p. 56). Este autor também coloca que, a partir da década de 1970, a perspectiva sobre o significado de performance musical ganhou uma visão ainda mais ampla, passando esta também a ser “entendida não só como evento e/ou produto, mas também como processo. Processo que reúne aspectos musicais e extramusicais, dando ao ato de fazer música um sentido que transcende a atividade musical restrita às suas estruturas formais (Queiroz, 2005, p. 58).

Nessa direção, a performance não representa o momento do fazer musical em que um intérprete realiza a execução de uma obra musical para um público que o assiste de maneira

⁴⁷ No seremos capaces de explicar los principios de la composición y los efectos de la música hasta que no comprendamos mejor la relación existente entre experiencia musical y experiencia humana

⁴⁸ Most writings about ethnomusicology as an academic discipline favor explanation theories of knowledge in which music is considered a type of language.

quase impassível, apenas contemplando o ato de execução sem participar de seu significado⁴⁹. Sob este pensamento mais abrangente, “ouvir música é um tipo de *performance*, na medida em que os ouvintes devem ativamente recriar e produzir sentido com os sons que ouvem” (Blacking, 2007, p. 208). Também sob este pensamento, tudo o que envolve o ato musical, desde os elementos do local em que ela ocorre até todas as pessoas envolvidas em seu processo de realização, contribuem para seu significado.

Essa perspectiva de performance foi amplamente discutida e trabalhada por Christopher Small, um dos autores que fundamentam este trabalho e meu entendimento sobre música. Para ele, em seu livro *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*,

se ampliarmos o círculo de nossa atenção para abranger todo o conjunto de relações que constitui uma performance, veremos que os significados primários da música não são individuais, mas sociais. Esses significados sociais não devem ser agrupados em algo chamado “sociologia” da música que é separada do significado dos sons, mas são fundamentais para uma compreensão da atividade que é chamada de música. A natureza e o significado fundamentais da música não estão nos objetos, nem nas obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem. É somente entendendo o que as pessoas fazem ao participar de um ato musical que podemos esperar compreender sua natureza e a função que desempenha na vida humana. Qualquer que seja essa função, estou certo, em primeiro lugar, de que participar de um ato musical é de importância central para nossa própria humanidade, tão importante quanto participar do ato de fala, ao qual tanto se assemelha (mas do qual também difere de maneiras importantes), e, segundo, que todos, todos os seres humanos normalmente dotados, nascem com o dom da música não menos do que com o dom da fala. Se for assim, então nossa vida atual de concertos, seja “clássica” ou “popular”, na qual os poucos “talentosos” têm o poder de produzir música para a maioria “sem talento”, baseia-se em uma falsidade. Isso significa que nossos poderes de fazer música para nós mesmos foram sequestrados e a maioria das pessoas privada da musicalidade que é delas por direito de nascimento, enquanto algumas estrelas e seus manipuladores ficam ricos e famosos vendendo-nos o que fomos levados a acreditar que nos falta” (Small, 1998, p. 8, tradução minha)⁵⁰.

⁴⁹ Esse tipo de postura decorre de uma vertente de pensamento que valoriza o objeto da arte (no caso da música, uma obra musical) acima do ato que o reproduz, entendendo que seu significado está circunscrito a ele mesmo, independente dos significados que seu intérprete ou ouvinte podem lhe trazer (Small, 1998).

⁵⁰ If we widen the circle of our attention to take in the entire set of relationships that constitutes a performance, we shall see that music's primary meanings are not individual at all but social. Those social meanings are not to be hived off into something called a "sociology" of music that is separate from the meaning of the sounds but are fundamental to an understanding of the activity that is called music. The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life. Whatever that function may be, I am certain, first, that to take part in a music act is of central importance to our very humanness, as important as taking part in the act of speech, which it so resembles (but from which it also differs in important ways), and second, that everyone, every normally endowed human being, is born with the gift of music no less than with the gift of speech. If that is so, then our present-day concert life, whether "classical" or "popular," in which the "talented" few are empowered to produce music for the "untalented" majority, is based on a falsehood. It means that our powers of making music for ourselves have been hijacked and the majority of people robbed of the musicality that is theirs by right of birth, while a few stars, and their handlers, grow rich and famous through selling us what we have been led to believe we lack.

Para Small só há música no ato, no momento do fazer musical. E os significados nela existentes aparecerão e poderão ser apreendidos apenas no instante em que acontece a ação musical, porque englobarão todo o contexto que envolve essa ação. O significado da música não está fixado no papel, não está na obra musical. A obra musical, quando está presente no ato performático, será apenas um dos componentes criadores de sentido daquele ato. A natureza e significado da música estarão, portanto, na totalidade dos elementos que comporão o ato⁵¹.

Esse pensamento diverge do que fui acostumada a acreditar em grande parte da minha formação como musicista. No sistema filosófico e de ensino-aprendizagem da música ocidental de concerto, aprendemos a importância de dar voz àquela que é considerada detentora de todos os segredos e significados da música, a obra ou partitura musical. A pessoa que a decifra da melhor maneira, com transparência na técnica, destreza nos gestos e imersão profunda naquilo que ela estaria comunicando, ou seja, com alta capacidade interpretativa e reflexiva sobre a obra, seria considerada como possuidora do verdadeiro talento musical⁵². O grande problema que envolve essa visão é que ela se torna excludente, porque a forma como cada pessoa se relaciona com a música é única e nem todos os indivíduos possuem as mesmas habilidades na hora de realizar o ato musical. O que significa que, se pensamos como musicistas apenas aquelas pessoas que detêm as capacidades acima descritas, o fazer musical ficaria restrito a umas poucas pessoas consideradas “escolhidas por Deus” em seus “dons especiais”.

Se assim fosse, como se explicaria o fato de que todos os indivíduos sentem a necessidade de se relacionar com a música de alguma forma? Como explicar a presença fundamental da música na vida de todas as pessoas nos mais diversos momentos do seu cotidiano? Como entender a busca por essa manifestação em todas as etapas do desenvolvimento humano? Trazendo o conceito de Blacking onde música é um modo básico de pensamento, podemos afirmar que ela faz parte da construção cognitiva de todos os indivíduos e, portanto, que todas as pessoas são musicais. Daí é possível compreender o que ressalta Small em relação à importância da música juntamente com a da fala. Ambas são formas da comunicação humana. A música é para todos porque para todos é a comunicação.

⁵¹ Aqui é importante ressaltar que a obra de Small se trata de uma reflexão sobre a música feita em uma sala de concertos e, portanto, alinhada a isso, a discussão aqui inserida estará relacionada ao sistema musical do colonizador, sistema este que é foco deste trabalho. Mas compreendo que estas reflexões se tornam muito mais amplas e complexas quando pensamos nos diversos tipos de escritas e também de manifestações musicais existentes ao redor do mundo. Algumas dessas manifestações, inclusive, não necessariamente utilizam a escrita como uma forma de produzir e transmitir sua música.

⁵² Sobre a questão de como essa noção de talento musical foi disseminada no meio da música ocidental de concerto, falarei mais à frente quando tratar das questões referentes à (de)colonialidade na música.

Comunicar-se das mais diversas formas é elemento constituinte e estruturante da alma e corpo humanos. E a música demonstra ser, desde a mais tenra idade, elemento principal na formação do ser. Como me dizia sempre meu avô, fazendo alusão aos sons balbuciados pelo bebê desde seus primeiros momentos de vida fora do ventre materno: “o bebê canta antes de falar”.

Portanto, como ressalta Small (1998), todas as pessoas nascem musicais e a experiência de cada indivíduo é válida. E uma teoria da música que seja real, precisa ser legítima para todos os seres humanos, abarcando as mais diversas formas de experienciar essa música. E não foi isso que aprendi no meu processo de formação como violinista no sistema da música ocidental de concerto. Vi várias pessoas desistindo de ter contato mais profundo com a música, de tocar um instrumento e até de cantar por se dizerem isentas das habilidades necessárias para tal. Quantas vezes ouvi a frase “música não é para mim”, ou “não posso cantar porque não consigo afinar”? E quantas vezes vi essas mesmas pessoas, em outros contextos que não o de ensino musical, interagirem com ela de uma forma muito mais espontânea? E, ao serem questionadas, responderem com um “aqui é diferente”. Por que é diferente? Com certeza a questão não está nas pessoas, e sim, no sistema filosófico e de ensino-aprendizagem das diversas instituições que lidam com música nos países colonizadores e colonizados; na concepção, consolidada ao longo do tempo, do que se pensa ser alguém que pode se dizer com capacidade de fazer música.

Todas essas questões são fundamentais para este trabalho. Ver música como experiência e interação e não apenas como som ou obra musical, percebê-la como capacidade nata do ser humano, como constituinte de seu desenvolvimento cognitivo assim como a fala, senti-la como algo muito mais abrangente do que as instituições de ensino a colocam, reconhece-la como possuidora de significados e, portanto, trazendo em si a capacidade de transformação do homem e da sociedade impressa no fazer musical, é poder apontar para a desconstrução dos equívocos sobre ela, na grande maioria das vezes disseminados por um sistema que não mais se sustenta diante do avanço do pensamento em relação à música e sua inserção na humanidade. E no que diz respeito ao sistema da música de concerto, de tudo isso falaremos aqui. Mas, por hora, voltemos a Small.

Em sua obra já citada, Small nos traz uma ampla e profunda descrição e interpretação das relações e significados que são estabelecidos em uma sala de concerto na ocasião de uma performance musical. Nessa descrição, ele ressalta, por exemplo, a ênfase dada na obra musical como elemento que possui o valor máximo a ser apreendido e o distanciamento que se estabelece entre as pessoas que realizam a performance e aquelas que a assistem. E, principalmente, estabelece o seu conceito de “musicar”. Para este autor, musicar

é uma atividade em que todos os presentes estão envolvidos e por cuja natureza e qualidade, sucesso ou fracasso, todos os presentes têm alguma responsabilidade. [...] O que quer que estejamos fazendo, estamos todos fazendo juntos. [...] Começamos a ver uma performance musical como um encontro entre seres humanos que ocorre por meio de sons organizados de maneiras específicas. Como todos os encontros humanos, ela ocorre em um ambiente físico e social, e esses também devem ser levados em conta quando perguntamos quais significados estão sendo gerados por uma performance” (Small, 1998, p. 10, tradução minha)⁵³.

Ou seja, *musicar* é participar, em qualquer instância, de uma performance musical. Para Small não existe música, e sim, o ato de musicar, de interagir em um mesmo ambiente em torno de uma performance, seja tocando, ouvindo, organizando o espaço da apresentação, cobrando os ingressos, limpando a sala, ou oferecendo o trabalho a ser executado em forma de composição. É nas relações que se estabelecem no ambiente da performance que se encontra o sentido do ato musical. E nesse ambiente, todos estão contribuindo para a natureza do evento e, portanto, todos estão “musicando”. Small ainda ressalta:

se a definição de musicar que ofereci abrange todas as atividades que afetam a natureza daquele evento que é uma performance, então isso deve incluir a preparação para isso. Isso significa que compor, praticar e ensaiar, tocar e ouvir não são processos separados, mas são todos aspectos de uma grande atividade humana que é chamada de musicar. E se o sentido da obra faz parte do sentido do acontecimento, então a oposição entre “obra” e “acontecimento” [...] não existe (Small, 1998, p. 11, tradução minha)⁵⁴.

Small também deixa claro que “o verbo *musicar* não se preocupa com valoração. É *descritivo*, não *prescritivo*. Abrange toda a participação em uma performance musical, seja ela ativa ou passivamente” (Small, 1998, p. 9, grifos do autor, tradução minha)⁵⁵. Não interessa, portanto, se gostamos ou não da performance, da maneira como ela ocorre. Naquele momento, estando envolvidos no ato da performance, estamos “musicando”. Como coloca Ferlim,

são **as pessoas** a parte principal da concepção de Small. Elas entram em ação. A música não é uma “coisa em si”. A música não são as obras musicais. [...] Antes, elas, as obras, existem em função das pessoas, para fazer com que estas entrem em

⁵³ is an activity in which all those present are involved and for whose nature and quality, success or failure, everyone present bears some responsibility. [...] Whatever it is we are doing, we are all doing it together [...] We begin to see a musical performance as an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways. Like all human encounters, it takes place in a physical and a social setting, and those, too, have to be taken into account when we ask what meanings are being generated by a performance.

⁵⁴ if the definition of musicking I have offered takes in all the activities that affect the nature of that event which is a performance; then that must include preparing for it. That means that composing, practicing and rehearsing, performing, and listening are not separate processes but are all aspects of the one great human activity that is called musicking. And if the meaning of the work is part of the meaning of the event, then the opposition between “work” and “event” [...] does not exist.

⁵⁵ the verb *to music* is not concerned with valuation. It is *descriptive*, not *prescriptive*. It covers all participation in a musical performance, whether it takes place actively or passively.

relação umas com as outras. Para isso, diz Small, existiriam as obras: para dar oportunidades para as pessoas se relacionarem (Ferlim, 2020, p.434/435, grifo da autora).

O estudo de Small sobre as relações estabelecidas em uma sala de concerto é desenvolvido através de uma costura com pequenos capítulos onde o autor se afasta um pouco do assunto principal para discutir sobre pensamentos que fundamentam seus conceitos. A esses capítulos, ele chama de Interlúdios. E a influência do antropólogo inglês Gregory Bateson em sua teoria é o primeiro assunto a ser abordado nesses interlúdios.

Gregory Bateson⁵⁶ teve formações em diversas áreas do saber, entrecruzando em sua obra os campos da biologia, da antropologia, da cibernética, da psiquiatria, entre outros. Seu trabalho uniu essas áreas focando em uma epistemologia da comunicação, ou seja, na exploração da base dos processos de comunicação dos indivíduos tanto interna como externamente, buscando fundamentos biológicos para essa comunicação. Segundo Samain, Bateson era um apaixonado pelas “estruturas que conectam todas as criaturas vivas” (Samain, 2004, p. 3) e acreditava que podemos encontrar um mesmo tipo de leis agindo tanto na estrutura de um cristal como na de uma sociedade. Assim sendo, uma de suas buscas acadêmicas foi uma teoria que pudesse fazer uma ponte entre as ciências sociais e biológicas ou, como diz Small (1998), unir a maneira impessoal com a qual a ciência moderna busca conhecer o mundo com os conhecimentos e visões humanas sobre ética, valores e a relação com o sagrado.

Ao desenvolver seu conceito de “musicar”, Small se baseia em Bateson para discutir como as relações estabelecidas musicalmente podem influenciar a forma como agimos no mundo no momento em que aprendemos a construir os diversos relacionamentos a partir da experiência com o fazer musical. Para Small,

musicar é de fato uma maneira de conhecer nosso mundo - não aquele mundo físico pré-determinado, divorciado das experiências humanas, que a Ciência moderna afirma conhecer, mas o mundo experiencial das relações em toda a sua complexidade - e ao conhecê-lo, aprendemos a viver bem nele (Small, 1998, p. 50, tradução minha)⁵⁷.

A primeira discussão de Bateson trazida por Small é sobre a mente humana. Segundo ele, Bateson negava a divisão entre a mente e a matéria trazida pelo dualismo cartesiano. Isso

⁵⁶ Gregory Bateson (1904-1980) era filho do biólogo William Bateson, importante estudioso e pioneiro na área da genética. Formou-se em zoologia pelo Saint John's College antes de adentrar nos estudos da Antropologia.

⁵⁷ Musicking is in fact a way of knowing our world – not that pre-given physical world, divorced from human experience, that modern Science claims to know but the experiential world of relationships in all its complexity – and in knowing it, we learn how to live well in it

faria do homem uma criatura dividida, onde a natureza da mente estaria dissociada do corpo e nele se alojaria de maneira inexplicável, implantando no mundo um mistério insolúvel e indecifrável que a ciência não alcança e as religiões tentam explicar através da imortalidade da alma. Small coloca que “está se tornando cada vez mais claro que a mente não é substância, mas processo, um dos processos da vida”⁵⁸ (Small, 1998, p. 52, tradução minha), processo este que pode ser explicado pela organização e funcionamento do cérebro e do sistema nervoso. Fazendo parte do funcionamento da matéria viva, a mente não estaria dissociada do corpo.

Bateson sustenta que a mente seria uma característica da matéria, fazendo parte de todas as criaturas vivas e definindo-a como “a capacidade de dar informação e a ela responder [...]. O mundo dos seres vivos, diz ele, está impregnado dos processos da mente; onde quer que haja vida, há mente”⁵⁹ (Small, 1998, p. 53, tradução minha). Assim sendo, esse mundo vivo, a biosfera, estaria todo interconectado por uma vasta rede mental que engajaria o interno ao externo das criaturas, possibilitando que estas moldassem o mundo da mesma forma que por ele são moldadas. Cada ser vivo realiza essa troca de informações com o todo à sua maneira e de acordo com a complexidade de seu sistema, mas todas as criaturas vivas são componentes dessa rede maior de trocas que, segundo Small, Bateson chama de

"o padrão que conecta" porque une cada criatura viva a todas as outras, algumas intimamente, outras remotamente, mas nenhuma excluída do padrão. O que mantém o padrão unido, o que coloca o mundo que existe dentro dos limites do organismo em interação contínua com o mundo que está fora dele, é a transmissão da informação (Small, 1998, p. 53, tradução minha)⁶⁰.

As diversas formas de informação se dariam pelos diferentes estímulos captados pelos órgãos dos sentidos criando, assim, as inúmeras imagens e experiências sensoriais que gerarão significados quando processadas pelo sistema nervoso a partir do que foi vivido anteriormente pelo receptor. E quanto mais complexo for o sistema do receptor, a transformação dessas experiências em significados será mais complexa. Para Small, não interessa exatamente como esse mecanismo funciona. Segundo ele, o mais importante de tudo isso para sua teoria do musicar é que “a formação da imagem é um processo ativo e criativo, não apenas a recepção passiva de quaisquer estímulos que estejam sendo apresentados”

⁵⁸ It is becoming clearer and clearer that mind is not substance at all but process, one of the processes of life.

⁵⁹ The ability to give and to respond to information [...]. The world of living beings, he says, is suffused with the processes of mind; wherever there is life there is mind.

⁶⁰ “the pattern which connects” because it unites every living creature with every other, some intimately, some remotely, but not one excluded from the pattern. What holds the pattern together, what puts the world that exists within the boundaries of the organismo in continuous interaction with the world that is outside it, is the passing of information.

(Small, 1998, p. 54, tradução minha)⁶¹. O conhecimento, portanto, seria fruto da inter-relação entre o conhecedor e o ser, objeto ou sistema a ser conhecido. E como o conhecedor se relaciona com o contexto a ser conhecido é de extrema importância para o processo de compreensão de como se dão essas relações. Assim, segundo Small, as informações mais importantes que os seres vivos recebem do mundo são aquelas que resultam dos relacionamentos e quanto mais complexo é o ser, mais diversas são as possibilidades de respostas aos gestos de relacionamentos emitidos em uma ação ou situação.

Nesse ponto do pensamento, Small entra nas questões referentes à linguagem verbal e gestual. Ele coloca que “ao contrário da linguagem gestual da comunicação biológica, as palavras tratam de assuntos em ordem sequencial e apenas um de cada vez”⁶² (Small, 1998, p. 58, tradução minha). O que, para ele, pode ser tanto uma força como uma fraqueza. A força estaria nas possibilidades analíticas criadas pelo pensamento humano, na capacidade de, através da sequência de um pensamento lógico, obter certo domínio dos mais variados fenômenos do mundo material. Já a fraqueza se daria pelo fato de que esse aspecto restrito da linguagem verbal diminuiria nossa capacidade de lidar com a complexidade impressa nos mais variados tipos de relação que estabelecemos. Além disso, para ele, a linguagem verbal

deixa lacunas quando tentamos descrever algum aspecto do mundo como ele nos aparece. [...] A linguagem verbal é descontínua, enquanto o mundo é contínuo. Os relacionamentos também são contínuos e não se prestam à descrição de uma coisa de cada vez. Temos que tomá-los todos de uma só vez em toda a sua complexidade, e é aqui que as linguagens verbais mostram realmente suas limitações. [...] A linguagem gestual da comunicação biológica, por outro lado, é contínua, assim como as próprias relações, e por isso é muito mais adequada à sua articulação (Small, 1998, p. 58 – 59, tradução minha)⁶³.

Por fim, Small reafirma que os relacionamentos são o que há de mais importante para a vida humana e de todos os seres vivos. A partir da teoria de Bateson, ele coloca que o que define nossa identidade é a forma como nos relacionamos, pois essa identidade só existe em relação ao outro. E que nessa troca, a linguagem gestual tem mais a dizer sobre as relações que as palavras.

⁶¹ Image formation is an active and creative process, not mere passive reception of whatever stimuli are being presented.

⁶² unlike the gestural language of biological communication, words deal with matters in sequential order and only one at a time.

⁶³ It leaves gaps when we try to describe some aspect of the world as it appears to us. [...] Verbal language is discontinuous, whereas the world is continuous. Relationships also are continuous and do not lend themselves to one-thing-at-a-time description. We have to take them all in one piece in all their complexity, and it is here that verbal languages really show their limitations. [...] The gestural language of biological communication, on the other hand, is continuous, as are relationships themselves, and for this reason it is much better suited to their articulation.

Assim, musicar é relacionar-se na ação musical. É estabelecer, através da música, esse “padrão que conecta” a tudo e a todos os seres em qualquer ocasião em que esteja presente o ato do fazer musical. E não há música se não houver esse fazer. Os significados apreendidos desse ato, a experiência incorporada pelas sensações vivenciadas nessa troca de informações pela linguagem musical, que é contínua e extremamente fundada na linguagem gestual, poderá ser determinante para a forma como estabelecemos nossas relações no mundo. Basta apenas que procuremos compreender a música através dessa relação experiencial e não só a partir de complicadas teorias que a aproximam da linguagem verbal. Pois, como diz Blacking, “o discurso musical é essencialmente não-verbal, embora obviamente as palavras influenciem suas estruturas em vários casos, e, ao analisar linguagens não-verbais através da linguagem verbal, corre-se o risco de distorcer a evidência” (Blacking, 2007, p. 203).

É preciso que pensemos e incorporemos a música como gesto, como troca, como informação que, fazendo parte da mente em seu aspecto cognitivo, faz parte da vida, como diria Bateson. Uma vida que se conecta com outras vidas em profundo movimento, de forma contínua, e através de inúmeras possibilidades, assim como são os diversos significados apreendidos pela complexidade do sistema humano. E, dessa forma, baseada em todos os autores já trabalhados neste capítulo até aqui, mais uma vez afirmo que música é linguagem, relação, possibilidades, diversidade e, por ser modo básico do pensamento humano, se encontra presente em todas as épocas e grupos sociais, abraçando, nos significados trocados pelo ato de experienciá-la, as suas crenças, valores e história.



***Ìlawó* (Generosidade)**

Para *Ìlawó*⁶⁴, Yerko é um dos homens mais fantásticos que fazem parte de sua trajetória de vida:

um homem de uma generosidade incrível, [...] Um cara com um coração gigantesco, com uma alma leve. Yerko é um cara muito positivo, extremamente

⁶⁴ *Ìlawó* é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa generosidade. Foi escolhida para representar esta entrevista porque nela Yerko é definido como uma pessoa generosa.

impulsionador. Ele impulsiona sempre a gente e sempre pra frente. [...] Me ajudou muito pessoalmente, me ajudou muito artisticamente. Na minha formação ele foi muito importante e ele é muito importante como meu amigo.

Já como docente, *Ilawó* relata que considera Yerko um dos melhores professores do país, sendo chamado para dar aulas em várias cidades e festivais pela sua competência e qualidade musicais, frutos do grande amor que ele tem pela música e por lecionar. E mesmo com tudo isso, Yerko permanece sendo, segundo *Ilawó*, uma pessoa de uma humildade profunda.

Quando eu fui aluno dele, foi interessante demais, porque foi logo que ele chegou aqui, um ano depois que ele estava aqui, mais ou menos. E eu fui ser aluno dele. Yerko não tinha aluno de violino, ele não sabia dar aula. Mas mesmo assim ele me formou em violino. Com dois anos e meio eu estava fazendo concurso pra orquestra. Com três anos eu passei no concurso da Orquestra Sinfônica de Campinas. Quer dizer, a qualidade dele como professor é uma coisa assim... e o conhecimento dele, a forma dele de se dedicar, de ensinar... [...] Uma vez agradeci a ele por ele ser meu professor e ele falou: “Não rapaz, você não tem que me agradecer por eu ser seu professor. Eu que tenho que agradecer a vocês por vocês me ensinarem a dar aula”. Quer dizer, a humildade desse homem é muito grande!

Ilawó também ressalta a dedicação de Yerko para com as pessoas que estudam com ele relatando, como exemplo, sua própria experiência. Na época em que estudava com Yerko, *Ilawó* tinha suas aulas junto com seu irmão, aulas essas que, além das naturais realizadas durante a semana, eram ministradas também aos sábados, domingos e feriados. Mas havia um dia no fim de semana em que os músicos se reuniam para jogar futebol. Nesse dia, Yerko chegava à casa de *Ilawó* às 7h da manhã e dava aula até às 9h. Iam para o futebol, mesmo contra a vontade dos irmãos que não gostavam do esporte, e depois voltavam para a casa de *Ilawó* para continuar a aula que durava muitas vezes até 17h. Assim, com dois anos e meio, os irmãos já tocavam em uma orquestra profissional.

Ilawó ainda ressalta a criatividade e a forma de agir de acordo com a natureza de cada aluno como peculiaridades de Yerko em sala de aula e que o fazem diferente de outros professores de instrumento: “certa vez ele subiu na cadeira e pulou só pra me dizer ‘olha você estava crescendo muito, mas, de repente, caiu. Tem que estudar, rapaz!’”.

A influência de Yerko na vida de *Ilawó* foi significativa: “através dele eu entendi que a música tem quase como objetivo extrair e expor ao mesmo tempo o mais honesto sentimento das pessoas!”. *Ilawó* afirma que as características musicais de Yerko influenciaram profundamente a sua forma de agir na música e, até hoje, sempre que vai realizar algum trabalho musical pensa: “como será que Yerko faria isso?”. E, em se tratando de todo o meio musical paraibano, ainda relata:

a relevância do Professor Yerko para a Paraíba é grande. Porque ele chegou aqui, começou com seu trabalho como professor, tocando na Orquestra Sinfônica, dando aula na Universidade e é impressionante que ele conseguiu levar... um gringo conseguiu levar para os quatro cantos desse país [...] o nome da Paraíba. Foi um dos caras que mais difundiu com seus trabalhos, grupos, o nome da Paraíba. Então eu acho isso de uma extrema relevância e muito importante isso pra gente. Esse professor deixa até um legado nisso.

Ilawó termina sua entrevista dizendo que Yerko é o professor mais completo que teve e que possui uma honra muito grande de ter sido seu aluno: “e serei eternamente aluno dele porque ele tem sempre muito que me ensinar. Eu me sinto privilegiado por estar convivendo com ele até hoje, [de ter] o privilégio de sua amizade. Yerko, ele é música em forma humana. Eu defino ele assim: ele é música em forma humana”.



Mas, se estou falando de música como experiência e interação, não poderia deixar de trazer para esse trabalho, cruzando com os conceitos de Small, alguns dos pensamentos de Jeff Todd Titon, o etnomusicólogo que fez com que eu me apaixonasse pela área da Etnomusicologia e que me iniciou na caminhada de conceber a música tal como a concebo hoje. No capítulo *Knowing Fieldwork* do livro *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Titon, ao discorrer sobre as mudanças ocorridas no pensamento sobre o trabalho de campo na Etnomusicologia, coloca o que, para mim, na época, não apenas foi revelador, como me levou ao encontro de várias de minhas buscas: o fazer musical como uma experiência humana transformadora. Esse autor enfatiza a compreensão do que ocorre enquanto as pessoas realizam o ato do fazer musical, colocando essa compreensão como base para o entendimento de como essas mesmas pessoas, a partir dessa experiência, podem aprender a se relacionar com o outro em suas vidas. Isso me trouxe uma mudança de paradigma na forma de pensar a música, pois sempre vivi intensamente qualquer situação de performance, mas na hora de falar sobre música ou sobre minha experiência com ela, buscava principalmente explicações que a definissem de forma racional.

Titon puxa a reflexão: “como eu sou consciente da música? Como estou ‘no mundo’ quando minha consciência é consciência da música?” (Titon, 2008, p. 31, tradução minha)⁶⁵. E isso me fez refletir em até que ponto minha experiência com música me transformou ou

⁶⁵ How am I conscious of music? How am I “in the world” when my consciousness is consciousness of music?

transformou minhas relações. Ao comentar que, para ele, fazer música sozinho é algo que não o preenche, Titon vai, ao longo do seu relato, estabelecendo seu conceito de “ser musical no mundo” (ou “ser no mundo” musicalmente). Conceito que compreendo como a maneira que ele se percebe quando, tendo sua consciência preenchida pela sensação da própria música ao compartilhá-la com o outro, perde a noção de separatividade, se sentindo uno com o todo ao se sentir “música no mundo”. Essa sensação, buscada conscientemente em outros momentos do cotidiano, pode transformar nossa maneira de ser e agir no mundo, aproximando-a da sensação vivenciada no momento fazer musical. Eis como ele descreve esta experiência:

o desejo me obriga a fazer música. Eu sinto esse desejo como uma presença afetiva, um resíduo de prazer construído a partir das minhas experiências prévias com música e dança que me faz buscá-la para conhecê-la melhor. É uma curiosidade de todos os meus sentidos do corpo e eu a sinto encarnada neles. Conhecer as pessoas que fazem música começa com a minha experiência musical. Ao tocar o violino, o banjo ou o violão com outros, eu escuto música; eu sinto sua presença; eu sou movido, internamente; eu me movo, externamente. A música me domina com anseio. Eu sinto seu poder afetivo dentro de mim. Agora, movi-me para o que os fenomenólogos chamam de “atitude natural”, o jeito normal cotidiano de estar no mundo, não de forma analítica, mas de forma autoconsciente. Eu sinto a música entrar em mim e me mover. A música vai ficando mais alta, maior, até que todo o resto se torna impossibilitado, calado. Meu eu desaparece. Sem análise; não há mais autoconsciência. [...] Não me sinto mais enquanto um ser separado, mas como um “música-no-mundo”. Eventualmente, a música retorna até mim através do desejo de mim mesmo. Ou seja, o ser do desejo me traz a mim mesmo, me reapresenta à consciência. O “eu” retorna; sou autoconsciente, vejo que eu e os outros estamos fazendo a música que eu escuto. Quando percebo que eu e os outros estamos fazendo a música que escuto, eu quero conhecer esses outros. Para nos entendermos, precisamos nos conhecer (Titon, 2008, p.31/32, tradução minha)⁶⁶.

Titon ainda coloca:

quando a minha consciência é preenchida com música, eu sou no mundo musicalmente. A minha mente experiente me diz que eu tenho uma forma musical de “ser-no-mundo” quando eu faço música e quando eu escuto e me movo para a música de forma que ela preenche o meu corpo. Eu chamo isso de ser musical, um modo de ser que se apresenta como diferente do meu modo cotidiano de experienciar, dos meus modos autoconscientes de experienciar, e dos meus modos objetivantes de experienciar. Eu gostaria de fundamentar o conhecimento musical –

⁶⁶ Desire compels me to make music. I feel this desire as an affective presence, a residue of pleasure built up from my previous experiences with music and dance that makes me seek it out in order to know it better. It is a curiosity of all my bodily senses and I feel it embodied in them: an embodied curiosity. Knowing people making music begins with my experience of music. Playing the fiddle, banjo, or guitar with others, I hear music; I feel its presence; I am moved, internally; I move, externally. Music overcomes me with longing. I feel its affective power within me. Now I have moved from what phenomenologists call the “natural attitude,” the normal everyday way of being in the world, not to an analytical way but to a self-aware way. I feel the music enter me and move me. And now the music grows louder, larger until everything else is impossible, shut out. My self disappears. No analysis; no longer any self-awareness. [...] I no longer feel myself as a separate self; rather, I feel myself to be “music-in-the-world.” Eventually music returns me through desiring to myself. That is, the be-ing of desiring brings me to myself, re-presents myself to consciousness. The “I” returns; I am self-aware, I see that I and others are making the music that I hear. When I see that I and others are making the music that I hear, I want to know these others. For us to understand one another we must know one another.

isto é, o conhecimento de ou sobre música – no ser musical. Eu busco, em outras palavras, uma epistemologia da música que seja fundamentada não em uma forma desinteressada ou objetivadora de “ser no mundo”, nem de uma forma reflexiva, autoconsciente de estar no mundo, nem tampouco no que os fenomenólogos chamam de “atitude natural”, ou a forma cotidiana de ser no mundo. Ao invés disso, eu penso que o ser musical é uma ontologia especial e que conhecer música requer que comecemos do ser musical. Outra forma de dizer isso é falando que eu fundamento o conhecimento musical na prática da música, não na prática da ciência, ou linguística, ou análise introspectiva. No meu caso paradigmático do “ser musical no mundo”, estou ligado socialmente com os outros fazendo música e quando essa música é apresentada totalmente à minha consciência é a música do grupo inteiro, não simplesmente a “minha” música, embora em momentos de pico eu sinto que é como se estivesse tudo vindo através de mim (Titon, 2008, p.32, tradução minha)⁶⁷.

Conectividade e reciprocidade são as palavras que Titon traz mais adiante em seu capítulo e que tão bem vinculam seus pensamentos aos conceitos trazidos por Small. O “padrão que conecta” interliga um eu que experiencia a música com outros eus que compartilham dessa mesma experiência, sob quaisquer circunstâncias. E a ação transformadora acontece na “visita”, outro conceito abordado por Titon e que significa o cuidado com o outro ao estabelecer o momento do fazer musical. Para esse autor, só assim se tira do ato musical experiências agradáveis, às quais ele chama de “boa música”: “visitar significa tratar os outros com respeito, cuidado, modéstia, cortesia, troca e reciprocidade. [...] Significa aquele ‘tipo especial de cortesia’, [...] que leva à boa música”⁶⁸ (Titon, 2008, p.38). E essa música, pensada “como uma relação colaborativa entre as pessoas que a fazem, nos dá, nestes momentos mágicos de autotranscendência, uma conexão entre os seres vivos que leva à amizade”⁶⁹ (Titon, 2008, p.38).

Assim, cruzando Titon e Small, temos a ênfase na relação, na interação e na experienciação como formas de pensar o conceito de música. Seja na descrição do que acontece durante uma performance em uma sala de concerto ou nas considerações sobre como

⁶⁷ When my consciousness is filled with music I am in the world musically. My experiencing mind tells me that I have a musical way of “being-in-the-world” when I make music and when I listen and move to music so that it fills my body. I call this musical being, and it is a mode of being that presents itself as different from my normal, everyday modes of experiencing, from my self-conscious modes of experiencing, and from my objectivizing modes of experiencing. I would like to ground musical knowing—that is, knowledge of or about music—in musical being. I look, in other words, for an epistemology of music that is grounded not in a detached or objectivizing way of “being-in-the-world,” nor in a reflexive, self-conscious way of being in the world, nor either in what phenomenologists call the “natural attitude” or everyday way of being-in-the-world. Rather, I think that musical being is a special ontology and that knowing music requires that we start from musical being. Another way of saying this is that I ground musical knowledge in the practice of music, not in the practice of science, or linguistics, or introspective analysis. In my paradigm case of musical being-in-the-world I am bound up socially with others making music and when that music is presented fully to my consciousness it is the music of the whole group, not simply “my” music, although at peak moments I feel as if it is all coming through me.

⁶⁸ Visiting means treating others with respect, care, modesty, courtesy, exchange, and reciprocity. [...] It means that “special kind of courtesy” [...] that leads to good music.

⁶⁹ as a collaborative relationship among the people making it, gives us, at those magical moments of self-transcendence, a connection among living beings leading to friendship.

pode ser melhor realizado o trabalho de campo, “musicar” e “visitar” vão falar de atitudes, de formas de se comportar no mundo a partir do aprendizado através da prática musical. Vão falar de que a concepção de música deve ir além da visão desta como sonoridade, incluindo também seu aspecto social. Vão falar que a tentativa de explicá-la com a linguagem verbal nunca dará conta da complexidade de seu fenômeno, pois a música é contínua e a linguagem verbal, não. Vão falar de troca e, principalmente de comunicação: “o padrão que conecta”. Vão falar de experiência, uma experiência que transforma interna e externamente. “Ser musical no mundo” é transmitir essa experiência musical para todas as relações. “Ser musical no mundo” é sentir, através de um “modo básico de pensamento”, “o padrão que conecta” e desejar viver isso no seu dia-a-dia, nas trocas que continuamente construirão significados individuais e sociais podendo gerar, assim, novos comportamentos.

Trago aqui, então, as bases que fundamentam este trabalho no que diz respeito ao conceito sobre música. E torno a dizer: música, para mim, baseada nos autores aqui trabalhados, vai além de um fenômeno sonoro. Música é experiência, troca, movimento, linguagem, possibilidades, diversidade e ancestralidade. Música é comunicação, antes de tudo.

Também baseada nos pensamentos trazidos aqui até agora, posso concluir que, incorporando as experiências e sensações apreendidas através dos relacionamentos estabelecidos na prática do fazer musical, musicistas podem reafirmar ou transformar o pensamento filosófico e prático do sistema musical em que se inserem.

No próximo segmento desse capítulo, buscarei mostrar como entendo o cruzamento do pensamento sobre música aqui exposto ao Orixá Exu e, posteriormente, como essa ligação pode ser propulsora de transformações nas concepções e atitudes daqueles que a fazem.

Exu

*(Gargalha...). Vadeia, Exu, nas asas do vento, nos redemoinhos da existência, nos entroncamentos da vida e no perder de vista.
Uma de suas traquinagens prediletas se dá no encantamento da dúvida.
Como ele brinca e se diverte com a nossa obsessão pelos esclarecimentos, pela segurança da verdade... e porque ri da fragilidade desses nossos regimes, opera nos vazios deixados por nossos próprios discursos.
Exu, longe de ser a palavra que salva, é a que encanta.
Quando nos dá mais linha, é porque nos amarrará de outra maneira, cama de gato, brincadeira de criança, jogo, enigma, encanto, segredo, sedução – esta é a sua lógica. Senhor das astúcias, dos escapes, dos desvios, das esquivas, das antidisciplinas, da peça, da mentira, da síncope, das rasuras, do viés, sucateios, festas e frestas.*

Escrever sobre Exu é, definitivamente, uma das tarefas mais desafiadoras a que me propus na vida. E não apenas por ser a aproximação com este Orixá algo novo em minha vida. Responsável pela dúvida e pela incerteza, essa divindade do panteão negro, princípio cosmológico e dinâmico que responde por toda a movimentação no sistema explicativo de mundo nagô⁷¹, veio me desafiar a escrever e a sentir no mundo exatamente o oposto daquilo para o qual fui criada: a força do não lógico, a sabedoria criada nas frestas, como diria Rufino (2017). Sob seu domínio estão os diversos caminhos e possibilidades, todo o tipo de trocas e comunicação existentes, a força da procriação, da sexualidade, do crescimento. Ele também representa a transgressão, a astúcia, a esperteza e a malandragem, pois “pertence à categoria dos *tricksters*, que designa pessoas, divindades ou seres míticos que geralmente questionam, invertem ou quebram regras e comportamentos” (Silva, 2015, p. 23, grifo do autor). É o senhor das encruzilhadas, símbolo que responde pela grande diversidade de caminhos possíveis.

Nesse processo de escrita, deu-se o encantamento, mas também a dura realidade de enfrentar meus vazios, minhas lacunas. As imprevisibilidades cotidianas se fizeram poderosas e só assim pude refletir e perceber melhor a vida daquele a quem dedico este trabalho: o Professor Yerko Tabilo. Uma vida cheia de reveses que, inesperadamente, transformavam completamente seu cotidiano, algumas vezes lhe trazendo o caos e outras, abundância e realizações que a princípio pareceram impossíveis de acontecer. E é neste campo do imprevisível que habita a força e a potência do Orixá Exu, pois seu “dinamismo mítico pode também ser lido como a própria natureza do inesperado, da penetração nas fissuras do universo ordenado, para o bem ou para o mal” (Sodré, 2017, p. 207)⁷².

Para aqueles que pertencem ao complexo cultural iorubá, os orixás são princípios explicativos que fundamentam fenômenos e existências. Divindades que criaram, organizam e governam o mundo, sendo “cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana” (Prandi, 2001, p. 20). Segundo Santos (2021, p. 140-141, grifo da autora) o orixá Exu, nesse sistema simbólico, “se impõe como imprescindível para a compreensão da ação ritual e do sistema como totalidade”, pois é

⁷⁰ Rufino, 2017, p. 63.

⁷¹ Segundo Rufino, “a palavra ‘nagô’ ou ‘nagôs’ assume, na diáspora africana, uma conotação que referencia as culturas e populações do complexo iorubano. O uso demasiado do termo fez dela uma espécie de sinônimo para ‘iorubá’. Porém, cabe mencionar que tanto uma quanto outra remetem a um grande e diverso complexo cultural composto por variadas línguas e civilizações” (Rufino, 2017, p. 76).

⁷² As referências do livro *Pensar Nagô* de Muniz Sodré conterão um número de página relativo ao PDF do livro, já que o livro em si não possui numeração de páginas.

“o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe. [...] Princípio dinâmico e de expansão, [...] sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria”. Assim, cada ser existente nesse universo possui seu Exu e é este que o faz crescer, se desenvolver, se transformar, se comunicar, propulsionando e dirigindo todos os caminhos de sua vida. E sendo o Orixá Exu inerente a toda forma de existência, também cada Orixá tem seu Exu, sua força dinâmica e responsável por executar suas funções. Com seu Exu, cada Orixá constitui uma unidade:

essa capacidade dinâmica de Èṣù que tanto permite a Ṣangó lançar suas pedras de raio como a Ọ́sányìn⁷³ preparar seus remédios, esse poder neutro que permite a cada ser mobilizar e desenvolver suas funções e seus destinos, é conhecido sob o nome de *agbára*. Èṣù é o Senhor-do-poder, *Èṣẹgbára*, ele é ao mesmo tempo seu controlador e sua representação (Santos, 2021, p. 144, grifos da autora).

Na gênese dos elementos cósmicos, Exu foi o primeiro a ser criado, sendo o resultado da interação da água, elemento masculino, com a terra, elemento feminino e, portanto, “portador mítico do sêmen e do útero ancestral” (Santos, 2021, p. 184). Segundo Silva (2015), os mitos iorubás de origem do Universo, apesar de suas várias versões e variações, podem ter uma síntese: Olodumaré ou Olorum, o ser supremo, cria um grupo de divindades encarregadas de fazer surgir tudo o que existe. E a primeira matéria dotada de forma, pedra primordial da existência, foi Exu:

nos primórdios, existia nada além de ar; *Ọlórún* era uma massa infinita de ar; quando começou a mover-se lentamente, a respirar, uma parte do ar transformou-se em massa de água, originando *Ọ̀rìṣànlá*, o grande *Ọ̀rìṣà-Funfun*⁷⁴, *òrìṣà* do branco. O ar e as águas moveram-se conjuntamente e uma parte deles mesmos transformou-se em lama. Dessa lama originou-se uma bolha ou montículo, primeira matéria dotada de forma, um rochedo avermelhado e lamacento. *Ọlórún* admirou essa forma e soprou sobre o montículo, insuflando-lhe seu hálito e dando-lhe vida⁷⁵. Essa forma, a primeira dotada de existência individual, um rochedo de laterita, era *Èṣú*, ou melhor, o proto- *Èṣú*, *Èṣú Yangi*⁷⁶. [...] *Èṣú* é o primeiro nascido da existência e,

⁷³ Xangô é o Orixá guerreiro que governa a justiça, tendo controle sobre raios e trovões. Teria sido rei de Oyó, cidade que teria dominado várias outras cidades iorubanas. Já Ossaim, ligado às matas e às florestas, domina o poder mágico e curativo das folhas, produzindo poderosos remédios.

⁷⁴ O termo funfun se refere às divindades primordiais criadas por Olorun e que eram relacionadas à cor branca.

⁷⁵ Santos (2021) ressalta que, mesmo parecendo influenciado pelo cristianismo, esse mito tem uma formulação absolutamente iorubá. Profunda estudiosa do sistema simbólico nagô, a obra mais conhecida da autora, *Os Nago e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègún na Bahia*, é resultado da sua tese de Doutorado, defendida na Sorbonne em 1972. Juana Elbein dos Santos é antropóloga e coordenadora geral da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, tendo penetrado profundamente na intimidade dos terreiros de candomblé, inclusive por ter sido companheira de Mestre Didi (Deoscóredes dos Santos), um dos importantes sacerdotes da tradição afro-brasileira no culto aos Orixás. Segundo Rufino (2017), sua obra é extremamente popular e citada como referência em vários terreiros brasileiros. Para Soares, é Juana que, através de seus estudos, “resgata a característica de energia e movimento dinâmico em Exu, do ponto de vista jêje nagô, dos candomblés tradicionais” (Soares, 2008, p. 54).

⁷⁶ São diversos os termos que ressaltam as muitas faces do Orixá Exu, suas diversas potências e princípios. Segundo Rufino, “cada um desses termos é tido como títulos que exaltam os domínios do orixá, estando

como tal, o símbolo por excelência de elemento procriado (Santos, 2021, p. 61, grifos da autora).

Santos (2021) ressalta que Yangí, primogênito da humanidade, é a representação mais importante do Orixá Exu. Segundo Rufino, “Yangí, Exu transmutado na pedra de laterita, representa a condensação da terra, a desagregação particulada e formadora do microcosmo iorubá” (Rufino, 2017, p. 52). E Exu Yangí, o Exu ancestral, também é sua própria descendência. Seu caráter de descendente está presente em muitos de seus mitos, em especial naquele que conta como Exu se expande e se propaga pelo *òrun* e pelo *àiyé*⁷⁷.

A história conta que Orunmilá, o grande conhecedor do destino dos homens, queria muito ter um filho e foi pedir um a Oxalá⁷⁸, divindade responsável por criar a humanidade. Mas Oxalá ainda não tinha terminado de criar os seres e pediu que Orunmilá voltasse depois. Orunmilá insistiu e, tendo visto Exu, que havia sido designado por Olorun para viver com Oxalá, quis leva-lo como filho. Como isso não era possível, Oxalá, por fim, cedeu e disse a Orunmilá que colocasse as mãos sobre Exu. Quando ele voltasse para o *àiyé*, podia ter relações sexuais com sua esposa que ela conceberia um filho. O Exu nasceu meses depois e foi chamado de Elegbará, pois Oxalá havia dito que a criança seria *Alágbára*, Senhor do Poder. Essa criança veio ao mundo com uma grande fome e terminou por comer todos os preás, peixes, aves e animais de quatro patas existentes. A fome de Elegbará persistiu e sua mãe também se deixou devorar por ele. Foi então que Orunmilá, receoso de também ser comido, foi consultar um Babalaô que, para que isso não acontecesse, lhe recomendou fazer uma oferenda de uma espada, um bode e 14 mil búzios. Assim foi feito e quando Exu se aproximou para devorá-lo, Orunmilá começou a persegui-lo e a cortar pedaços de seu corpo com a espada, espalhando-os. Foram 200 pedaços e cada um deles se transformou em um Yangí. O que restou do Exu inicial ergueu-se e continuou a fugir. Novamente Orunmilá o corta em 200 pedaços que se tornam Yangí e o que restou se transforma em Exu e volta a correr. Isso se repetiu pelos nove espaços do *Òrun*, que ficaram povoados de Yangí. No último *òrun*, Exu fez um pacto com Orunmilá e lhe disse que todos os Yangí seriam seus

expressos nas inúmeras passagens que compõem o vasto repertório de narrativas míticas que fundamentam o sistema” (Rufino, 2017, p. 17). Os termos trazidos para este trabalho são aqueles que servirão como base para a união dos conceitos aqui tratados e também para a análise das ações do Professor Yerko em sua trajetória.

⁷⁷ “O *àiyé* compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam. [...] O *òrun* é o espaço sobrenatural, o outro mundo, [...] um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade, etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun*. [...] Ou, ao contrário, tudo o que existe no *òrun* tem sua ou suas representações materiais no *àiyé*” (Santos, 2021, p. 55-56).

⁷⁸ Tanto Orunmilá como Oxalá estão entre as divindades do panteão da Criação, aquelas criadas por Olorun para dar surgimento a tudo o que existe.

representantes, podendo Orunmilá consultá-los e enviá-los para resolver qualquer coisa, como se fossem seus próprios filhos. Exu responderia por meio de todos. E após isso, Exu devolveu sua mãe a Orunmilá, assim como todos os seres que havia devorado.

Dessa forma, o Exu descendente, filho de Orunmilá e *Yébiúrú*, identificado com todos os seres que consumiu, se divide e se reproduz, povoando pela lâmina da espada de seu pai, todo o *àiyé* e todo o *òrun*. “Cada um dos pedaços-descendentes é um indivíduo que transporta uma parte do simbolismo próprio a *Èṣù*, indo ao encontro do conceito que todo ser, toda matéria individualizada no *àiyé* ou no *òrun*, forçosamente deve estar acompanhada de seu próprio *Èṣù*” (Santos, 2021, p.149, grifos da autora). O filho protótipo devora tudo o que existe e logo após restitui de forma transformada cada ser devorado, se ligando assim a toda espécie de vida existente. E esta devolução permite a cada ser sua multiplicação e seu desenvolvimento. Assim,

Yangí é invocado e lançado [...] como o elemento catalisador das potências resilientes e transgressoras fundamentais às invenções de novos seres e caminhos. [...] O mesmo imbrica os caracteres de caco despedaçado, elemento indispensável a toda invenção, avivamento, processo de encante e também por ser o elemento que representa o primeiro ser criado. Yangí, a pedra de laterita, é o “todo no fragmento” e o “fragmento no todo”. [...] Yangí, o Exu ancestral, é o elemento que substancia a invenção de novos seres, daqueles que se erguem das sobras e cacos despedaçados [...] e reinventam a vida enquanto possibilidade. Esses novos seres, assim como Exu, serão incontrolláveis, pois os mesmos conhecerão o poder ancestral que os encarna e mobiliza. [...] Impulsionados pelo inconformismo, pela rebeldia e pela responsabilidade de traçar outros caminhos, cantarão alto e manterão vivos e pujantes seus ancestrais (Rufino, 2017, p. 52).

Temos aqui, portanto, a força e o poder da ancestralidade, onde cada um ou cada uma de nós é fruto transformado daqueles e daquelas que nos antecederam e, ao mesmo tempo, a ponta inicial da transformação de alguns ou algumas que ainda virão. No encantamento do tempo, somos fruto e somos semente. Como fruto, somos resultado da multiplicação, compartilhando as dores e alegrias dos acontecimentos de uma mesma geração, trazendo em nós os ensinamentos de nossos ancestrais. E, de forma individualizada, cada um ou uma de nós se remete a esses ensinamentos fazendo escolhas que se aproximarão ou se afastarão daquilo que nos foi ensinado, assim como cada fruto de uma mesma árvore possui seu tamanho ou cor próprios. Como sementes, somos o início de um movimento de expansão e multiplicação de ideais, pensamentos e atitudes que se alargarão em movimento crescente e espiralar até onde não mais podemos alcançar ou prever. Assim como Exu Yangí, que foi o primeiro a ser criado, mas o alcance de sua força e poder se perde na espiral da sua capacidade de multiplicação até o infinito. Exu Yangí se reproduz em centenas e, em cada um

de seus ou suas descendentes, mantém sua essência. Essência essa que será resgatada por cada ser devorado e devolvido de acordo com suas peculiaridades.

Exu Yangí também se torna potência fundamental para a compreensão dos movimentos que levam às escolhas pelos diversos caminhos possíveis e inerentes à vida de cada um ou cada uma de nós. A cada despedaçar de nossas existências, a cada obstáculo, dificuldade ou desilusão, temos a possibilidade de nos refazermos a partir de nossos próprios “cacos” e seguir em frente, mudando concepções e perspectivas. Ou não... são escolhas. Decisões pautadas nas vivências do cotidiano, no aprendizado com aqueles e aquelas que nos precederam, numa maior ou menor possibilidade de nos reinventarmos na vida e em nossa caminhada. O fato é que a potência criadora e dinâmica do aprendizado diário estará presente na figura essencialmente transgressora que Exu representa. Figura esta que carrega em si seu princípio ancestral e dele nunca se separa. Assim como nós carregamos em nós a essência de tudo o que “já foi” em nossas vidas, mas que se mantém em nós de alguma maneira.

Como diz Rufino, Yangí

nos permite navegar em uma filosofia da ancestralidade que problematiza o ser e a realidade para além do chamado “tempo presente”. Nesse caso, o presente nada mais é do que uma fração, um recorte arbitrário da realidade expandida ou do alargamento do agora. Ancestralidade, nesse sentido, emerge como um contínuo, uma pujança vital e um efeito de encantamento contrário à escassez inculcada pelo esquecimento.

Nessa perspectiva, Yangí é sempre o primeiro como também o último; são as pontas do caracol (okóto), pois é o princípio e o tom do inacabamento. Essa proeza performatizada por Exu nos possibilita pensar o presente em perspectiva alargada, perspectiva esta que nos permite também transgredir com a linearidade histórica que achata o presente (potência do ser e suas invenções em interação com o espírito do tempo) entre passado e futuro. Assim, passado, presente e futuro não passam de abstrações (Rufino, 2017, p. 49).

A perspectiva alargada de Exu Yangí é essencial para este trabalho na medida que me auxilia a pensar, refletir e compreender os caminhos e escolhas trilhados pelo Professor Yerko em sua trajetória como homem, músico e professor. Escolhas pautadas na incorporação de suas vivências cotidianas, na memória daqueles e daquelas que foram essenciais para sua formação e na sua capacidade de renovação e transgressão a partir desses aprendizados. Exu Yangí também me ajuda a vislumbrar o quanto deste homem ficou gravado nos indivíduos que por sua sala de aula ou por sua convivência passaram, se multiplicando na memória e nas ações das pessoas que o sucederam. Me ajuda a entender o alcance da espiral que seu exemplo criou pois, como ressalta Rufino, “a perspectiva da ancestralidade como espírito do tempo que

se manifesta a partir de uma lógica espiralada invoca a transmutação como um de seus efeitos” (Rufino, 2017, p. 50). Para este autor, as sabedorias ancestrais,

ao serem manifestadas como práticas de saber, [...] trazem as presenças daqueles que compõem junto conosco os giros dessa canjira espiralada que é a vida. A invocação da ancestralidade como um princípio ontológico, epistemológico e semiótico é, logo, uma prática em encruzilhadas. Afinal, a própria noção de encruzilhada é um saber praticado ancestralmente que aqui é lançado como disponibilidade para novos horizontes que reivindicam a sofisticação de um mundo plural, pujante e vigoroso, contrário e combativo ao desencanto e à escassez do mundo (Rufino, 2017, p. 40).

Não esquecer é essencial:

combater o esquecimento é uma das nossas principais armas contra o desencante do mundo. [...] O nosso não esquecimento é substancial para a invenção de novos homens, livres e combatentes de qualquer espreitamento do poder colonial. [...] O não esquecimento, a invocação, a incorporação, o alargamento do presente, o confiar da continuidade e do inacabamento passado de mão em mão compartilhado em uma canjira espiralada é o que entendemos enquanto ancestralidade, que emerge no contexto de nossas histórias como uma ação decolonial⁷⁹ (Rufino, 2017, p. 39).

Exu foi o primeiro a ser criado e se expande de forma espiralada ao infinito. Nesse sentido, Sodré ressaltava que se torna evidente a relação de Exu com o número 1, o “número que rompe a imobilidade dos pares e permite a multiplicação” (Sodré, 2017, p. 212). Mas também é essencial a compreensão da ligação deste Orixá com o número 3 “que não é primeiro e sim *primordial*: a dinâmica de reunião do terceiro constitui um e dois. Segundo os matemáticos, os números progridem do um ao dois, do dois ao três e do três ao infinito” (Sodré, 2017, p. 212, grifo do autor). É nesse sentido que a imagem de um caracol está associada a este Orixá:

O *Òkòtó* é uma espécie de caracol e aparece nos motivos das esculturas e como emblema entre os que fazem parte do culto de *Èṣù*. Ele consiste em uma concha cônica cuja base é aberta, utilizado como um pião. O *Òkòtó* representa a história ossificada do desenvolvimento do caracol e reflete a regra segundo a qual se deu o processo de crescimento; um crescimento constante e proporcional, uma continuidade evolutiva de ritmo regular. O *Òkòtó* simboliza um processo de crescimento. O *Òkòtó* é o pião que apoiado na ponta do cone – um só pé, um único ponto de apoio – rola “espiraladamente” abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito (cume oco) [...] *Òkòtó* ilustra não só que os *Èṣù* “apesar de numerosos, sua natureza e sua origem é única”, mas também ele explicita o significado dinâmico, sua maneira de crescer e se multiplicar “em espiral”. *Èṣù* é UM multiplicado ao infinito (Santos, 2021, p. 143-144).

⁷⁹ As questões que imbricam música, Exu e as transgressões à presença do pensamento colonial na música na vida do Professor Yerko serão melhor trabalhadas na terceira parte deste capítulo quando desenvolverei mais o conceito de (de)colonialidade e suas relações com o sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto.



Figura 1: “O Senhor da evolução, representado pelo caracol”

Fonte: <https://ocandomble.com/2014/02/19/esu-okoto/>⁸⁰



Figura 2: Òkòtó

Fonte: <https://ileaxeoxolufaniwin.wordpress.com/2016/05/02/okoto/>⁸¹

A compreensão da relação do Orixá Exu com os números 1 e 3 e com o crescimento espiralado do caracol se faz necessária para entendermos o princípio dinâmico que ele representa, a mobilidade que resulta na transformação de algo a partir de si mesmo. Exu é aquele que nos traz movimento, ritmo, que nos permite receber as informações de cada vivência e transformá-las em algo novo. É aquele que nos permite modificar o que permaneceria estático pelo equilíbrio dos pares. Pois ele não só é o 1, mas o + 1. O novo caminho. E, por isso, um dos títulos a ele concedidos é o de Exu Lonan ou Onã, o Senhor dos Caminhos. Um caminho que está diretamente vinculado à noção de possibilidades, “um caminho circunstancial, imprevisível e inacabado. A ideia de caminho como algo determinado, linear, indicando início, meio e fim não encontra identificação nesse princípio” (Rufino, 2017, p. 75).

Como +1, Exu produz a mudança e a transformação a partir do momento que é soma de onde algo novo sempre surgirá. E essa mesma lógica também o define como sendo o 3 produzido a partir do encontro:

as pontes lançadas entre o *eu* e o *outro* são nada mais do que o caráter de Exu como elemento que opera no terceiro tempo/espço, no *entre*, por isso seu vínculo com o

⁸⁰ Acesso em 03 de maio de 2023

⁸¹ Acesso em 03 de maio de 2023

número '3'. Exu, na matemática dos terreiros, é o '3' por excelência. Na escrita de seus ritos, esse número o representa como princípio inacabado e construtor das imprevisibilidades, interpenetrações, transformações e possibilidades. Assim, o orixá, enquanto mantenedor desse caráter, está em todos os lugares, em todas as situações e tem poder de ação sobre todas as coisas. Afinal, umas das noções que mais se aproxima de seu caráter é a noção de possibilidade (Rufino, 2017, p. 84, grifos do autor).

Segundo Santos (2021), Exu se posiciona à esquerda dos caminhos e, deste lugar, controla a entrada e saída de tudo, de todos os seres que por eles passam. “Seus lugares de adoração e suas representações se encontram nos caminhos que levam às cidades, às aldeias e aos ‘compounds’”. Mas seu lugar favorito é a encruzilhada de três caminhos, *orita*, donde os caminhos se encontram e repartem” (Santos, 2021, p. 191). E Obá Oritá Metá é o título que define Exu como o rei da encruzilhada de três caminhos. Um terceiro caminho que nunca será uma síntese dos dois outros, pois Exu, como +1 ou como 3, opera na produção de reinvenções.

É na encruzilhada que se encontram as possibilidades de Exu. A encruzilhada é seu domínio, um lugar de encontros e desencontros, “a morada do dínamo do universo, ponto de força, caminhos de interseções e possibilidades” (Rufino, 2017, p. 69). É na encruzilhada que o imprevisível acontece, onde a dúvida se instaura, onde as escolhas se dão e a vida se renova. A encruzilhada nos convida a novas formas de pensar a vida, desafiando os padrões estabelecidos pela nossa sociedade através dos séculos:

em um mundo concebido e investido de poder para ser compreendido em uma lógica binária, dicotomizado pela esfera do possível e do impossível, e assombrado pela regulação de se manter fiel a uma verdade enunciada e assegurada em um dos lados, Exu é aquele que atravessa os limites praticando encruzilhadas. Transita praticando encruzilhadas e instaurando a dúvida. Ah, a dúvida! (Gargalha...) Destrói, despedaça-se para que cada fragmento seja potente de nova criação (Yangi). Escorre para um caminho até então não conhecido. Samba na ponta da faca parada no ar, a linha divisória, nem um lado, nem outro, anda de viés. Ah, a dúvida... emerge enquanto possibilidade, escorre para o terceiro espaço, outros caminhos. Esse é Exu, conhecido como Obá Oritá Metá, o senhor da encruzilhada de três caminhos (Rufino, 2017, p. 73).

A encruzilhada é inspiração para este trabalho, pois para ele trago uma vida. Uma vida que, como qualquer outra, construiu-se repleta de caminhos concebidos na dúvida, na incerteza, no lançar-se ao desconhecido. A vida de um homem que teve que fazer escolhas em momentos caóticos e a partir delas se reinventou, encontrando rumos inesperados e se transformando a partir deles. A noção de encruzilhada está presente em cada área e momento da vida do Professor Yerko Tabilo e na de cada indivíduo. E com ela, o símbolo que a rege. Portanto, baseada em Exu e na transgressão que ele propicia, trago a encruzilhada como

princípio explicativo deste trabalho e da trajetória do Professor Yerko, já que seu signo é princípio explicativo que responde por toda a movimentação da vida no sistema de mundo nagô. A encruzilhada aqui é teórica, portanto. É onde me baseio para fundamentar as transformações vividas e realizadas por Yerko em si mesmo e nos ambientes musicais em que esteve inserido. Transformações estas que, a meu ver, trouxeram ao sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto outras possibilidades de ação, transgredindo-o em alguns de seus cânones⁸². Como ressalta Rufino:

a encruzilhada é ambivalente, não define lado, é o palco de todos os tempos e das possibilidades. É espaço profanamente sagrado e sagradamente profano, lá se acende a vela – e se vela a vida – acompanhada de marafo⁸³. Nas travessias, nos caminhos feitos, nas palavras trocadas de boca em boca, nos gestos e imagens que compõem a vida comum, o homem reinventa a vida em encruzilhadas. Toda e qualquer forma de comunicação se dá no *cruzo*, no cruzar (Rufino, 2017, p. 67).

Para o sistema explicativo de mundo nagô, Exu é aquele que abre e fecha os caminhos da vida, sendo agente e guardião dos nossos destinos. É ele que, na nossa vida, instaura a ordem e a desordem, introduzindo a instabilidade para criar a mudança necessária para nosso desenvolvimento nos mais diversos setores de nossa existência. Ele é o “*princípio reparador* do sistema Nagô. [...] Representa o passado, o presente e o futuro sem nenhuma contradição. Ele é o processo da vida de cada ser. É o Ancião, o Adulto, o Adolescente e a Criança” (Santos, 2021, p. 183-185, grifos da autora). E “se, contrariamente [*sic*] à sua

⁸² Neste trabalho, me baseio no conceito de encruzilhada através de Rufino por este autor estar trabalhando diretamente com o Orixá Exu e suas possibilidades de transgressão do sistema colonial, sistema em que se insere a música de concerto europeia e o ensino conservatorial. Mas o conceito de encruzilhada tem sido utilizado desde os anos de 1990 através do trabalho da Professora Leda Martins sobre oralidade popular. Em seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* ela coloca que “A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem. A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo freqüentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos” (Martins, 2003, p. 69/70).

⁸³ Segundo o autor, marafo é o nome que se dá à cachaça nas práticas culturais afro-brasileiras

finalidade essencial, parece algumas vezes [sic] introduzir a desordem, as brigas, a desventura no mundo divino ou humano, isto não passa do reverso de um equilíbrio sôbre [sic] o qual vela com tanto cuidado” (Bastide, 1961, p. 241). Um equilíbrio que não está circunscrito “nos limites da manutenção de determinada ordem, mas sim nas tensões, conflitos e ambivalências praticadas na interação entre ordem/desordem” (Rufino, 2017, p. 11).

Assim, se neste trabalho vou falar de alguém que se reinventou a partir de seus cacos despedaçados, vou falar da potência do Orixá Exu nesse processo que ele tão bem representa. Se vou falar de uma vida e dos caminhos que ela tomou, vou falar de encruzilhadas. E, a partir dessas encruzilhadas, vou falar das diversas possibilidades que elas apresentaram para a construção da trajetória do Professor Yerko Tabilo. Possibilidades essas que instauraram tensões e conflitos, mas também o equilíbrio em sua vida. Se vou falar das escolhas feitas por um homem, dos lugares para onde elas o levaram e dos encontros e desencontros decorrentes dessas escolhas, não tenho como não falar em Exu que, na cosmogonia iorubana, “é o elemento que fundamenta uma ética responsiva, é o orixá que cruza tudo que é gerado, suas ações e efeitos. Assim, encarnado no humano e nos seus fazeres, Exu é o elemento que imbrica ser e ética” (Rufino, 2017, p. 29).

Exu é aquele que rege a dinâmica do mundo, que administra o Universo, o Orixá responsável pelos processos da vida, “a autoridade dos poderes divinos com os quais Olorun criou o universo” (Rufino, 2017, p. 101). Isso porque é o representante, portador e guardião do Axé, “a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem *àṣẹ*, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital” (Santos, 2021, p. 40).

O conceito de axé enquanto energia vital, tanto na cosmogonia iorubá, quanto nas “cosmovisões traçadas” da diáspora, está estritamente vinculado a Exu. Ressaltar os vínculos entre o axé e Exu é fundamental para a credibilização da encruzilhada como disponibilização conceitual que aponta outras possibilidades de problematização da vida, da arte e dos conhecimentos. [...] O axé, enquanto elemento que substancia a vida, só é potencializado, circulado, trocado e multiplicado a partir das operações de Exu. É o orixá primordial, que, por seu caráter enquanto princípio dinâmico, corre mundo cruzando as barras do tempo, dinamizando as energias vitais que encarnam tudo o que é criado. Ainda nessa perspectiva, me cabe dizer que a função de Exu, enquanto portador do axé, é crucial para a compreensão dos conceitos de vida e morte nas culturas negro-africanas. [...] O axé compreende-se como a energia viva, porém não estática. [...] Assim, na perspectiva negro-africana, o axé é transmitido, potencializado, compartilhado e multiplicado. Essas dinâmicas de condução do axé se dão por meio de diferentes práticas rituais, e o axé é imantado tanto na materialidade, quanto no simbólico, expressando-se como um ato de encanto.

Dessa forma, sendo um elemento dinâmico que pode vir a ser conduzido para a potencialização do ser/saber por meio de sua circulação, troca e multiplicação, o axé também pode sofrer desencante, perda de potência. Como todo elemento vivo,

também ele necessita de mobilidade para se manter pujante. É nesse sentido, que Exu emerge como um poder fundamental à dinâmica do axé e consequentemente das existências/experiências. O orixá, sendo o próprio movimento, é aquele que cruza todas as atividades que poderão influenciar a potencialização ou a perda de axé (Rufino, 2017, p. 101/102).

É na encruzilhada que se combate a morte. Não a morte como fim, término, um antônimo da vida, tal como nossa tradição ocidental a concebe. Para a cosmogonia iorubá, a morte é o início de um novo ciclo, onde deixamos a matéria e nos ancestralizamos. A partir dessa concepção, há como existir morte em vida, e vida na morte. Segundo Rufino (2017), o termo que mais se aproxima do sentido de morte para os iorubas é o esquecimento. Um esquecimento que desencanta os seres, que os despotencializa, pois os desrespeita na medida em que invalida suas existências. Não validar a existência, o pensamento e a essência de um ser é mata-lo, desencanta-lo, é destruir a potência de seu axé. E é na encruzilhada que esses limites de encanto/vida e desencanto/morte podem ser atravessados e transgredidos. É nas encruzilhadas que as ações que despotencializam o axé e que desencantam a vida podem ser combatidas, transformadas e resignificadas, pois é nelas que Exu engole de um jeito para cuspir de outro. Esse Orixá que é a própria mobilidade, que faz escolhas, que não aceita um não como resposta, que busca soluções para os problemas e que não se acomoda diante da adversidade, como conta o mito:

Em épocas remotas os deuses passaram fome.
 Às vezes, por longos períodos,
 eles não recebiam bastante comida
 de seus filhos que viviam na Terra.
 Os deuses cada vez mais se indispunham uns com os outros
 e lutavam entre si guerras assombrosas.
 Os descendentes dos deuses não pensavam mais neles
 e os deuses se perguntavam o que poderiam fazer.
 Como ser novamente alimentados pelos homens?
 Os homens não faziam mais oferendas e os deuses tinham fome.
 Sem a proteção dos deuses, a desgraça tinha se abatido sobre a Terra
 e os homens viviam doentes, pobres, infelizes.
 Um dia Exu pegou a estrada e foi em busca de solução.
 Exu foi até Iemanjá em busca de algo
 que pudesse recuperar a boa vontade dos homens.
 Iemanjá lhe disse:
 “Nada conseguirás.
 Xapanã já tentou afligir os homens com doenças,
 mas eles não vieram lhe oferecer sacrifícios”.
 Iemanjá disse:
 “Exu matará todos os homens,
 mas eles não lhe darão o que comer.
 Xangô já lançou muitos raios e já matou muitos homens,
 mas eles nem se preocupam com ele.
 Então é melhor que procures solução noutra direção.
 Os homens não têm medo de morrer.
 Em vez de ameaçá-los com a morte,

mostra a eles alguma coisa que seja tão boa
 que eles sintam vontade de tê-la.
 E que, para tanto, desejem continuar vivos”.
 Exu retomou o seu caminho e foi procurar Orungã.
 Orungã lhe disse:
 “Eu sei por que vieste.
 Os dezesseis deuses têm fome.
 É preciso dar aos homens
 alguma coisa de que eles gostem,
 alguma coisa que os satisfaça.
 Eu conheço algo que pode fazer isto.
 É uma grande coisa que é feita com dezesseis caroços de dendê.
 Arranja os cocos da palmeira e entenda seu significado.
 Assim poderás reconquistar os homens”.
 Exu foi ao local onde havia palmeiras
 e conseguiu ganhar dos macacos dezesseis cocos.
 Exu pensou e pensou, mas não atinava
 no que fazer com eles.
 Os macacos então lhe disseram:
 “Exu, não sabes o que fazer
 com os dezesseis cocos de palmeira?
 Vai andando pelo mundo
 e em cada lugar pergunta
 o que significam esses cocos de palmeira.
 Deves ir a dezesseis lugares para saber o que significam
 esses cocos de palmeira.
 Em cada um desses lugares recolherás dezesseis *odus*.
 Recolherás dezesseis histórias, dezesseis oráculos.
 Cada história tem a sua sabedoria,
 conselhos que podem ajudar os homens.
 Vai juntando os *odus*
 e ao final de um ano terás aprendido o suficiente.
 Aprenderás dezesseis vezes dezesseis *odus*.
 Então volta para onde vivem os deuses.
 Ensina aos homens o que terás aprendido
 e os homens irão cuidar de Exu de novo”.
 Exu fez o que lhe foi dito e retornou ao Orum, o Céu dos orixás.
 Exu mostrou aos deuses os *odus* que havia aprendido
 e os deuses disseram:
 “Isso é muito bom”.
 Os deuses, então, ensinaram o novo saber
 aos seus descendentes, os homens.
 Os homens então puderam saber todos os dias
 os desígnios dos deuses e os acontecimentos do porvir.
 Quando jogavam os dezesseis cocos de dendê
 e interpretavam o *odu* que eles indicavam,
 sabiam da grande quantidade de mal
 que havia no futuro.
 Eles aprenderam a fazer sacrifícios aos orixás
 para afastar os males que os ameaçavam.
 Eles começaram a sacrificar animais
 e a cozinhar suas carnes para os deuses.
 Os orixás estavam satisfeitos e felizes.
 Foi assim que Exu trouxe aos homens o Ifá⁸⁴

⁸⁴ Segundo Rufino, para “a cosmogonia iorubana, Ifá ou Orunmilá é aquele que testemunha e guarda todos os acontecimentos dos tempos imemoriais, dos dias de hoje e do que ainda está por vir. Sendo a divindade responsável pela atividade oracular, o termo Ifá pode designar também a atividade e instrumentos oraculares, e ainda as formas de culto dedicadas ao mesmo e a todos os orixás e ancestrais a partir da mediação do oráculo. Assim, concebe-se Ifá como a forma de religiosidade e o estatuto filosófico dos povos iorubás compreendidos

(Prandi, 2001, p. 78-80, grifos do autor).

É na encruzilhada de Exu que se combate a fome, seja ela de qual tipo for, pois é na sua força dinâmica e imprevisível que as condições desfavoráveis podem ser alteradas. É na encruzilhada que se mudam os caminhos. Na busca, na ginga, na sabedoria de pensar na contramão e acolher a parcialidade das visões, de ver o mundo de ponta-cabeça e não aceitar o que impõem a vida ou o sistema estão as peripécias e feitos de Exu e daí sua associação como regente dos destinos. E é na encruzilhada que se potencializa o axé, pois é no encontro que ele se revitaliza e abre infinitas possibilidades de existência.

O axé “é uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato” (Santos, 2021, p. 40), sendo possível transmiti-la tanto aos objetos como aos lugares e seres através de certos elementos materiais ou substâncias. “Receber *àṣẹ* significa incorporar os elementos simbólicos que representam os princípios vitais e essenciais de tudo o que existe, numa particular combinação que individualiza e permite uma significação determinada” (Santos, 2021, p. 44). É receber um poder de realização resultante de uma combinação de elementos materiais e simbólicos do ayê e do orun, pois, para o sistema Nagô, para “cada elemento espiritual ou abstrato corresponde uma representação ou uma localização material ou corporal” (Santos, 2021, p. 41). E uma vez recebido, o axé deve ser acumulado, mantido e desenvolvido, favorecendo assim a potencialização da vida.

Segundo Santos (2021), o axé está contido em uma série de elementos do reino animal, vegetal e mineral. Estes elementos portadores de axé seriam as substâncias essenciais dos seres, o “sangue” de cada um deles, e estariam agrupados em três categorias: vermelha, branca e preta. O sangue humano ou animal, o azeite de dendê, o mel, o cobre e o bronze são exemplos do sangue vermelho dos três reinos. Já o sangue branco corresponderia ao sêmen, à saliva, às diversas secreções corporais, à seiva e ao sumo dos vegetais, ao giz, à prata e ao chumbo, entre outros. As cinzas dos animais, o sumo escuro de alguns vegetais, o carvão e o ferro seriam tipos do sangue preto. Assim sendo, partes do corpo ou lugares são automaticamente impregnados de axé como o coração, os pulmões, o fígado, os órgãos

em um sistema poético próprio. Este sistema é composto por 16 signos principais chamados odus, que, multiplicados pelo mesmo número, geram 256 signos que codificam o sistema, ou seja, 256 odus Ifá. Cada odu Ifá é um signo próprio que engloba uma série de narrativas míticas que contam sobre as coisas do mundo, suas origens, os feitos das divindades, as interações com os humanos, entre outros aspectos. Dessa forma, o sistema mundo iorubano e seus princípios explicativos estão fundamentados no sistema poético de Ifá. Orunmilá, como senhor da sabedoria e do testemunho divino, junto a Exu linguista, intérprete e comunicador por excelência, desempenha papel fundamental nesse sistema, e são eles as únicas divindades presentes em todos os 256 odus, os interligando e os dinamizando para que os mesmos operem como um sistema dinâmico e inacabado. A relação de Orunmilá e Exu é destacada em uma série de narrativas” (Rufino, 2017, p.10).

genitais, as raízes, as folhas, o leito dos rios, as pedras, entre outros. O axé presente nesses lugares permite a existência e devir desses elementos e de tudo o que existe. E sendo Exu o representante e portador desse axé, está presente em tudo, transmitindo e distribuindo essa energia e potencializando a vida.

Assim sendo, chegamos a uma das maiores atribuições de Exu: a da comunicação. Para Santos, Exu é o princípio da comunicação

não só porque ele simboliza a união entre o feminino e masculino, mas porque, como elemento dinâmico e de individuação, ele passa de um objeto a outro, de um ser a outro. Não é apenas o *Òjìṣẹ-ẹbọ*, o encarregado e transportador de oferendas, é particularmente o *Òjìṣẹ*, o mensageiro no sentido mais amplo possível: que estabelece a relação do *àiyé* com o *òrun*, dos *òrìṣà* entre si, destes com os seres humanos e vice-versa. É o intérprete e o linguista do sistema (Santos, 2021, p. 186).

E sendo resultado da interação dos princípios masculino e feminino, Exu está naturalmente associado à atividade reprodutiva da espécie e, conseqüentemente, com o ato sexual. Esta é de suas maiores representações e a ligação de Exu com os processos de fertilidade o tornou uma divindade profundamente mal compreendida pelo pensamento ocidental. Por ser cultuado pelos africanos com danças tidas como extravagantes e obscenas e sob a forma de um falo ereto presente não só nos rituais como em frente às casas e em encruzilhadas, por exemplo, Exu passou a ser associado ao pecado e, conseqüentemente ao diabo judaico-cristão pelos colonizadores europeus. A condenação católica às divindades greco-romanas e aos ritos classificados como pagãos que incluíam cerimônias de fertilidade e o uso de símbolos associados aos órgãos masculinos e femininos foi reeditada na África com a descoberta desse Orixá (Silva, 2015). Além disso, o sacrifício a Exu de animais como o bode e o porco, associados ao diabo na Europa, contribuiu ainda mais para tornar clara aos colonizadores a ligação de Exu com o demônio cristão.

Mas, como ressalta Silva (2015), nas culturas politeístas a noção de um mal que se opõe ao bem não se encaixa, pois não há um Deus único que necessite de um antagonista. Assim sendo, a associação de Exu ao demônio cristão é totalmente descabida e cada vez mais tem crescido o número de estudos e produções literárias e artísticas que buscam resgatar a verdadeira essência desse Orixá que é a de princípio dinâmico que movimenta todo o sistema em que estamos inseridos. Por esse motivo, não vou trazer para este trabalho maiores explicações das errôneas associações do Orixá Exu com o demônio cristão. Meu objetivo aqui é associá-lo à música e às pessoas que a fazem e, para isso, é necessário focar em sua principal característica que é a da comunicação.

Para Sodré, a comunicação “refere-se primordialmente a um comportamento ou à ação simbólica de vincular ou pôr em comum partes diferentes no interior de um sistema” (Sodré, 2017, p. 210). Em qualquer acepção do termo, a comunicação é mediação, troca, a construção de um tecido real ou simbólico que une linhas distintas e dá a elas um novo significado. Na comunicação é preciso permeabilidade, diluir a individualidade que separa para se deixar penetrar pelo outro. E nesse momento há uma morte simbólica, a morte do eu pleno que vai ao seu limite e encontra o nada. E “nesse nada, lugar inabitável da comunidade, o ser (individual) não mais existe e dá lugar ao comum, que faz acontecer a comunicação enquanto dimensão vinculativa ou relacional” (Sodré, 2017, p. 210).

A comunicação de Exu se dá entre deuses e homens, entre o mundo natural e o suprasensível, estando ambos interligados como diz o ingorossi: “Olorum está no aiê, está no aiê Olorum”⁸⁵. Também se dá entre os elementos masculino e feminino, comunicação esta que, para Sodré, também se refere a “uma *simbolização* [...] que estrutura o organismo social” (Sodré, 2017, p. 210, grifo do autor). E apesar do pensamento ocidental ainda enfatizar a capacidade reprodutiva e/ou a realização do prazer individual trazidas pelo ato sexual, colocando-as em um patamar superior ao das inúmeras e profundas trocas existentes no momento dessa relação, Sodré (2017, p. 213) afirma que, nesse sentido da ligação com a sexualidade, do encontro do masculino com o feminino, Exu revela algo muito maior e “mais amplo, algo inerente à condição humana, seja branca ou negra, europeia ou africana, que é a ligação visceral entre o sagrado e o erótico”. Esse erótico que significa a

força afirmativa da vida por dinamismo afetivo e orgânico, que pode comportar ambivalências em seu percurso de realização. [...] A *Arkhé*⁸⁶ africana reserva ao erótico uma dimensão de ambivalências – profundidade e mistério – mais ampla do que a implicada na simples reprodução sexual por conotar a totalidade – ao mesmo tempo biológica e simbólica, contínua e descontínua – do processo que garante a continuidade entre ancestralidade e descendência, mas com todos os matizes do segredo que perpassa a relação entre a interioridade e a exterioridade. Para assegurar essa garantia, Exu é tanto ancestral quanto descendente – a protoforma da progenitura por excelência (Sodré, 2017, p. 213-214, grifos do autor).

É desse erotismo que possui uma dimensão cósmica e sagrada que fala Exu. O erotismo que, segundo Platão, afeta tanto a movimentação dos astros como a humana (Sodré, 2017), sendo uma força unificadora e harmonizadora, que move tudo o que existe. O erotismo que é a profunda e misteriosa partilha entre o princípio masculino e o feminino presente em todas as espécies e que assegura sua continuidade. Continuidade esta que se dá na morte, pois

⁸⁵ Esse ingorossi (reza), cantado nos momentos que nos dirigimos ao Pai Oxalá, me foi ensinado oralmente no Templo Guaracy das Dunas

⁸⁶ Palavra que significa princípio, fundamento e ponto de partida de um processo qualquer (Abbagnano, 2000).

“quando dois entes se unem para formar um terceiro, a passagem de um ao outro, a fusão é mortal para a essência dos separados (o espermatozoide e o óvulo, os genitores e seus rebentos), embora possibilite a continuidade dos dois seres distintos” (Sodré, 2017, p. 214).

É o número 3, o terceiro caminho, que não é a síntese dos dois que o geraram, mas sim um novo ser surgido a partir da morte simbólica de seus progenitores. E para Sodré, é o número 3 “que abre a possibilidade do infinito diverso” (Sodré, 2017, p. 212), aquele que possibilita a linguagem, uma vez que cada sílaba possui um som próprio resultante de dois sons diferentes. É no 3 que a eterna capacidade de criação da natureza se faz presente, pois é no encontro que tudo o que existe é criado. Diversas substâncias ou compostos químicos formados por reações provindas da convergência de átomos de diferentes elementos, melodias formadas pela junção de intervalos que, por si só, já são a união de dois sons diversos. O 3 é o fruto da comunicação e, surgindo da morte simbólica do par que o originou, se torna algo completamente diverso dele. É um fenômeno existente a partir do cruzo, da encruzilhada, de Exu.

A ligação entre o sagrado e o erótico que Exu revela como responsável pela comunicação e pelo movimento, segundo Sodré, está assentada na nossa vida secreta:

o erotismo aparece na consciência como um questionamento da vida interior autônoma, abolindo quaisquer separações entre o dentro e o fora. Na busca erótica, o espírito foge à subordinação imposta pela realidade do corpo mortal, perdendo, como os deuses ou os espíritos míticos, o substrato da realidade e penetrando assim no sagrado.

O “erótico” não é, como a sexualidade reprodutiva, algo que se possa atribuir “genitivamente” a um sujeito (o sexo que se “tem”), porque é um processo de busca da continuidade entre ancestralidade e descendência, transcendente aos atributos de identidade. Exu simboliza o procriado, não o procriador, mas a sua comunicação dinamiza a busca erótica, daí os desdobramentos simbólicos ou as reinterpretções litúrgicas que associam essa entidade aos múltiplos caminhos do erotismo (Sodré, 2017, p. 215).

Chegamos, então, ao pensamento que fundamenta este trabalho. Na comunicação que dinamiza a busca erótica de conexão com o todo, comunicação esta representada por Exu, se encontra o “padrão que conecta” de Bateson, teoria que sustenta o “musicar” de Small; na morte simbólica que resulta na vinculação dos seres, encontra-se o desaparecimento do eu citado por Titon no surgimento do “ser musical no mundo”. E a música, como “modo básico de pensamento”, capacidade inata do ser humano, ou como “ato de musicar”, pode ser a propulsora de todo esse movimento de conectividade, de abertura de caminhos para uma atitude de transformação do eu e da sociedade. Portanto, a música é reino de Exu, que nela se insere como ação criativa e criadora das mais diversas maneiras de senti-la e vivencia-la,

como afirmou o ponto firmado por mim na introdução deste trabalho. E como é na busca erótica de conexão com o todo que podem residir as transgressões dos sistemas que despotencializam nosso axé, pois é nela que questionamos aquilo que nos separa uns dos outros, é através da compreensão da sensação de “ser musical no mundo” que podemos transgredir os traços de colonialidade ainda tão presentes no sistema de ensino-aprendizagem da música no Brasil e no mundo e também modificarmos nossa atitude perante tudo o que nos rodeia.

Retomemos o que já foi falado na primeira parte deste capítulo e entendamos melhor: para Bateson, não há vida se não houver mente e esta pode ser definida como “a capacidade de dar informação e a ela responder”. Ou seja, para ele, não há vida se não houver comunicação em algum nível. E essa transmissão de informação, essa comunicação, que acontece de forma contínua, é o “padrão que conecta”, o que nos mantém unidos ao todo e uns aos outros. Fundamentado em Bateson, Small coloca que não existe música sem o encontro do fazer musical, sem o ato de “musicar”, sem a troca de informações no relacionar-se musicalmente. A música é aquela que comunica símbolos e que une os seres no ato de sua performance, seja ela de que tipo for. E como comunicação, como troca, como relação, a música se torna reino do Orixá Exu, pois, da mesma forma que Bateson coloca que não há vida sem informação e comunicação, Santos (2021) afirma que a vida não se desenvolveria sem a mobilidade comunicadora de Exu.

Small também sustenta, baseado em Bateson, que a formação do conhecimento a partir das relações estabelecidas pelas diversas informações captadas pelo ser é um processo ativo e criativo, possibilitando o desenvolvimento dos mais diversos tipos de pensamento e ação no mundo. Assim, a relação é o que há de mais importante para a vida humana e sua linguagem é contínua e principalmente gestual, assim como é a linguagem da comunicação biológica, pois a linguagem verbal sozinha não consegue dar conta de todas as nuances contidas em um processo de comunicação. Exu é fruto e responde pela partilha, pela interação entre os elementos masculino e feminino, é aquele que vincula partes diferentes de um sistema e, portanto, é aquele que é responsável pela união das diversas informações criando a partir delas algo novo, o número 3 que abre a possibilidade do infinito diverso, que possibilita os mais diferentes tipos de conhecimento. Exu também é o dono da linguagem gestual, pois é

o dono do corpo e consequentemente o dono da palavra. A dimensão de nossas existências deriva da atividade dinâmica de Exu, na medida em que é ele o responsável pelo caráter individualizado de cada ser criado, e é ele que infere dinamismo, movimento, ação criativa a cada um desses seres. Exu é uma vibração

compulsória em cada um de nós, a ausência de seus efeitos em nós nos impossibilitaria de existir e, mais ainda, de interagir (Rufino, 2017, p. 83/84).

Há como falar em música sem interação, criação, corpo ou linguagem gestual? Antes de significar algo, a música é movimento e união de partes e, portanto, reino de Exu: “o orixá aqui referido é o movimento em sua radicalidade e plenitude [...]. O movimento em si é a expressão da própria matéria construtora das existências. O movimento é Exu” (Rufino, 2017, p. 61). Na música são possíveis vários caminhos, várias escolhas criativas, a diversidade na música é imensa e de todos os tipos. Exu Onã, senhor dos caminhos, chega para movimentar a criação dos diversos timbres e sonoridades que se combinam na composição das músicas do mundo. Músicas que se recriam com o passar dos tempos, que incorporam novos sons e ritmos, que se misturam, mas que, em algum lugar, mantém sua essência originária. E a isso Exu responde com seu crescimento em caracol.

“Musicar”, para Small, é uma maneira de conhecer o mundo, esse mundo experiencial das relações, complexas, ambíguas, multifacetadas e, assim, se desenvolver e aprender a nele viver. “Musicar” é, pela interação provinda do ato de fazer música, compreender o sistema em que estamos inseridos, vivenciá-lo, e, como Exu, absorvê-lo e devolver a ele o fruto do seu aprendizado transformado, o transformando também. Para Titon, “ser musical no mundo” é se sentir tomado e dominado pela música de tal forma que seu eu desapareça e, nesse lugar, aconteça a conexão e o desejo de conhecer o outro, de “visita-lo”. Ele diz sentir a música penetrá-lo e movê-lo até que ele não se percebe mais como um ser separado. Finalmente, para Sodré,

no quadro de uma arqueologia da subjetividade, Exu implica uma concepção não subjetivista da personalidade, portanto, algo distante da “individualização” (tornar-se sujeito dentro do isolamento de uma particularidade) típica das culturas que abriram mão de seu enraizamento holístico em favor da atomização social. Uma concepção mais próxima, portanto, do conceito junguiano (também alquímico e schopenhaueriano) de “individuação”, em que a personalidade se desenvolve por aportes de qualidades coletivas, trazendo a si o cosmos ou o mundo (Sodré, 2017, p. 209).

Assim, “musicar” e “ser musical no mundo” são maneiras de perder a separatividade e ser uno com tudo o que nos rodeia e, portanto, são formas de vivenciar a energia do Orixá Exu que está presente na música e na vida de cada um de nós. A partir disso, como musicistas, uma vez imbuídos dessa força na vida e na arte, somos capazes de fazer escolhas em nossas encruzilhadas pessoais e profissionais, decidindo entre a resiliência ou a transgressão aos sistemas em que estamos inseridos.

E porque decidimos pela transgressão? Em que momentos esse Exu que habita em todos nós revitaliza nosso ser nos impulsionando a promover uma mudança no meio que nos rodeia? Em que momento nossa comunicação, princípio de Exu, promove a transformação do padrão cultural que nos norteia? Para responder a essas perguntas, trago as palavras de Alexandre Cumino⁸⁷:

toda transgressão de Exu é transgressão daquilo que nos oprime. Toda irreverência de Exu é irreverência diante de uma vida fragmentada em uma sociedade que não foi construída para que nossas vidas tivessem um sentido maior. Nossas almas praticamente sequestradas pelo dia a dia de uma existência autômata busca [sic] na noite da alma aonde está Exu.⁸⁸

O Professor Yerko Tabilo viveu sua vida inserido em um sistema de prática e de ensino-aprendizagem do violino baseado na música de concerto europeia. Um sistema que, entre tantas outras segmentações, divide as pessoas que nele ingressam entre talentosos e não talentosos, definindo assim, quem pode ou não fazer parte dele, quem tem o direito de usufruir de suas práticas e, principalmente, quem poderá ou não realizar o sonho de viver de música, de tê-la como sua profissão, como seu meio de se expressar no mundo. Um sistema que se torna opressor para os indivíduos que não se submetem às suas inúmeras regras ou que não são possuidores da destreza necessária para nele permanecer, que não dominam com maestria seus caminhos, que têm dificuldades para alcançar seus objetivos.

Quantos não foram aqueles e aquelas que desistiram no meio de seu caminho musical por não se considerarem pessoas aptas a vivenciá-lo? Mas não o Professor Yerko. Como músico e professor, driblou várias dificuldades, superou muitos obstáculos pessoais e profissionais e foi irreverente em vários momentos. Aprendeu a “ser musical no mundo” através de suas relações na música e, incorporando-a, utilizou a força do Orixá existente nela e nele próprio para fazer, em alguns aspectos, diferente daquilo que recebeu e vivenciou.

Mas para entender tudo isso, se faz necessário pensar sobre colonialidade e sobre o pensamento/movimento decolonial. Falar de como o processo de colonização europeu é representado no campo da música e também sobre alguns dos cânones do sistema da música de concerto, sistema este decorrente desse processo. Só assim poderemos entender onde,

⁸⁷ Alexandre Cumino é cientista da religião, bacharelado pela UNICLAR e sacerdote de Umbanda Sagrada. Ministra vários cursos presenciais e virtuais sobre Umbanda, Orixás e mediunidade. Entre os vários livros de sua autoria está “Exu não é Diabo”, pela Madras Editora, título de onde obtive estas informações sobre ele.

⁸⁸ Esta fala foi retirada de um vídeo do Youtube intitulado “Exu e Magia” onde Cumino fala sobre este Orixá e sobre as entidades a ele associadas. Este trecho se encontra aos 23 minutos e 17 segundos do vídeo que está disponível no endereço eletrônico:

<https://www.youtube.com/watch?v=RNOBT4kkaDw&list=PL1HjAVuhC8nrUh2Bnk3b8QeT1kkd2jPwX&index=5&t=1473s>

como e até que ponto as encruzilhadas da vida de Yerko o levaram a caminhos diversos dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e que influência isso teve em seus alunos, alunas, alunes e no meio violinístico paraibano, objetivo principal deste trabalho.

Transgressão

*Que o instrumento jamais domine o homem. Que cesse para sempre a escravidão do
homem pelo homem. Ou seja, de mim por outro. Que me seja permitido descobrir e
desejar o homem, onde quer que se encontre
[...]
Superioridade? Inferioridade?
Por que não tentar simplesmente tocar o outro,
sentir o outro, revelar-me o outro?
Minha liberdade não me foi dada afinal para construir
o mundo do **Você**?
[...]
Minha prece derradeira:
Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona!⁸⁹*

Sendo aquele que movimenta, questiona e transgride, Exu também é o responsável pelas grandes mudanças de pensamento que ocorrem no seio da sociedade. Durante séculos, a supremacia da visão de mundo europeia foi inquestionável para uma maioria da população vítima da dominação colonial, dominação esta que impôs ao mundo a história e a forma de ser e agir da Europa como uma referência universal. Mas, nesta vida, o movimento representado por Exu nos diz que nada é para sempre e as vozes dos oprimidos começaram a se levantar. Pessoas que, imbuídas da potência transformadora do Orixá da comunicação, do movimento e da transgressão, passaram a questionar, cavaram espaço de fala e ganharam voz e, por que não, respeito nas brechas da hegemonia branca e patriarcal europeia. E digo respeito porque foram ouvidos por outras pessoas também prontas para realizar mudanças, formando com estas coletivos que, ao longo do tempo, impulsionaram a transformação de um pensamento que permanecia intocável desde o século XVI.

Colonialidade e pensamento/movimento decolonial

E um destes coletivos foi o Grupo Modernidade/Colonialidade. Em seu artigo *América Latina e o giro decolonial*, Luciana Ballestrin apresenta a história e as concepções

⁸⁹ Fanon, 2020, p. 242, grifo do autor.

deste grupo que foi formado no final da década de 90 por intelectuais acadêmicos da América Latina, residentes em vários países das Américas. Segundo a autora, o grupo “realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’” (Ballestrin, 2013, p. 89). Para a autora, essa renovação se dá a partir de releituras e problematizações das concepções vigentes no pensamento crítico latino-americano, buscando compreender e apontar os traços da colonialidade no cotidiano das pessoas e, assim, contribuir para a implantação de um pensamento decolonial no mundo.

Para entender um pouco dessa trajetória, é necessário compreender que, por pós-colonialismo entende-se tanto o momento histórico a partir da segunda metade do século XX, posterior aos movimentos de independência e emancipação das sociedades dominadas pelo colonialismo europeu, como também uma perspectiva teórica situada nas mais variadas áreas do conhecimento e que ganhou força a partir dos anos 1980, apesar de já existirem discussões e estudos voltados à compreensão e à observação crítica das relações entre os povos colonizados e os colonizadores europeus desde o século XIX, como cita Ballestrin (2013). Nesse sentido, é importante ressaltar o pioneirismo de autores como Franz Fanon (1925-1961), psicanalista e Aimé Césaire (1913-2008), poeta, ambos negros e nascidos na Martinica e que, segundo Ballestrin, além de contribuírem para uma transformação na base epistemológica das ciências sociais, foram “porta-vozes que intercederam pelo colonizado quando este não tinha voz” (Ballestrin, 2013, p. 92). Autores esses que Rufino (2017) reconhece como verdadeiros cumbas, pela sua importância na história do estabelecimento de um pensamento pós-colonial e pela reivindicação, em suas palavras e escritos, de novos homens, livres de todas as formas de dominação colonial:

quem vai dizer que Fanon não é encarnado por um velho cumba? Os cumbas são os conhecedores dos segredos e potências das palavras, que nesse caso é também corpo, hálito e saliva envoltos ao ritmo, elementos propiciadores de invenção e mobilizadores de energia vital. São eles os mestres que sabem as *mumunhas* das invenções através do verso. A eles podemos dedicar a máxima “as palavras têm poder”. De fato, elas têm. A palavra não se limita em ser veiculadora dos sentidos, a palavra é carne, é materializadora da vida, propiciadora dos acontecimentos. Os cumbas são poetas feiticeiros, encantadores de mundo através do verso. A virada linguística, elementar para a constituição da emergência do pós-colonial, pode ser também entendida como sendo a *dobra na palavra* performatizada pelos múltiplos saberes praticados na diáspora. Assim, essas formas de enunciação como forma de existência são também ações decoloniais, pois versam sobre resiliência e transgressão (Rufino, 2017, p. 36, grifo do autor).

O movimento pós-colonial, portanto, se derivou da identificação de uma relação antagônica entre colonizador e colonizado onde este último se torna impedido de usufruir plenamente de sua identidade pela imposição dos padrões de vida e pensamento do primeiro. Esses estudos e teorias traziam como proposta uma compreensão das relações de poder presentes na construção da cultura e do conhecimento e o combate à narrativa eurocêntrica de modelo universal de civilização sob uma perspectiva evolucionista, narrativa esta que serviu de justificativa para os processos de colonização ocorridos em todo o mundo. Sobre o pós-colonialismo, Ballestrin coloca que

mesmo que não linear, disciplinado e articulado, o argumento pós-colonial em toda sua amplitude histórica, temporal, geográfica e disciplinar percebeu a diferença colonial e intercedeu pelo colonizado. Em essência, foi e é um argumento comprometido com a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade (Ballestrin, 2013, p. 91).

O Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, fundado em 1992, foi o responsável pela inserção da América Latina no debate pós-colonial (Ballestrin, 2013). Ele se inspirou inicialmente no Grupo de Estudos Subalternos formado na década de 1970 por intelectuais sul-asiáticos e liderados pelo historiador indiano Ranajit Guha, que pretendia analisar criticamente as tradicionais historiografias sul-asiáticas feitas por ocidentais europeus e tidas como modelo, interferindo, se contrapondo e reescrevendo a história desse local sob o ponto de vista dos grupos marginalizados. Segundo Rodrigues e Cruz, “a expressão subalterno referia-se aos colonizados do continente sul asiático, mas adquiriu um significado mais amplo com o passar do tempo, açambarcando grupos populares sem representatividade” (Rodrigues; Cruz, 2019, p. 187).

O Grupo Latino-Americano incorpora vários dos temas abordados pelo grupo sul-asiático e busca, portanto, uma reconstrução da história latino-americana a partir da tradução de suas teorias para a realidade da América Latina, proposta esta que foi veementemente criticada por Walter Mignolo, um de seus membros. Para ele, seria preciso buscar uma crítica ao processo de colonialismo na América Latina a partir de teorias não eurocêntricas, pensamento este compartilhado por Ramón Grosfoguel que, segundo Ballestrin, atribui a dissolução do grupo latino-americano em 1998 à incapacidade deste “em romper com a episteme – ao seu ver, ainda centrada no Norte – dos estudos regionais estadunidenses e dos estudos subalternos indianos” (Ballestrin, 2013, p. 96).

Ainda em 1998, na Venezuela, um encontro entre Edgardo Landier, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil deu o pontapé inicial

para a criação do Grupo Modernidade/Colonialidade, grupo que contribuiu fortemente para a renovação do pensamento das ciências sociais latino-americanas e cujas primeiras publicações se deram nos anos de 1999 e 2000: *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial* (1999), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (2000) e *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (2000). Paulatinamente incorporando e dialogando com novos estudiosos e estudiosas, o grupo foi estabelecendo uma formação composta, em sua maioria, por pensadores e pensadoras da América Latina e constituindo uma identidade que herdou teorias já formadas anteriormente por seus membros aliadas a outras influências do pensamento crítico latino-americano do século XX (Ballestrin, 2013).

Um dos conceitos amplamente utilizados pelo grupo é o de colonialidade, desenvolvido originalmente em 1989 por Aníbal Quijano (Ballestrin, 2013). Segundo este autor, mesmo estando vinculado ao conceito de colonialismo, o conceito de colonialidade difere deste pelo fato do colonialismo se referir

estritamente a uma estrutura de dominação e exploração, onde o controle da autoridade política, dos meios de produção e do trabalho de uma população determinada é exercido por outra com identidade diferente e cuja sede se situa, aliás, noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. O *colonialismo* é obviamente mais antigo, enquanto que a *colonialidade* tem provado ser, nos últimos 500 anos, mais profunda e duradoura que o colonialismo. Mas, sem dúvida, foi engendrada nele e, mais ainda, sem ele não poderia ter se imposto na intersubjetividade do mundo, de forma tão enraizada e prolongada⁹⁰ (Quijano, 2007, p. 93, grifos do autor, tradução minha).

Para Quijano e outros autores e autoras ligados ao Grupo Modernidade/Colonialidade, a colonialidade se origina nas guerras, genocídios e conquista das Américas, se globalizando a partir deste continente (Quijano, 2007). Segundo Maldonado-Torres,

foi no contexto desta massiva empresa colonial, a mais ambiciosa na história da humanidade, que o capitalismo, uma relação econômica e social já existente, se conjugou com formas de dominação e subordinação que foram centrais para manter e justificar o controle sobre os sujeitos colonizados nas Américas⁹¹. (Maldonado-Torres, 2007, p. 131, tradução minha).

⁹⁰ estrictamente a una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están, además, en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder. El *colonialismo* es, obviamente, más antiguo, en tanto que la *colonialidad* ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de éste y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo, de modo tan enraizado y prolongado.

⁹¹ fue en el contexto de esta masiva empresa colonial, la más ambiciosa en la historia de la humanidad, que el capitalismo, una relación económica y social ya existente, se conjugó con formas de dominación y

Até o século XVI, não havia uma ideia colonial nos conflitos e lutas existentes. Os processos de dominação se davam entre os diversos impérios daquela época sendo, portanto, uma luta imperial (Ballestrin, 2013). Mas, para as Américas, houve um projeto de colonização. Nelas chega o homem branco, patriarcal, militar, cristão, heterossexual e capitalista. Um homem que se autodenomina integrante de uma civilização mais desenvolvida e superior, “o nível mais avançado no caminho linear, unidirecional e contínuo da espécie”⁹² (Quijano, 2007, p. 95, tradução minha) e que tem como missão fazer evoluir aqueles povos que, segundo ele, não se encontram em um mesmo patamar de avanço civilizatório. Para o homem europeu, ele já havia passado por um caminho, compreendia o mundo de forma mais ampla, tinha se modernizado e construído uma sociedade mais evoluída. Era preciso educar o bárbaro, com violência, se preciso fosse. E as mortes se tornavam sacrifícios para que esse projeto de evolução obtivesse êxito. O sistema europeu moderno, capitalista, patriarcal e cristão era aquele que, enfim, salvaria o mundo da barbárie, da não civilização. E aqui gostaria de trazer a palavra franca, clara e contundente de Césaire:

[...] o que, em seu princípio, é a colonização? É concordar que não é nem evangelização, nem empreendimento filantrópico, nem vontade de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania, nem expansão de Deus, nem extensão do Direito; é admitir de uma vez por todas, sem recuar ante as consequências, que o gesto decisivo aqui é do aventureiro e do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, com a sombra maléfica, por trás, de uma forma de civilização que, em um momento de sua história, se vê obrigada internamente a estender à escala mundial a concorrência de suas economias antagônicas (Césaire, 2020, p. 10).

Assim, fruto da colonização e do colonialismo, “a colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje”, tendo seu início nas “invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados” (Mignolo, 2017, p. 2). É, portanto, a dominação de um povo e sua cultura, uma dominação que acontece não apenas no âmbito político e econômico, mas também a partir da imposição do modo de pensar e agir do dominador sobre o dominado. Aqui, como coloca Ballestrin, surge “um tipo de classificação social próspera para a empresa colonial: a ideia de raça. A construção da diferença, da superioridade e da pureza de sangue da raça branca é um feito inédito” (Ballestrin, 2013, p. 101). Raça, gênero e trabalho se tornam as linhas principais de

subordinación, que fueron centrales para mantener y justificar el control sobre sujetos colonizados en las Américas.

⁹² el nivel más avanzados en el camino lineal, unidireccional y continuo de la especie

classificação dos povos e de estabelecimento das relações de exploração e dominação, constituindo a formação do capitalismo no século XVI:

a colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Baseia-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular deste padrão de poder, e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões, materiais e subjetivas, da existência cotidiana e na escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América. Com a constituição da América (Latina), no mesmo momento e no mesmo movimento histórico, o emergente poder capitalista se torna mundial, seus centros hegemônicos se localizam nas áreas situadas sobre o Atlântico – que mais tarde se identificaram como Europa – e como eixos centrais de seu novo padrão de dominação se estabelecem também a colonialidade e a modernidade. Em outras palavras: com a América (Latina), o capitalismo se torna global, eurocentrado e a colonialidade e a modernidade se instalam, até hoje, como eixos constitutivos deste padrão específico de poder. No decorrer da implantação dessas características do poder atual, foram se configurando as novas identidades sociais da colonialidade (índio, negros, *aceitunados*⁹³, amarelos, brancos, mestiços) e as geoculturais do colonialismo (América, África, Extremo Oriente, Oriente Próximo, Ocidente e Europa). As relações intersubjetivas correspondentes, nas quais as experiências do colonialismo e da colonialidade foram se fundindo com as necessidades do capitalismo, gradualmente se configuraram como um novo universo de relações intersubjetivas de dominação sob a hegemonia eurocêntrica. Esse universo específico é o que mais tarde se chamará de *modernidade*⁹⁴ (Quijano, 2007, p. 93/94, grifos meu e do autor, tradução minha).

Eis aqui os principais conceitos que dão origem ao nome do Grupo Modernidade/Colonialidade. Para Mignolo, um de seus fundadores, “a pauta oculta (e o lado mais escuro) da modernidade era a colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 1). Segundo ele,

a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade (Mignolo, 2017, p. 2).

⁹³ Deixo essa palavra em sua língua original por não existir tradução equivalente na língua portuguesa.

⁹⁴ La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América. Con la constitución de América (Latina), en el mismo momento y en el mismo movimiento histórico, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico —que después se identificarán como Europa—, y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En otras palabras: con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de este específico patrón de poder. En el curso del despliegue de esas características del poder actual, se fueron configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad (indios, negros, *aceitunados*, amarillos, blancos, mestizos) y las geoculturales del colonialismo (América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente, Occidente y Europa). Las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo la hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado *modernidad*.

Assim, a modernidade caminha juntamente com a colonialidade. O avanço nos domínios do conhecimento trazido pelo Renascimento deu aos europeus a falsa ideia de que podiam dominar e conquistar o mundo ao seu redor. A vida não estava mais envolta em um mistério que apenas um Deus inacessível explicava. O homem agora tinha nas mãos um poder de conhecimento e, portanto, uma autonomia. O homem europeu passa a ser, sob sua própria ótica, o centro do mundo. As conquistas renascentistas lhe trouxeram uma sensação de liberdade e progresso e ele celebrava a si mesmo. E, ao pensar-se centro do mundo, invadiu, ganhou poder e se fortaleceu enquanto destruía as riquezas naturais, as culturas e a identidade dos locais e pessoas que subjugava. Para Mignolo, “a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã” (Mignolo, 2017, p. 4). O homem europeu estabeleceu, assim, sua hegemonia e um controle da economia e do conhecimento mundiais, tornando universal seu pensamento que era, na verdade, o de uma minoria dominadora.

Nesse sentido, Mignolo (2017) também ressalta que os eventos de abertura econômica, científica e artísticas que aconteciam simultaneamente nesse período escondiam uma dimensão oculta: “*a dispensabilidade* (ou descartabilidade) *da vida humana*, e da vida em geral” (Mignolo, 2017, p. 4, grifos do autor). Segundo ele, “ocultadas por trás da retórica da modernidade, praticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (Mignolo, 2017, p. 4), comportamento este que permanece até os dias de hoje. De encontro com este pensamento, Quijano coloca que “em todas as sociedades onde a colonização implicou a destruição da estrutura social, a população colonizada foi despojada de seus saberes intelectuais e de seus meios de expressão exteriorizantes ou objetivantes. Foram reduzidas à condição de camponeses e analfabetos”⁹⁵ (Quijano, 2007, p. 123, tradução minha).

Assim, fica claro que o Grupo Modernidade/Colonialidade entende o conceito de Colonialidade do Poder para além do conceito econômico e político, englobando em si mesmo estruturas entrelaçadas de controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Para Quijano, o que ele intitula “matriz colonial de poder” se constitui por quatro âmbitos inter-relacionados de administração e controle sustentados pelos fundamentos racial e patriarcal: o

⁹⁵ En todas las sociedades donde la colonización implico la destrucción de la estructura social, la población colonizada fue despojada de sus saberes intelectuales y de sus medios de expresión exteriorizantes u objetivantes. Fueron reducidos a la condición de gentes rurales e iletradas.

controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade e do conhecimento e da subjetividade. Esta matriz se desdobrou paralelamente com as lutas entre os Estados imperiais europeus e os conflitos desses Estados com os sujeitos colonizados, que foram explorados e escravizados. Ainda segundo Mignolo, “o fundamento histórico da MCP⁹⁶ (e consequentemente da civilização ocidental) foi teológico: a teologia cristã é responsável por marcar no ‘sangue’ a distinção entre cristãos, mouros e judeus” (Mignolo, 2017, p. 5). Pois, pra ele, apesar de o secularismo ter colocado o homem e a razão no lugar de Deus nas questões do conhecimento, os governantes políticos acabaram por se aliar aos representantes da Igreja “para manter o controle epistêmico e político da matriz colonial” (Mignolo, 2017, p. 9):

o conhecimento na MCP era uma faca de dois gumes: por um lado, era a mediação para a ontologia do mundo, assim como um modo de ser no mundo (a subjetividade); por outro lado, uma vez que o conhecimento era concebido imperialmente como o verdadeiro conhecimento, se tornou uma mercadoria para ser exportada àqueles cujo conhecimento era alternativo ou não moderno, segundo a teologia cristã e, depois, a filosofia secular e as ciências. Essa combinação foi tão suficientemente eficaz, em termos de acumulação de riqueza e poder, que, até o final do século XIX, a China e a Índia tiveram que confrontar o fato de que os homens e as instituições ocidentais as viam como (isto é, construíam o conhecimento de tal modo que chegaram a vê-las como) atrasadas historicamente; e a história, para o Ocidente, era igual à modernidade. Dessa forma, o conhecimento ocidental tornou-se uma mercadoria de exportação para a modernização do mundo não ocidental (Mignolo, 2017, p. 8).

Segundo Ballestrin (2013), para o Grupo Modernidade/Colonialidade, a colonialidade se reproduz em uma dimensão tripla: a do poder, a do saber e a do ser⁹⁷. De acordo com esta autora, o problema da colonialidade do saber teve primazia nas discussões do grupo que via no eurocentrismo, onde os elementos culturais europeus se tornam referência na composição de toda a sociedade moderna, a lógica fundamental de sua reprodução. Quijano coloca que

o eurocentrismo levou praticamente todo o mundo a admitir que, de uma forma geral, o todo tem uma primazia absoluta e determinante sobre todas e cada uma das partes e que, portanto, há apenas uma lógica que rege o comportamento do todo e de cada uma das partes. As possíveis variantes no movimento de cada parte são secundárias, sem efeito sobre o todo e reconhecidas como particularidades de uma regra ou lógica geral do todo a que pertencem⁹⁸ (Quijano, 2007, p. 101, tradução minha).

⁹⁶ Matriz Colonial de Poder

⁹⁷ Ballestrin (2013) coloca que este último conceito não teve, no grupo, a mesma recepção que os conceitos de colonialidade do poder e do saber.

⁹⁸ El eurocentrismo ha llevado, a virtualmente todo el mundo, a admitir que en una totalidad el todo tiene absoluta primacía determinante sobre todas y cada una de las partes, y que por lo tanto hay una y sólo una lógica que gobierna el comportamiento del todo y de todas y de cada una de las partes. Las posibles variantes en el

Sob essa perspectiva, esse autor ressalta, por exemplo, que desde o século XVII, o pensamento europeu elaborou e formalizou “um modo de produzir conhecimento que dava conta das necessidades cognitivas do capitalismo: a medição, a quantificação, a externalização (objetivação) do conhecível em relação ao conhecedor, para o controle das relações das pessoas com a *natureza*”⁹⁹ (Quijano, 2007, p. 94, grifo do autor, tradução minha). Um modo de conhecimento que se tornou base da chamada ciência moderna e que foi imposto como a única forma de conhecimento válida por se fundamentar em um estilo de investigação calcado na razão. Denominado de *racional*, esse modo de conhecimento se tornou um emblema da modernidade (Quijano, 2007) e subjugou saberes construídos por diversos povos através de seu contato direto com a natureza. Considerando esses saberes inferiores, o pensamento científico europeu denominou-os de senso comum, invalidando-os por não terem sido construídos a partir dos métodos estabelecidos pela ciência moderna.

Nesse sentido, Mignolo coloca que a matriz colonial de poder estabeleceu uma “hierarquia epistêmica que privilegiava o conhecimento e a cosmologia ocidentais em detrimento dos conhecimentos e das cosmologias não ocidentais” (Mignolo, 2017, p. 11) e que essa hierarquia foi institucionalizada no sistema universitário global na difusão, por exemplo, de enciclopédias como a *Encyclopedia Britannica* e outras tantas produções centradas no conhecimento europeu, editadas e distribuídas tanto em papel como, mais recentemente, pela internet. Além disso, uma hierarquia estética europeia também foi estabelecida mundialmente através das artes, da literatura, do teatro e da ópera, por exemplo. Esta hierarquia, pelas instituições como os museus, as escolas de belas artes, as casas de ópera, entre outras, “administra os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que será ignorado” (Mignolo, 2017, p. 11).

Assim, este autor acata a declaração de Quijano quando este afirma que “o eurocentrismo é uma questão não de geografia, mas de epistemologia”, podendo “ser encontrado e reproduzido nas colônias e ex-colônias, assim como em locais que não foram diretamente colonizados” (Mignolo, 2017, p. 12). Para Mignolo, isto se dá pelo simples fato do conhecimento ocidental ser fundado por duas línguas clássicas (o latim e o grego) que se desdobraram nas línguas até hoje predominantes em todo o mundo. Segundo Mignolo,

movimiento de cada parte son secundarias, sin efecto sobre el todo, y reconocidas como *particularidades* de una regla o lógica general del todo al que pertenecen.

⁹⁹ un modo de producir conocimiento que daba cuenta de las necesidades cognitivas del capitalismo: la medición, la cuantificación, la externalización (objetivación) de lo cognoscible respecto del conocedor, para el control de las relaciones de las gentes con la *naturaleza*

a hierarquia linguística na qual o eurocentrismo foi fundamentado [...] controla o conhecimento não somente pela dominância das próprias línguas, mas também das categorias em que o pensamento é baseado. [...] Se explorarmos como a estética foi concebida e defendida, e como a arte foi praticada no século XVIII, veremos que a hierarquia das línguas anda de mãos dadas com a hierarquia do conhecimento, da arte e da literatura. Entretanto, e desde o Renascimento, a literatura e a pintura compartilharam o conceito da “representação” e a crença na conexão direta entre “as palavras e as coisas”, como Foucault explicou. Consequentemente, a literatura e a pintura estabeleceram as regras para o julgamento e a avaliação das expressões escritas e das figurações visuais não somente na Europa, mas, acima de tudo, no mundo não europeu. Enquanto as artes e as literaturas já floresciam na Itália no século XV, esse florescer era conectado ao bem-estar econômico da Itália, que foi baseado em três cidades financeiras e comerciais: Florença, Veneza e Gênova. Esse fundamento foi crucial no século XVI, quando homens e instituições europeias começaram a povoar as Américas, fundando universidades e estabelecendo um sistema de conhecimento, treinando os índios para pintar igrejas e para legitimar os princípios e práticas artísticos que eram conectados ao simbólico, no controle da autoridade, e ao econômico, na cumplicidade mútua entre a riqueza econômica e os esplendores das artes. A partir do século XVII, as colônias europeias forneceram o material bruto para a fundação dos museus de curiosidades (*Kunstkamera*), que mais tarde separaram as peças do mundo não europeu (museus de história natural, de antropologia) dos museus de arte (principalmente europeia, a partir do Renascimento) (Mignolo, 2017, p. 12).

Chegamos, assim, ao terceiro conceito ligado à colonialidade, o de Colonialidade do Ser, que surgiu de discussões acerca das implicações da Colonialidade do Poder nas diferentes áreas da sociedade (Maldonado-Torres, 2007). Primeiramente pensado por Mignolo, que sobre ele refletiu por mais de uma década, este conceito foi, posteriormente, desenvolvido mais fortemente por Maldonado-Torres. Este autor relata que a discussão partia do princípio que, se junto com a ideia de colonialidade do poder existia também a de colonialidade do saber, também seria possível pensar em termos de uma colonialidade específica do ser. E

se a colonialidade do poder se refere à inter-relação entre formas modernas de exploração e dominação e a colonialidade do saber tem a ver com o papel da epistemologia e as tarefas gerais da produção de conhecimento na reprodução dos regimes de pensamento coloniais, a colonialidade do ser refere-se, então, à experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem¹⁰⁰ (Maldonado-Torres, 2007, p. 130, tradução minha).

Maldonado-Torres ressalta que Mignolo sempre deixou claro o pensamento de que a ciência, como conhecimento e sabedoria, não poderia se separar da linguagem, por esta ser o lugar onde o próprio conhecimento está inscrito e não apenas um fenômeno cultural onde encontramos nossa identidade. Segundo ele, se a linguagem é algo que nós somos, a colonialidade do poder e do saber gerariam, portanto, a colonialidade do ser. Assim, para

¹⁰⁰ si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje.

Maldonado-Torres, “o surgimento do conceito ‘colonialidade do ser’ responde, pois, à necessidade de esclarecer a questão sobre os efeitos da colonialidade na experiência vivida, e não apenas na mente dos sujeitos subalternos”¹⁰¹ (Maldonado-Torres, 2007, p. 130, tradução minha). Uma experiência chamada pelo autor de infernal, pois que vivencia, no cotidiano do mundo colonial, a naturalização de eventos típicos da não-ética da guerra no que diz respeito às relações raciais e de gênero: “enquanto na guerra há violação corporal e morte, no inferno do mundo colonial, a morte e a violação ocorrem como realidades e ameaças diárias. Mortalidade e violação corporal estão inscritos nas imagens dos corpos coloniais”¹⁰² (Maldonado-Torres, 2007, p. 148, tradução minha).

A colonialidade do ser, tendo como expressões primárias a invisibilidade e a desumanização (Maldonado-Torres, 2007), tira daqueles que não condizem com o padrão estabelecido pelo colonizador sua própria identidade. Violando o sentido da alteridade humana, a colonialidade do ser transforma o particular, o único em sua própria essência, em um ser escravizado na normatividade e na generalização impostas pelo pensamento que se impõe como dominante; em um ser cujo sentimento de subalternização perante aquele que o escraviza passa a nortear sua comunicação com o mundo. E assim, o desumaniza.

Em 2005, Nelson Maldonado-Torres cunha o termo “giro decolonial” que “basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade” (Ballestrin, 2013, p. 105). Segundo o próprio Maldonado-Torres,

o giro decolonial implica fundamentalmente, primeiro, uma mudança de atitude no sujeito prático e de conhecimento, e depois, a transformação da ideia para o projeto da decolonização. O giro descolonial, no primeiro sentido, e a ideia de descolonização, são provavelmente tão antigos quanto a própria colonização moderna. Estes encontram suas raízes na resposta visceral dos sujeitos conquistados à extrema violência da conquista, que invalida os saberes, os modos de ser e até a própria humanidade dos conquistados. Os princípios do giro decolonial e a ideia de decolonização se fundam sobre o “grito” de medo do colonizado perante a transformação da guerra e da morte em elementos ordinários do seu mundo de vida, que vem a ser transformado, em parte, no mundo da morte, ou no mundo da vida apesar da morte¹⁰³ (Maldonado-Torres, 2007, p. 159, tradução minha).

¹⁰¹ el surgimiento del concepto “colonialidad del ser” responde, pues, a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos.

¹⁰² mientras en la guerra hay violación corporal y muerte, en el inferno del mundo colonial la muerte y la violación ocurren como realidades y amenazas diarias. Mortandad y violación corporal están inscritas en las imágenes de los cuerpos coloniales.

¹⁰³ El giro de-colonial implica fundamentalmente, primero, un cambio de actitud en el sujeto práctico y de conocimiento, y luego, la transformación de la idea al proyecto de la de-colonización. El giro des-colonial, en el primer sentido, y la idea de des-colonización, son probablemente tan viejos como la colonización moderna misma. Estos encuentran sus raíces en la respuesta visceral de los sujetos conquistados ante la violencia extrema

Assim, primeiramente, é preciso romper com uma atitude que naturaliza os processos de colonialidade, modificando a perspectiva de pensamento e a maneira de agir em relação às práticas e formas de conhecimento que procuram o reconhecimento do sistema de mundo europeu. É preciso que cada um ou uma de nós busque, em sua própria humanidade, duvidando das hegemonias, as respostas para uma transformação dos fundamentos dessa sociedade que nos foi imposta e que se faz tão presente nos mínimos detalhes de nosso cotidiano, pois,

embora o colonialismo preceda a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Mantém-se viva em textos didáticos, no critério para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no senso comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em tantos outros aspectos de nossa experiência moderna. Dessa forma, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente¹⁰⁴ (Maldonado-Torres, 2007, p. 131, tradução minha).

Após esse rompimento, é preciso engajamento e comprometimento com um projeto de transformação dos padrões estabelecidos pela modernidade europeia. É preciso atitude na busca por mudanças. É preciso coragem! Porque, como ressalta o provérbio citado na epígrafe deste trabalho, “até que os leões tenham seus próprios historiadores, a história da caça sempre glorificará o caçador”. A decolonização¹⁰⁵ como projeto é, antes de tudo, “uma oposição radical ao legado e produção contínua da colonialidade do poder, do saber e do ser”¹⁰⁶ (Maldonado-Torres, 2007, p. 161, tradução minha). Uma confrontação direta com todas as hierarquias criadas pelo colonizador ao conquistar e escravizar milhares de indivíduos ao redor do planeta. E “enquanto a filosofia e as ciências cartesianas intencionam dar solidez e coerência ao projeto da modernidade, [...] o projeto da decolonização se define pelo escândalo diante da morte e da naturalização da guerra, e pela busca da convivência humana”¹⁰⁷ (Maldonado-Torres, 2007, p. 161-162, tradução minha). Para Maldonado-Torres (2007), o giro decolonial é também um giro humanístico, que reconhece cada ser humano como

de la conquista, que invalida los conocimientos, formas de ser, y hasta la misma humanidad de los conquistados. Los principios del giro de-colonial y la idea de de-colonización se fundan sobre el “grito” de espanto del colonizado ante la transformación de la guerra y la muerte en elementos ordinarios de su mundo de vida, que viene a transformarse, en parte, en mundo de la muerte, o en mundo de la vida a pesar de la muerte.

¹⁰⁴ aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En un sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente.

¹⁰⁵ De acordo com Ballestrin, a sugestão pela expressão “decolonização” e não “descolonização” foi feita por Catherine Walsh ao Grupo Modernidade/Colonialidade para distinguir o projeto do grupo e “a ideia histórica de descolonização, via libertação nacional durante a Guerra Fria” (Ballestrin, 2013, p.108).

¹⁰⁶ una oposición radical al legado y producción continua de la colonialidad del poder, del saber y del ser

¹⁰⁷ Mientras la filosofía y las ciencias cartesianas intentan darle solidez y coherencia al proyecto de la modernidad, [...] el proyecto de la de-colonización se define por el escándalo frente a la muerte y la naturalización de la guerra, y por la búsqueda de la convivencia humana.

igualmente pertencente ao mundo e à mesma espécie. Um projeto que instaura, assim, um novo humanismo.

Segundo Ballestrin, o pensamento decolonial emerge de um desenvolvimento do que, anteriormente, Mignolo denominou de “pensamento fronteiriço”, um pensamento que, a partir de uma perspectiva subalterna, nem ignorava o pensamento colonial e nem a ele se submetia. Um pensamento que me remete a Exu, pois, segundo Rufino, “o balaio tático exusíaco emerge e opera no vazio deixado, ou seja, nas frestas”, já que “é nas frestas, nas faltas, nas ausências que se explode o imprevisível e o possível” (Rufino, 2017, p. 192-193). E assim, é nas frestas que se transgride a lógica dominante e se reinventa a vida, possibilitando a criação de um novo mundo. Para Rufino, “a decolonialidade está a ser praticada nas frestas, como ato de resiliência e transgressão. Desde que a primeira cruz foi erguida na empreitada colonial, a rasuramos reinventando caminhos pelas encruzilhadas” (Rufino, 2017, p. 35). E Exu,

como um princípio dinâmico que compreende uma complexa tessitura de práticas e formas, nos fornece importantes bases epistemológicas e metodológicas para a contestação dos limites das monoculturas, entre elas, a do saber [...], produzida pela racionalidade moderna ocidental. Praticar Exu por meio de suas encruzilhadas nos mobiliza, nos lança nas *zonas de fronteira*, nos permitindo praticar certas esculhambações contra as lógicas do colonialismo (Rufino, 2017, p. 70, grifo meu).

E aqui gostaria de encerrar esse trecho de discussão sobre os conceitos de colonialidade e decolonialidade trazendo a fala libertária de Rufino quando coloca que

a tríade colonialismo, igreja e ciência operou no desmembramento da integralidade entre mente, corpo e espírito e na transformação dessas três instâncias como partes a serem cultivadas de forma separada. A invenção do ser via essa lógica dominante perpassa, então, pela vigilância do corpo (pecado), a edificação da mente (racionalidade) e a salvação do espírito (cristianização).

Para o ser negro, fixado a uma condição vacilante, animalizado, coisificado e fundido, nas fornalhas coloniais, nos moldes do lucro, o que resta é a contenção dos seus impulsos primitivos por meio da subordinação do corpo (cativo, objeto sexual, brinquedo, alegoria), da infantilização da mente (ingênuo, imaturo, não inteligível e não sofisticado) e da conversão da alma (colonização cosmológica, monologização da linguagem e submissão aos regimes de punição).

Porém, o mesmo corpo que é investido de violência para a sustentação desse regime é também o corpo que vibra as potências da imprevisibilidade e das possibilidades. É o corpo que nega, dissimula, faz a finta, enfeitiça, joga, finge que vai, mas não vai. É a sabedoria de fresta da síncope, a invocação da palavra que constrói mundos, a encarnação do ser em outras esferas, a ginga que vadeia ocupando os espaços vazios e fazendo do pouco muito. É o corpo de Bara e Elegbara, o corpo de transgressão e resiliência. Aquele que faz do seu suporte físico arquivo, arma, amuleto, totem e terreiro. Aquele em que a mente vagueia no cruzeiro entre sentir/fazer/pensar, se permitindo montar por experiências cosmopolitas, pulsada por saberes fronteiriços. Aquele que reivindica a alma como esfera de alargamento do tempo, princípio de

imanência do ser e pertença coletiva assente na ancestralidade (Rufino, 2017, p. 191).

Assim, o corpo colonizado não deixa de vibrar. Encontra nas brechas de vida deixadas entre as ruínas do dilaceramento de sua identidade, a força para se reconstruir e tornar a renascer de seus próprios cacos. Nas frestas da ação colonial, que mata e tenta destruir o ser, se encontra Exu Yangí, operando no reavivamento desses seres e na construção de suas possibilidades de sobreviver ao sistema mundo imposto pela modernidade. E, nesse sentido, o que faz o corpo negado pelo sistema da música clássica europeia? Como se coloca este corpo dentro da visão colonial do pensamento moderno europeu, inserida na arte de fazer, praticar e vivenciar a música? Por fim, como os processos da colonialidade se inseriram dentro das práticas e concepções da área da música na Europa e, consequentemente, no mundo?

Colonialidade na música

Para responder a essas perguntas, torna-se necessário voltar um pouco no tempo para encontrar algumas das raízes do pensamento artístico-musical do homem colonizador. Um homem que, segundo Julián Carrera (2020)¹⁰⁸, também impôs normas à sensibilidade e à habilidade humana de perceber o mundo através de suas experiências sensoriais e emocionais, definindo o que seria ou não arte ao estabelecer um projeto que inventa “os conceitos de arte e estética para canonizar o que é belo”. Segundo este autor, ao longo do tempo, a estética europeia da modernidade foi criando estruturas canônicas e genealogias artísticas, determinando o papel e a função do artista na sociedade e estabelecendo leis estéticas que foram “impostas historicamente mediante um sistema de violência, classificação racial e exclusão, desde uma perspectiva mental de superioridade¹⁰⁹”.

Foi sobre essa colonialidade da sensibilidade (Carrera, 2020), essa definição do que seria ou não arte estabelecida pela estética europeia da modernidade, que me referi na introdução desse trabalho quando mencionei ter sido criada para cultivar o hábito de escutar “música boa” ou “de qualidade”. Para aqueles que me criaram, a música de concerto, também

¹⁰⁸ CARRERA (2020). Colonialidad del saber en la experiencia musical – Parte I. Transmitido ao vivo em 21 de ago. de 2020. CICLO DE CONVERSATORIOS 2020 - PRIMER ENCUESTRO. Debates Teóricos y Metodológicos en la Investigación en Música. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=II1FFAt45io&list=PLWSP91a6mWLq7Aa_BREbol7RYcOT5AL5K&index=1

¹⁰⁹ Acesso em: 19 fev. 2022

¹⁰⁹ As considerações de Julián Carrera aqui expostas podem ser encontradas por volta dos 25 minutos do vídeo citado.

chamada de música erudita ou clássica, era música séria, de cunho educativo, a única capaz de realmente “elevar” os sentimentos humanos. Sobre esse pensamento e essa visão da música, Campos (2000) coloca que se relaciona com uma tradição que remonta à constituição do ocidente cristão e que esse horizonte cultural serviu de base nos processos de colonização das Américas, perdurando até os dias atuais, de forma que

o conjunto da colonização ocidental moveu-se em torno de seus eixos de sentido e sonoridade. Ao falar de “música séria”, pois, estamos apontando para um paradigma extremamente prolongado e estabelecido como um marco de referência para a verificação de qualquer linguagem musical autorizada. Uma “música séria” seria, assim, a música por excelência¹¹⁰ (Campos, 2000, p. 47, tradução minha).

Campos (2000) também coloca que o tema do sério na cultura ocidental se remete aos fundamentos religiosos da Idade Média, cujo símbolo principal, Jesus Cristo, teria sido um homem cuja pureza das virtudes e heroísmo civilizatório o transformavam em alguém imbuído de uma seriedade tal a ponto de não ter o hábito de sorrir. Portanto, a partir do século IV, quando o cristianismo se consagrou como a religião oficial do Império Romano, a ideia de cultivar a música como simples divertimento foi rejeitada:

a Igreja, nos seus começos, era um grupo minoritário a braços com a tarefa de converter toda a população da Europa ao cristianismo. Para o fazer tinha de instaurar uma comunidade cristã claramente separada da sociedade pagã que a rodeava e organizada por forma a proclamar, por todos os meios possíveis, a urgência de subordinar todas as coisas deste mundo ao bem-estar eterno da alma. Assim, na opinião de muita gente, qual exército avançando para o campo de batalha, não podia dar-se ao luxo de levar consigo um excesso de bagagem sob a forma de música que não fosse estritamente indispensável à sua missão (Grout; Palisca, 1994, p. 44).

Assim, as formas e tipos de música que o povo gostava de cantar e dançar nos espaços públicos e, inclusive, nas igrejas, foram abolidas e consideradas impróprias para a Igreja cristã. E até diabólicas, pois traziam à memória os antigos cultos pagãos, principalmente os ligados a Baco. A música deveria estar subordinada aos ideais do Cristo. Deveria ser séria e conduzir a estados elevados de alma. E não servir como incentivo para a diversão pura das festas onde a embriaguez, o riso frouxo e a luxúria poderiam levar o homem à perdição do inferno. Os fundamentos do pensamento de uma música culta (ou erudita), ligada à Igreja e aos seus postulados e distinta da música festiva do povo e das ruas, assim se

¹¹⁰ el conjunto de la colonización occidental se ha movido en torno a sus ejes de sentido y de sonido. Al hablar de ‘música seria’, pues, estamos apuntando a um paradigma sumamente prolongado y consagrado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado. Una ‘música seria’ sería así la música por excelência

estabelecem. E essa separação fica bem clara nos escritos de Santo Agostinho, que formulam a distinção entre *musica sapientes* e *musica luxuriantes* (Campos, 2000).

Sobre a concepção da Igreja de que a música tem papel fundamental na construção do caráter e da moral do ser humano é importante lembrar que “nos primeiros anos da era cristã a igreja do Ocidente absorvera e adaptara para uso próprio tudo o que pudera ir buscar à música da antiguidade e do Oriente” (Grout; Palisca, 1994, p. 97) e que foi a teoria, e não a prática dessa antiguidade, principalmente da cultura grega, que afetou a música da Europa ocidental. Os antigos gregos discorriam em seus estudos sobre a natureza da música, sobre seu lugar no cosmos, seus efeitos e a melhor forma de usá-la na sociedade. Para Pitágoras, os números, considerados a chave de todo o universo físico e extra físico, estavam presentes tanto na aritmética quanto na música.

Assim, o sistema dos sons e ritmos musicais, sendo regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a essa harmonia. Foi Platão que [...] expôs esta doutrina de forma mais completa e sistemática. As idéias de Platão acerca da natureza e funções da música, tal como vieram mais tarde a ser interpretadas pelos autores medievais, exerceram uma profunda influência nas especulações sobre a música e o seu papel na educação (Grout; Palisca, 1994, p. 19/20).

O pensamento de Pitágoras sobre as qualidades e efeitos morais da música, denominado “doutrina do ethos”, enfatizava que os tons e ritmos eram regidos pelas mesmas leis matemáticas que regiam toda a criação, fosse ela visível ou não. A música, portanto, não só representaria o sistema ordenado do Universo, como também, dependendo de como fosse utilizada e organizada, poderia afetá-lo. Assim sendo, a escolha dos sons e ritmos a serem produzidos e escutados teria efeitos sobre o caráter, a conduta e a vontade dos seres humanos. Para a doutrina pitagórica,

se ouvirmos música inadequada, tornar-nos-emos pessoas más; em contrapartida, se ouvirmos a música adequada, tenderemos a tornar-nos pessoas boas. [...] Nestas distinções efectuadas [sic] entre os muitos tipos de música podemos detectar uma divisão genérica em duas categorias: a música que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual, por um lado, e, por outro, a música que tendia a suscitar a excitação e o entusiasmo (Grout; Palisca, 1994, p. 20-22).

Para Vergara (2013), o enfoque filosófico e científico dado à música pelo pensamento ocidental desde Pitágoras foi um fator predominante para o estabelecimento de uma hierarquização entre os tipos de música. Segundo este autor, o ocidente transformou a música em algo para pensar e contar, enquanto que, em outros povos, ela seguiu sendo uma questão de sentir e fazer. A teoria da música no ocidente haveria transformado, ao longo do

tempo, a expressão da arte, em razão e ciência. E como a razão categoriza, organiza, mas também deseja controlar, a música passou a servir como forma de controle desde os primórdios do pensamento ocidental. Na Idade Média, para os sentidos de evolução e elevação intrínsecos ao pensamento cristão, a música boa, a música séria, era aquela que, baseada nos modos e ritmos certos, promoveria a transcendência da alma que, chegando a um estado de contemplação do divino, passaria por uma mudança de atitude perante a vida decorrente desta contemplação. Segundo Campos, o programa clássico da música séria era “dar às almas austeridade e nobreza” (Campos, 2000, p. 50). E, conseqüentemente, esta alma nobre, estaria pronta para a remissão dos seus pecados.

Também de acordo com Campos,

nos tempos modernos, o horizonte ‘sério-cristão’ pôde ser ampliado de forma ambiciosa com a expansão europeia na América do Sul a partir do século XVI. Todo o processo de colonização se baseou nas chaves clássicas e medievais da ‘seriedade’ de Cristo e seus discípulos canônicos na Igreja. Conseqüentemente, a atividade musical missionária das elites intelectuais teve que reiterar a luta contra o som pagão-diabólico dos povos indígenas da América e dos negros da África, como já se havia feito durante séculos na Europa. [...] Durante os séculos XVI, XVII e parte do XVIII, as elites brancas auto impostas na América do Sul propagaram o cânone cristão europeu através das formas do barroco e dos métodos da Contrarreforma católica segundo o Concílio de Trento (1545-1563). De uma forma militante e também agressiva, este Concílio concebeu a arte e a música como um meio de doutrinação no cânone monocultural do ‘Ocidente cristão’. A música foi um instrumento de seu exercício político. A música estava a serviço da política religiosa dos Estados católicos absolutistas e não para ser um ‘simples prazer do ouvido’¹¹¹ (Campos, 2000, p. 50, tradução minha).

A “doutrina do ethos”, portanto, adaptada ao sistema da música cristã européia, serviu à Igreja como uma maneira de “educar”, de doutrinar as almas para alça-las até Deus e para tantas outras formas de estabelecimento e manutenção de poder ao longo dos séculos. Nela reside algumas das bases do pensamento que veio a cristalizar a ideia da existência de uma música superior à outra. O tipo de música que eleva, que educa e que, portanto, seria considerada “boa” e “de qualidade”, continua até os dias de hoje fazendo parte das

¹¹¹ En los Tiempos modernos, el horizonte 'serio-cristiano' pudo prolongarse de modo ambicioso con la expansión europea en América del Sur a partir del siglo XVI. El proceso completo de la colonización se fundamentó en las claves clásicas y medievales de la 'seriedad' de Cristo y de sus discípulos canónicos en la Iglesia. De modo consiguiente, la actividad misional-musical de las elites intelectuales debió reiterar la lucha contra el sonido pagano-diabólico de los pueblos indígenas de América y negros de África, como antes ya se había emprendido durante siglos en Europa. [...] Durante los siglos XVI, XVII Y parte del XVIII, las elites blancas autoimpuestas en América del Sur propagaron el canon europeo cristiano a través de las formas del barroco y los métodos de la contrarreforma católica según el concilio de Trento (1545-1563). De un modo militante y también agresivo, este concilio concibió el arte y la música como un medio de adoctrinamiento en el canon monocultural del 'Occidente cristiano'. La música fue un instrumento de su ejercicio político. La música estaba al servicio de la política religiosa de los Estados católicos absolutistas, y no para ser un "simple placer del oído”.

concepções e discussões sobre a música nos mais diversos espaços e sendo cultuada em lugares específicos, grande parte das vezes inacessíveis a classes sociais menos privilegiadas. Esse é o caso das salas de concerto e várias das instituições de ensino musical fundamentadas na disseminação do sistema da música europeia. Ao longo do tempo, musicalmente falando, esses espaços se tornaram verdadeiras igrejas onde é possível cultuar divindades (compositores e grandes intérpretes) e textos sagrados (partituras) e onde se estabelece uma hierarquização entre aqueles que possuem o “poder” de fazer e produzir música e os que, desprovidos da dádiva do talento musical, têm apenas o direito de escutá-la em postura de apreciação e reverência. Segundo Queiroz,

a colonialidade europeia impôs, junto com os padrões estéticos e as formas de ensino musical, um lugar social para a música nas instituições de ensino, que não é compatível com [a] diversidade de contextos que tal fenômeno ocupa nas diferentes sociedades do mundo. Produto para as salas de concerto, para o deleite das elites e para o esplendor do talento do músico, a música erudita europeia chegou às instituições de ensino com o status de uma música que existe por si mesma, em que o produto musical, seja uma performance ou uma composição, existe e tem seu próprio valor, independente de qualquer relação com o contexto cultural. Esse é um argumento bastante utilizado no Brasil, assim como em outros países, para justificar a existência de cursos de música que majoritariamente se atém ao estudo e a prática de músicas do passado relacionadas aos contextos sociais da Europa, principalmente aqueles dominantes entre os séculos XVI e início do século XX. Se a música tem valor em si mesma, vamos nos manter concentrados na “boa música” que é ensinada nas universidades e, a exemplo de Nero, que tocava lira enquanto Roma ardia em chamas, vamos tocar e ensinar os nossos instrumentos enquanto os males da sociedade brasileira a autodestrói (Queiroz, 2020, p. 184).

Discussões como essas são amplas e repletas de diferentes aspectos que transcendem os objetivos deste trabalho. Mas as trago, mesmo que superficialmente, para colocar que são vários e profundos os aspectos da colonialidade inseridos dentro das práticas e concepções da área da música e que, por isso mesmo, se tornam difíceis de romper a curto prazo. E também para dizer que acredito que pequenas atitudes que fogem à manutenção desse sistema podem gerar transformações consistentes e importantes dentro de um meio musical. Para mim, o Professor Yerko Tabilo esteve inserido no sistema da música europeia de concerto por toda a sua vida musical, corroborando com várias de suas práticas e pensamentos. Mas se distanciou dele, como músico e professor, em pequenos atos e concepções. Assim, no que diz respeito aos aspectos coloniais existentes nas práticas e concepções musicais, irei me ater agora àqueles que percebo serem os pontos tocados pelas atitudes deste professor e que penso terem

sido importantes para transformações na vida de seus alunos, alunas e alunes e também do meio violinístico da Paraíba¹¹².

Como já dito anteriormente, a finais do século XV, com a invasão do continente americano, se inicia a expansão da visão eurocêntrica de mundo com a imposição dos paradigmas da cultura europeia como um modelo a ser seguido. Uma expansão que dizimou a cultura dos povos colonizados, subalternizando e substituindo seus saberes, de forma violenta, pelos padrões culturais do colonizador. Uma expansão realizada por um homem¹¹³ que se diz universal. Mas quem é esse homem que assim se denomina e por que ele o faz?

Segundo Grosfoguel,

no Ocidente existe uma longa tradição de pensamento sobre o universal. Descartes [...], fundador da filosofia moderna com seu lema “Penso, logo existo”, entendia o universal como um conhecimento eterno, além do tempo e do espaço; isto é, como equivalente ao olhar de Deus. [...] Para reivindicar a possibilidade de um conhecimento para além do tempo e do espaço, do olho de Deus, era fundamental desvincular o sujeito de todo corpo e território; ou seja, esvaziar o sujeito de toda determinação espacial ou temporal [...] e de sua localização na cartografia do poder mundial, de onde produz conhecimento, a fim de propor um sujeito que produza conhecimentos com pretensões de verdade, como projeto global, universal para todos no mundo¹¹⁴ (Grosfoguel, 2007, p. 63-65, tradução minha).

O homem da Renascença se vê infinito. Esse momento histórico que dá início ao mundo moderno vê renascer a atenção aos valores humanos em oposição aos espirituais e “a realização pessoal em vida era agora vista como um fito tão desejável como a salvação após a morte. Sentir e exprimir toda a gama das emoções humanas e gozar os prazeres dos sentidos já não eram consideradas coisas más” (Grout; Palisca, 1994, p. 188). Agora, a razão humana e a revelação divina começam a ser vistas como domínios separados. Igreja e Estado se separam

¹¹² A discussão sobre como esses aspectos foram transformados pelas atitudes do Professor Yerko será realizada em capítulo posterior. Aqui irei me deter apenas aos fundamentos teóricos de como alguns dos pensamentos e práticas coloniais se inseriram no campo musical ao longo do tempo.

¹¹³ Optarei por usar a palavra “homem” em vez de “sujeito” (ou qualquer outra denominação) para enfatizar o fato de toda essa construção do pensamento colonial ter sido fundamentada em uma sociedade patriarcal, onde as mulheres não tinham voz ativa e nem participação em nenhum dos setores da sociedade. Segundo Campos, até o canto feminino foi excluído das igrejas no século IX pelo Papa León IV por uma concepção de “uma vocalidade que deveria ser apenas masculina, pois correspondia a uma música do poder das elites” (Campos, 2000, p. 49, tradução minha) – “una vocalidad que sólo debió ser masculina, como correspondió a una música del poder de las elites”.

¹¹⁴ En Occidente hay una larga tradición de pensamiento acerca de lo universal. Descartes [...], fundador de la filosofía moderna con su lema “yo pienso, luego soy”, entendía lo universal como un conocimiento eterno, más allá del tiempo y el espacio; es decir, como equivalente a la mirada de Dios. [...] Para poder reclamar la posibilidad de un conocimiento más allá del tiempo y el espacio, desde el ojo de Dios, era fundamental desvincular al sujeto de todo cuerpo y territorio; es decir, vaciar al sujeto de toda determinación espacial o temporal [...] y de su localización en la cartografía de poder mundial, desde donde produce conocimientos, para así proponer un sujeto que produce conocimientos con pretensiones de verdad, como diseño global, universal para todos en el mundo.

institucionalmente, as cidades crescem cada vez mais e o comércio se amplia, juntamente com o poder político da burguesia. Artistas e escritores se voltam mais para os temas seculares, exaltando a vida e as emoções humanas. Eram os tempos do *Humanismo*, um movimento que reavivou os estudos da literatura clássica buscando as glórias e a sabedoria da Grécia e Roma antigas e que levou os pensadores da época “a avaliarem as suas vidas, obras de arte, costumes e estruturas sociais e políticas segundo os padrões da antiguidade” (Grout; Palisca, 1994, p. 184), os afastando cada vez mais da perspectiva de base religiosa dos séculos anteriores. Para Chasin,

a Renascença se consubstanciou enquanto a aurora do mundo moderno, como o espaço inceptivo da vida burguesa, momento aureoal que é transmutação histórica que fecundaria a vida social em todas as esferas e reentrâncias, não apenas sua cultura e arte. Vale dizer, no transfazer o modo de produzir e viver, este transformante pulso vital nascediço, produto ele mesmo do ventre desta mutação social de alicerces, depôs sobre os ombros do indivíduo a construção de seu destino, agora cunhado por suas mãos, indivíduo que se põe e reconhece enquanto produtor de seu presente e futuro (Chasin, 2009, p. 362).

Assim, o homem renascentista é aquele que se volta para si mesmo e toma as rédeas da sua vida, se afastando do domínio castrador da religião em busca daquilo que considera sua felicidade. E sua felicidade é conhecer e ter o controle sobre o mundo que o cerca. Assumir a direção de sua vida e não estar subordinado aos desígnios de um Deus que ele nem sequer tem certeza que existe. E “Narciso acha feio o que não é espelho”¹¹⁵. Assim, se a natureza é bela, ele, como parte dela, também o é. Se a natureza é infinita, ele também pode ser. E, segundo Chasin, afirmar “que a infinitude do mundo se faz infinitude do homem, ou que o homem do Renascimento se infinitiza no mundo, não parture qualquer retoricismo” (Chasin, 2009, p. 400). Segundo este autor, esta afirmação se confirma quando é trazida a palavra de Giordano Bruno, personalidade filosófica das mais importantes do século XVI, cujas teorias cosmológicas concebiam um universo infinito composto de infinitos mundos. Bruno afirmava que suas teorias deveriam implicar não apenas em uma mudança no pensamento científico, mas sim em uma transformação no pensamento do homem sobre o mundo. Para Chasin, um filósofo que isto reconhece, apesar de todo movimento inquisitorial,

está substantificando, de modo incontestado, que o homem engendrou uma relação com o mundo de consequências transsubstanciais, revolucionárias, que quebrantaram antigas práticas, teorias adstritas, conceituações ingenerosas. Distendendo a questão, mas limitadamente, ou em função do que se analisa – a subjetividade expandida. O homem, colige-se do ideário de Bruno, dilatou seu horizonte externo e interno: a tomada teórica da infinitude do universo e dos mundos, infinitude que o

¹¹⁵ Referência à canção “Sampa”, de Caetano Veloso.

Renascimento escava e divisa, se faz infinitude interna na exata medida em que o infinito externo atinado é subjetivamente movente – implica, para sua lida, capacidades humanas, que então se expandem nas mediações criadas para operar seu reconhecimento, sua apropriação. Apropriação, expansão, que é resposta subjetiva a uma infinitude objetiva. O homem se multiplica pela natureza multiplicada, que se faz ciência, ferramenta, técnica – *carne* e *consciência* humanas, como também, necessária e mediatamente, *espírito in respiro infinito*. Infinitude do mundo buscada e atinada porque subjetividade positivada por e numa dimensão infinita, ou que se infinitiza: só um homem que se expande em caminho infinito poderia pensar no infinito como realidade efetiva, nesse sentido, como experiência humana possível, como campo a ser escavado pelo homem. Subjetividade que ao catapultar o homem à natureza, ao universo infinito, o catapulta, ato contínuo, à própria universalização. (Chasin, 2009, p. 400/401, grifos do autor).

Nesse sentido, infinito sendo o mundo, infinitas também seriam as capacidades e possibilidades do homem. O homem do Renascimento está frente a uma natureza que possui leis próprias imensuráveis, leis que ele, paulatinamente, vai conhecendo e se apoderando. Um indivíduo autônomo que reconhece em si mesmo inúmeras possibilidades cognitivas e, portanto, busca expandir-se individual e também socialmente, apropriando-se o mais infinitamente possível do mundo que o rodeia. A conquista de si mesmo é a conquista do mundo. E a conquista do mundo é sua própria amplitude. Segundo Chasin,

um *modus faciendi* social radicalmente novo alvorecia. *Modus* que, por sua intrínseca natureza, empurraria o indivíduo a um fazer *ativo*, a uma dinâmica de ser e ir-sendo indivíduo cujo pulso universalizador, conatural, expandiria, objetiva e subjetivamente, presente e futuro humanos. [...] Desponta um mundo que, ampliação infinita das forças produtivas e das riquezas, gera uma orgânica social que, infinitizando-se, faz do homem, do indivíduo, ser dinâmico, *positivamente* ativo, portanto intrinsecamente mutatório, crescente. Necessária e imanentemente infindo porque esculpido a partir e no interior de uma sociabilidade que incondicionalmente isto lhe demanda e para isto o arroja. Infinitude humana que significou, do ponto de vista objetivo, a medrança quantitativa e qualitativa da ação e horizontes do indivíduo no universo social que ele então constitui, *de per si* (Chasin, 2009, p. 363/364, grifos do autor).

Para Grosfoguel, “aqui se inaugura a egopolítica do conhecimento, que nada mais é do que uma secularização da cosmologia cristã da teopolítica do conhecimento”¹¹⁶, (Grosfoguel, 2007, p. 64, tradução minha). Segundo esse autor, a ideia da autoprodução da verdade e de uma Europa autogerada que se desenvolve por si só através da universalização da racionalidade de seus indivíduos é um mito constitutivo da filosofia cartesiana. O que estaria por trás, então, do “Penso, logo existo” de Descartes, seriam as décadas de conquistas imperiais que antecederam este pensamento e que deram ao homem europeu a condição de se ver em uma localização geopolítica totalmente privilegiada. Assim, o mito de um sujeito

¹¹⁶ aquí se inagura la ego-política del conocimiento, que no es otra cosa que una secularización de la cosmología cristiana de la teo-política del conocimiento.

autogerado, com acesso a uma verdade universal que está além do espaço e do tempo e sem localização nas relações de poder mundiais é, na verdade, fruto de uma cegueira assumida pela arrogância desse homem em achar que pode falar e conhecer a partir do olho de Deus. E, segundo Grosfoguel, apesar desta ideia ter sido questionada pela própria filosofia ocidental posteriormente, a filosofia cartesiana do ponto zero permanece influenciando o conhecimento, sendo “assumida pelas ciências humanas a partir do século XIX como a epistemologia da neutralidade axiológica e da objetividade empírica do sujeito que produz o conhecimento científico¹¹⁷” (Grosfoguel, 2007, p. 65, tradução minha).

Corroborando com este pensamento, Castro-Gómez denomina de *Hybris*¹¹⁸ do ponto zero o modelo epistêmico cartesiano que fundamenta o pensamento do homem renascentista e, conseqüentemente, da ciência moderna. Para este autor, “quando os mortais querem ser como os deuses, mas sem ter a capacidade para isso, cometem o pecado da *hybris*, e é mais ou menos isso que acontece com a ciência ocidental moderna¹¹⁹” (Castro-Gómez, 2007, p. 83). Segundo Castro-Gómez, o pecado da *hybris do ponto zero*, o desejo do homem de, como Deus, observar o mundo de fora dele, a partir de uma plataforma de observação inobservada, com o objetivo de gerar um ponto de vista verdadeiro e inquestionável, foi sendo construído ao longo dos séculos por um pensamento que, paulatinamente, foi separando homem e natureza:

se até antes de 1492 predominava uma visão orgânica do mundo, na qual a natureza, o homem e o conhecimento formavam parte de um todo interrelacionado, com a formação do sistema-mundo capitalista e a expansão colonial da Europa, esta visão orgânica começa a ser subalternizada. Pouco a pouco foi prevalecendo a ideia de que a natureza e o homem são âmbitos ontologicamente separados e que a função do conhecimento é exercer um controle racional sobre o mundo. Quer dizer que o conhecimento já não tem como objetivo a compreensão das “conexões ocultas” entre todas as coisas, mas sim a decomposição da realidade em fragmentos com o fim de dominá-la¹²⁰ (Castro-Gómez, 2007, p. 81/82, tradução minha).

¹¹⁷ [...] asumida por las ciencias humanas a partir del siglo XIX como la epistemología de la neutralidad axiológica y la objetividad empírica del sujeto que produce conocimiento científico.

¹¹⁸ Segundo Abbagnano, “com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da norma da medida, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas” (Abbagnano, 2000, p. 520). No caso da *Hybris do ponto zero*, Castro-Gómez define o termo *hybris* como um exagero, ligado ao pecado da soberba.

¹¹⁹ Cuando los mortales quieren ser como los dioses, pero sin tener capacidad de serlo, incurrir en el pecado de la *hybris*, y esto es, más o menos, lo que ocurre con la ciencia occidental de la modernidad.

¹²⁰ Si hasta antes de 1492 predominaba una visión orgánica del mundo, en la que la naturaleza, el hombre y el conocimiento formaban parte de un todo interrelacionado, con la formación del sistema-mundo capitalista y la expansión colonial de Europa esta visión orgánica empieza a quedar subalternizada. Se impuso poco a poco la idea de que la naturaleza y el hombre son ámbitos ontológicamente separados, y que la función del conocimiento es ejercer un control racional sobre el mundo. Es decir que el conocimiento ya no tiene como fin último la comprensión de las “conexiones ocultas” entre todas las cosas, sino la descomposición de la realidad en fragmentos con el fin de dominarla.

Ainda segundo Castro-Gómez, apesar da aurora deste pensamento ser associada à filosofia de Descartes, a ideia da separação e de uma atitude objetiva do homem perante a natureza já vinha sendo construída desde os séculos anteriores, cabendo a Descartes apenas sua formulação. Dessa forma, é este filósofo que passa a afirmar que “a certeza do conhecimento só é possível na medida em que se produz uma distância entre o sujeito conhecedor e o objeto conhecido. Quanto maior for a distância do sujeito para com o objeto, maior será a objetividade¹²¹” (Castro-Gómez, 2007, p. 82, tradução minha). E este modelo racional, que considera qualquer experiência empírica como um obstáculo ao conhecimento verdadeiro, é o modelo abstrato da matemática. Descartes era convencido de que “a chave para entender o universo se encontrava na estrutura matemática do pensamento, e que esta estrutura coincidia com a estrutura matemática da realidade¹²²” (Castro-Gómez, 2007, p. 82, tradução minha). Assim, o pensamento analítico, que divide o objeto em partes para poder entendê-lo, reconstruindo-o de forma ordenada, passa a ser, para Descartes, a melhor forma de compreender a natureza. Uma visão que passa a ver o mundo material como uma máquina.

E o que tudo isso tem a ver com a música? Voltemos ao século VI quando Boécio escreve seu tratado *De institutione musica*. Este tratado era uma compilação de textos gregos sobre a música e que a enquadravam no *quadrivium*, grupo de disciplinas matemáticas que preparavam o estudante grego para o aprendizado da filosofia. Neste tratado,

a mensagem que a maioria dos leitores apreendiam era que a música era uma ciência do número e que os quocientes numéricos determinavam os intervalos admitidos na melodia, as consonâncias, a composição das escalas e a afinação dos instrumentos e das vozes. Na parte mais original do livro, os capítulos de abertura, Boécio divide a música em três gêneros: *música mundana* (“música cósmica”), as relações numéricas fixas observáveis no movimento dos planetas, na sucessão das estações e nos elementos, ou seja, a harmonia no macrocosmos; *música humana*, a que determina a união do corpo e da alma e das respectivas partes, o microcosmos, e *música instrumental*, ou música audível produzida por instrumentos, incluindo a voz humana, a qual ilustra os mesmos princípios de ordem, especialmente nos quocientes numéricos dos intervalos musicais (Grout; Palisca, 1994, p. 46).

Ou seja, nos primórdios da filosofia grega, a música não era encarada como uma arte criadora ou como uma forma de expressão dos sentimentos e sim como um objeto de conhecimento ligado à matemática que governa o cosmos (Grout; Palisca, 1994). A música se encontrava no campo das ciências. Como ressalta Vergara, “o pensamento ocidental sobre a

¹²¹ la certeza del conocimiento sólo es posible en la medida en que se produce una distancia entre el sujeto conocedor y el objeto conocido. Entre mayor sea la distancia del sujeto frente al objeto, mayor será la objetividad.

¹²² la clave para entender el universo se hallaba en la estructura matemática del pensamiento, y de que esta estructura coincidía con la estructura matemática de la realidad.

música foi desenvolvido por cientistas e filósofos, começando por Pitágoras e continuando com Ptolomeu, Boécio e outros que buscaram explicações quantitativas para a arte de pulsar cordas¹²³” (Vergara, 2013, p. 43, tradução minha). E mesmo que, ao longo da história da música ocidental, correntes artísticas e seus representantes tenham reivindicado a primazia do lado expressivo desta arte, como foi o caso do Renascimento, sua face teórica tomou características de ciência em vários aspectos, influenciando práticas e concepções do fazer musical.

Assim, no que diz respeito às mudanças do pensamento musical ocorridas no Renascimento, não é à toa que a leitura do tratado de Boécio tenha sido um marco para os estudos em relação à música iniciados neste período (Grout; Palisca, 1994). A partir desse momento da história musical europeia, a cientificidade vai ficando cada vez mais presente nos tratados e estudos musicais, que passam a expressar vários dos fundamentos da ciência moderna. Como relata Anastácio, a música europeia possui

pilares que estão fundados nos mesmos parâmetros eurocêntricos da ciência moderna, entre eles: o dualismo, o evolucionismo, a omissão do lócus da enunciação e a mistificação de categorias teóricas. Com base nestes preceitos se estabelecem, entre os séculos XVII e XVIII (momento no qual, igualmente, se consolida o poder da modernidade), os alicerces conceituais da ‘Teoria da Música’ – ou melhor, as bases teóricas da música de concerto, adotadas ainda hoje (Anastácio, 2021, p. 28).

As facetas da ciência contidas na teoria da música acabaram também servindo como base não só para a classificação do que é ou não música boa, mas também para estabelecer hierarquizações dentro das práticas musicais e das instituições que propagam seu sistema. Instituições essas que vieram a assumir um importante papel no projeto civilizatório colonial, projeto este que estabeleceu a hegemonia da música europeia nas Américas. Para o homem europeu, a “música universal” de um “homem universal”. O pensamento racional científico, portanto, seja na música ou fora dela, está na base do empreendimento colonial e da personalidade superior do colonizador que se pretende universal, tendo se estabelecido, ao longo do tempo, como o único modelo de produção de conhecimento válido na Europa e em suas colônias.

Avancemos agora para questões mais específicas da teoria musical que estão na base do pensamento que coloca a música europeia de concerto como superior à música de outras culturas. Segundo Grout e Palisca, a invenção da pauta e, portanto, da notação musical, foi

¹²³ El pensamiento occidental acerca de la música fue desarrollado por científicos y filósofos, comenzando por Pitágoras y continuando con Ptolomeo, Boecio y otros que buscaron explicaciones cuantitativas para el arte de pulsar cuerdas.

“um acontecimento tão crucial para a história da música ocidental como a invenção da escrita o foi para a história da linguagem” (Grout; Palisca, 1994, p. 82). A partir desse acontecimento, foi possível registrar, cada vez com mais precisão, a altura das notas de uma melodia e, conseqüentemente, libertar a música da dependência da transmissão oral, fato que, para o homem europeu, facilitaria o projeto de disseminação e assentamento de sua cultura. O homem agora não dominava apenas o uso da palavra, mas começava a dominar também o uso do som: “a ação de domar o som, estabilizá-lo, sintetizá-lo e fixá-lo, tornando-o um objeto portátil, foi o que finalmente terminou por influenciar os meios escritos, a grafia musical ocidental¹²⁴” (Vergara, 2013, p. 56, tradução minha).

E, em plena Idade Média, tendo a Igreja Cristã o projeto de ampliar cada vez mais o cristianismo na Europa, a notação vinha ao encontro de suas necessidades de perpetuação dos cânticos religiosos e de facilitar seu ensino. Nesse sentido, Vergara coloca que a possibilidade da escrita musical, de se ter para ela um suporte fixo, permite levá-la para outros lugares no espaço e também no tempo. Além de que “inventar formas de nomear, memorizar e representar, são práticas de controle, o próprio exercício do poder¹²⁵” (Vergara, 2013, p. 56, tradução minha). Assim, este autor também ressalta que,

dentro do âmbito cultural, alguns elementos permitiram a suposição da superioridade musical ocidental sobre outras tradições. Uma delas foi a grafia musical ocidental que se desenvolveu pela necessidade de perpetuar os cantos sagrados e evitar possíveis variações ou que estes caíssem em desuso¹²⁶ (Vergara, 2013, p. 47/48, tradução minha).

De acordo com Castro-Gómez (2005), para muitos teóricos europeus do século XVIII, um passo importante para a saída da barbárie e entrada na civilização é a formação de uma linguagem abstrata que possibilite uma comunicação universal, distinta dos aspectos da linguagem sensorial típica dos “selvagens”. E a possibilidade de notação dessa linguagem, proporciona a evolução da própria linguagem e, conseqüentemente, da cultura que a possui¹²⁷. Assim, no âmbito da música, a linguagem que teria permitido a entrada na civilização foi

¹²⁴ la acción de domesticar el sonido, estabilizarlo, sintetizarlo y fijarlo, volverlo un artículo portátil, que fue lo que finalmente terminó por influenciar los medios escritos, la grafía musical occidental

¹²⁵ inventar maneras de nominar, memorizar y representar, son practicas de control, el ejercicio mismo del poder.

¹²⁶ Dentro del entramado cultural algunos elementos permitieron el supuesto de superioridad musical occidental por sobre otras tradiciones. Uno de estos fue la grafía musical occidental que se desarrolló por la necesidad de perpetuar los cantos sagrados y evitar posibles variaciones o que éstos entraran en desuso.

¹²⁷ É importante reforçar que, nesta parte da discussão, tenho ressaltado a forma como o homem colonizador pensa. Estou trabalhando a partir de seu ponto de vista para demonstrar como o pensamento colonial está inserido dentro do campo musical trazendo, frequentemente, para fazer a contraposição a esse pensamento, os autores que o questionam e o criticam. Em nenhuma hipótese concordo ou reafirmo as ideias de uma música ou linguagem universal ou da superioridade de uma cultura sobre outra.

desenvolvida pela teoria musical do ocidente, pois, no campo da linguagem da música, o conhecimento musical baseado na oralidade “está relacionado a categorias como selvagem, primitivo, portanto, possibilitando a naturalização da inferioridade diante das representações escritas¹²⁸” (Vergara, 2013, p. 49, tradução minha).

Dessa forma, a cultura musical alfabetizada passa a ser sinônimo de saber musical, e este pensamento irá influenciar várias das práticas musicais da época, que foram se modificando após o advento da notação e seu impacto sobre o sistema musical então vigente. Para Shifres e Gonnet, uma dessas influências foi o estabelecimento da “supremacia da altura discreta e do ritmo proporcional, que são os atributos que podem ser anotados pelo sistema de notação clássico, sobre outros atributos musicais para definir o que é música¹²⁹” (Shifres; Gonnet, 2015, p. 59, tradução minha). Segundo esses autores, a partir da notação musical, também se tornou possível o desenvolvimento de formas discursivas cada vez mais complexas que, por não estarem sujeitas às restrições de memória e, portanto, poderem ser realizadas a qualquer momento da mesma forma que foram compostas, terminaram por abalar o lugar de privilégio ocupado pelas formas mais simples (geralmente binárias e cheias de repetições)¹³⁰.

Decorrente deste fato, a música começou a ser composta de maneira cada vez mais consciente em termos de sua estrutura e sujeita a princípios ordenadores que foram, ao longo do tempo e de acordo com sua época, sendo organizados e apresentados em tratados tanto sobre a teoria, como sobre a prática musical. Dessa forma, a partir do advento da notação musical, a composição não só foi gradualmente substituindo a improvisação enquanto melhor forma de criação de obras musicais, como o ato de compor e executar a música, que era realizado pela mesma pessoa, passou paulatinamente a se dividir em duas formas diferentes de se relacionar com ela, sendo executado, assim, por pessoas diferentes. A função do intérprete então vai se estabelecendo e passa, ao longo do tempo, a ser a de um mediador entre o compositor e o público (Grout; Palisca, 1994).

Além disso, segundo Shifres e Gonnet,

o desenvolvimento de um pensamento musical alfabetizado [...] que permite desenvolver uma metalinguagem sobre categorias de notação (não sobre categorias que sejam estritamente da fala), dando conta, por sua vez, do desenvolvimento de

¹²⁸ se relaciona con categorías como salvaje, primitivo, por tanto, posibilita la naturalización de la inferioridad frente a las representaciones escritas.

¹²⁹ supremacía de la altura discreta y el ritmo proporcional, que son los atributos que pueden ser anotados a través del sistema notacional clásico, por sobre otros atributos musicales para definir qué es la música.

¹³⁰ É importante ressaltar que a ideia de complexidade/simplicidade se refere, neste caso, aos aspectos sonoro-estruturais da música.

habilidades de pensar sobre diferentes discursos, construídos sobre diferentes meios (em princípio, um visual: a partitura, e outro auditivo: a música), estabeleceu uma divisão, antes inexistente, entre músicos (alfabetizados, que pensam nesses termos e de acordo com essas categorias) e não músicos (não alfabetizados, que entendem a música em termos não notacionais). [...] Naturalmente, essa divisão não afeta apenas a metalinguagem, mas também as formas de pensar a música (assistindo, lembrando, analisando, descrevendo, etc.) e, portanto, de envolver-se na experiência musical (escutando, tocando, cantando, compondo, dançando, etc.). Ao dispor de diferentes recursos, operamos com a música a partir de unidades de processamento que são diferentes e, portanto, os significados sentidos são diferentes¹³¹ (Shifres; Gonnet, 2015, p. 59, tradução minha).

Ainda segundo esses autores, é sobre a base dessas unidades de processamento que se instalam as diversas categorias do sistema teórico e prático musicais, categorias essas que são transmitidas pelas instituições de ensino da música europeia e que, portanto, através do processo de colonização, se naturalizaram como a forma mais correta de sentir e pensar a música dentro e fora da Europa. Dessa forma, a divisão entre músicos e não músicos, estabelecida pela ideia de superioridade do pensamento musical alfabetizado, não só determinou o que tinha ou não valor como arte musical (subalternizando, com isso, culturas cuja forma de praticar e transmitir a música permaneceu na oralidade), como também estabeleceu uma diferença, na própria sociedade europeia e em suas colônias, entre aqueles que eram verdadeiramente músicos - os profissionais, ou seja, aqueles que se tornavam especialistas e eram capazes de pensar e discorrer sobre as diversas categorias do sistema musical - e os que “apenas” experienciavam a música sem dela ter o “verdadeiro conhecimento”.

A construção da colonialidade no âmbito das artes (e, consequentemente, no da música) se inicia também no momento em que, invadindo o continente americano, o homem força a implantação de seu pensamento eurocentrado nas novas terras:

a instância colonial, para cumprir seus objetivos, trouxe consigo a negação de todas as formas de vida e de produção das culturas pré-existentes, procurando apagar os vestígios das formas de aprendizagem e transmissão de técnicas e do uso de materiais próprios do habitat para substituí-los pela aparência, pelos instrumentos e pelos materiais de sua própria, superior e avançada civilização. [...] As “escolas” – em suas duas dimensões ocidentais: como centros de aquisição de conhecimentos e como correntes estéticas – instalam-se e geram os critérios de validação que regerão

¹³¹ El desarrollo de un pensamiento musical alfabetizado [...] que permite desarrollar un metalenguaje sobre categorías de la notación (no sobre categorías que sean estrictamente del habla), dando cuenta a su vez del desarrollo de habilidades del pensamiento sobre diferentes discursos, construidos sobre diferentes medios (en principio uno visual: la partitura, y otro auditivo: la música), estableció una brecha inexistente antes entre músicos (alfabetizados; que piensan en esos términos y de acuerdo con esas categorías) y no músicos (no alfabetizados, que entienden la música en términos no notacionales). [...] Naturalmente, esa brecha no afecta solamente al metalenguaje, sino también los modos de pensar la música (atendiendo, recordando, analizando, describiendo, etc.) y por lo tanto de involucrarse en la experiencia musical (escuchando, tocando, cantando, componiendo, bailando, etc.). Al disponer de diferentes recursos, operamos con la música a partir de unidades de procesamiento que son diferentes y por lo tanto los significados sentidos son diferentes

por mais de cinco séculos. Descartadas as produções das culturas pré-existentes e consideradas apenas por sua autoctonia – traço de desvalorização diante da “universalidade” das obras que são canonizadas – aquelas que se originam deste cone do mundo não apenas devem adequar-se aos “modelos” exteriores, como sempre irão parecer como “assíncronas” em relação a eles, pois os traços de inovação chegam tarde e, geralmente, sem sua “pureza” e “autenticidade”. É esta concepção de superioridade que sempre levou os nossos artistas a cruzarem os mares e atravessarem o continente para se aproximarem das fontes diretas do “saber-fazer” como os “outros”. Aqui reside a colonialidade; em estar convencidos de que “o bem, a verdade e a beleza” estão em outro lugar e não no seu¹³² (Palermo, 2009, p.10, tradução minha).

Corroborando com Palermo, Shifres e Gonnet (2015) colocam que o colonialismo europeu se instalou na América Latina suprimindo as ontologias nela pré-existentes. E, como parte dessa supressão, as formas de expressão artística que aqui existiam foram consideradas Arte Menor, artesanato. Ainda segundo esses autores, no caso da música, a Arte Maior (arte do conquistador) foi imposta como única, pois a música dos povos colonizados foi totalmente invisibilizada. Baseadas no desejo da universalidade do pensamento europeu, principalmente no que diz respeito ao campo religioso, as missões jesuítas implantaram aqui um sistema de educação musical que se tornou fundamental para a supressão dos repertórios originários e a cristalização do conceito de música europeu na América. Assim, as dualidades cartesianas invadem e se põem em pauta na construção da nova sociedade europeia em terras que não são suas, regendo os critérios estéticos que são colocados em circulação e, no caso da música, os conceitos sobre como pensá-la e executá-la: superioridade vs. inferioridade, primitivo vs. civilizado, sagrado vs. profano, música “boa” vs. música “ruim”, razão vs. emoção, compositor vs. intérprete, intérprete vs. ouvinte, músico profissional vs. músico amador, mente vs. corpo, entre outras que vão surgindo à medida que o sistema musical europeu vai se desenvolvendo e se consolidando dentro e fora da Europa como sistema vigente do pensamento musical.

Shifres e Gonnet chamam esse primeiro modelo de Educação Musical na América de *Modelo Jesuíta*.

¹³² La instancia colonial, para cumplir sus objetivos, llevó consigo la negación de todas las formas de vida y de producción de las culturas pre-existentes, buscando borrar las huellas de los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del habitat para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de su propia, superior y avanzada civilización. [...] Las "escuelas" -en sus dos dimensiones occidentales: como centros de adquisición de conocimientos y como corrientes estéticas- se instalan y generan los criterios de validación que habrán de regir durante más de cinco siglos. Descartadas las producciones de las culturas preexistentes y consideradas sólo por su autoctonismo-rasgo de disvalor frente a "universalidad" de las obras que se canonizan- las que se originan en este cono del mundo no sólo deben adecuarse a los "modelos" exteriores, sino que siempre se verán como "asincrónicas" por relación a éstos ya que los rasgos de innovación llegan tarde y, por lo general, sin su "pureza" y "autenticidad". Es esta concepción de superioridad la que llevó siempre a nuestros artistas a atravesar los mares y cruzar el continente para acercarse a las fuentes directas del "saber hacer" como los "otros". Acá radica la colonialidad; en el estar convencidos de que "el bien, la verdad y la belleza" están en otro lugar y no en el propio.

A ação primária deste modelo consiste então na substituição de todos os vestígios musicais pré-existentes. Assim, os objetos materiais da música foram substituídos - especificamente os instrumentos musicais, - negando a ligação entre a música e o entorno vertebrador das expressões sonoras das culturas vernáculas. Do mesmo modo, impôs-se a organização do conhecimento (em teóricos e práticos), próprio do saber musical europeu medieval, e os modos de circulação musical (tendo a partitura como forma privilegiada de divulgação) e de execução (através de organizações musicais hierárquicas em eventos com caráter de apresentação). Desta forma, o modelo jesuíta promoveu formas de fazer música em que *uns fazem e outros escutam*, onde o conhecimento se encontra num texto que serve de base para a aprendizagem do dogma musical. Nessa estrutura, a música ocorre em agrupamentos hierárquicos nos quais os diferentes participantes têm uma influência diferente na tomada de decisões e, portanto, no resultado musical. A música faz parte da celebração religiosa, mas nela, somente alguns são encarregados de *realizá-la*. Assim foram demarcados e especializados os papéis na celebração e, com eles, os papéis musicais¹³³ (Shifres; Gonnet, 2015, p. 55/56, grifos do autor, tradução minha).

Segundo esses autores, uma consequência dessa forma de fazer musical, foi um processo de diminuição do contato entre as pessoas que estão executando a música. Processo esse que foi estabelecendo o formato que perdura até os dias de hoje nas nossas salas de concerto onde, ao tocar em uma orquestra, por exemplo, as pessoas não se olham, permanecendo concentradas em suas partituras e naquele que está conduzindo o grupo. Da mesma forma, o público permanece distante, em uma plateia sem luz, apenas ouvindo a música que está sendo executada. Para Shifres e Gonnet, isso é “um exemplo cabal da disposição espacial devocional que o fazer musical foi adquirindo ao longo dos séculos¹³⁴” (Shifres; Gonnet, 2015, p. 56, tradução minha).

Shifres e Gonnet (2015) ainda colocam que o modelo jesuíta se sustenta em quatro pilares, sendo o primeiro uma educação musical alfabetizada, onde a notação musical europeia é imposta como a forma de produção e compreensão da música e, assim, naturalizada e validada como a única que corresponde ao verdadeiro saber musical. Os outros três pilares então, a partir disso, consistem na reverência ao texto musical traduzido na partitura, na aprendizagem de um instrumento musical para realizar essa música e na

¹³³ La acción primaria de este modelo consiste entonces en la sustitución de todo vestigio musical preexistente. Así se sustituyeron los objetos materiales de la música -específicamente los instrumentos musicales - negando la vinculación entre la música y el entorno vertebrador de las expresiones sonoras de las culturas vernáculas. Del mismo modo fueron impuestos la organización de los saberes (em teóricos y prácticos), propios del conocimiento musical del medioevo europeo, y los modos de circulación musical (con la partitura como forma privilegiada de difusión) y de ejecución (a través de organismos musicales jerárquicos en eventos de carácter presentacional³). De este modo, el modelo jesuita promovió modos de hacer música en las que *unos hacen y otros escuchan*, donde el conocimiento se halla en un texto que sirve de base para el aprendizaje del dogma musical. En esse marco, la música tiene lugar en agrupaciones de orden jerárquico en las que los diferentes participantes tienen diferente incidencia en la toma de decisiones y por lo tanto sobre el resultado musical. La música es parte de la celebración religiosa, pero en ella, solamente algunos son los encargados de *hacerla*. Así se demarcaron y especializaron los roles en la celebración y con ello los roles musicales.

¹³⁴ un ejemplo cabal de la disposición espacial devocional que fue adquiriendo el hacer musical a lo largo de los siglos

imposição de formas musicais estritas e relacionadas à liturgia e não aos ciclos da natureza - como eram realizadas as músicas feitas anteriormente pelos os povos originários.

Enquanto isso, na Europa, a teoria da música continua se ampliando e estruturando as formas musicais que alimentaram a circulação da música de concerto no circuito entre a Europa e suas colônias firmando, assim, a hegemonia do pensamento musical europeu ao redor do mundo. Como ressalta Vergara (2013), as próprias missões religiosas encomendavam obras e cópias impressas de teorias da tradição ocidental para realizar seu intento “educacional” em todos os lugares por onde passassem e se fixassem em sua campanha evangelizadora. Dessa forma, a música da Arte Maior, cada vez mais elaborada, naturalizou-se como hierarquicamente superior à música dos povos colonizados.

Em relação à teoria da música, cada vez mais se estruturam a amplitude e variedade das melodias, concomitantemente com uma crescente preocupação com a plenitude da harmonia. Segundo Favio Shifres (2020)¹³⁵, nesse campo, os dualismos já falados aqui anteriormente e que tratam como positivo tudo aquilo que reporta ao pensamento europeu, se estabelecem muito claramente durante os séculos XVII e XVIII. Pois, nestes séculos, se consolidam as bases conceituais e teóricas dos sistemas musicais que hegemonizam o pensamento musical europeu e também o modo como teorizamos a música. Em sua fala, Shifres traz como exemplo a introdução do tratado de harmonia de Rameau¹³⁶, onde este compositor e teórico da música conceitualiza o sistema harmônico tonal afirmando que, através dele, a música europeia haveria chegado ao ponto máximo de uma evolução natural, atingindo seu último grau de perfeição. O sistema tonal, assim, não seria apenas um sistema e sim, “o” sistema da música que, por representar a natureza, seria universal. Ou seja, segundo Shifres, o sistema harmônico seria o *telos* dessa perspectiva histórica teleológica da música que haveria se iniciado com a invenção da notação musical. Notação esta que seria também o resultado do descobrimento da natureza da música, das características dos sons.

Assim, podemos afirmar que as teorias renascentistas se consolidaram no “século das luzes”. O homem iluminista do século XVIII se pretendia cosmopolita, buscando a

¹³⁵ SHIFRES, Favio. *Racismo Epistémico: de la teoría occidental de la música a la psicología de la música*. La Plata, 2020. Colonialidad del saber en la experiencia musical – Parte I. Transmitido ao vivo em 21 de ago. de 2020. CICLO DE CONVERSATORIOS 2020 - PRIMER ENCUESTRO. Debates Teóricos y Metodológicos en la Investigación en Música. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=II1FFAt45io&list=PLWsP91a6mWLq7Aa_BREbol7RYcOT5AL5K&index=1

Acesso em: 25 fev. 2022

¹³⁶ De acordo com Grout e Palisca, “ao longo de toda a sua vida, Rameau interessou-se pela teoria ou, como se dizia na época, pela “ciência” da música. Nos seus numerosos escritos procurou deduzir das leis da acústica os princípios fundamentais da música, e não somente clarificou a prática musical do seu tempo, como também exerceu na teoria musical uma influência que se prolongou por mais de duzentos anos” (Grout; Palisca, 1994, p. 434).

internacionalização da vida e do pensamento vigente na época. Seus ideais eram contra uma religião sobrenatural e a favor de uma moral prática. Exaltava tudo o que fosse considerado natural, comum a todos os homens¹³⁷. De acordo com Grosfoguel, para Kant, em uma continuação do pensamento de Descartes, “são as categorias, *a priori*, compartilhadas por todos os homens, que permitem organizar o caos do mundo empírico, de modo que se possa produzir um conhecimento que seja intersubjetivamente reconhecido como verdadeiro e universal¹³⁸” (Grosfoguel, 2007, p. 65, grifo do autor, tradução minha). Mas, ainda segundo Grosfoguel, para Kant (e também para Hegel), só o homem europeu teria a condição de produzir conhecimentos universais e, portanto, quando ele “propõe seu cosmopolitismo, se trata de um provincialismo europeu camuflado de cosmopolitismo universalista e vendido ao resto do mundo como projeto global/imperial¹³⁹” (Grosfoguel, 2007, p. 66, tradução minha).

A Ilustração pregava ainda a liberdade do indivíduo, a igualdade de direitos e uma construção social universal. Para essa corrente de pensamento, “a Natureza e os instintos ou sentimentos naturais do homem eram a fonte do verdadeiro conhecimento e da acção [*sic*] justa” (Grout; Palisca, 1994, p. 476) e, assim, todas as áreas da vida e do conhecimento humano deveriam ser avaliadas sob o prisma do bem estar desse homem. E tudo isso se deu juntamente com a ascensão da burguesia que reivindicava seus direitos de participação em todos os aspectos da vida social.

Assim, representando e contemplando esse homem, a música deveria buscar a natureza, “oferecer ao ouvinte imagens sonoras agradáveis da realidade” (Grout; Palisca, 1994, p. 479). Mas a natureza aqui se refere à natureza humana, imitar os sons da fala, os sentimentos de sua alma. Desde 1581, por exemplo, baseado em teorias relativas ao teatro grego, Vincenzo Galilei já atacava a teoria e prática do contraponto vocal, afirmando que, para exprimir um verso, eram necessários sons e ritmos apropriados que apenas uma única

¹³⁷ Permaneço utilizando o masculino para exaltar o fato de que as mulheres não eram incluídas nesses ideais e pensamentos. Como ressalta Grosfoguel, “para Kant, a razão transcendental só é detida por aqueles considerados ‘homens’. Se tomarmos seus escritos antropológicos, veremos que, para Kant, a razão transcendental é masculina, branca e europeia [...]. Os homens africanos, asiáticos, indígenas, do sul da Europa (espanhóis, italianos e portugueses) e todas as mulheres (incluídas as europeias) não têm capacidade de ‘raciocinar’” (Grosfoguel, 2007, p. 66, tradução minha) - para Kant, la razón transcendental solamente la tienen aquellos considerados “hombres”. Si tomamos sus escritos antropológicos, vemos que para Kant la razón trascendental es masculina, blanca y europea [...]. Los hombres africanos, asiáticos, indígenas, sureuropeos (españoles, italianos y portugueses) y todas las mujeres (incluidas las europeas) no tienen capacidad de “razón”.

¹³⁸ son las categorías *a priori*, compartidas por todos los hombres, las que permiten organizar el caos del mundo empírico, de tal manera que se pueda producir un conocimiento que sea reconocido intersubjetivamente como verdadero y universal

¹³⁹ cuando Kant propone su cosmopolitismo se trata de un provincialismo europeo, camuflado de cosmopolitismo universalista y vendido al resto del mundo como diseño global/imperial.

linha vocal era capaz de exprimir corretamente. Para Galilei, “o modo correcto [*sic*] de musicar um texto [...] era utilizar uma melodia a solo que pusesse em relevo as inflexões naturais da fala de um bom orador ou actor [*sic*]” (Grout; Palisca, 1994, p. 319-320). Assim, retomando, ampliando e consolidando vários conceitos do pensamento musical grego, a Ilustração prevê uma música que deveria ir ao encontro do ouvinte, cativá-lo e comovê-lo, sendo o mais simples possível para não ter que obrigá-lo a se esforçar para entender sua estrutura. Em resumo,

a música que seria considerada ideal em meados e na segunda metade do século XVIII pode, portanto, ser descrita como se segue; a sua linguagem devia ser universal, não limitada pelas fronteiras nacionais; devia ser ao mesmo tempo nobre e agradável; devia ser expressiva, mas dentro dos limites do decoro; devia ser “natural”, ou seja, despojada de complexidades técnicas inúteis e capaz de cativar imediatamente qualquer ouvinte de sensibilidade mediana (Grout; Palisca, 1994, p. 480).

Ainda segundo Grout e Palisca, “os compositores alemães de sinfonias exerciam a sua atividade em Paris e os compositores e autores de ópera italianos na Alemanha, na Espanha, na Rússia e em França” (Grout; Palisca, 1994, p. 477), pois se buscava um estilo que incluísse os melhores aspectos da música de todas as nações europeias. Com a ascensão da burguesia, a arte e o ensino passaram a se popularizar e os tratados eram escritos para estar ao alcance de todos, pois o ideal do Iluminismo era transformar todos os homens em pessoas cultas, capazes de entender e discutir sobre a música e seus termos teóricos:

a atividade de edição musical conheceu uma enorme expansão; o grosso das partituras publicadas destinava-se aos amadores, e publicavam-se muitas músicas em periódicos. Naturalmente, um público amador exigia e comprava música fácil de entender e de tocar, e esse mesmo público mostrava-se interessado em ler e discutir música. Assim nasceu o jornalismo musical; a partir de meados do século começaram a surgir revistas consagradas às notícias, resenhas e crítica musical. Redigiram-se as primeiras histórias da música e foi publicada a primeira coletânea de tratados musicais medievais (Grout; Palisca, 1994, p. 479).

Sobre isso, Queiroz ressalta que

a chamada “história universal da música” começa a ser contada de forma mais enfática a partir da idade média na Europa, como se o resto do mundo e os períodos que antecederam tal época, fossem somente pano de fundo para a história da “música verdadeira”. Isso implica dizer que, na história consolidada pela colonialidade, a produção musical de culturas outras, não europeias ocidentais, e de épocas que antecedem a modernidade (mesmo considerando que a produção europeia da idade média é evidenciada com certo valor nos livros de história da música), foram epistemicamente negadas como música ou, pelo menos, como “música boa” (Queiroz, 2020, p. 161).

A era do Conservatório

E é neste cenário que se inaugura uma nova era na vida musical europeia e na formação dos músicos, a “era do *Conservatoire*” (Santos, 2011). Segundo Santos, a partir da fundação do Conservatório de Paris em 1795, o aprendizado da música e seu processo de profissionalização ficam a cargo desse tipo de instituição escolar especializada que, “por sua vez é construída sobre ideais pedagógicos predefinidos, oferecendo ao aluno um curso completo, através de métodos muitas vezes encomendados para a escola de música” (Santos, 2011, p. 4). Esse modelo de pedagogia musical que, em sua essência, perdura até hoje tanto na Europa como nos países frutos de sua colonização, conservando e difundindo a música erudita europeia (principalmente a dos séculos XVIII e XIX), foi um divisor de águas nas concepções sobre o fazer musical e seus processos de transmissão, terminando por instituir uma nova era no ensino e na práxis musical em seus mais diversos contextos.

Fruto de uma reforma educacional estabelecida pela Revolução Francesa, a fundação do *Conservatoire National de Musique et Déclamation* fez parte da criação de um novo modelo de instrução profissionalizante, um “molde de educação sistematizada da produção artesanal e das profissões liberais, com a legitimação do Estado. O ensino da música passou então a ser um direito do cidadão, e também uma ferramenta governamental de consolidação de uma nova identidade sociocultural” (Santos, 2011, p. 56). De acordo com Santos, os ideais revolucionários sustentavam que todos os cidadãos tinham direito à instrução e que esta deveria passar a ser pública, pois, desta forma, o Estado garantiria seu acesso a todos os indivíduos. E, criando sua própria escola de música, o Estado também assegurava ao cidadão, além da instrução nessa área, o direito de escolher a profissão de músico. E sendo o direito à instrução e à formação profissional em música comum a todos os cidadãos, o conteúdo dessa formação também deveria ser o mesmo para quem decidisse seguir por esse caminho.

Essa nova estrutura educacional intencionava ser “possível tornar os ideais de *égalité* uma realidade, desenvolvendo nos indivíduos a consciência de pertencerem ao Estado, de sentirem-se cidadãos de uma nação, ativamente partícipes dos seus ritos coletivos e capazes de reviver seus ideais e valores” (Santos, 2011, p. 55). Ainda segundo este autor, esta reforma educacional também teve um fundo político, “o do controle total de todas as funções da sociedade, através da uniformização e do monitoramento de sua produção” (Santos, 2011, p. 55). Para Harnoncourt,

[...] poder-se-ia qualificar o sistema deste conservatório de educação político-musical. A Revolução Francesa tinha quase todos os músicos ao seu lado, e logo se

percebeu que, com a ajuda da arte, em especial da música [...], se poderia influenciar as pessoas. Naturalmente que o aproveitamento político da arte para clara ou imperceptivelmente doutrinar o “cidadão” ou o súdito já vem de longa data; apenas isto ainda não tinha sido aplicado à música de forma tão sistemática.

No método francês, tratava-se de integrar a música ao processo político geral, através de uma minuciosa uniformização dos estilos musicais. O princípio teórico era o seguinte: a música deve ser suficientemente simples, para que possa ser por todos compreendida (contudo, a palavra “compreender” perde aqui o seu sentido próprio); ela deve tocar, excitar, adormecer... seja pessoa culta ou não; ela deve ser uma “língua” que todos entendam, sem precisar aprendê-la¹⁴⁰ (Harnoncourt, 1988, p. 29/30).

Ou seja, temos aqui novamente os mesmos ideais da “doutrina do ethos”, ampliados a um cada vez maior número de indivíduos. É o ideal da universalização da “civilização” através de sua cultura, que resultou na colonialidade do saber. E assim, chegamos a um ensino uniformizado da música. Um ensino onde esta se encontrava acessível a todos os cidadãos de forma igualitária e qualquer um deles podia nela se profissionalizar bastando, para isso, seguir os padrões estabelecidos pela instituição. O conteúdo ensinado era uniforme, metodicamente organizado em etapas e simplificado o máximo possível para garantir ao futuro músico profissional a excelência de sua função. Tratava-se de um ensino “despersonalizado, sintetizado e direcionado a um propósito específico: formar o músico-cidadão profissional, equipado com todas as capacidades técnicas para desempenhar o seu trabalho” (Santos, 2011, p. 57). Essa forma pragmática de ensino não levava em consideração, como anteriormente, que a formação musical envolveria a reflexão em outros campos do aprendizado humano (Santos, 2011), concentrando-se principalmente na formação técnica do músico, seja essa formação prática ou teórica.

A notação musical ensinada era a mesma para a leitura de todas as composições; a noção de estilos musicais — como barroco e clássico — não implicava uma interpretação e uma execução diferenciadas, pois a ideia canônica de beleza e valor artístico as unificava e as colocava num mesmo plano linguístico. A uniformidade e a padronização da execução de obras de diferentes épocas atendiam a um ideal canônico que exigia “a” única e melhor maneira de demonstrar o que essas obras têm em comum: sua natureza “absoluta”, independente do meio (Santos, 2011, p. 95).

Ou seja, para este sistema pedagógico (Santos, 2011, p. 57), “a sensibilidade e o valor artístico, tanto do aluno quanto do professor, estão fora de discussão”, pois “só o valor da música como Arte é que justifica a existência da profissão e sua continuidade”. A música era algo para ser contemplado e, por si só, explicar as razões do belo. “Como o resto das Belas Artes, a música é uma forma de representação que, paradoxalmente, é sublime porque é

¹⁴⁰ Este assunto será retomado mais à frente

abstrata, é *a ideia*, e, portanto, representa a si mesma¹⁴¹” (Shifres; Gonnet, 2015, p. 61, tradução minha). Assim sendo, o músico deveria estar apto a entender ou, mais especificamente, traduzir o texto musical produzido pelo compositor (que, por isso, deveria ser simples) e executá-lo da forma mais clara possível e cada vez com maior excelência. E, dessa forma, todos os cidadãos agora poderiam ser “cultos” e capacitados a vivenciar a “música universal” e civilizatória desde que se submetessem ao processo de escolarização proposto pelo conservatório.

Antonio Jardim (2000), em seu artigo *Escolas oficiais de música: Um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira*, resume as bases desse modelo de ensino/aprendizagem estabelecido pelo Conservatório de Paris, e perpetuado pela colonização, em algumas características que ele chama de uma “série de práticas inflexíveis e irrefletidas” (Jardim, 2000, p. 108). A primeira seria “a seqüencialidade, a sucessividade e a serialidade do entendimento de como se processa conhecimento” (Jardim, 2000, p. 108/109) estabelecendo para este, etapas que nem sempre são as mais propícias para a compreensão do universo musical. Esta característica fica bem clara na implantação, dentro da instituição conservatorial, “de um programa fixo de estudos, exercícios e peças (orientados do simples para o complexo) considerados de aprendizado obrigatório, estabelecido como meta a ser alcançada” (Pereira, 2013, p. 5).

Outra característica diz respeito à ênfase do método conservatorial na performance, ou seja, na prática de um instrumento e na formação de solistas virtuosos, a partir de uma “pretensão equivocadíssima de privilegiar a exceção à média” (Jardim, 2000, p. 109). Sobre isso, Vieira coloca que “o domínio técnico, do qual se espera a excepcionalidade, tende a ser visto nos conservatórios como uma qualidade natural, que predispõe o indivíduo à prática musical. Nesse sentido, o talento e a genialidade são sobrevalorizados” (Vieira, 2000, p. 5) causando, assim, como coloca Pereira (2013), uma forte seletividade entre os estudantes. Para Penna, esta ênfase no “dom” ou no “talento inato” aponta para uma forma de agir dentro dos conservatórios que funciona como uma “proteção contra questionamentos” em relação aos métodos estabelecidos e usados nestas instituições. Segundo esta autora, “se qualquer problema é atribuído à falta de talento, aptidão ou musicalidade, não se discute a ineficácia de tais metodologias, nem a sua incapacidade de atender às necessidades dos alunos, que passam a ser responsabilizados por seu próprio fracasso” (Penna, 1995, p. 135/136).

¹⁴¹ como el resto de las Bellas Artes, la música es un modo de representar, que paradójicamente es sublime porque es abstracta, es *la idea*, y por lo tanto se representa a sí misma.

Tudo isso nos mostra que, apesar dos ideais de igualdade pretendidos pelo modelo do conservatório, a valorização dos desempenhos individuais é uma das características desse modelo. Segundo Shifres e Gonnet, o conservatório de Paris seria uma síntese do modelo pedagógico que emergiu das mudanças de pensamento ocorridas na Europa no que diz respeito ao desenvolvimento do capitalismo. Assim sendo,

o processo de aprendizagem, bem como seus resultados, são sempre individuais e privados. A valorização dos saberes é particular e é o sujeito já formado que vai trocar sua mercadoria (seu saber) no mercado da produção artística. A valorização dos desempenhos individuais tem a ver, por um lado, com o desenvolvimento do liberalismo para o qual o indivíduo é o foco do desenvolvimento social e o centro do sistema político e, por outro lado, com a ideia de produção em massa que ocorre a partir da Revolução Industrial¹⁴² (Shifres; Gonnet, 2015, p. 57/58, tradução minha).

A partir desse pensamento, um dos grandes objetivos do ensino do conservatório é, em primeiro lugar, a formação de solistas e, secundariamente, de musicistas que irão compor grupos de câmara ou quadros de orquestra que nada mais seriam que a união de partes individualizadas para formar um coletivo, sendo “notável como a ponderação das atuações individuais se torna uma preocupação pedagógica do modelo, mesmo em contextos de atuação em grupo¹⁴³” (Shifres; Gonnet, 2015, p. 58, tradução minha). Para esses autores, isso reflete a dualidade entre o individual e o coletivo tão presente na época e que, na música, aparece, por exemplo, nas obras compostas para um determinado solista em contraposição a um grupo que lhe serve de base. Assim, o modelo do conservatório promoveria, na verdade, uma produção musical capitalista: “as características da individualidade da produção, as noções quantitativas de produtividade, inclusive a lógica do virtuosismo como sublimação da subjetividade, do individual sobre o coletivo, implicam essa concepção capitalista liberal levada ao plano do secular¹⁴⁴” (Shifres; Gonnet, 2015, p. 58, tradução minha).

Outra característica do ensino conservatorial apontada por Jardim ressalta “o privilégio dado à escrita como fonte de conhecimento musical” (Jardim, 2000, p. 109), onde a partitura ganha destaque no aprendizado, sendo tratada como a própria música. Sobre isso,

¹⁴² El proceso de aprendizaje, así como sus resultados son siempre individuales y privados. La valoración de los saberes es privada y es el sujeto ya formado el que va a intercambiar su mercancía (su conocimiento) en el mercado de la producción artística. La valoración de los desempeños individuales tiene que ver por un lado con el desarrollo del liberalismo para el que el individuo es el foco del desarrollo social, y el centro del sistema político, y por otro lado con la idea de producción en serie que acaece a partir de la revolución industrial.

¹⁴³ es notable cómo se convierte en una preocupación pedagógica del modelo la ponderación de los desempeños individuales aun en contextos de ejecución grupal de manera de resolver la dualidad entre lo individual y lo colectivo que las música del período implican.

¹⁴⁴ las características de individualidad de la producción, las nociones cuantitativas de productividad, incluso la lógica del virtuosismo como sublimación de la subjetividad, de lo individual por sobre lo colectivo implica esta concepción capitalista liberal llevada al plano de lo secular.

Shifres e Gonnet colocam que, para o ensino do conservatório, “a partitura é a música porque a partitura dá à música a materialidade necessária para que ela seja considerada um *objeto* de arte, segundo a própria concepção das Belas Artes do século XVIII¹⁴⁵” (Shifres; Gonnet, 2015, p. 60, grifos do autor, tradução minha). E, decorrente desta prática de privilegiar o texto musical, mais uma característica do ensino do conservatório seria, para Jardim, o fato de o modelo conservatorial historiar, analisar e estetificar, até os dias de hoje,

a partir da tradição escrita, desconsiderando quase totalmente outras conformações culturais, numa perspectiva profundamente etnocêntrica. [...] Desse modo, só merecem frequentar as instituições comprometidas com esse modelo as partituras (ou, melhor, as músicas convertidas em representação gráfica) e aqueles que previamente já sabem ou acabam por aprender a decodificá-las, o que reduz em muito as experiências estéticas, históricas e analíticas de seus frequentadores (Jardim, 2000, p. 109/110).

Jardim também coloca como característica do modelo conservatorial o fato de que as questões musicais são tratadas como simples “problemas teóricos” que se resumem à busca do aprimoramento técnico e gradual eliminação dos erros cometidos no processo de estudo musical. Ou seja,

o modelo conservatorial não pensa o que faz, porque não acredita que o que faz possa ser pensado. Ao contrário, crê que pensar é um empecilho ao fazer. Preocupa-se em apenas repetir e, em repetindo, assegurar a sua própria repetição e manutenção. É um modelo meramente reprodutor de si mesmo e, infelizmente, nisso é muito bem sucedido. Todos os métodos já estão feitos, acabados e “funcionam” (Jardim, 2000, p. 110).

Este pensamento é compartilhado por Harnoncourt quando afirma que a música, para a metodologia do conservatório, deveria “ser uma ‘língua’ que todos entendam, sem precisar aprendê-la” (Harnoncourt, 1988, p. 30), como dito anteriormente. Segundo este autor, isto se tornou necessário para os ideais de igualdade iluministas na criação do Conservatório de Paris porque “a música da época precedente dirigia-se primeiramente aos ‘cultos’, às pessoas que aprenderam a língua musical” (Harnoncourt, 1988, p. 30). E agora, todos deveriam ter acesso a essa linguagem. Ou seja, no momento em que a música devia ser dirigida a todos os cidadãos, ela deveria ser mais acessível, e o aprofundamento nas questões musicais que a relacionavam com outras áreas do conhecimento, como antes era feito, se tornava contrário aos objetivos políticos de unificação do Estado francês. Portanto, nesse momento da história da música europeia, “torna-se necessário eliminar qualquer discurso que exija compreensão; o

¹⁴⁵ La partitura es la música, porque la partitura le brinda a la música la materialidad necesaria para que sea considerada un *objeto* de arte, conforme la concepción misma de las Bellas Artes del siglo XVIII

compositor precisa escrever uma música que, da forma mais fácil e acessível possível, se dirija diretamente à sensibilidade do público” (Harnoncourt, 1988, p. 30). E em sua crítica, este autor ainda ressalta: “os filósofos dizem a este respeito: quando a arte nada mais faz do que agradar, ela serve apenas para ignorantes” (Harnoncourt, 1988, p. 30).

Assim, “por ignorar completamente o que venha a ser teoria e pensar o fazer enquanto mero acionar de mecanismos” (Jardim, 2000, p. 110), outra característica do modelo de ensino conservatorial é a separação entre teoria e prática. Segundo este autor (Jardim, 2000, p. 110), “a dimensão teórica fica, assim, completamente relegada ao processo de aquisição de escrita e seu domínio”, diferentemente de outras áreas de conhecimento, onde a teoria “é assunto para cursos avançados, de pós-graduação, etc. A música é a única área de conhecimento em que a teoria é confundida com o seu estudo elementar” (Jardim, 2000, p. 110).

Em sua tese intitulada “*A chave do artesão*” – *Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*, Luis Otávio de Sousa Santos (2011) estabelece uma reflexão sobre a formação do músico antes e depois da criação do Conservatório de Paris. Até a segunda metade do século XVIII, o fazer musical e a formação do músico se davam através da experiência, de uma prática de transmissão oral da música entre mestre e discípulo, consistindo o aprendizado no compartilhamento das vivências entre aqueles que faziam música. Segundo Santos, “a filosofia do ‘aprender fazendo’ foi a marca da era pré-*Conservatoire*, e a intensa convivência entre o mestre e o aprendiz era condição *sine qua non* do processo didático” (Santos, 2011, p. 59). Além disso, essa transmissão do fazer e do saber musical, diversamente do ensino do conservatório, aliava teoria e prática em um só momento de aprendizado. Chamada por Santos de instituição mestre/aprendiz, essa forma de ensino musical tem profunda relação com a maneira de transmissão do conhecimento utilizada pelo artesão onde este, “para transmitir sua ‘arte’, ou ‘obra’, dispunha de sua ‘técnica’ e de seu próprio meio material, ou ‘instrumento’” (Santos, 2011, p. 58). Assim, para este modelo de ensino, a arte e a técnica estão intrinsecamente ligadas¹⁴⁶:

¹⁴⁶ De acordo com Abbagnano, o sentido geral do termo técnica “coincide com o sentido geral de *arte*: compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Nesse sentido, T. não se distingue de arte, de ciência, nem de qualquer processo ou operação capazes de produzir um efeito qualquer: seu campo estende-se tanto quanto o de todas as atividades humanas” (Abbagnano, 2000, p. 939). Assim sendo, Santos (2011) coloca que “na tradição de ensino do modelo mestre-aprendiz, arte e técnica são sinônimos, se não dois lados da mesma moeda (uma herança da origem grega da palavra *tékhnē*, que significava as duas coisas)” (Santos, 2011, p. 58).

"[...] na Europa [até meados do século XVIII], além da forma de ensino privada ou doméstica (tutorial ou familiar), todas as organizações dedicadas ao ensino se serviram da pedagogia artesanal por muitos séculos; ela é a essência do ensino da *tékhnē* (arte), seja ela “braçal”, como no caso das corporações, quanto “intelectual”, nas universidades medievais. [...] O *quadrivium* e o *trivium* do currículo das universidades medievais eram, portanto, *tékhnē*. [...] Fora das universidades, o ofício do músico prático medieval não requeria o tipo de *tékhnē* ensinada nas *septem artes liberales*; o executante musical, o artesão “mecânico”, se destinava unicamente ao fazer [...] Com isso temos então o gradativo aparecimento de outro tipo de artesanato musical: aquele em que a teoria estava ligada a uma aplicação prática, concretizável. [...] Um artesão musical mais completo, que dispunha tanto das ferramentas teóricas quanto das ferramentas práticas [...] passou a ser o novo tipo de músico/mestre que estabeleceria as bases de ensino e profissionalização do ofício musical. [...] Podemos notar muito mais claramente esse novo ideal de artesão musical na figura do compositor (que era também o performer de sua própria música), o *musicus poeticus*. O seu ofício era uma combinação do *métier* de seus antecessores, e seu produto artesanal era fruto de uma nova *tékhnē*, surgida da fusão da *musica theórica* e da *musica practica*: a criação musical. O artesão-poeta (no sentido grego de *poíesis*, composição) era, mais do que seus predecessores, o mestre detentor de uma *tékhnē* singular, que colocava a tradição artesanal a serviço da sua criatividade. Ele não era apenas mais um perpetuador de uma herança adquirida [...], mas também um inovador, um possível criador de uma nova tradição que levaria a sua marca; ele era, forçosamente, o erudito prático. Inevitavelmente esse tipo de mestre se tornou o mais procurado pelos aprendizes: o músico que possuía um legado de muitas realizações, tanto na composição quanto na performance" (Santos, 2011, p. 27-30).

Portanto, na tradição mestre-aprendiz cabia ao tutor auxiliar o discípulo no seu processo de aprendizagem e, nesse processo, eram respeitadas as características peculiares ao indivíduo em formação:

a formação do músico dependia de uma série de etapas percorridas pelo aluno ao longo de uma imprevisível e individualizada trajetória no aprendizado da profissão. Essas etapas, ou estágios, se confundiam com a trajetória de vida desse músico da era pré-*Conservatoire*, isto é: o produto final de sua formação era diretamente ligado aos fatos mais pessoais de sua história, já que a tradição pedagógica mestre/aprendiz acabava por fundir no resultado final do aprendizado a convivência pessoal e a transmissão de um legado — o produto de toda uma vida dedicada a um *métier*. Assim como a trajetória de vida de qualquer ser humano, cada resultado final do aprendizado da profissão de músico era diferente dos outros, e irrepetível. Enfatizamos aqui esse aspecto, pois o que parece a um primeiro momento uma obviedade (é claro que cada indivíduo, por assimilar o conhecimento de uma forma própria e condizente com sua natureza intelectual, demonstra e aplica o que aprende de uma maneira diversa de outro,) aqui se apresenta como o cerne do processo de ensino das profissões liberais e outros ofícios: a não intencionalidade de um método ou sistema de ensino (Santos, 2011, p. 53).

Lentamente, a partir do Iluminismo, impulsionada pela Revolução Francesa e efetivada pelo Positivismo ao longo do século XIX, essa concepção de fazer ou saber musical vem a ser substituída pela racionalidade e clareza da visão metodológica e "o ensino de música foi tomado pela reflexão analítica e abstrata, e pelo crescente volume de informação" (Bittar, 2012, p. 33). A música torna-se definitivamente um "texto fixo a ser fielmente executado por um intérprete bem treinado. [...] Estas são ferramentas fundamentais do método

científico-musical protagonizado pela instituição do *Conservatoire*" (Bittar, 2012, p. 33/34). Instituição esta que colocou em primeiro plano a formação técnica do instrumento, estabelecendo técnica e arte interpretativa como campos separados que iriam requerer conhecimentos específicos em cada um deles. O que significa que “os aspectos ‘operacionais’ puderam ser estudados isoladamente com mais profundidade e também com certo descompromisso em relação a seus propósitos artísticos” (Santos, 2011, p. 58). Um ensino metodizado de música “que possui um programa de estudos predeterminado e uma filosofia de ensino experimentada por todos os alunos. No lugar da autoridade do tutor/mestre, o aluno é orientado por uma equipe de professores que aplicam o mesmo método de ensino a todos” (Santos, 2011, p. 5) e, portanto, o processo de criação e percepção, únicos de cada indivíduo, não era valorizado.

Nesse sentido, é importante ressaltar que Santos não afirma que a relação entre professores e alunos tenha deixado de existir. O que ele coloca é que, no ensino do conservatório, passou a ter mais importância na relação professor/aluno “o compromisso curricular e ‘acadêmico’ que se tornou a marca principal da legitimização da profissão de músico do período pós-Revolução Francesa” (Santos, 2011, p. 59), perdendo-se, assim, no processo de transmissão da música, a característica individualizada de aprendizado que proporcionava a intimidade do modelo mestre/aprendiz. A relação professor/aluno passou a ser mais distante e o método, juntamente com o texto musical, se tornou o foco principal de todo o processo¹⁴⁷. Mas quem permaneceu à frente do processo de aprendizado no ensino conservatorial continuou sendo o professor, que teria o poder de transmitir o conhecimento musical ao indivíduo em aprendizado e também de decidir sobre seu desenvolvimento individual (Pereira, 2013). Como coloca Anastácio, a relação mestre-discípulo “segue palpável no formato das aulas individuais de instrumento, configurada por uma notável verticalidade, onde o professor possui vasta autoridade e autonomia no direcionamento do aprendizado do estudante, muitas vezes sem intervenção institucional” (Anastácio, 2021, p. 48).

Mas voltando para a questão dos métodos, para Santos, os veículos principais da cristalização dos cânones da música europeia foram justamente estes. Segundo ele, essa cristalização se deu “graças à repetição duradoura dos mesmos ensinamentos e conceitos, levando ao inevitável amadurecimento de toda uma estética — engessada deliberadamente

¹⁴⁷ Essas reflexões sobre a forma de transmissão musical calcada na relação mestre/aprendiz e o processo de formação do músico depois da criação do Conservatório serão de fundamental importância para este trabalho no que diz respeito à análise do comportamento do Professor Yerko com seus alunos, alunas e alunes e também à sua metodologia de ensino.

dentro de uma redoma de mentalidade oitocentista” (Santos, 2011, p. 95). Corroborando com este pensamento, Shifres e Gonnet colocam que

a educação musical ministrada no quadro do modelo do conservatório, não somente se baseia no domínio da notação, mas também sacraliza o texto musical como morada de todo o conhecimento. Durante o século XIX, os conservatórios desenvolveram textos musicais (métodos de aprendizagem instrumental, de solfejo, partituras *corrigidas e anotadas*, entre outros) que se tornaram oficiais, e sob cuja proteção, o conhecimento cunhado e acumulado pelos professores *se conservava*. Dessa forma, o conservatório estende a colonialidade do conhecimento musical a um plano ontológico, determinando que a música *é* o texto, ou seja, o conjunto de marcas na partitura, e o músico *é* aquele que conhece o texto¹⁴⁸ (Shifres; Gonnet, 2015, p. 60, grifos do autor, tradução minha).

Assim sendo, a partir da metodologia estabelecida pelo ensino do conservatório, vários distanciamentos se estabeleceram e se perpetuaram. Essa sacralização do texto musical não só teve consequências na relação entre o mestre e seu aprendiz, como consolidou uma distinção clara entre compositor e intérprete, ou seja, entre aquele que se dedicaria a produzir o texto musical e aquele que se dedicaria a interpretá-lo e executá-lo. Além disso, a ênfase no domínio da partitura segmentou o envolvimento dos indivíduos com a música em categorias como a do músico profissional, amador e a da audiência, sendo o primeiro aquele que possuía uma “essência diferenciada” que o dotava de predisposições para o aprendizado musical (o talento) e que passou por uma série de etapas de formação na linguagem musical e de desenvolvimento de habilidades, principalmente em um instrumento (Shifres; Gonnet, 2015). Para Grout e Palisca, a distinção entre peritos e amadores foi se acentuando à medida que o nível de execução foi aumentando: “num extremo encontramos o grande virtuoso que fascina o público da sala de concertos; no outro, o conjunto instrumental ou vocal composto por vizinhos ou conterrâneos, ou a família reunida em redor do piano da saleta para cantar árias e hinos famosos” (Grout; Palisca, 1994, p. 576).

Para Shifres e Gonnet, a distinção entre o músico profissional e aquele indivíduo cujo contato com a música se resumiria apenas a apreciá-la ficam muito claras no ambiente do concerto,

enquadramento que floresceu no século XIX e que, durante o século XX, desenvolveu-se de múltiplas formas. Em sua aparência mais pura, o concerto torna

¹⁴⁸ La educación musical impartida en el marco del modelo conservatorio, no solamente se fundamenta en el dominio de la notación, sino que además, sacraliza el texto musical como albergue de todo el conocimiento. Durante el siglo XIX, los conservatorios desarrollaron textos musicales (métodos para el aprendizaje instrumental, para el solfeo, partituras *corregidas y anotadas*, entre otros) que se convirtieron en oficiales, y a cuyo resguardo, el conocimiento acuñado y acumulado por los maestros *se conservaba*. De este modo el conservatorio extiende la colonialidad del saber musical a un plano ontológico, determinando qué la música es el texto, es decir el conjunto de marcas en la partitura, y el músico es el que conoce el texto.

os corpos invisíveis: ele confina o público em um cone de escuridão e minimiza a atenção dos corpos dos executantes cujos rostos, roupas e movimentos não deveriam chamar a atenção (pelo menos mais do que os sons), ou os suprime diretamente (como na música eletrônica ou apresentações acústicas). Desta forma, o contato visual é reduzido e os olhares dificilmente se cruzam, não só entre o público e os executantes, mas também entre estes últimos¹⁴⁹ (Shifres; Gonnet, 2015, p. 62, tradução minha).

Neste ambiente todas estas distinções se apresentam claramente. De um lado, musicistas profissionais que executam uma obra composta por um compositor, sendo que esta execução se dá após um tempo de preparo através dos métodos que a teriam possibilitado tecnicamente. De outro, o público, cujo único objetivo é apreciar a música, uma arte inalcançável para a qual muitas das pessoas ali presentes não possuem nenhum tipo de talento, lhes restando apenas apreciá-la como objeto cultural que está sendo oferecido naquele momento como mercadoria pelo gênio artístico que para ela se preparou (Shifres; Gonnet, 2015). E foi também neste ambiente do concerto que se estabeleceu um dos mitos mais representativos da história do conservatório, mito este de suma importância para as reflexões deste trabalho: o mito do virtuose.

O mito do virtuose

De acordo com Tuñez, Guzmán, Ferrero e Shifres (2019), a música europeia do final do século XVIII, através da consolidação do modelo pedagógico do conservatório, sedimentou o conceito de instrumentista tal qual o entendemos nos dias de hoje. Para estes autores, o papel do instrumentista no fazer musical surge “como uma síntese que procura resolver vários dos dualismos levantados ao longo deste século [XVIII] em torno do homem em geral e da arte em particular¹⁵⁰” (Tuñez; Guzmán; Ferrero; Shifres, 2019, p. 1, tradução minha). O primeiro dualismo estaria presente no processo de preparação e execução dos performers, se estabelecendo na dicotomia entre estar a serviço da ideia composicional tal como se apresentam os estudos sobre o compositor e sobre a obra a ser executada ou realizá-la de forma a nela integrar sua própria concepção artística. Ou seja, um dualismo entre as ideias da mimese e da catarse, representadas no que os autores chamam de atitude serviçal e

¹⁴⁹ encuadre que floreció en el siglo XIX y que durante el siglo XX de desarrolló de múltiples maneras. En su apariencia más pura, el concierto invisibiliza los cuerpos: confina la audiencia a un cono de oscuridad, y minimiza la atención sobre los cuerpos de los ejecutantes cuyos rostros, vestimentas y movimientos no deberían llamar la atención (al menos más que los sonidos), o directamente los suprime (como en la música electrónica o las presentaciones acústicas). De este modo se reduce el contacto visual y las miradas apenas si se cruzan no solamente entre audiencia y ejecutantes sino también entre estos últimos.

¹⁵⁰ como una síntesis que procura resolver varios de los dualismos planteados a lo largo de ese siglo alrededor del hombre en general y del arte en particular

atitude autoexpressiva. Já o segundo dualismo estaria presente na visão que opõe mente e corpo (ou também espírito e corpo, para esses autores), definindo claramente, pela primeira vez, duas grandes áreas da performance: a técnica e a interpretação, sendo a primeira aquela que possibilitará a segunda, como já ressaltado anteriormente.

Segundo estes mesmos autores (Tuñez; Guzmán; Ferrero; Shifres, 2020)¹⁵¹, o modelo de ensino de instrumento do conservatório se fundamentou na concepção de um “dever ser” que promove o desenvolvimento de uma destreza corporal vinculada com os problemas técnicos de execução, mas apartada do indivíduo, de suas necessidades e de seu entorno cultural. Segundo eles, esse modelo se deriva do racionalismo do século XVII, onde a disciplina do corpo está a serviço de sua missão espiritual (ou seja, o mental/intelectual acima do corpo e o domínio deste como meta a ser atingida). Essa missão espiritual do corpo garantiria uma função performativa mais elevada aos executantes. A pessoa que toca um instrumento deve, portanto, desenvolver um movimento corporal determinado, movimento este que deverá estar disponível ao sujeito em qualquer contexto musical. A técnica vai se tornando um conceito abstrato que adota um status de virtude moral e se torna, portanto, um fim em si mesma¹⁵².

Assim, o desenvolvimento de uma destreza corporal superlativa, vinculada aos problemas mecânicos da execução de um instrumento, começa a ser vista como base para alcançar a “verdade artística”, “o fogo sagrado da expressão”, “a alma do compositor” (entre outros lugares-comuns dos métodos de ensino instrumental). O virtuosismo técnico é, assim, entendido como uma *virtude* moral. Esta virtude ganha sentido através da sujeição do indivíduo a uma *virtuosa* disciplina corporal materializada na técnica instrumental e na realização dos *exercícios* que o cânone impõe. A partir desta origem, a ideia de técnica instrumental (e suas derivações para as noções de virtuosismo, talento e capacidade artística, entre outras) se vincula com uma retórica que mostra um notável deslocamento da noção clássica de técnica (*technê*) como *saber fazer*, motivado por uma matriz de poder que identifica esse *saber fazer* com a condição de disciplina e submissão. Desta maneira, a *técnica*, transformada em um fim em si mesma, adquire seu status de requisito para a performance e torna-se sinônimo de eficiência, treinamento e disciplina na busca de uma execução de qualidade¹⁵³ (Tuñez; Guzmán; Ferrero; Shifres, 2019, p. 1/2, grifos do autor, tradução minha).

¹⁵¹ Tuñez, MIRIAN; GUZMÁN, Mariano; FERRERO, Lucrecia; SHIFRES, Favio. *Cómo pensamos la técnica instrumental? Um espacio de la colonialidad del saber y del ser*. La Plata, 2020. Colonialidad del saber en la experiencia musical – Parte I. Transmitido ao vivo em 21 de ago. de 2020. CICLO DE CONVERSATORIOS 2020 - PRIMER ENCUENTRO. Debates Teóricos y Metodológicos en la Investigación en Música. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=II1FFAt45io&list=PLWsP91a6mWLq7Aa_BREbol7RYcOT5AL5K&index=1

¹⁵² Acesso em: 16 mar. 2022

¹⁵³ As considerações dos autores e autoras aqui citados podem ser encontradas por volta dos 34 minutos do vídeo referido.

¹⁵⁴ Así, el desarrollo de una superlativa destreza corporal, vinculada con los problemas mecánicos de la ejecución de un instrumento, comienza a ser vista como base para alcanzar “la verdad artística”, “el fuego sagrado de la expresión”, “el alma del compositor” (entre otros lugares comunes de los métodos de enseñanza instrumental). El virtuosismo técnico es, así, entendido como *virtud* moral. Esta virtud cobra sentido a través del sometimiento

Os temas sobre os pensamentos e práticas estabelecidos pelo ensino conservatorial acima discutidos e, principalmente, as questões sobre o ensino do instrumento e a consolidação da ênfase no virtuosismo, têm fundamental importância para este trabalho, pois é neste lugar das concepções sobre o músico virtuoso que o Professor Yerko estabelece, na sua vida musical e docente, seu maior distanciamento em relação ao sistema de ensino-aprendizagem do violino no âmbito da música de concerto europeia. Portanto, penso ser necessário aqui expor algumas considerações sobre os meandros do pensamento em relação à virtuosidade no instrumento e suas implicações no estabelecimento do papel do instrumentista no sistema da música europeia, papel hoje que ainda se encontra prevalecendo nas instituições de ensino da música no Brasil.

Em seu artigo intitulado *Virtuosismo: alguns (quase fenomenológicos) pensamentos*, Francisco Monteiro (2007), antes de tratar especificamente sobre os caminhos e concepções do virtuosismo musical, aborda os significados simbólicos que a palavra *virtuosismo* estabeleceu no pensamento coletivo ao longo dos últimos séculos. Segundo este autor, virtuoso não só seria aquele que pratica diferentes virtudes como a perseverança, a caridade e a honestidade, mas também aquele que possui “poderes demiúrgicos especiais, capazes de fazer coisas com as quais os plebeus só podem sonhar”¹⁵⁴ (Monteiro, 2007, p. 1, tradução minha). Além disso, o virtuoso seria aquele que tem o poder de ultrapassar barreiras conseguindo ir além de algum tipo de impossibilidade técnica ou manual. Portanto,

no mundo empírico, nas invenções manuais, nas relações, na comunicação, onde um corpo está presente como sujeito, o virtuosismo é a capacidade de ir além da realidade, de burlar a trivialidade, de reinventar um corpo - talvez diabólico - capaz, como Prometeu, de tocar o intocável: mais próximo do absoluto, da gnose, dos deuses¹⁵⁵ (Monteiro, 2007, p. 1, tradução minha).

Para Abbagnano (2000), a virtude como capacidade ou potência moral do homem deve ser uniforme ou continuativa, pois o ato moral em si não se constituiria numa virtude. Sendo assim, as definições de virtude, neste sentido, perpassam entre a capacidade de realizar

del sujeto a una *virtuosa* disciplina corporal materializada en la técnica instrumental y la realización de los *ejercicios* que el canon impone. A partir de este origen, la idea de técnica instrumental (y sus derivaciones hacia las nociones de virtuosismo, talento y artisticidad, entre otras) se vincula con una retórica que muestra un desplazamiento sensible de la noción clásica de técnica (*techné*) como *saber hacer*, motivado por una matriz de poder que identifica ese *saber hacer* con la condición de disciplina y sometimiento. De esta manera, la *técnica*, transformada en un fin en sí mismo, adquiere su estatus como requisito performático y se vuelve sinónimo de eficiencia, entrenamiento y disciplina en la búsqueda de una ejecución de calidad

¹⁵⁴ special demiurgic powers, capable of doing things that commoners can only dream of

¹⁵⁵ in empirical world, in manual inventions, relationships, in communication, where a body is present as subject, virtuosity is the capacity to go beyond reality, to cheat triviality, to reinvent a – perhaps diabolic – body capable, as Prometheus, of touching the untouchable: closer to the absolute, to the gnosis, to the Gods.

uma tarefa, o hábito ou disposição racional com os quais o homem se torna bom, a capacidade de calcular e julgar os prazeres que devem ou não ser escolhidos pelo homem, e, bastante divulgadas no período do Iluminismo e defendidas por Rousseau, as definições de virtude como sentimento ou tendência espontânea ligadas a um instinto altruísta e também como esforço. Para este filósofo, não existiria virtude sem luta, força e coragem e virtuosos seriam, portanto, aqueles possuidores de uma vontade forte ou, como definido por Kant, aqueles que, em luta, eram guiados por uma intenção moral.

Neste sentido, Monteiro (2007) define a virtuosidade artística e musical apontando em direção a dois tipos de visão em relação a ela: a virtuosidade como sacrifício (ou esforço), ligada ao mito de Prometeu, e a virtuosidade como sedução, mais relacionada a Orfeu. Sobre a performance prometeica, este autor coloca que esta é compreendida

como uma espécie de emulação civilizada de um antigo ritual de sacrifício humano. Nesses rituais antigos, o público, ávido de sangue, espera a morte de uma virgem ou de um jovem - símbolos de pureza, de inocência - pelas mãos de um sábio - de um sacerdote. [...] Este assassinato ritual, um ato cruel sem outro propósito que o próprio sacrifício, acalmará os deuses e o público, conscientes da generosidade de seu presente - o jovem puro, o mais puro da comunidade, talvez um filho ou uma filha do sacerdote ou dos nobres. Mas, mais importante, o assassinato ritual acalmará as frustrações do público e sua necessidade antropológica de cumprir a violência e a morte. [...] Na performance musical, especialmente na performance virtuosa, o sangue é simbolizado pelo conflito entre o performer e suas limitações corporais, ou entre o performer e as exigências da música que ele deve tocar; ou, de uma forma muito erudita, pelo conflito entre intérprete e instrumento¹⁵⁶ (Monteiro, 2007, p. 2, tradução minha).

Ou seja, a noção de virtude nas performances musicais virtuosísticas, vistas sob seu aspecto sacrificial, se fundamentam no esforço do performer em se sobrepor às suas restrições corporais, esquecendo inclusive de suas dores físicas, dores estas resultantes, muitas vezes, de horas de estudo contínuas e quase sem descanso, com o intuito de superar dificuldades mecânicas no instrumento e, assim, buscar ao máximo transmitir ao público uma performance que seja considerada impecável. E, para conseguir isso, como forma de se preparar, ele teria os métodos técnicos criados para esse fim e os exercícios corporais estabelecidos por eles a

¹⁵⁶ as a kind of civilised emulation of an ancient ritual of human sacrifice. In these ancient rituals, the public, avid of blood, expects the killing of a virgin or of a young person – symbols of purity, of innocence – by the hands of a wise person - a priest. [...] This ritual assassination, a cruel act with no other purpose than the sacrifice itself, will calm down the gods and the public, conscientious of the generosity of his gift – the young pure person, the purest among the community, perhaps a son or a daughter of the priest or of the noble ones. But, most important, the ritual assassination will calm down the frustrations of the public and their anthropological need to fulfil violence and death. [...] In music performance, especially in a virtuoso performance, the blood is symbolised by the conflict between the performer and his body limitations, or between the performer and the exigencies of the music he's supposed to play; or, in a very scholarly way, by the conflict between performer and the instrument.

seu favor¹⁵⁷. Por fim, é esperado que o performer vença suas restrições e domine seu corpo para executar a música, símbolo do belo e do sublime, tal qual o homem que, em profunda exaltação de si mesmo, desde a Renascença, se achou na condição de poder dominar e conquistar a própria natureza. É interessante ressaltar que, nessa linha de pensamento, Maldonado-Torres coloca que “a divisão cartesiana entre *res cogitans* (coisa pensante) e *res extensa* (matéria), que tem como uma de suas expressões a divisão entre mente e corpo, é precedida pela diferença antropológica colonial entre o ego conquistador e o ego conquistado¹⁵⁸” (Maldonado-Torres, 2007, p. 134, grifos do autor, tradução minha).

Ainda sob seu o aspecto sacrificial, para Monteiro, as performances virtuosas são como os espetáculos circenses, “onde o lema olímpico *Citius, Altius, Fortius* (mais rápido, mais alto, mais forte) caracteriza virtudes específicas na performance musical¹⁵⁹” e onde “o público tem que ficar surpreso com a performance, ou suas expectativas de espanto têm que ser satisfeitas. Como no circo, o sangue nunca deve acontecer¹⁶⁰” (Monteiro, 2007, p. 1, grifos do autor, tradução minha). Mas nem sempre isso ocorre, e o ato performático, sob esses moldes, se constitui, de certa forma, em um risco para o executante:

[...] às vezes um trapezista cai, ou um engolidor de espadas se corta. Em uma apresentação musical, às vezes o público percebe que o intérprete falhou em uma passagem específica, experimenta um colapso de memória; ou simplesmente não toca forte, lento ou rápido o suficiente, perdendo as expectativas virtuosísticas. O intérprete pode até danificar o instrumento (ou a si mesmo) durante a execução, estragando (ou aumentando) toda a experiência musical virtuosística¹⁶¹ (Monteiro, 2007, p. 1, tradução minha).

Já a versão órfica de virtuosismo, segundo Monteiro, é sedutora e mais sutil. Neste sentido, o virtuosismo é visto como a revelação, a presença ou a evidência do sublime. Segundo Monteiro,

uma das formas de vivenciar essa sublimidade é quando tal performance parece ser um momento único de comunicação, uma simbiose excepcional do sujeito (o público), do performer e do contexto; [...] Por exemplo, está presente quando

¹⁵⁷ Aqui temos o virtuosismo técnico como uma virtude moral e a técnica como um fim em si mesma, conceitos trabalhados por Tuñez, Guzmán, Ferrero e Shifres (2019) e ressaltados mais acima

¹⁵⁸ La división cartesiana entre *res cogitans* (cosa pensante) y *res extensa* (materia), la cual tiene como una de sus expresiones la división entre mente y cuerpo, es precedida por la diferencia colonial antropológica entre el ego conquistador y el ego conquistado.

¹⁵⁹ where the Olympic motto *Citius, Altius, Fortius* (swifter, higher, stronger) characterizes specific virtues in musical performance

¹⁶⁰ The audience has to be astonished by the performance, or their expectations of astonishment have to be fulfilled. As in circus, blood shall never happen

¹⁶¹ sometimes a trapeze artist falls, or a sword swallower cuts himself. In a musical performance, sometimes the audience perceives that the performer failed a specific passage, experiences a memory breakdown; or simply plays not strong, slow or fast enough, missing the virtuosistic expectations. The performer may even damage the instrument (or himself) during the performance, spoiling (or increasing) all the virtuosistic musical experience.

alguém ouve tocar uma determinada peça musical conhecida de uma maneira que apenas atende a todas as ideias conhecidas e imaginárias do ouvinte em relação a essa peça: a performance encontra o ouvinte em um momento especial de aceitação, como se performer e ouvinte fossem apenas um. Uma segunda visão um pouco diferente é o que pode ser chamado de êxtase expressivo: neste caso, a performance é entendida como um enorme fluxo de formas musicais expressivas. [...] Isso acontece quando uma performance especialmente expressiva rica, colorida, imaginativa e complexa surpreende e emociona o ouvinte¹⁶² (Monteiro, 2007, p. 4, tradução minha).

Nessa versão órfica do virtuosismo, a apreciação do público se dá no medo e no jogo intrínsecos ao ato performático, na valorização do processo de execução, na variedade de movimentos, nas formas pessoais do performer de lidar com seus riscos, na elegância de todo o ato. Na performance musical, muitas pessoas apreciam, “além da excitação de cascatas de sons virtuosísticos mais ou menos inebriantes, as belas qualidades sonoras de um músico, a exuberância dos meios expressivos empregados ou as sutilezas de um *cantabile* intenso”¹⁶³ (Monteiro, 2007, p. 3, grifo do autor, tradução minha). Como na tourada, em que se desafiavam um touro forte e robusto e um ser humano em aparente condição de inferioridade por seu tamanho e leveza, o deleite do público reside no antagonismo dos dois corpos presentes:

na performance complexa, cheia de sutilezas, de ações codificadas, enquanto o toreador engana o poder da fera com sua experiência, conhecimento, esperteza e fluidez de movimentos, encantando o público com balé como gestos graciosos e demonstrando o poder do homem sobre a força brutal do animal: uma luta antropológica simbolizada entre o homem e a natureza. [...] E a morte do touro é apenas um final inevitável, que deve ser performado em um ambiente extremamente sagrado, com respeito e serenidade do matador em relação a um touro verdadeiramente derrotado. Sangue, medo, morte, são apenas índices de um ritual complexo que envolve movimentos dos performers (corpo do touro/matador), do público e do contexto¹⁶⁴ (Monteiro, 2007, p. 2-3, tradução minha).

¹⁶² One of the ways of experiencing this sublimity is when such a performance seems to be a unique moment of communication, an exceptional symbiosis of the subject (the public), the performer and the context; [...] As an example, it is present when someone hears to play a specific known piece of music in a way that just meets all the known and imaginary ideas of the listener towards that piece: the performance meets the listener at an especial moment of acceptance, as performer and listener were only one. A second slightly different view is what can be called an expressive ecstasies: in this case, the performance is understood as an enormous flow of expressive musical forms. [...] This happens when an especially expressive – rich, colourful, imaginative, complex – performance amazes and emotes a listener.

¹⁶³ besides the excitement of more or less inebriant virtuosistic cascades of sounds, the beautiful sound qualities of a musician, the exuberance of the expressive means employed or the subtleties of an intense *cantabile*.

¹⁶⁴ complex performance, full of subtleties, of codified actions, whereas the toreador cheats the beast's power with his experience, knowledge, cleverness and fluidity of movements, enchanting the public with ballet like graceful gestures and demonstrating the power of man over the brutal force of the animal: a symbolised anthropological fight between man and nature. [...] And the death of the bull is just an inevitable ending, which has to be performed with utmost sacred ambience, respect and serenity of the matador towards a truly defeated bull. Blood, fear, death, are just indexes of a complex ritual that involves movements of the performers (the bull/matador body), the public and the context.

Quando o ritual não é cumprido como se espera, o toureiro é ferido ou não parece tão habilidoso, a expectativa do público é frustrada, dando-lhe a sensação de que “o medo não é uma ilusão, a vida é uma circunstância, e os deuses podem realmente governar sobre os mortais”¹⁶⁵ (Monteiro, 2007, p. 3, tradução minha). Da mesma forma, quando o performer musical não demonstra ao público o devido domínio do corpo para a execução perfeita de uma obra aparentemente complexa, a expectativa do público que espera ser surpreendido por uma performance sublime e um êxtase expressivo é quebrada, e tanto o público como o performer saem frustrados. Sob essa visão, o público espera, nessas ocasiões, que o performer se comporte como um deus, que toque através da música sua mente e emoção, fazendo-o ter a sensação de estar diante da verdadeira representação dos ideais da beleza e da pureza. E quando isso não acontece, ocorre a frustração da expectativa quebrada. O público e, principalmente o performer, nesses casos, percebem que a música e o corpo nem sempre podem ser dominados, pois o homem não é um deus e tem, sim, limitações.

Por conseguinte, a cobrança na construção de uma performance tem se estabelecido como um processo penoso para muitas pessoas que decidem por uma formação em algum instrumento musical. A ênfase na racionalidade e na destreza técnica instituída pelo modelo conservatorial, que estabeleceu a separação mente-corpo tornando este último um obstáculo a ser superado ou um adversário a ser vencido, tem sido a causa de muitos adoecimentos físicos e emocionais entre musicistas nas últimas décadas. A ênfase no virtuosismo estabeleceu que dominar o corpo

possibilita a execução de obras prodigiosas, compostas de forma intencionalmente sádica e diabólica, destinadas a ser uma tortura, a serem conquistadas pelo performer. O corpo sua, dói, mas é dominado e subjugado pela mente e vontade do performer. A ideia de conquista - de subjugação - parece ser importante nessa visão corporificada do virtuosismo¹⁶⁶ (Monteiro, 2007, p. 4, tradução minha).

Assim sendo, o modelo de ensino conservatorial, estabelecido em uma época onde o homem se movia em todas as direções com o objetivo de conquistar o mundo, instituiu um ideal de instrumentista que fosse a personificação da conquista e domínio de si mesmo: o virtuose. E quanto mais a mecânica dos próprios instrumentos se desenvolvia, mais aumentava o nível de exigência técnica nas obras compostas para estes músicos. Para Soares (2014), existe uma estreita relação de interdependência entre criação musical,

¹⁶⁵ fear is not an illusion, life is a circumstance, and the Gods can really rule over the mortals.

¹⁶⁶ enables the performance of prodigious works, composed in an intentional sadistic and devilish way, intended to be a torture, to be conquered by the performer. The body sweats, hurts, but is mastered and subjugated by the performer's mind and will. The idea of conquest – of subjugation - seems to be important in this embodied view of virtuosity

desenvolvimento e aperfeiçoamento dos instrumentos e da técnica para a execução dos mesmos e nem sempre

se pode precisar de onde parte o impulso transformador – se um novo recurso de um instrumento exige ou possibilita o desenvolvimento de uma nova técnica de execução e/ou adaptação de uma já existente, se um ato de inspiração composicional exige alterações na arquitetura de um instrumento, e se alguma “invenção técnica” de um instrumentista inspira construtores de instrumentos e compositores. De fato, pouco a pouco vai se apurando a qualidade sonora [...] [e] este aprimoramento sonoro tem estreita ligação entre a técnica de fabricação dos instrumentos e a técnica de execução dos mesmos. Exige-se, tanto dos fabricantes de instrumentos quanto dos instrumentistas, habilidades cada vez mais superiores. [...] Naturalmente os instrumentistas virtuosos gozavam de mais privilégios, tanto por parte dos compositores quanto, principalmente, dos construtores dos instrumentos, pois sua destreza “superior” possibilitavam [sic] explorar o potencial sonoro do instrumento e alinhá-lo às exigências expressivas das composições. Por conseguinte, a busca pelo virtuosismo dos solistas passa a ser um objetivo cada vez mais presente no mundo musical (Soares, 2014, p. 67).

Dessa forma, dentro do conservatório, a ênfase na técnica e nos métodos que prometiam orientar o estudante na forma mais eficaz de superar suas dificuldades mecânicas, direcionaram o pensamento do processo de ensino-aprendizagem do instrumento para a priorização na criação de músicos solistas. Chegar a esse patamar passou a ser o objetivo da grande maioria das pessoas que se submetiam ao aprendizado de um instrumento musical. Como ressalta Coli, “por trás da motivação do aluno que, em todo o seu período de formação, prepara-se para ser solista, oculta-se certa mentalidade eivada de romantismo que alega a ‘vocação’ do indivíduo à um talento ‘inato’” (Coli, 2008, p. 93). E, a partir destas ideias de vocação e talento, distinções entre os indivíduos começaram a ser estabelecidas dentro do conservatório, pois nem todos conseguiam atingir o patamar do virtuose. Dentro dessa instituição, passaram a ser exaltados e se tornaram referência, aqueles e aquelas que atingiam os patamares de destreza técnica previstos pelo ideal do virtuose. Esses eram tidos como possuidores de um talento especial, de uma vocação que os colocava em um lugar de superioridade perante os outros que não tinham o mesmo “dom”. Assim, “o virtuosismo se transforma num objeto através do qual os sujeitos desenvolvem saberes, constroem ‘verdades’ e estabelecem jogos de poder” (Soares, 2014, p. 152).

Sobre as consequências desse pensamento para o ensino da música na atualidade, pensamento este que perdura até os dias de hoje por conta da hegemonia da música europeia de concerto (e, conseqüentemente, do ensino conservatorial) estabelecida pela colonização, França comenta:

a performance instrumental carrega uma pesada tradição: o concertista virtuose aparenta ser o paradigma do músico e do fazer musical [...]. Isto pode contribuir para

perpetuar uma concepção de ensino tradicional que tende a enfatizar o desenvolvimento técnico instrumental e a tradição musical escrita [...] em detrimento de um fazer musical mais expressivo, consistente e musicalmente significativo. As demandas do repertório instrumental frequentemente pressionam os alunos além do limite técnico que eles dominam. Nessas circunstâncias, o ensino pode resultar em um mero treinamento, que não oferece oportunidade para decisão criativa e exploração musical expressiva. Todo o prazer e a realização estética da experiência musical podem ser facilmente substituídos por uma performance mecânica, comprometendo o desenvolvimento musical dos alunos. Não raro, sua performance resulta sem um sentido musical, sem caracterização estilística, sem refinamento expressivo e/ou coerência. Só é possível a um indivíduo tomar decisões expressivas dentro de uma gama de exigências técnicas que ele possa controlar. (França, 2000, p. 59).

De acordo com Vieira, “o virtuosismo envolve, ainda, a sensibilidade para apreender o sentido da obra e como interpretá-la. A atenção ao detalhe, à minúcia evidencia a orientação rumo ao alcance do mais alto grau de domínio técnico na *performance*” (Vieira, 2004, p. 146). Mas, embora esse seja o ideal, nem todas as pessoas conseguem atingir esse nível de excelência e, pela ênfase na técnica, suas performances acabam por ficarem, como disse França, sem sentido expressivo.

Assim, ao longo da minha carreira musical, tenho visto inúmeros estudantes desistirem da música por não se encaixarem no padrão do virtuose. O sofrimento vivido por estas pessoas dentro das instituições de ensino da música vão desde a frustração de não se acharem possuidoras de talento musical, até o lugar de protagonizarem episódios de discriminação e preconceito por não conseguirem estabelecer suas performances dentro do patamar esperado. Pois, dentro do conservatório, virtuosos se endeuzam e também são endeusados. E aqueles indivíduos que não seguem esses padrões, discriminados. Dessa forma, baseados nos métodos em que acreditam, professores e professoras têm buscado homogeneizar seus alunos, alunas e alunes para terem o orgulho de dizerem que têm uma classe de virtuosos e que sabem como orientar estudantes para o que eles consideram uma performance de qualidade. Esquecem-se, fundamentados nos moldes tecnicistas do sistema de ensino conservatorial, que cada ser humano é único e, portanto, aprende de forma diferente. E, assim, as diferenças e os sofrimentos são estabelecidos.

Além dessa problemática, essa atitude ainda tem outras consequências: ela não condiz com o mercado da música, que é bastante abrangente no que diz respeito à atuação nessa profissão. Ser solista não é o único caminho para as pessoas que desejam ser instrumentistas. E, apesar de saberem disso, a perpetuação do método conservatorial difundido através dos processos de colonização ainda mantém este ideal no imaginário de boa parte dos alunos, alunas e alunes de música. E muitas dessas pessoas, então, desistem da

música por não atingirem o patamar de virtuosos, algumas vezes tão tomados por suas frustrações que não cogitam questionar o próprio sistema de ensino em que estão inseridas. Como ressalta Vieira, o instrumentista bem sucedido, envolvido pelo ideal do *virtuose*,

concentra-se no viés do malabarismo em busca da força e da velocidade na execução de repertório [...]. Se alcança isso que almeja, é considerado um portador de "talento". Se não, não há o que fazer, o que elimina possibilidade de compreensão de outra natureza sobre um ensino e uma aprendizagem mal sucedidos (Vieira, 2004, p. 143/144).

Essas discussões são de fundamental importância para a análise das atitudes do Professor Yerko em face do sistema de ensino-aprendizagem do violino da música clássica de concerto. Atitudes essas que, agindo nas frestas, burlaram alguns de seus cânones baseadas em sua própria história pessoal. Elas serão retomadas mais à frente, mas, por hora, voltemos ao processo de hegemonização do pensamento europeu ao redor do mundo.

O conservatório no Brasil

Sob a égide da empreitada colonial, o modelo de ensino conservatorial se propagou pelo mundo ao longo dos séculos. Segundo Santos (2011), por ter sido considerado um método eficaz e preciso, o modelo do conservatório foi sendo assimilado por cada vez mais escolas europeias, que adotaram seu estilo de ensino e o difundiram através de fortes correntes pedagógicas. Essas correntes foram gradualmente sendo criadas e, graças aos seus professores e métodos adotados, foram se estabelecendo ao longo do tempo. Dessa forma, “o centro e a circunferência passaram a se alimentar da mesma força motriz” (Santos, 2011, p. 74). Para este autor, o sucesso deste sistema estabeleceu também um gosto musical padrão:

a estética do romantismo e a identidade cultural do século XIX foram absorvidas nas técnicas pedagógicas das escolas de música; com bastante eficácia, ensinava-se primordialmente a tocar a música desse período e todos os esforços das escolas se concentravam em formar músicos treinados no léxico musical de sua própria época. A força do ensino musical padronizado aliada a um ideal romântico de “música séria” ou “clássica” fez que, em um século apenas, todo o processo de transformação das funções da música e do artista através da história fosse enquadrado num só tipo de modelo (Santos, 2011, p. 93).

Nesse contexto, compositores eram heróis, tendo suas imagens produzidas em bustos; obras musicais foram tomadas como referência, criando-se, assim, um repertório de obras consideradas “clássicas”. Esse canonicismo promoveu um arraigamento tão profundo na cultura musical do Ocidente que, até hoje, várias instituições fundadas no século XIX, como,

por exemplo, a Filarmônica de Berlim e a Editora Casa Ricordi, permanecem sendo referência mundial.

As escolas de música preparavam os músicos para se tornar intérpretes de um repertório pertencente a um cânone preestabelecido e cristalizado. O cânone romântico gerou, portanto, um setor do mundo musical chamado de “clássico”, com seus grandes compositores, suas obras-primas e seus intérpretes célebres, e uma cultura musical feita de reverência e respeito a esse próprio cânone (Santos, 2011, p. 94).

A música “clássica” europeia, a chamada *música de concerto* foi, assim, legitimada pelo modelo conservatorial “como conhecimento específico a ser entregue, transmitido. E toda a teorização e sistematização realizada a partir e para esta música, como a doutrina a ser seguida e aplicada a todas as práticas do universo sonoro” (Pereira, 2018, p.11). A partir de então, “o conservatório foi instaurado na educação profissional do mundo inteiro, provavelmente pela força da música erudita como a ‘melhor música’, aquela que merece ser estudada, divulgada e perpetuada, num imperialismo cultural bastante visível” (Pereira, 2018, p.17).

No que diz respeito ao Brasil¹⁶⁷, esse imperialismo cultural resultou nos “diversos epistemicídios que vêm sendo cometidos na cultura musical brasileira desde a chegada dos europeus em 1500” (Queiroz, 2017, p. 137). Santos e Meneses definem epistemicídio como “a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena” (Santos; Meneses, 2009, p. 10). Esse conhecimento exterior, portanto, teria como ação, descredibilizar e suprimir todas as práticas sociais de conhecimento local que contrariassem seus interesses. Corroborando com esta definição, Queiroz (2017, p. 137) coloca que “epistemicídios são assassinatos simbólicos que, promovidos pela imposição de uma cultura à outra, naturalizam a morte de formas de pensar, de maneiras de ser, de perspectivas de viver, subalternizando ou matando tudo o que é diferente da tendência dominante”. Assim, segundo este autor,

¹⁶⁷ Nesta parte do texto irei me ater aos processos de colonialidade do saber musical estabelecidos no Brasil, não apenas por ser nosso país, mas também porque foi nele que o Professor Yerko Tabilo viveu a maior parte de sua vida profissional. Mas, pela sua trajetória de vida explicitada no próximo capítulo deste trabalho, será possível perceber que esses processos também foram vivenciados por ele em seu país natal, o Chile. Pois, como ressalta Queiroz, “os ventos da colonialidade não sopraram somente sobre o ensino de música do Brasil, tendo tal arte sido institucionalizada pela força e unilateralidade colonial também em países herdeiros do capital europeu” (Queiroz, 2020, p. 186/187). Assim, nossos “vizinhos colonizados, também dominados pela colonialidade europeia, [...] sintomaticamente, como nós, também se auto excluem das suas próprias instituições de formação musical” (Queiroz, 2020, p. 177). Maximiliano Salinas Campos (2000), em seu artigo *Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares em Chile, siglos XVI-XX*, escrito para a Revista Musical Chilena e citado algumas vezes neste trabalho, traz um breve panorama histórico de como esta colonialidade do saber musical foi vivenciada pela sociedade chilena e do lugar que ocupou na formação da cultural musical deste país.

epistemicídios musicais podem ser definidos como “crimes cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos lugares de destaque na sociedade”.

Dessa forma, desde a chegada dos europeus ao Brasil, a cultura dos povos originários e dos escravizados foi inferiorizada, silenciada e excluída do processo de formação cultural que o colonizador aqui começou a implantar. Como ressalta Queiroz, esta exclusão se dá até os dias atuais, sendo suas músicas e todas aquelas que delas derivam consideradas como pertencentes “a outros sistemas de organização sonora e outras formas de expressão cultural, geralmente vinculadas a grupos subalternos ou a práticas que, a partir de valores hegemônicos do hemisfério sul, são consideradas como desprovidas de valor estético, simbólico e social” (Queiroz, 2017, p. 137). Assim sendo, ainda segundo Queiroz (2017), estas formas de música distintas dos cânones da música de concerto europeia foram naturalmente excluídas de contextos onde a sociedade “civilizada” se encontrava presente e, conseqüentemente, do processo de institucionalização do ensino da música neste país, exclusão esta que ainda tem forte impacto nos dias de hoje.

Como já falado anteriormente, o início do processo institucionalizado de formação musical no Brasil se deu através das missões jesuítas (Shifres; Gonnet, 2015. Queiroz, 2017). Tendo como parâmetros os cânones da prática e do ensino da música europeia, a atuação dos jesuítas,

mesmo com processos de formação direcionados para objetivos outros que não a formação artística, começou a tecer redes institucionais de colonialidade musical no país. A trajetória de produção e formação musical no âmbito das igrejas do Brasil colonial e de outros espaços que foram se constituindo no cenário da colônia evidencia nuances da vida musical no país [...] que, inserida nas bases culturais da Colônia, foi ganhando forma e, pouco a pouco, incorporando elementos de uma nova sociedade que se constituía. Tal música foi marcada pelo conflito da herança portuguesa com traços da realidade cultural de uma nação que, sob a égide do poder da Europa, começava a definir as bases de sua identidade nacional, já plantadas na fusão das muitas etnias que constituíam a realidade brasileira. Nesse conflito, no âmbito da produção artística, sobretudo a institucionalmente estabelecida em igrejas e contextos governamentais, o fato é que a música foi ganhando características, valores e lugares modelados pela hegemonia de Portugal e da Europa sobre o país. É nessa trajetória que se constrói o processo de colonialidade musical decorrente do colonialismo oficial e territorial (Queiroz, 2017, p. 138).

Ainda segundo este autor, mesmo tendo o Brasil deixado de ser colônia portuguesa em 1822 e se desvinculado do Império com a proclamação da República em 1889, os processos de colonialidade continuaram presentes na formação de nossa sociedade, “pois o Império que se instaurou no país almejava ‘a civilização’ como um fim para a cultura brasileira, e o processo para chegar a tal fim tinha a música como elemento fundamental”

(Queiroz, 2017, p. 138). Uma “civilização”, claro, baseada nos moldes da sociedade europeia, possuidora da “boa cultura” e da “arte séria”, mesmo que a estes parâmetros viessem se agregar valores nacionais. Assim, o projeto imperial tinha como finalidade estabelecer no Brasil “uma cultura de elites apta a criar, no trópico que se erguia como país, uma nação ‘civilizada’ que, como tal, precisava de uma música promotora do mesmo papel elitista que tal fenômeno desempenhava na nobreza e na burguesia europeia” (Queiroz, 2019, p. 4/5).

A criação do Conservatório Imperial de Música, primeira instituição pública de ensino da música sancionada pelo Império e inspirada nos moldes estabelecidos pelos conservatórios europeus, oficializado em 1847 e inaugurado em 13 de agosto de 1848 (Queiroz, 2019; 2020), veio, então, sedimentar, no que diz respeito ao cultivo e disseminação desta arte, os parâmetros de uma formação musical no Brasil fundamentada nos padrões da música de concerto da Europa. Sobre isso, Pereira coloca que

a criação do Conservatório Imperial de Música, no Rio de Janeiro do século XIX, é, sem dúvida, um importante marco na história da música e dos músicos brasileiros. Esta importância não reside no fato de o conservatório ter instituído práticas que perdurariam até hoje, mas, antes, por institucionalizar e legitimar práticas de ensino de música que vinham sendo praticadas no Brasil desde os primeiros anos de sua colonização (Pereira, 2012, p. 44).

Em relação a esta legitimação, Queiroz ressalta que,

imersos em um contexto cultural diverso, tecido por uma miscigenação plural e constituído por etnias que ocuparam lugares desiguais na história do país, assistimos a música europeia ganhar destaque e ocupar unilateralmente as instituições de ensino que, a partir de 1848, se proliferaram pelo país. Fomos convencidos de forma impositiva, pela força da colonialidade imposta, que a grandiosidade da música erudita da Europa era parte importante e desejada da civilidade almejada para o Brasil (Queiroz, 2020, p. 186).

Instrumentistas, docentes e compositores do Brasil se espelhavam nos modelos composicionais, de ensino e de performance europeus para tentar dar às suas atividades musicais uma credibilidade, tanto aqui, como na própria Europa. Mas, segundo Queiroz (2019), mesmo as músicas produzidas no Brasil colônia sob os moldes europeus não foram reconhecidas e legitimadas como “música de qualidade” para fazer parte do processo de ensino-aprendizagem dentro das instituições musicais brasileiras. O que significa “que mesmo produtos da colonialidade não têm ‘valor’ quando produzidos pelos colonizados” (Queiroz, 2019, p. 6).

E, assim, foi-se constituindo a hegemonia do modelo musical tipicamente europeu na institucionalização da música no nosso país, modelo este que demonstra sua força até os dias

de hoje, pois permanece como padrão na grande parte das instituições de ensino da música na atualidade (Penna, 1995. Penna; Sobreira, 2020. Pereira, 2014. Queiroz, 2017; 2019; 2020)¹⁶⁸. Uma hegemonia que, até meados do século XX, se apresentava como existindo além das questões artístico-musicais para se colocar também como uma hegemonia de raça e de gênero, pois o perfil dos músicos de destaque no Brasil

evidencia a tendência da cena da música erudita produzida à época. Trata-se de uma música exclusivamente composta por homens, brancos, predominantemente paulistas e cariocas, com uma parcela expressiva deles sendo de descendência europeia. Esse é o peso da colonialidade do poder sobre a música que se criava no país (Queiroz, 2019, p. 8).

Queiroz, ao comentar sobre essa hegemonia da música de concerto europeia nas instituições de música no Brasil dos séculos XIX e XX, ainda ressalta que

para além da cena composicional, documentos da época como materiais didáticos, programas de concerto, propostas pedagógicas dos conservatórios, entre outros, mostram que as demais práticas musicais, sobretudo as performáticas, eram completamente dominadas pela música erudita produzida na Europa, principalmente aquela composta até o final do século XIX, com algumas pinceladas de compositores de destaque nas primeiras décadas do século XX. Ou seja, se no campo composicional a colonialidade foi demasiadamente forte, no campo da performance musical ela era quase absoluta. E assim vimos florescer a consolidação institucional da música no Brasil que, em meados do século XX, já contava com escolas de música em praticamente todos os estados da federação (Queiroz, 2019, p. 8).

Em relação ao campo da performance, Anastácio ressalta ainda que a hegemonização da música de concerto no Brasil e em toda a América Latina foi fortalecida “pelo status e prestígio atribuídos a instituições artístico-musicais herdeiras da tradição ocidental europeia –

¹⁶⁸ É importante ressaltar que, em seus pouco mais de 30 anos de história de inserção nas universidades brasileiras, a etnomusicologia “tem provocado certa mudança de percepção e de pensamento em relação à cultura brasileira e suas tantas expressões musicais em diversos contextos sociais” (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016, p. 63). Segundo Lühning e Tugny, “quando a etnomusicologia começou a ser institucionalmente operante no Brasil em 1990, ela também provocou dentro do campo acadêmico da música uma tensão constitutiva que reside no seu próprio histórico. Assim sendo, a mera presença de um/a etnomusicólogox [sic] em um curso de música no Brasil, instaura por si só um conflito, pois mostra, na forma de espelho, às suas e seus colegas, o quanto elas/eles agem ainda como colonizadores dentro do próprio país. [...] Reconhece-se e aceita-se, até certo ponto, seu papel questionador, porém, ao mesmo tempo, ela é vista como ‘algo’ problemático e até ameaçador aos conceitos e práticas musicais instalados há muito tempo no contexto acadêmico e profissional da área da música, em geral” (Lühning; Tugny, 2016, p. 37). Mas a atuação de etnomusicólogos nos cursos superiores de música, tanto na graduação como na pós-graduação, vem crescendo gradativamente nos últimos tempos, parecendo “haver um interesse e até uma consciência de que, em um país com fortes características culturais próprias em cada uma das regiões, a presença de um/a etnomusicólogox [sic] poderia dar contribuições importantes” (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016, p. 73). O que significa que, paulatinamente, a etnomusicologia tem contribuído para a transformação das ideias conservatoriais fundantes do ensino de música brasileiro. De qualquer forma, para os objetivos deste trabalho, é importante focar no quanto a formação musical no Brasil ainda permanece inserida no contexto da música de concerto europeia e no modelo conservatorial e, por isso, continuarei discorrendo sobre esta perspectiva.

como orquestras sinfônicas e filarmônicas, teatros e auditórios” (Anastácio, 2021, p. 29) que privilegiam a difusão da música da modernidade assim como os conservatórios e universidades. Portanto, diante de tudo o que foi exposto, fica claro que são os mais diversos tipos de instituições

que assumem um papel determinante no processo civilizatório colonial, funcionando como laboratórios da ideologia dominante [...] Se estabelecem como lugares de produção do conhecimento hegemônico, reputado como legítimo; reclamam a autoridade para separar o que é conhecimento válido e o que não é; operam na imposição da episteme europeia através da invenção e afirmação de cânones (Anastácio, 2021, p. 29/30).

Assim, com estes mesmos traços de colonialidade, a música chega às universidades brasileiras a partir da criação dos primeiros cursos superiores em música no Brasil, processo este que foi desencadeado a partir da década de 1930 no Rio de Janeiro e se consolidou principalmente a partir da década de 1960 com a criação de diversos cursos de bacharelado em diferentes regiões e estados do Brasil (Queiroz, 2019; 2020). Ao longo desse processo, vários conservatórios de música foram incorporados pelas universidades federais e “mesmo as instituições que criaram novas escolas e novos departamentos de música, a partir da segunda metade do século XX, mantiveram o modelo colonial de ensino da música erudita europeia e as estratégias de ensino dele derivadas”¹⁶⁹ (Queiroz, 2019, p. 9). E esse quadro também se estende aos atuais cursos de formação de docentes, as licenciaturas em música, “que apesar de prepararem professores para atuarem em realidades distintas de ensino de música, [...] mantém a base dos conhecimentos e saberes que caracterizam seus currículos centrados no ensino da música erudita europeia” (Queiroz, 2019, p. 10/11). Como exemplo dessa hegemonia, podemos ressaltar a concepção sobre o próprio termo “música” nos cursos de formação nessa área. De acordo com Queiroz,

nos cursos/habilitações de graduação do Brasil o termo “música” equivale [...] prioritariamente à “música erudita ocidental” ou músicas decorrentes de suas bases históricas e estéticas. Todavia, essa definição não precisa ser explicitada nas nomenclaturas dos cursos, nem nos perfis profissionais, pois, no Brasil, um curso de instrumento, por exemplo, se não apresentar outra indicação clara em sua definição, é, “naturalmente”, um curso de instrumento que terá a música erudita como eixo central do processo formativo. Essa “naturalização” é explicitamente um sintoma da colonialidade, que marcou a institucionalização da área no Brasil desde o período colonial, mas, sobretudo, a partir da criação de escolas baseadas nos modelos dos conservatórios europeus (Queiroz, 2017, p. 146).

¹⁶⁹ Dentro deste contexto, encontra-se o Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, local onde o Professor Yerko Tabilo lecionou por quase toda a sua vida como docente. Sobre sua criação, falarei mais adiante no capítulo relativo à vida desse professor.

Segundo este autor, quando “ampliam o conceito de música ou trabalham com outras práticas musicais, [os cursos] especificam essa diferença de foco, com adjetivos ou expressões diversas que evidenciam uma mudança no universo ‘institucionalizado’ de música na educação superior brasileira” (Queiroz, 2017, p. 145). Assim, é possível concluir, juntamente com Queiroz,

que os traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil na contemporaneidade se caracterizam, fundamentalmente, a partir de duas dimensões principais: a hegemonia da música erudita ocidental produzida na Europa; e a manutenção das estratégias de organização curricular que caracterizam tal música. Nessa conjuntura, o diálogo da formação em música com a diversidade cultural musical no país ainda é embrionário e demasiadamente limitado, considerando a ampla variedade de conhecimentos e saberes musicais que caracterizam a cultura musical Brasileira (Queiroz, 2019, p. 12/13).

Sobre essa manutenção de estratégias de organização curricular e falta de diálogo com a diversidade cultural musical brasileira, Marcus Vinícius Medeiros Pereira (2012), em sua tese intitulada “Ensino Superior e as Licenciaturas em Música (pós Diretrizes Curriculares Nacionais 2004): um retrato do *habitus conservatorial* nos documentos curriculares”, apresenta o conceito de *habitus conservatorial* na construção dos currículos das Licenciaturas em Música em vigor após 2004, apontando o modelo conservatorial europeu como estrutura dominante destes currículos e trabalhando

com a hipótese de que a seleção cultural efetuada pelos professores na formulação das propostas curriculares parece refletir um *habitus conservatorial*, próprio da formação destes professores e que esta seleção, mesmo com a crise instaurada pelo cruzamento das culturas sociais e escolares, não permite uma adequação à realidade, revelando, desta forma, relações de poder que determinam o currículo e a cultura escolar destes cursos (Pereira, 2012, p. 5).

Segundo este autor, é notória a hegemonia da música erudita europeia nas instituições de ensino superior da música, se contrapondo às práticas musicais atuais e à entrada dessas práticas no seio da universidade, o que revela uma falta de comunicação entre estas instituições e a realidade social que as circunda. De acordo com ele (Pereira, 2012, p. 26), “nota-se uma resistência muito forte a mudanças nos paradigmas tradicionais de formação musical” e o modelo conservatorial, sob seu ponto de vista, não vem apenas sendo reproduzido de geração em geração, mas se define “como um conjunto de disposições que vem sendo recriado, atualizado e portanto, continuamente re-produzido (produzido de novo) no decorrer da história”. Assim sendo, seu estudo propôs uma revisão dessa reprodução do modelo conservatorial, pretendendo buscar uma explicação para esta manutenção apesar da atualidade apontar para outras concepções e práticas acerca da música:

pareceu-nos interessante oxigenar esta visão, propondo um conceito que explicasse a atualização das práticas tradicionais – e não a sua mera reprodução. Como se existissem disposições internalizadas que, mesmo na proposição de mudanças e reformas, orientassem inconscientemente as práticas de maneira bastante ligada à tradição – e isso explicaria o caráter periférico e cosmético de tais “mudanças” (Pereira, 2013, p. 3).

Para tal objetivo, este autor foi, então, buscar respaldo teórico nos conceitos de *habitus* e *campo* de Pierre Bourdieu. Para este sociólogo francês,

história incorporada, feita natureza, e por isso esquecida como tal, o *habitus* é a presença operante de todo o passado do qual é o produto: no entanto, ele é o que confere às práticas sua *independência relativa* em relação às determinações exteriores do presente imediato. Essa autonomia é a do passado operado e operante que, funcionando como capital acumulado, produz história a partir da história e garante assim a permanência na mudança que faz o agente individual como mundo no mundo. Espontaneidade sem consciência nem vontade, o *habitus* não se opõe menos à necessidade mecânica do que à liberdade reflexiva, às coisas sem história das teorias mecanicistas do que aos sujeitos “sem inércia” das teorias racionalistas (Bourdieu, 2009, p. 93, grifos do autor).

Já em relação ao conceito de *campo*, Bourdieu o entende como o espaço social global,

como um campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um campo de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a conservação ou a transformação de sua estrutura” (Bourdieu, 1996, p. 50).

Dentro desta perspectiva, e “considerando a cumplicidade ontológica entre os conceitos de *habitus* e *campo* na obra de Bourdieu”, Pereira (2013, p. 4) compreende as Licenciaturas em Música “como um subcampo, caracterizado pela interrelação entre o campo artístico e o campo educativo”. E como subcampo,

devem ser encaradas como espaço social onde se verificam forças em luta por conservação e de sua estrutura. As ações de seus agentes seriam engendradas por disposições internalizadas, que funcionariam como [...] [um] sistema de disposições duráveis, o *habitus*, [que] teria sido forjado ao longo da história do campo em questão. Analisamos, portanto, a constituição dos cursos de música como resultados de processos históricos, cumulativos e incorporados pelos sujeitos neles inseridos, até a situação atual dos cursos de Licenciatura em Música do Brasil. Trabalhamos com a ideia de que a história está presente em cada ato do jogo, de que os campos são produtos da história que foi se inscrevendo nos corpos dos agentes no passar do tempo (Pereira, 2013, p. 4).

Nesse sentido, o *habitus conservatorial* seria a incorporação, ao longo do tempo, das práticas estabelecidas pelo modelo conservatorial desde sua origem no Conservatório de Paris e,

quando incorporada nos agentes, esta ideologia ratifica e mantém, imanentemente, a hegemonia de uma instituição musical que, junto de seus produtos reificados, fazem-se ser vistos como superiores. Entra em cena a tradição seletiva, que separa a música superior de uma música de massa, profana, que são classificadas como não sendo realmente musicais. Ao ser incorporada nos agentes, esta ideologia cria disposições que orientam as práticas, as percepções, enfim, os significados musicais (Pereira, 2013, p. 5/6).

Assim, a tese defendida por Pereira é a de que o *habitus conservatorial* “seria próprio do campo artístico musical e estaria transposto (convertido) ao campo educativo na interrelação estabelecida entre estes dois campos”. E este *habitus* “seria incorporado nos agentes ao longo do tempo no contato com a instituição, com suas práticas, com seu currículo enquanto objetivação de uma ideologia”. Dessa forma, “as instituições de ensino musical – como resultado da história iniciada pelos conservatórios – poderiam ser entendidas como opus operatum: campo de disputas que tem no *habitus conservatorial* o seu *modus operandi*” (Pereira, 2014, p. 94, grifos do autor). Um *habitus* que, por ser um “senso prático em música, que tem orientado as preferências, os princípios de visão e divisão (bem como os de seleção curricular) [e] os esquemas de ação que orientam as respostas adequadas às situações” (Pereira, 2018, p.14), traz à música erudita o status de conhecimento legítimo, servindo assim como parâmetro para a estruturação das disciplinas dos cursos superiores de música no Brasil.

Seguindo esta mesma linha de pensamento, Penna e Sobreira compreendem que as teorias de Pierre Bourdieu “podem ser úteis para entender muitas das questões envolvidas na permanência do modelo conservatorial de ensino na formação superior de músicos nas universidades brasileiras” (Penna; Sobreira, 2020, p. 16) e que seu conceito de “violência simbólica”, uma violência que “nunca se exerce, de fato, sem uma forma de cumplicidade (extorquida) daqueles que a sofrem” (Bourdieu, 2007, p. 24), pode servir para explicar a primazia deste modelo, pois esta estaria ligada “à existência de uma hierarquia entre os campos de produção simbólica, podendo ocorrer a imposição de uma espécie de censura de um campo sobre outro, instaurada a partir de hierarquias sobre o que seria legítimo, legitimável ou indigno” (Penna; Sobreira, 2020, p. 16). Sobre isso, de acordo com as palavras do próprio Bourdieu,

a hierarquia dos objetos legítimos, legitimáveis ou indignos, é uma das mediações através das quais se impõe a *censura* específica de um campo determinado que, no

caso de um campo cuja independência está mal afirmada com relação às demandas da classe dominante, pode ser ela própria a máscara de uma censura puramente política. A definição dominante das coisas boas de se dizer e dos temas dignos de interesse é um dos mecanismos ideológicos que fazem com que as coisas também muito boas de se dizer não sejam ditas e com que temas não menos dignos de interesse não interessem a ninguém, ou só possam ser tratados de modo envergonhado ou vicioso (Bourdieu, 2007, p. 35, grifo do autor).

Sendo assim, é possível compreender que “no quadro de colonialismo, o modelo conservatorial, pretendendo sua legitimidade pelo vínculo com a cultura europeia, mantém sua invariabilidade justamente por ser uma ‘tradição’” (Penna; Sobreira, 2020, p. 16) e, definido como dominante, silencia e exclui outras formas de fazer ou vivenciar a música nas instituições de formação superior nesta arte no Brasil. Mas, ainda segundo Bourdieu,

há uma história da razão que não tem a razão como princípio; uma história do verdadeiro, do belo, do bem, que não tem apenas como motor a procura da verdade, da beleza, da virtude. A autonomia relativa do campo artístico como espaço de relações objectivas [sic] em referência aos quais se acha objectivamente [sic] definida a relação entre cada agente e a sua própria obra, passada ou presente, é o que confere à história da arte a sua autonomia relativa e, portanto, a sua lógica original. Para explicar o facto [sic] de a arte parecer encontrar nela própria o princípio e a norma da sua transformação – como se a história estivesse no interior do sistema e como se o devir das formas de representação ou de expressão nada mais fizesse além de exprimir a lógica interna do sistema – não há necessidade de hipostasiar, como frequentemente se faz, as leis desta evolução; se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objectivamente [sic] situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la (Bourdieu, 1989, p. 71/72).

Assim sendo, são as disputas geradas dentro do campo artístico pelos seus agentes que irão fazer as transformações necessárias no próprio campo. Para Penna e Sobreira, “as disputas que ocorrem no campo acadêmico-musical influenciam as questões curriculares e pedagógicas dos cursos de graduação brasileiros” (Penna; Sobreira, 2020, p. 1) e, segundo estes autores (Penna; Sobreira, 2020, p. 17), “a noção de campo ajuda-nos não apenas a compreender a questão da escolha de repertórios, como também as disputas concernentes às formas de ensinar”. Pode-se, assim, estabelecer a existência de um campo da música “que é instituído por vários agentes, com lutas e disputas internas, entre as quais se situam estratégias de conservação e de subversão” e, dentro deste campo, “estão inseridos tanto músicos que atuam no universo acadêmico quanto aqueles que trabalham fora desse espaço. A escolha por um repertório de música europeia e das práticas pedagógicas a elas associadas ilustra a disputa interna do campo” (Penna; Sobreira, 2020, p. 17).

Toda essa discussão, de como se manteve o *habitus conservatorial* e de como é possível transgredi-lo, se torna de fundamental importância para este trabalho porque foi neste campo de disputas que o Professor Yerko Tabilo se inseriu ainda muito jovem e sem nenhuma experiência como docente. Em um lugar como a Universidade, em que “uma maior titulação acadêmica, por exemplo, compensa, referencia, legitima ou amplifica a competência artística de determinado professor de um curso superior de Música” e, com isso, “sua atuação pode ser mais conservadora ou mais questionadora do *habitus conservatorial*” (Penna; Sobreira, 2020, p. 18), o Professor Yerko chega sem nem um título superior e, mesmo assim, estabelece, pela sua conduta, transformações em seu novo meio profissional, apesar de ainda escolher, em vários aspectos, se manter dentro do sistema do modelo europeu em sua atuação como violinista e como professor. Isso porque, como ressalta Penna, “é a consciência de nossos pressupostos, princípios e metas que pode balizar as nossas buscas, permitindo avaliar e reorientar nossas experiências cotidianas, de modo que possamos aprender com elas” (Penna, 1995, p. 140). E as experiências conflituosas do Professor Yerko na vida e também dentro do modelo de ensino baseado nos padrões da música de concerto europeia, anteriores à sua chegada ao Brasil, foram de fundamental importância para a realização dessas transformações. Para o Professor Yerko, havia um caminho em aberto e, como já dito anteriormente no ponto firmado neste trabalho, imbuídos da força transgressora do Orixá Exu, da sabedoria de Obá Oritá Metá, podemos fazer desses caminhos que se abrem nas encruzilhadas da vida, uma conservação do que já existe ou neles, em suas diversas possibilidades, produzir reinvenções. Como ressalta Penna,

se o caminho não está pronto, ele se abre à nossa frente, no momento em que nos dispomos a ultrapassar as fronteiras – seus limites concretos e simbólicos – do conservatório. O conservatório que está tanto fora quanto dentro de nós, quer em nossa prática ou em nossa formação, quer nos compêndios didáticos ou nos modelos que adotamos (Penna, 1995: 140).

Segundo Pereira, “o primeiro passo para mudar – se este for o desejo – é desnaturalizar as tradições, reconhecendo-as como inventadas. Se são inventadas, é possível, portanto, reinventá-las” (Pereira, 2018, p.11). Seguindo esse pensamento, são vários os autores que, nas últimas décadas, têm apontado para uma necessidade urgente de questionamento e modificação desse *habitus conservatorial* nas instituições de ensino da música de forma que suas práticas se aproximem mais das relações que as pessoas estabelecem com esta arte fora destes contextos formais de ensino e produção musical

(Jardim, 2000. Penna, 1995. Penna; Sobreira, 2020. Pereira, 2012; 2013; 2014; 2018. Queiroz, 2017; 2019; 2020. Shifres; Gonnet, 2015.– entre outros).

É em seu texto *Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial*, que Pereira (2018) “propõe a desnaturalização da tradição musical, considerada como seletiva e inventada (institucionalizada) pelos conservatórios de música” (Pereira, 2018, p.10). Ele coloca que este giro decolonial que ele propõe pode ser também compreendido como um “giro deconservatorial” e ressalta que

ao propor uma postura *deconservatorial* não se está assumindo a música erudita e o conservatório como essencialmente negativos, mas, sim, sua naturalização como o único caminho possível para a formação de músicos profissionais – no âmbito dos cursos técnicos de música e dos bacharelados, bem como de cidadãos – no âmbito da educação básica e das licenciaturas em música (Pereira, 2018, p.10).

Dessa forma, para este autor, o *habitus conservatorial* não é necessariamente negativo, mas “precisa ser entendido como uma espécie de mecanismo social de (re)produção próprio do campo artístico que, em alguns casos, e ao ser transposto a outros campos – como o educativo – pode resultar em possíveis problemas” (Pereira, 2018, p.11). Para ele,

a existência de cursos técnicos e bacharelados que objetivam formar o músico erudito, organizando-se a partir destes princípios inaugurados pelo conservatório, não é algo a ser combatido. O que deve ser evitado são aspectos próprios de um ensino ruim, cujas metodologias: desconsideram o sujeito – com suas capacidades e limitações, priorizam a técnica em detrimento da compreensão musical, e sustentam uma pretensa superioridade da música erudita. E, além disso, deve ser desnaturalizada a adoção deste perfil de profissional para todos os músicos, e deste tipo de música, bem como sua teorização e sistematização (desenvolvida, em grande parte, devido a e através da sua notação) como base de análise e valoração de todas as outras práticas do universo sonoro (Pereira, 2018, p.13).

Torna-se preciso, então, questionar e “desnaturalizar estas práticas como o único caminho de escolarização da música: seja para a formação do músico, seja para a formação do cidadão – de maneira mais ampla” (Pereira, 2018, p.13). E, para isso, “se quisermos um giro deconservatorial, precisamos colocar a gramática musical tida como universal no centro do debate, refletindo sobre outras possibilidades, outras práticas, outras gramáticas” (Pereira, 2018, p.19).

Já Antonio Jardim coloca que, ao longo de seus vinte e cinco anos como músico e professor em instituições oficiais de ensino de artes, pôde

constatar a necessidade de um projeto de reforma radical numa estrutura vigente completamente ultrapassada, infelizmente ainda utilizada nas escolas de música oficiais brasileiras, creio que desde que a primeira foi fundada. Essa estrutura curricular, vetusta e caduca, vige amplamente baseada ainda no modelo do

Conservatório de Paris, do século passado. Ela é entendida como praticamente imutável por aqueles que fazem das instituições de ensino musical uma grande espreguiçadeira, para saciar a sua preguiça de pensar outras possibilidades mais condizentes com nossa cultura, nossa história e o próprio vigor de nossa musicalidade (Jardim, 2000, p. 105).

Para este autor (Jardim, 2000, p. 108), o modelo acadêmico musical brasileiro “é um modelo estanque que se contenta com uma concepção binária do mundo, segundo a qual o que é certo é certo, e o que é errado é errado”. E dessa forma, “vemos a questão da verdade, que é uma questão necessariamente filosófica, tratada binariamente e, conseqüentemente, de forma a desfazer qualquer tentativa no sentido de se fazer pensar o encontro entre a realidade e os modelos enquanto idéias estabelecidas a priori”, como é o caso do modelo conservatorial. Segundo este autor, a verdade deste modelo é sempre tida como inquestionável e indiscutível, esquecendo aqueles que a proclamam que “a verdade, em seu melhor sentido, é o que se apresenta do modo como se apresenta. Ela é o real em sua constância de movimento e vigor. [...] A verdade apresentada pelo real é a dinâmica vivida e não o determinado desde uma crença engessada numa determinada trajetória” (Jardim, 2000, p. 108).

Corroborando com este pensamento, Penna coloca que “esse ensino ‘conservatorial’ dificilmente questiona suas práticas e os pressupostos destas, o que talvez seja consequência de seu relativo isolamento, que o protege de grande parte dos problemas e dos processos de questionamento da educação brasileira” (Penna, 1995, p. 132). Segundo esta autora, as escolas especializadas, baseadas nos moldes dos conservatórios, são escolas de acesso restrito e que gozam de certa autonomia interna, já que não estão “sujeitas a um controle tão intenso dos órgãos normativos” (Penna, 1995, p. 132). O mesmo ocorreria, dentro dos cursos superiores de música, com o bacharelado em relação às licenciaturas. Essas escolas, com uma função básica de formar musicistas para as salas de concerto também teriam como objetivo “enriquecer, através da prática musical, a formação pessoal daqueles que têm, socialmente, a possibilidade de acesso a essa forma artística. Isolamento que parece corresponder, portanto, à sua própria elitização” (Penna, 1995, p. 132). Mas, ainda segundo Penna, os procedimentos pedagógicos correntes em escolas especializadas, “funcionam bem apenas para poucos, e mesmo profissionais que tiveram esse tipo de formação carregam deficiências daí decorrentes” (Penna, 1995, p. 135). Assim, torna-se cada vez mais necessário “transformar - e não conservar” (Penna, 1995, p. 140).

Conservação esta que, segundo Penna e Sobreira (2020), não existe mais nem dentro da principal referência do modelo conservatorial, o Conservatório de Paris que, desde 1991, vem se modificando e incorporando em seu currículo estudos e práticas condizentes com as

mais variadas necessidades da vida artística de sua cultura. Mas, apesar de algumas escolas de música no Brasil já demonstrarem tentativas de mudanças em seus currículos ou práticas, estes autores ressaltam (Penna; Sobreira, 2020, p. 19) que “nos cursos superiores em Música – especialmente em instituições públicas – as mudanças não têm sido tão significativas”. Para eles, “inúmeras questões contribuem para tal, como os processos de colonialidade e as disputas características do campo acadêmico-musical”. Nesse sentido, Shifres e Gonnet sugerem que

o nó problemático da educação musical atual, e, inclusive, dos modos atuais de produção e circulação do conhecimento musical em geral, é que eles não se concentram em algo próprio de nossa própria cultura e relacionado às experiências vitais neste ambiente, neste solo, mas em algo representativo dos centros hegemônicos de produção do conhecimento. Como consequência disso, aprendemos a fazer, compreender, ensinar e, em última análise, viver a música não à *nossa maneira*, mas de acordo com uma maneira imposta a partir de lá (Shifres; Gonnet, 2015, p. 53, grifo do autor, tradução minha).

Dessa forma, tendo como referência algo que não é nosso e vivenciando diariamente, pelo *habitus conservatorial*, todo um cabedal de práticas e concepções engessadas ao longo do tempo por uma tradição que silenciou nossa própria cultura, muitas vezes torna-se difícil realizar as transformações que têm se apresentado tão necessárias para romper com estes parâmetros. Assim, concordo com Queiroz quando este afirma que “pensar sobre tais questões pode nos levar a buscas, construções epistemológicas e ações decoloniais que nos permitam conceber a música e sua institucionalização a partir do entendimento e da ruptura com a lógica colonial que sempre dominou tal fenômeno no Brasil” (Queiroz, 2019, p. 13). Refletir sobre essas questões é exatamente o que me proponho neste trabalho e, para isso, utilizo como base, referência e inspiração, a trajetória do Professor Yerko Francisco Pinto Tabilo.

Refletindo e começando a cruzar os fundamentos

*Uma civilização que se mostra incapaz
de resolver os problemas que seu funcionamento provoca
é uma civilização decadente.
Uma civilização que opta
por fechar os olhos para seus problemas mais cruciais
é uma civilização doente.
Uma civilização que se esquia
diante de seus princípios
é uma civilização moribunda¹⁷⁰.*

¹⁷⁰ Césaire, 2020, p. 9

O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, em um sentido figurado, aponta o ato de alastrar-se e invadir como sinônimo de colonizar. E neste mesmo sentido figurado, também coloca *invasão* como sinônimo de desrespeito e desconsideração, “especialmente em relação à vida pessoal de outrem” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1104). Ao longo de minha trajetória como estudante e, posteriormente, como profissional da música, pude perceber e presenciar vários atos e falas, explícitos ou não, que foram tidos por mim como desrespeitosos perante a individualidade e a integridade daqueles e daquelas que deles foram alvos. Atos e falas, portanto, invasores, colonizadores. A mentalidade da pessoa que coloniza parte do princípio de se perceber superior a outrem, seja em termos físicos, emocionais, psicológicos, mentais, de conhecimento, entre tantos outros que poderíamos listar. A competição, a disputa, é fundamento da modernidade, mas também da necessidade humana de uma autoafirmação que, em sua polaridade negativa, se compraz em dominar e subjugar àqueles e àquelas que considera inferiores seja por qual motivo for.

No campo da música, várias foram as colonizações apontadas até aqui. O silenciamento da cultura musical dos povos originários, dos escravizados ou de qualquer outro grupo social que não fosse o do europeu “civilizado”; a predominância de homens, em sua grande maioria brancos e cristãos, nos campos do conhecimento e do fazer musical; a tentativa de capturar a própria música limitando-a a uma notação específica que também deveria ser dominada através de técnicas destinadas aos mais diversos fins; a exaltação do uso da razão em detrimento do sentir, o que resulta na colonização do próprio corpo a partir da tentativa de dominar seus movimentos e sensações; a divinização de alguns compositores criando, assim, um repertório considerado clássico; a imposição do conhecimento musical de forma hierárquica, onde o mestre seria o detentor do verdadeiro conhecimento, cabendo ao aprendiz apenas sua absorção e tradução em seu fazer musical; o endeusamento de alguns intérpretes cujas habilidades ao instrumento lhes concediam o status de virtuose e, portanto, um lugar de superioridade perante os indivíduos que não possuíam tanta facilidade no aprendizado de um instrumento.

Todas essas formas de colonização foram presenciadas por mim em minha trajetória. No meu cotidiano, vi e vivi a discriminação musical presente na escolha dos repertórios para concertos e recitais e também no direcionamento da carreira de várias pessoas; vi e vivi o racismo, o patriarcado e até a observação e preferência por determinada vertente religiosa presentes nas escolhas de musicistas para empregos, lugares de liderança, formação de grupos ou para simples cachês; vi e vivi formas de ensino que privilegiavam o aprendizado da música escrita afirmando ser apenas este o que levaria ao verdadeiro conhecimento musical; vi e vivi

a exaltação da técnica em detrimento das discussões acerca da sensorialidade e musicalidade de cada indivíduo e também o distanciamento humano na hora do aprendizado e do fazer musical em prol de uma execução tecnicamente perfeita, fosse em uma relação totalmente impessoal entre mestres e aprendizes ou mesmo em grupos musicais onde cada indivíduo se concentrava basicamente em sua própria partitura, intentando dominá-la e restringindo suas trocas musicais apenas ao dirigente do grupo, caso houvesse; vi e tive contato com professores e professoras que estabeleciam a indiscutibilidade de seu conhecimento, moldando alunos, alunas e alunes para tocarem da forma como concebiam a música e, conseqüentemente, uniformizando toda sua classe com intérpretes que, ao executarem seu instrumento de forma extremamente parecida, seja em termos técnico-corporais ou artístico-interpretativos, mais pareciam saídos diretamente de uma fábrica; e, por fim, vi e vivi as discriminações de mestres e colegas que estabeleciam privilégios musicais de todos os tipos para os indivíduos considerados mais exímios em seus instrumentos fazendo, inclusive, com que algumas das pessoas que possuíam mais dificuldades técnicas desistissem da carreira musical por se acharem incompetentes e sem talento.

Mas, apesar de presenciar e me entristecer com todas essas formas de desrespeito, de invasão à individualidade e à liberdade de ser e, portanto, de colonização na música, estava, infelizmente, muito dentro do sistema de ensino-aprendizagem musical colonial para lutar contra ele de forma mais efetiva, me posicionando e agindo de maneira contrária a ele apenas em algumas atitudes que procurei ter em minha própria trajetória como violinista e professora e que, hoje, considero insuficientes. De qualquer forma, como relatei na introdução deste trabalho, sempre fui, de certa maneira, uma buscadora, observando e questionando sempre, atitude esta que foi paulatinamente me levando a este trabalho e aos processos de transformação em que agora me encontro. E nessa trajetória de observação, via no Professor Yerko Tabilo um diferencial, diferencial este que me levou a desejar registrar sua passagem pelo meio musical paraibano em minhas iniciais preocupações em relação à perpetuação das ideias e ao impacto que nossos atos e opiniões causam em quem nos sucede. Porque, para mim, apesar de também estar bastante inserido no sistema da música de concerto europeia, algumas atitudes deste professor, por serem diversas a ele, mereciam ser registradas. E, segundo minha concepção, foram exatamente estas atitudes que levaram este Professor, cujo perfil de instrumentista e docente é tão diverso daquele escolhido pelos privilégios do sistema, a se tornar conhecido e reconhecido em várias partes do Brasil, tendo pessoas que passam e passaram por sua sala de aula espalhadas também pelo exterior.

Assim, falar sobre Yerko Tabilo se encaixa tanto no campo da memória como também nas reflexões acerca de um movimento de oposição à colonialidade inserida dentro do fazer musical. Falar sobre ele nesse momento é, para mim, não me esquivar diante de meus princípios e não fechar os olhos para os problemas mais cruciais de colonização presentes no campo do violino e seu ensino. Falar sobre Yerko é dizer que um estudante de instrumento que aprendia lentamente e nunca foi considerado um virtuose pode, sim, chegar a ter visibilidade nacional e internacional como performer, inclusive executando obras que falem de sua cultura e da cultura que ele escolheu para viver. Falar sobre Yerko é afirmar que alguém que entra para lecionar em uma Universidade sem nem um título (e assim permanecendo) e com nenhuma experiência em sala de aula pode, sim, através de um olhar diferenciado para a relação docente/discente e para os objetivos das pessoas a quem recebe em sala de aula, construir um legado como professor, formando dezenas de bons violinistas e se tornando conhecido nacionalmente pelo seu ofício. Falar sobre Yerko é reconhecer que ainda podemos superar adversidades e agir de forma diversa ao sistema única e exclusivamente para honrar a memória de quem amamos e para resignificar os sofrimentos que passamos. Falar de Yerko é falar do humano que existe em nós, com infinitos defeitos e qualidades, mas que consegue, em alguns aspectos, superar a si mesmo em um contexto onde teria muitos motivos para sucumbir. E nessa superação, consciente ou impulsivamente, dizer sim ou não ao sistema em que está inserido.

Por fim, falar sobre a trajetória do Professor Yerko, para mim, é não cair na maldição mais comum nas questões relativas à colonização e à civilização que é a de ser enganada “pela hipocrisia coletiva, perita em situar mal os problemas para melhor legitimar as odiosas soluções oferecidas” (Césaire, 2020, p. 10) e ter que encarar com nitidez o sistema musical em que estou inserida. Porque para falar sobre Yerko e sua trajetória sou naturalmente levada a estudar como se organiza o sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto, como a colonização funciona no meio musical e, conseqüentemente, a “descivilizar o colonizador” (Césaire, 2020, p. 17). Como ressaltei na introdução deste trabalho, decolonizar é, antes de tudo, decolonizar-se, o que significa que, para pensar ou agir decolonialmente, é preciso, primeiramente, compreender a lógica da colonialidade, vê-la em si mesmo ou em si mesma para, posteriormente, ajudar a combatê-la. Compreendo, portanto, em concordância com Queiroz, que

entender a lógica da colonialidade e seus efeitos perversos é, para os países latino americanos, e conseqüentemente para o Brasil, um passo fundamental para o futuro, pois à sombra dos valores europeus que construíram um “nós” que nunca nos

pertenceu, continuaremos alimentando a face perversa da colonialidade dominante e excludente (Queiroz, 2020, p. 159).

Tenho consciência que falar sobre Yerko não resolverá os problemas de colonização tão arraigados no meio musical, mas poderá apontar caminhos e reflexões acerca de suas práticas. Assim, procuro fazer o meu papel de registrar uma história que desafia os cânones do sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto europeia em alguns de seus aspectos, pois, como ressalta Mignolo (2017), nossa contribuição como estudiosos e estudiosas, pensadores e pensadoras intelectuais, não está em dizer para as culturas e corpos subalternizados qual é o problema, pois eles bem o sabem, mas em “agir no domínio hegemônico da academia, onde a ideia de natureza como algo fora dos seres humanos foi consolidada e persiste” (Mignolo, 2017, p. 6). Nossa contribuição como pesquisadores e pesquisadoras está em, ao retirar os véus contidos na retórica da modernidade e em sua estrutura de controle dentro do próprio ambiente em que esta estrutura foi consolidada, suscitar reflexões para a “restauração da ordem humana a condições em que os sujeitos possam dar e receber livremente, de acordo com o princípio da receptividade generosa¹⁷¹” (Maldonado-Torres, 2007, p. 155, tradução minha). Para Maldonado-Torres (2007, p. 155, tradução minha), “o fundamento desse princípio se encontra na concepção do corpo humano como porta da consciência, ou melhor, como mecanismo possível de abertura e recepção da alteridade”¹⁷² e, ao comentar a frase de Fanon que abre a parte sobre transgressão deste capítulo¹⁷³, este autor coloca que

o corpo permite o encontro, a comunicação e a relação íntima com os outros, mas torna-se também, pela sua própria exposição, um objeto privilegiado de desumanização, através da racialização, da diferenciação sexual e do gênero. O ideal de receptividade generosa fornece outras coordenadas para entender a corporalidade e a relação com os outros, o que supõe uma ruptura com as dinâmicas raciais, bem como com as concepções de gênero e sexualidade que inibem a interação generosa entre sujeitos¹⁷⁴ (Maldonado-Torres, 2007, p. 155/156, tradução minha).

E o que seria esse princípio da receptividade generosa trazido para o campo da música senão o “musicar” de Small ou o “visitar” de Titon? Através do corpo, da troca, da

¹⁷¹ restauración del orden humano a condiciones en las cuales los sujetos puedan dar y recibir libremente, de acuerdo con el principio de la receptividad generosa

¹⁷² el fundamento de este principio se encuentra en la concepción del cuerpo humano como la puerta de la conciencia, o bien, como mecanismo posible de apertura y recepción de la otredad.

¹⁷³ Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona! (Fanon, 2020, p. 242)

¹⁷⁴ el cuerpo permite el encuentro, la comunicación y la relación íntima con otros, pero también se convierte, por su misma exposición, en objeto privilegiado de la deshumanización, a través de la racialización, la diferenciación sexual y de género. El ideal de receptividad generosa provee otras coordenadas para entender la corporalidad y la relación con otros, la cual supone una ruptura con las dinámicas raciales, así como con concepciones de género y sexualidad que inhiben la interacción generosa entre sujetos.

comunicação e do encontro podemos restaurar, pela música, a alteridade tão escassa nos fundamentos da colonialidade. Sobre isso, Small coloca que

uma teoria do musicar, como o ato em si, não é apenas um assunto para intelectuais e pessoas ‘cultas’, mas um componente importante de nossa compreensão de nós mesmos e de nossos relacionamentos com outras pessoas e outras criaturas com as quais compartilhamos nosso planeta. É uma questão política no sentido mais amplo¹⁷⁵ (Small, 1998, p. 13, tradução minha).

O que significa que “musicar” é uma ação que pode nos levar a entrar em contato com nossos ideais de como nossas relações, de uma forma geral, podem ser vivenciadas nesse mundo. De acordo com Ferlim,

o musicar diz respeito não somente ao ato musical tradicionalmente pensado, como também a todas as relações mais extensivas que o sustentam. E eis as redes de relações necessárias para se entender a importância do musicar para a sociedade humana. De um ponto de vista global, conforme [Small], todas as sociedades têm a capacidade de gerar essa expressão e realizar esse jogo metafórico. Todos os “*musicings*” ou musicares são expressões de como nós, enquanto grupo humano ou sociedade, gostaríamos de viver, idealmente, isto é, de forma mais estável, e realizados na capacidade de significação dessa conexão de base biológica, e estendida e transmutada em significados variados, mas fundamentalmente, conectada. Ou, invertendo a proposição, o musicar é o que nos constitui como humanos porque nos conecta enquanto humanos que somos (Ferlim, 2020, p. 440/441).

Ainda para esta autora, “ao musicar, estamos *explorando, afirmando e comemorando* quem somos em relação aos seres humanos e ao mundo” (Ferlim, 2020, p. 443) e, portanto, aprendendo sobre nós mesmos e sobre tudo que nos cerca. Ou, como diria Titon, estamos “sendo musicais no mundo” (ou “sendo no mundo” musicalmente). No que podemos concluir que, ao fazer música juntos, ao “musicar”, ao aprender a “visitar” o outro através da música, estamos exercendo os princípios da receptividade generosa e abrindo caminhos para uma postura não colonizadora perante a vida. A partir dela, poderemos buscar, dentro do campo da música, a desnaturalização de conceitos da arte e da estética que se fazem cúmplices do eurocentrismo, se desprendendo de seus regimes, liberando a subjetividade e promovendo o que Carrera (2020) chama de decolonização da sensibilidade. Para este autor, a partir da formação de subjetividades desobedientes aos princípios do discurso filosófico e estético, que desconstruam a ideia de que somos inferiores em sensibilidade e pensamento ao colonizador europeu e que fomentem a pluriversalidade de experiências diversas do sensível, é que será

¹⁷⁵ A theory of musicking, like the act itself, is not just an affair for intellectuals and ‘cultured’ people but an important component of our understanding of ourselves and of our relationships with other people and the other creatures with which we share our planet. It is a political matter in the widest sense

possível alcançar uma habilidade e uma percepção artísticas que ultrapassem as barreiras promovidas pela colonialidade da sensibilidade e, conseqüentemente, do ser e do saber.

Nesse sentido, Shifres e Gonnet (2015, p. 64/65, tradução minha) colocam que é possível pensar em uma educação musical decolonial, propondo que esta seja baseada em três eixos, sendo o primeiro “a restituição do vínculo entre a experiência musical e a natureza, incluindo nela desde o próprio corpo até o meio ambiente particular no qual a experiência se desenvolve¹⁷⁶”. Esses autores ressaltam a importância de entendermos “a musicalidade do mundo que nos rodeia, assim como a de nossos corpos e seus movimentos¹⁷⁷”. O segundo eixo seria o da “reconstrução da noção do coletivo como uma condição para a possibilidade da música¹⁷⁸”, já que tanto o modelo jesuíta como o conservatorial propiciaram modos de aprender focados prioritariamente no aprendizado individual. E o terceiro eixo seria a

revisão dos modos de circulação do conhecimento. Isto implica repensar os enquadramentos do ensino, revalorizando as vivências musicais mais íntimas (como aquelas que têm lugar no seio da família, com os pais, no encontro entre irmãos, etc.) e as abordagens multimodais (como as que envolvem o corpo, o movimento e todos os sentidos). Isto nos permitirá pensar relações pedagógicas que rompam a díade professor-discípulo a partir da experiência compartilhada do conhecimento co-construído¹⁷⁹ (Shifres; Gonnet, 2015, p. 64/65, tradução minha).

Para o Professor Yerko Tabilo, suas relações dentro da música sempre foram importantes e estruturais. Iniciou sua vida musical em um coletivo e, como será possível perceber ao longo deste trabalho, foram as relações e os envolvimento emocionais vividos a partir das experiências musicais que impulsionaram os pensamentos, as escolhas e as ações deste professor ao longo de sua vida profissional. Teria sido este o diferencial desse professor dentro do sistema de ensino conservatorial no qual passou a lecionar? Teria sido a necessidade de “musicar” e “visitar” que o impulsionou, por exemplo, a levar um quarteto de cordas para um bar, ampliando seus horizontes praticamente restritos aos espaços da música de concerto naquele momento de sua vida? Teria sido a vontade de viver a troca da música que o levou a fundar o grupo musical que o fez alcançar algumas facetas da música popular e também a construir em si a vontade de divulgar a música armorial, nordestina, pelo Brasil e

¹⁷⁶ la restitución del vínculo entre la experiencia musical y la naturaleza, incluyendo en ella desde el propio cuerpo hasta el medioambiente particular en el que la experiencia se desarrolla

¹⁷⁷ la musicalidad del mundo que nos rodea, así como la de nuestros cuerpos y sus movimientos

¹⁷⁸ la reconstrucción de la noción de lo colectivo como condición de posibilidad de la música

¹⁷⁹ la revisión de los modos de circulación del conocimiento. Esto implica repensar los encuadres de enseñanza revalorizando las experiencias musicales más íntimas (como aquellas que tienen lugar en el seno de la familia, con los padres, en el encuentro entre hermanos, etc) y los abordajes multimodales (como los que involucran el cuerpo, el movimiento y todos los sentidos). Esto permitirá pensar relaciones pedagógicas que rompan la díada maestro-discípulo basándose en la experiencia compartida del conocimiento co-construido.

até para o exterior? O fato é que, como será possível observar nos próximos capítulos deste trabalho, as relações pessoais e profissionais do Professor Yerko Tabilo permearam suas escolhas na vida, escolhas essas que o afastaram, em certa medida, dos cânones do sistema da música de concerto. Escolhas que tiveram como palco as imprevisibilidades e encruzilhadas que foram surgindo ao longo do seu caminho.

E é nesse cenário de trocas, relações, imprevisibilidade e encruzilhadas que habita Exu, aquele que a tudo movimenta e que, por isso, viabiliza todos os tipos de transgressões ao sistema cultural em que estamos inseridos (e também nele possibilita nossa permanência, já que este Orixá responde por todos os caminhos existentes). Trocar, sentir, se comunicar e se relacionar é dar movimento à vida, é tornar possível a construção de novos caminhos, dentro ou fora da música. O Orixá Exu, princípio de tudo, portanto, estará presente em cada troca, em cada olhar, em cada perder-se na música do outro, em cada “visita” no ato de “musicar”. Ele estará presente na música, nos nossos corpos ao fazê-la, nas relações que estabelecemos ao aprender ou realizar o fazer musical e nas imprevisibilidades presentes em cada um desses lugares e situações. Assim, reconhecendo o lugar primordial deste Orixá na vida e conhecendo seus princípios e potências, o insiro na música pelas diversas facetas desta que fazem parte de sua regência: criação, interação, linguagem gestual, movimento, união de partes, ancestralidade, diversidade. E, inspirada na *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino, trago para este trabalho, primordialmente, o eixo central dessa teoria: o lugar do Orixá Exu como propiciador de pensamentos e ações transgressoras da colonialidade.

Para Rufino, a *Pedagogia das Encruzilhadas* é um “projeto poético/político/ético antirracista/decolonial assentado no signo Exu” (Rufino, 2017, p. 16). Sua tese “ressalta os jogos e as práticas de frestas estabelecidas entre duas instâncias: a primeira configura-se como a não redenção do projeto colonial constatada por um amplo repertório de invenções que burlam o projeto ocidental”. Já a segunda instância “apresenta, sob inúmeros aspectos, as presenças e esforços das heranças do colonialismo como sendo o poder que investe no esfacelamento da diversidade e na tentativa de codificação de um mundo monológico”. Segundo este autor, “é no tensionamento do cruzar dessas duas instâncias que opera o poder de Exu” (Rufino, 2017, p. 16). Assim, o autor defende a *Pedagogia das Encruzilhadas* como

um balaio que enreda uma série de conceitos em torno do signo [Exu], todos eles fundamentados e emergentes de conhecimentos subalternos que se cruzam aos modos de conhecimentos presentes na esteira das ciências humanas. A *Pedagogia das Encruzilhadas* segue a máxima do caráter de Exu que faz da encruza um campo de possibilidades. Assim, o projeto não exclui nenhuma forma de conhecimento, mas as transgride, esculhamba, sucateia, reinventa e encanta, engolindo de um jeito para vomitar de outro (Rufino, 2017, p. 16/17).

Dessa forma, Rufino coloca que a *Pedagogia das Encruzilhadas*, fazendo uma referência ao que Boaventura de Sousa Santos (2009) conceituou como *pensamento abissal e linhas globais*, não propõe “a substituição do *Norte* pelo *Sul*, mas sim a transgressão, a partir do *cruzo*, das diferentes perspectivas” (Rufino, 2017, p. 17, grifo do autor). Ele coloca que,

para Santos, o pensamento ocidental consiste num pensamento abissal, uma vez que funda um sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisibilidades fundamentam as presenças. Assim, as distinções invisíveis são produzidas a partir de linhas radicais que repartem a realidade social em dois polos distintos: a banda de cá da linha e a banda de lá da linha, o *Sul* e o *Norte* do globo. Segundo ele, a característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha. A configuração perspectivada pela encruzilhada moderna transgride o rigor da distinção e da impossibilidade de copresença entre os dois lados. Isso se dá porque, no lugar de uma linha abissal, se postaria uma encruzilhada. Nessa encruza, *Norte* e *Sul* se entroncam. Dessa maneira, os respectivos efeitos produzidos pelo *cruzo* das duas partes são arrebatados pelos princípios/potências assentes no signo Exu. Cabe ressaltar que a noção de encruzilhada moderna aqui reivindicada não rejeita as conceituações abarcadas pelo pensamento moderno. Porém, risco meu ponto sendo fiel ao princípio exusíaco, segundo o qual se engole de um jeito para cuspir de outra forma. Essa é a máxima da encruzilhada de Exu enquanto *enugbarijó* – senhor da boca coletiva ou a boca que tudo come: engolir de um jeito para restituir de forma transformada (Rufino, 2017, p. 12/13, grifos do autor).

Assim, segundo Rufino, é o Orixá Exu que

transgride as dicotomias, que junta as partes opostas para a formulação de um terceiro elemento, ato de resiliência. Optando pelos caminhos do terceiro tempo/espço e pelo inacabamento enquanto ‘+1’, Exu versa suas facetas em meio às ambivalências, às imprevisibilidades, transformando caminhos em possibilidades. Certamente, não cabe na proposição dessa *pedagogia* formas de hierarquização de conhecimentos. Porém, cabem ações políticas no combate às estratégias do racismo/colonialidade. Elencar Exu como a teoria principal deste estudo é uma ação política. [...] A tática é rasurar o monologismo das razões dominantes e apontar para o pluriversalismo subalterno. Defendo que Exu, para além das interpretações circunscritas nas práticas culturais afro-brasileiras, é potência decolonial em estado bruto. [...] As estripulias exusíacas emergem como potência necessária na busca por transformações radicais e na invenção de outros caminhos a favor da vida em sua diversidade e imanência (Rufino, 2017, p. 17/18).

Como já ressaltei neste trabalho, penso que a *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino e, principalmente, os pensamentos em torno do aspecto decolonial de Exu trazidos pelo trabalho deste autor, se encaixam perfeitamente como princípio explicativo dos diversos tipos de escolhas tomadas pelo Professor Yerko em sua trajetória junto ao sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto, sejam elas conscientes ou tomadas de forma impulsiva. Um homem que esteve profundamente inserido neste sistema desde o início de sua vida musical e que a ele respondeu positivamente em vários aspectos, concordando com suas premissas e até ajudando a difundi-lo. Mas que, por outro lado, por experiências marcantes ao

longo de sua trajetória, adquiriu concepções e agiu de forma que terminou por transgredi-lo em alguns momentos, atuando entre as frestras do sistema e escolhendo caminhos diversos a ele dentro das várias possibilidades de escolha que se apresentam nos caminhos de qualquer existência. E mesmo que essas escolhas tenham sido tomadas de forma impulsiva, elas são fruto de um movimento interno decorrente dos fatos vividos e, portanto, fazem parte do reino transformador de Exu.

Assim, manifestando a força do Orixá Exu, presente tanto na música que escolheu para viver e incorporar em seus momentos de “visita” e de ação no “musicar”, como também nos movimentos da vida de qualquer indivíduo, Yerko terminou por praticar atos de resiliência e transgressão, de afastamento ou aproximação ao sistema, próprios do cruzar das experiências vividas em qualquer setor da vida. Como coloca Rufino, “Exu é o princípio/potência que substancia todo e qualquer ato de resiliência e transgressão” (Rufino, 2017, p. 15) e concordo plenamente com este autor quando diz que, a seu ver,

todo contragolpe lançado a esse sistema tem um pouco ou um muito da encarnação de Exu. Por isso, o mesmo é um elemento indispensável ao entendimento da dinâmica colonial, como também da rasura de suas lógicas. [...] Exu, compreendido aqui como esfera de saber, proporciona problematizações acerca dos limites e rigores da racionalidade moderna ocidental. Ao trazê-lo para o debate, seu protagonismo enquanto poder gerador de dúvidas, imprevisibilidade e possibilidades alarga as perspectivas sobre os conhecimentos para além de algumas dicotomias elaboradas pelo racionalismo ocidental (Rufino, 2017, p. 15 - 20).

A *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino, assim, “mira os movimentos, as transformações, a invenção nas dobras e as possibilidades” (Rufino, 2017, p. 23), pois estas “estarão sempre imbricadas aos conflitos, ambivalências, choques, imprevisibilidades, diversidade e o caos” (Rufino, 2017, p. 59). E, inspirada nela, miro tudo isso na trajetória de vida do Professor Yerko Tabilo. Tomar Exu como potência a ser encarnada neste trabalho é um ato de oposição aos processos de colonização, “pois é também, fundamentalmente, pluralista” (Rufino, 2017, p. 59). Tanto para Rufino como para mim, “o combate à colonialidade é uma prática de responsabilidade com a vida em sua integralidade, diversidade e imanência” (Rufino, 2017, p. 38) e, portanto, contrária a qualquer discriminação, forma de controle ou castração. E assim como este autor, “não creio na redenção colonial, aposto na fresta, defendo que há outros caminhos possíveis” (Rufino, 2017, p. 64). Sempre. Tanto para mim quanto para ele, “o afeto, a ternura, o amor, a responsabilidade com a vida são elementos decoloniais que substanciam as possibilidades de resiliência e transgressão” e, “por mais contundente que venha a ser o processo decolonial, é também um ato de ternura, amor e

responsabilidade com a vida” (Rufino, 2017, p. 32). Assim, Exu emerge no trabalho de Rufino, e também aqui,

como esfera de saber potencialmente emancipatória pois é o próprio movimento e, por não ter arestas, é dificilmente apreendido: ao colidir com algo, se transforma em um terceiro elemento, não mais o primeiro ou segundo, mas um terceiro, um *entre*. Exercita com extrema destreza a ubiquidade, está em toda parte, olha com os olhos do *outro*, bota e tira palavras de nossas bocas, comunica através do silêncio do não dito (Rufino, 2017, p. 80).

Deslocar essa força cósmica que é Exu de sua leitura centrada nos limites religiosos e trazê-la para a história de vida do Professor Yerko é entender que muito do que expressam essas “‘filosofias ancestrais’ codificadas nos cruzos da diáspora africana é a noção de que caminho é possibilidade e possibilidade é caminho, contrariando, dessa forma, a lógica que considera caminho enquanto certeza” (Rufino, 2017, p. 59). E que este Orixá é, antes de qualquer coisa, “o elemento propiciador das presenças, gramáticas e seus respectivos atravessamentos”, dialogando com diferentes experiências performáticas “que têm como identificação as múltiplas formas de invenção na linguagem como possibilidade de presença e escrita no mundo” (Rufino, 2017, p. 45). Além disso, Exu também é colocado aqui como esfera de saber por ser a própria linguagem, ser ubíquo, e se fazer “presente em todas as palavras, corpos, movimentos, em todo ato criativo e em toda e qualquer forma de comunicação” (Rufino, 2017, p. 68) e assim, “como um princípio dinâmico que compreende uma complexa tessitura de práticas e formas, nos fornece importantes bases epistemológicas e metodológicas para a contestação dos limites das monoculturas, entre elas, a do saber” (Rufino, 2017, p. 70), monocultura esta que a racionalidade moderna ocidental produziu.

Ainda além, como senhor da comunicação, Exu “é o grande mensageiro, é quem corre os mundos, circula experiências, produz o dinamismo necessário para a vida. É o grande mensageiro e intérprete, sem o qual os homens não poderiam se comunicar” (Rufino, 2017, p. 94) e, portanto, é “quem mais nos provoca a pensar as questões acerca dos conhecimentos, uma vez que os mesmos não existiriam sem a existência da comunicação. Aí está a importância das encruzilhadas, seus encontros, confluências e possibilidades” (Rufino, 2017, p. 94)¹⁸⁰.

Portanto, a encruzilhada, como um dos símbolos dos domínios e potências de Exu, e que “emerge como horizonte disponível para múltiplas e inacabadas invenções” (Rufino,

¹⁸⁰ Lembrando que, pelo caráter transgressor e brincalhão de Exu, todo esse dinamismo e provocação nem sempre acontecem de forma fluida. Muitas vezes Exu promove o caos para depois nos reorganizar, como já comentei em outros momentos deste trabalho.

2017, p. 94) torna-se de fundamental importância para a compreensão das atitudes e escolhas do Professor Yerko ao longo de sua trajetória, pois considera os caminhos enquanto possibilidades. E foi nessas encruzilhadas da vida que este professor consolidou alguns pensamentos e formas de ação que se transformaram em um diferencial no meio do sistema da música de concerto europeia, sistema no qual ele sempre esteve inserido. Isto porque a encruzilhada, por ser plural, “é radicalmente transgressiva a qualquer forma de controle. Definida pelos seus praticantes como um campo de possibilidades, umbigo e boca do mundo, é o que dimensiona o caráter inacabado, inventivo e possível das nossas existências, interações e invenções” (Rufino, 2017, p. 43/44). A encruzilhada é a “reinvenção de perspectivas cruzadas”. É o domínio de “Enugbarijó, a boca que tudo engole e vomita o que engoliu de forma transformada” (Rufino, 2017, p. 65), sendo esta restituição o que possibilita a criação de uma nova história. Ou seja, é nela que podemos transformar caminhos e nos reinventarmos. Porque, como ressalta Rufino, “as possibilidades de reinvenção emergem das fronteiras, das intersecções, dos efeitos dos *cruzos* e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo” (Rufino, 2017, p. 30, grifo do autor). A encruzilhada é perspectiva nova, transgressão “à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo” (Rufino, 2017, p. 35), a que vence as demandas que nos surgem transformando-as ou, simplesmente, acolhendo-as. E, neste sentido, se a colonialidade nos

obsedia e desencanta, a decolonialidade emerge como as ações de desobsessão dessa má sorte. Assim, a decolonialidade está a ser praticada nas frestas, como ato de resiliência e transgressão. Desde que a primeira cruz foi erguida na empreitada colonial, a rasuramos reinventando caminhos pelas encruzilhadas (Rufino, 2017, p. 35).

Dessa forma, “o conceito de encruzilhada como perspectiva para outras leituras de mundo nos possibilita a transgressão dos regimes de verdade historicamente mantidos pelo colonialismo” (Rufino, 2017, p. 43) e, portanto, nos possibilita olhar para a história do Professor Yerko e nela perceber os caminhos diversos do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto por ele percorridos e também as escolhas que o levaram a esse distanciamento. Como ressaltado no primeiro capítulo deste trabalho, esse conceito nos possibilita ver a transgressão ao sistema, por exemplo, na atitude do rapaz que teve sua primeira frustração na música quando descobriu que, na mesma idade que a sua, outras pessoas aprendiam muito mais rapidamente e também tocavam muito mais e melhor do que ele e mesmo assim prosseguiu. Um rapaz que disse ter passado por momentos bem

desconfortáveis quando se submeteu a um concurso de violino tocando uma peça considerada de estágio inicial para o instrumento enquanto uma menina bem mais nova tocava uma obra de um nível bem mais avançado e, mesmo assim, entrou no palco, enfrentou a banca e tocou sozinho e sem acompanhamento. Esse conceito nos permite entender porque este rapaz se tornou um homem que abraçou seu ofício e acolheu quem em sua sala de aula chegava, procurando respeitar as individualidades na medida do seu possível, acalantar seus sonhos e incentivar suas vidas, inclusive às pessoas cujo sistema julgava menos aptas à profissão.

“O cruzo é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações” (Rufino, 2017, p. 127) e, na *Pedagogia das Encruzilhadas*, “fundamenta-se nos exercícios de atravessamento, na localização das zonas fronteiriças, nas travessias e na mobilidade contínua entre saberes, acentuando os conflitos e a diversidade como elementos necessários a todo e qualquer processo de produção de conhecimento” (Rufino, 2017, p. 129) e de reinvenção dos seres. E, para Rufino, “a invenção de novos seres demanda romper com os efeitos operacionais do colonialismo no que tange à formação das mentalidades, às práticas sociais e suas interações” (Rufino, 2017, p. 56). Assim,

enfrentemos nossos traumas, sequemos nossas feridas no sol que cai sobre nossas existências, recolhamos os cacos de nosso despedaçamento ontológico para, de forma resiliente, nos reinventarmos. Erguem-se dos cacos despedaçados seres que incorporam saberes outros, movimentam-se de múltiplas formas, rumam em prol da transgressão, miram e praticam a decolonialidade. Resiliência e transgressão – estes são os termos que de forma cruzada pautam a inventividade desses novos seres (Rufino, 2017, p. 33).

E estes são os termos que pautam a trajetória de Yerko Francisco Pinto Tabilo em suas reinvenções como violinista e professor. Uma trajetória de alguém que, risco novamente o ponto ao afirmar, incorporando as potências exusíacas intrínsecas a suas vivências musicais, em alguns aspectos buscou “ser musical no mundo” (ou “ser no mundo” musicalmente) e, reunindo seus cacos e se reinventando em cada encruzilhada da vida, manifestou a força deste Orixá em suas inúmeras práticas, práticas estas que se tornaram resilientes perante o sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto europeia ou também transgressoras deste.

Para a *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino, uma pedagogia encarnada pelo Orixá Exu,

o conhecimento não é meramente uma abstração, mas sim um fenômeno que corre mundo para baixar em corpos. Os conhecimentos vagueiam nas asas do vento e

montam nos suportes corporais, manifestando-se, assim, o saber enquanto prática. Nas perspectivas versadas pelas filosofias ancestrais da diáspora africana, a consciência se assenta no corpo, a razão é transe, movimento contínuo, performance, saber corporal, prática de saber (Rufino, 2017, p. 57/58).

Como já foi dito anteriormente, a colonialidade regulou, vigiou, violentou e exterminou os corpos; o conservatório negou e silenciou o corpo ao privilegiar a mente e ao instituir um ensino tecnicista que estabelecia um único caminho de aprendizado ao instrumento; o virtuosismo objetificou e subjugou o corpo pelos sacrifícios necessários a uma performance perfeita. Mas não há como “ser no mundo” musicalmente sem a consciência do corpo e no corpo. Parafraseando Titon, é através do ato de fazer música, da prática musical, que sentimos a presença do desejo de melhor conhecer a música em nossos corpos e nos movemos interna e externamente. É pelo corpo que ela nos domina e sentimos seu poder afetivo até que nosso eu desaparece e não nos percebemos mais seres separados uns dos outros. E assim, podemos nos sentir “música no mundo”. E assim nos sentindo, buscamos a troca. É através do ato de “musicar” que conhecemos as pessoas fazendo música e as “visitamos”. Assim, qualquer ação ou pensamento que inclua e respeite o corpo na música e fora dela, transgride as práticas do colonialismo.

A *Pedagogia das Encruzilhadas*, inspirada em Exu, Orixá que rege o corpo, a linguagem e a comunicação, defende a incorporação dos saberes e, portanto, mais uma vez, atua como uma fonte de inspiração ideal para as concepções que emergem deste trabalho. Segundo Rufino, “se há um saber que é expresso a partir dos princípios e potências do corpo, esse mesmo saber é devidamente *incorporado* por esse mesmo corpo” (Rufino, 2017, p. 88, grifo do autor). E o que seria a música se não um saber, antes de tudo, expresso pelo corpo? Lembremos que, para Small, não existe música sem o ato de fazê-la. E, para Titon, é a experiência musical que pode nos fazer “ser no mundo” musicalmente. Assim, incorporamos a música como saber, assim como incorporamos os diversos saberes que adquirimos ao longo de nossa existência. Sobre este pensamento, Rufino (2017, p. 88) coloca que, estando os saberes “significados e circulados no mundo em diferentes formas de experiência, o corpo como um sistema cognitivo amplo e complexo os incorpora” e expressa essa experiência, que se transmuta em “sapiência do corpo”.

E sendo uma educação assentada nos saberes do corpo e de seu regente Exu, para Rufino, a *Pedagogia das Encruzilhadas* é uma educação que se encontra comprometida com a circulação de axé, energia vital. Um axé que vitaliza a nós mesmos e aos outros em nossos

constantes processos de troca. Nesse sentido, Rufino ressalta que a *educação como axé* que ele reivindica

não é necessariamente um modelo de experiências/aprendizagens codificadas estritamente em contextos de práticas culturais afro-religiosas. O que é comumente chamado pelas comunidades de terreiro como *educação de axé* compreende-se como os processos educativos vividos nos cotidianos dessas populações, uma espécie de *habitus* experienciado no tempo/espaço dos contextos afro-religiosos. [...] A *educação de axé* reivindicada pelos praticantes das comunidades de terreiro opera como uma espécie de educação intercultural, que vincula a experiência social do terreiro, balizada em suas tradições, com o restante do mundo. [...] O que lanço como perspectiva de pensar educação como axé inspira-se nessas experiências, dialoga com as mesmas, mas mira o alargamento do terreiro para pensar o mundo. Ou seja, não é necessariamente trazer as formas já codificadas nos terreiros como opções, mas reivindicar a disponibilidade conceitual do axé para a produção de outros caminhos, estes por caminhos encruzados. É fundamental que pensemos a potência do conceito e suas possibilidades de alargamento para além das suas aplicações e sentidos nos limites de determinadas práticas rituais. O elemento axé é um princípio da vida, assim como Exu e diferentes outros conceitos assentes na cosmogonia iorubá nos permitem a exploração de outros caminhos, outras possibilidades. A perspectiva em encruzilhadas nos permite ler as gramáticas dos terreiros cruzadas a tantas outras e adentrar esses outros caminhos. As encruzilhadas versam acerca da pluralização, e seu caráter decolonial (transgressão e resiliência) advém dos cruzos, da reivindicação da não pureza, dos efeitos de Enugbarijó e das sabedorias fronteiriças, aquelas praticadas nas frestas. O cruzo em si, como um princípio e potência da Pedagogia das Encruzilhadas, é a rigor um efeito de mobilização do axé (Rufino, 2017, p. 104, grifos do autor).

Assim, ao pensar *educação como axé*, a proposta de Rufino é a de

considerarmos o fenômeno educativo, em sua radicalidade, como um fenômeno oriundo da existência e da dinâmica das energias vitais (axé). [...] Esse fenômeno está diretamente vinculado à experiência com o outro, tem como natureza radical a sua condição dialógica, diversa e inacabada. Por não ter fuga, inscrevendo-se como um ato de responsividade, a educação, nesse sentido, é logo uma problemática ética, pois está implicada à dinâmica inevitável de tessitura de experiências com o *outro*. Assim, o conceito de axé conforme a cosmogonia iorubá e as cosmovisões da afro-diáspora emerge como uma perspectiva para inscrevermos a educação. [...] A codificação de uma pedagogia em encruzilhadas, projeto antirracista/decolonial pluriversalista, só é possível a partir de uma educação que opere como axé. Ou seja, um fenômeno parido de nossas energias vitais, que se lance em cruzo, que circule e se multiplique de forma diversa e inacabada, produzindo encantamento, potencialização da vida em toda a sua pluralidade e imanência (Rufino, 2017, p. 105, grifo do autor).

Assim, fazer música na perspectiva do “musicar” e do “visitar”, é troca e, portanto, circulação de axé e potencialização da vida. Fazer música é incorporar o conhecimento e, principalmente, a sensação e vivência musicais, produzindo o encantamento da música, potencializando os seres através dessa arte e os unindo no processo da “visita”. No sentido colocado por Small e Titon, fazer música é educar e educar-se e essa educação vai muito além das práticas que ocorrem em sala de aula. E é nesse sentido que trago o conceito de circulação

de axé, ou de *educação como axé*, para este trabalho. Através de seu fazer musical e das trocas estabelecidas na vida e em sala de aula, o Professor Yerko não só difundiu e circulou axé como, com algumas de suas atitudes paridas das adversidades vividas por ele ao longo de sua trajetória, expandiu esse axé na medida em que inspirou vários de seus alunos, alunas e alunes a seguirem em frente apesar das dificuldades, ajudando alguns a transformar e potencializar suas vidas. E essa capacidade de expandir e fazer circular o axé a partir de princípios adquiridos, principalmente em suas vivências no Chile, transformou o jovem que chegou em terras paraibanas totalmente inexperiente como professor em um nome conhecido e reconhecido nacionalmente, tendo pessoas que passam e passaram por sua docência espalhadas pelo Brasil e pelo exterior. Transformou o jovem violinista cheio de inseguranças e dificuldades no instrumentista que construiu uma história significativa tocando a música que falava de suas raízes emocionais plantadas ou adquiridas. Assim sendo, o legado construído por Yerko e por cada um de nós nos processos naturais de troca estabelecidos ao longo de nossa existência é, para mim e para as concepções que trago para este trabalho, circulação e ampliação de axé e, portanto, potencialização da vida.

E, como ressalta Rufino (2017, p. 106), “uma educação (experiência humana) que não considera Exu, suas operações e efeitos é, em suma, uma educação imóvel, avessa à vida, às diversidades e às transformações”, pois este Orixá é o que dinamiza o axé. Para este autor,

é através dos princípios de Exu encarnados nos homens, nos demais seres, nas relações estabelecidas e no universo como um todo que somos afetados pelo fenômeno da experiência, vindo assim a produzir memórias, conhecimentos e aprendizagens. A tessitura dessas experiências e as suas circulações alinhavando uma infinita rede de significações e aprendizagens é o que conceituamos como educação. Assim, a educação é um agir ético, é uma resposta que deve ser responsabilmente cedida ao outro. A Pedagogia das Encruzilhadas, além de ressaltar uma educação a partir dos princípios e potências de Exu, revela também bases de uma teoria social e do fenômeno educativo assentados no signo Exu (Rufino, 2017, p. 118).

Corroborando com este pensamento, Soares coloca que

considerando que toda mudança cultural é a transformação que advém da comunicação e que tal categoria (comunicação) é também uma das características do orixá Exu, aquele que se comunica e muda ao dar e receber, podemos concluir que aquele que passa por uma porta, muda e se transforma, mistura-se, comunica-se, torna novamente, mudando-se com o outro, pertencendo-se e identificando-se, princípio ativo da vida – o próprio movimento em si (Soares, 2008, p. 93).

Assim, como ressaltei no primeiro capítulo deste trabalho, escolhi falar sobre o Professor Yerko pela abrangência da vida que construiu a partir de suas trocas, mas tenho

consciência de que assim somos todos nós. Influenciando e impactando diariamente uns aos outros, vivemos numa grande teia que nos liga e que tece nossas existências, fazendo circular e expandindo o axé. E, nesse movimento, reina Exu. Yerko Tabilo foi inspirado por um Mestre, seguiu seu caminho construindo seu legado a partir do legado por ele recebido. Influenciou violinistas da mesma forma que foi influenciado, a alguns impactando da mesma forma que foi impactado. E, assim, construiu um legado que inclui gerações de musicistas. E é sobre esse legado que venho falar, entendendo que ele se deu na força dinâmica do Orixá Exu inserido também na música que Yerko vivenciou, produziu, trocou e transmitiu e que, a partir dessa força, potencialmente transgressora, ele pôde reinventar-se e romper com alguns dos cânones do processo de ensino-aprendizagem do violino no sistema da música de concerto europeia.

Por fim, para fechar este capítulo na potência do Orixá Exu que nunca nada finaliza, mas nos mostra que há sempre algo novo que surge do que antes já foi dito, feito, sentido ou vivenciado, gostaria de fundamentar a união de todas as partes deste capítulo, trazendo o ensaio *Música, Linguagem e Política; repensando o papel de uma práxis sonora* de Samuel Araújo e Gaspar Paz, um ensaio que “reflete sobre a linguagem musical e suas dimensões políticas, a fim de reconsiderar o papel de uma práxis sonora” (Araújo; Paz, 2011, p. 231). Neste ensaio, os autores tomam a música como uma linguagem que, pela sua complexidade, não se restringe a ela mesma, dialogando intensamente com, por exemplo, a filosofia, as ciências, outras artes e também a política. Seus questionamentos acerca da linguagem musical partem do princípio de que

entre as expressões culturais, a música vem sendo frequentemente usada como paradigma, dado que exhibe uma natureza libertária e incita um desvio na tradição lógico-gramatical da linguagem. De fato, tal deslocamento não desponta ingenuamente, mas exige a compreensão da linguagem musical como um dos pontos de mediação na rede de relações culturais (Araújo; Paz, 2011, p. 211).

Reconhecendo a música enquanto linguagem, o ensaio desses dois autores também reflete “sobre o papel do mundo acadêmico nas disputas sociais à base das diferentes modalidades e concepções de linguagem” (Araújo; Paz, 2011, p. 211), pois entendem que

as diferenças sociais e culturais que permeiam imemorialmente as relações humanas encontram na linguagem – entendida como trabalho humano com extensão multifacetada em sonoridades, gestos e grafias – o campo de expressão por excelência de conflitos e mediações entre interesses nem sempre conciliáveis, em outras palavras, um terreno de ação política – seja em sentido de controle do Estado ou das micropolíticas do cotidiano de grupos e indivíduos (Araújo; Paz, 2011, p. 211).

Fazendo um breve relato sobre o desenvolvimento dos estudos sobre a linguagem principalmente após a década de 1950, Araújo e Paz colocam que esta faz parte de nossa relação com o mundo e que, diante disso, as questões sobre a funcionalidade da música precisam ser discutidas para além dos seus requintes poéticos e do “projeto de individualismo burguês”, afirmando que “a linguagem musical pode oferecer um papel político de incitar-se contra o absurdo da realidade em que se vive” (Araújo; Paz, 2011, p. 213). Para discorrer sobre estas questões, Araújo e Paz discutem primeiramente a ideia da linguagem como fenômeno de expressão, ideia esta que, segundo eles, só se tornou possível através da reconquista do sensível e da ressignificação do corpo como veículo dessa expressão. Segundo estes autores,

procura-se um acerto de contas com aquela tradição filosófica cartesiana, que considerava a percepção um princípio ainda confuso de ciência. É nessa crítica ao racionalismo que o desafio dos fenômenos expressivos atua de forma contundente. Nem é preciso ressaltar que a música atravessa história semelhante no que concerne à revalorização da sensibilidade. Espraia-se uma crítica que não se dirige apenas à matematização cartesiana diante dos elementos musicais, mas sobretudo recusa o uso irrestrito e normativo de tal intelectualismo (Araújo; Paz, 2011, p. 216).

Araújo e Paz colocam ainda que é através do corpo que podemos perceber e apreender o mundo a nossa volta havendo, no processo de interpretação artística, uma encarnação dessa percepção, a expressão do sentido poético da linguagem no gesto corporal. Essa interpretação artística do mundo baseada na percepção do corpo e das expressões culturais faz com que a linguagem se ponha

como um “aparecer” no mundo, no qual o artista não representa um trabalho acabado, mas um processo de construção. A obra é entendida como uma “operação de expressão”, uma abertura ao mundo percebido, destacando toda a imprevisibilidade que possa advir daí. O que se manifesta é o saborear da invenção artística. Uma interrogação permanente habita o artista, e é aí que ganha impulso o movimento do fazer-se, próprio da linguagem (Araújo; Paz, 2011, p. 215).

Neste ponto podemos estabelecer um encontro entre o pensamento desses autores e as ideias de Small e Titon já discutidas neste trabalho. No cruzar de suas concepções está o corpo como agente da música, estando esta subordinada ao ato musical, pois, como afirmou Small, não existe música sem a ação de realiza-la. Quem realiza a música é o corpo, que, através dela, se abre para a percepção do outro e do mundo a sua volta podendo, assim, em um processo totalmente imprevisível de sensações e ressignificações, “ser música no mundo”. Reinando soberano sobre esse processo de percepção do mundo, de troca de sensações e de linguagem corporal expressiva está o Orixá Exu, pois, sem ele, não há movimento. O corpo e

a linguagem estão sob sua regência, assim como toda forma de expressão, pois esta é fundamentada no movimento. No ato da interpretação artística atua Enugbarijó, a boca que tudo come, devolvendo ao mundo o que engoliu de forma transformada, pois o processo de construção da invenção artística é um ressignificar das percepções de mundo daquele que se propõe a interpretá-lo.

Seguindo em seu ensaio, Araújo e Paz (2011, p. 217) colocam que “os debates em torno de estética e ética apontam uma nova atenção para as noções de responsabilidade e ação política” e que “tal ação passou a se desentender com aquela moral provisória dos princípios individuais e religiosos”. Em sequência, esses autores afirmam ainda que “nas expressões artísticas, a ideia é esvaziar a normatividade em função do desenvolvimento da criatividade e de uma postura político-social mais ampla”. Segundo eles, “são as expressões culturais e sociais que se põem por inteiro na mesa de discussão. Tudo parece se abrir para a pesquisa, para a experimentação, para a improvisação, para o processo, enfim” (Araújo; Paz, 2011, p. 218). Assim, é hora de abrir cada vez mais espaço para a crítica do papel da música e dos indivíduos que a fazem na sociedade. É hora de ampliar cada vez mais as concepções acerca da linguagem musical, extraíndo-a da exclusividade de seu lugar no universo subjetivo da pura expressão dos afetos para conduzi-la a um espaço de ação política, ação esta que possibilite a transgressão da hegemonia do pensamento musical europeu ao redor do mundo. Para Araújo e Paz, o caminho para tal seria, a partir da compreensão do fenômeno sonoro, caminhar em atitude perceptiva através da busca pelo entendimento “do papel da sonoridade na linguagem, que irá se prolongar no gesto corporal, no discurso e na tomada do espaço de atuação” (Araújo; Paz, 2011, p. 219). Ainda segundo esses autores,

uma possível abordagem das implicações recíprocas entre o sonoro, o mundano e o político seria reconhecer e problematizar a relação, hoje colocada em evidência no Brasil e no mundo, entre prática musical e cidadania. Os mesmos têm despertado crescente interesse acadêmico, bem como se tornado foco de políticas de interesse público ou privado, sinalizando um fenômeno de maior amplitude, qual seja a emergência de um debate público sem precedentes sobre o papel da cultura na sociedade contemporânea, envolvendo novos sujeitos em luta pelo que definem como direitos culturais nas esferas micro e macro-políticas. [...] A compreensão desses processos requer que se discuta, entre outros aspectos, a práxis musical e sonora de instituições, grupos ou indivíduos e as relações de poder que lhes são subjacentes. [...] Por meio da categoria práxis sonora enfatiza-se, portanto, a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, e como esta articulação se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (por exemplo, músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), de grupos (por exemplo, coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais) e de instituições. [...] Vê-se aqui como pertinente empreender um exame da práxis musical e sonora de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo, que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas

micropolíticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral, em torno das quais foram construídas e legitimadas ideias de neutralidade política ou de desinteresse prático (Araújo; Paz, 2011, p. 219 - 221).

Entendendo, como Araújo e Paz, que a práxis sonora é um ato imanentemente político “mesmo nas situações mais ordinárias da vida cotidiana não reconhecidas como atos políticos” (Araújo; Paz, 2011, p. 222), iremos ver ao longo deste trabalho que a práxis musical e sonora do Professor Yerko no mundo, apesar de muitas vezes extremamente inserida dentro das concepções do sistema da música de concerto europeia, foi profundamente influenciada por momentos de sua vida em que este professor teve que lidar com a dureza das ações de violência dos sistemas de poder sobre ele mesmo e sobre aqueles que amava. As consequências dessas violências foram significativas nas concepções de vida deste professor e, conseqüentemente, em sua forma de agir musicalmente no mundo. Assim, assumindo uma postura silenciosa, mas ativa, na luta contra as desigualdades no meio musical, o Professor Yerko procurou, onde esteve, agir conforme alguns princípios éticos que estabeleceu para si mesmo ao longo de sua existência e poderemos vê-lo ser fiel aos seus ideais em várias atitudes e escolhas ao longo de sua trajetória musical, terminando por realizar algumas transgressões nos cânones do sistema da música clássica de concerto nesse processo.

Diante de tudo o que foi aqui discutido, fica claro que a forma como “musicamos”, “visitamos” ou estabelecemos nossa práxis musical e sonora também definirá a forma como lidamos com as relações de troca estabelecidas pela vida fora da música e vice-versa. E é nesse ir e vir da existência, pautado na imprevisibilidade de Exu que construímos nosso legado e inscrevemos nossa marca na vida, influenciando e sendo influenciados por aqueles que, nas encruzilhadas da existência, adentram em nossos caminhos. A força política de Yerko, força essa tão exusíaca em seus movimentos de resiliência e transgressão, se fez presente em cada não que recebeu da vida e em cada vida que recebeu em sua sala de aula e também ensinou a dizer não. “Musicando” e “visitando”, este professor incorporou a música que sempre lhe foi tão cara e, na força do movimento transgressor de Exu, da sua própria maneira, lutou contra as relações de poder existentes no sistema de ensino-aprendizagem de violino na música de concerto europeia. E, assim, construiu um legado.

A minha força política, neste momento, reside em escrever essa história, refletindo sobre tudo o que foi colocado em pauta. Ponto firmado, inscrevo aqui a marca de meus ideais de vida que, através desse trabalho, tanto têm se expandido. E desejo que, a partir dele, seja possível questionar o que ainda pode ser feito para tornar nosso meio musical mais justo e não hegemônico e, quem sabe, apontar alguns caminhos para isso. Juntamente com Small (1998,

p. 17), “não creio que existam respostas finais e definitivas para nenhuma das questões realmente importantes da vida humana” e, portanto, da vida musical. Os caminhos são plurais, como nos ensina Exu. Assim, concordo com este autor quando diz que existem “apenas respostas úteis e inúteis, isto é, respostas que conduzem ao enriquecimento da experiência ou ao seu empobrecimento”. Mas, pelo fato de perceber ser urgente e necessária a reflexão sobre todos esses caminhos posso, juntamente com Small, também afirmar: “não me importo se você concorda ou não com as minhas respostas, desde que você veja que há perguntas a serem feitas” (Small, 1998, p. 17). Dessa forma, sigamos nas reflexões, conhecendo ainda mais os caminhos trilhados pelo Professor Yerko Tabilo através de seus relatos sobre sua trajetória e, posteriormente, pela voz de algumas das pessoas que com ele conviveram.

AGBEDE MÉJÌ

Ìsòkó (Grupo de pessoas para um mesmo objetivo temporário)

Ìsòkó¹⁸¹ teve a oportunidade de conviver com Yerko como estudante e colega, tendo também desenvolvido com este, ao longo do tempo, laços de amizade. Diz que Yerko, como qualquer pessoa, é difícil de definir de uma única maneira, mas que, com o passar dos anos, pôde observar que este professor, apesar da vida artística e de docente, que o põe naturalmente em evidência, “é uma pessoa reservada e muitas vezes quase que tímida. Por exemplo, é comum não conseguir encontra-lo no dia de seu aniversário, fazendo com que tivéssemos de fazer festas de aniversário surpresa para ele em datas próximas ao seu aniversário”.

Também, segundo Ìsòkó, embora Yerko

não venha de uma escola importante (Juilliard, Colburn, Conservatório de Paris...) posso afirmar que as suas características como profissional são equivalentes a outros profissionais formados nessas instituições. Desde os primeiros anos de aula com ele e até em conversas com ele hoje em dia, Yerko sempre fala da ética na profissão, e respeito ao próximo e à música que está sendo tocada. Sempre admirei nele a sua humildade em buscar soluções para seus problemas técnicos.

Para Ìsòkó, a maneira de Yerko lidar com cada pessoa que com ele estuda é o que o faz diferente de outros professores de violino. Yerko, em sua sala de aula, incentiva a expressão individual de cada pessoa, sem encaixa-la em um molde e sem manter um padrão. Tanto assim que, como afirma Ìsòkó, cada violinista que ele forma tem uma maneira diferente de tocar.

Lembro que em várias aulas, ele só falava “toca bonito” sem dar maiores explicações técnicas. Isso me forçava a buscar outras maneiras de interpretar a passagem. Claro que se ele observasse que o problema era técnico, ele explicava como resolver. Mas acredito que esta liberdade em escolha de arcadas, dedilhados e expressão faz de Yerko um professor diferenciado dos demais.

E essa forma de ensinar é apontada por Ìsòkó como uma das causas do impacto causado pelo ensino de Yerko no meio violinístico paraibano:

¹⁸¹ Ìsòkó se refere, em iorubá, a um grupo de pessoas que se reúnem com um mesmo objetivo temporário. Escolhi esta palavra para representar esta entrevista pela importância que a música de câmara tem para a pessoa entrevistada e pela relação que essa importância tem com seu convívio com Yerko.

essa forma individual e quase que livre e independente de ensino/aprendizado gerou músicos mais autônomos, que pensam por si e não dependem do pensamento de outro para poder se expressar. A pluralidade de interpretações soma nos ensaios, e passagens que podem parecer óbvias ou até mesmo sem maiores expressões, acabam se tornando motivo de debate intenso. Não é a toa que João Pessoa foi conhecida por muitos anos como um grande “celeiro musical” no Brasil.

Como principais relações com a música adquiridas no convívio com o Professor Yerko, *Ìsòkó* aponta o aprendizado do “respeito pelo o que está sendo tocado e o respeito pelos profissionais do nosso meio, independente das afinidades pessoais” e também sua ligação com a música de câmara. *Ìsòkó* pondera que esta ligação

é proveniente do meu convívio com esse gênero musical desde criança. Em crítica do meu álbum Mosaico com o Vaughan String Quartet, a Revista Concerto disse que “A música de câmara está no DNA” do meu trabalho. Na verdade, atribuo a Yerko, aos inúmeros concertos que assisti do Quinteto da Paraíba [...] e ao incentivo que Yerko sempre deu ao meu quarteto Quarta Dimensão e à Camerata Brasília esse amor com a música de câmara.

E *Ìsòkó* ainda ressalta:

enquanto adolescente, tive várias lições com Yerko sobre comportamento dentro e fora de orquestra. Foram inúmeras conversas sobre respeito com o próximo e respeito pela música. Detalhes que muitas vezes são despercebidos como chegar cedo para o ensaio, estar preparado tecnicamente e musicalmente desde o primeiro ensaio, ajudar algum colega que esteja tendo algum problema, seja ele dentro ou fora do âmbito profissional, não participar de boatos e ser uma pessoa íntegra na melhor maneira possível, sem deixar que qualquer sucesso profissional afete o ego foram algumas das coisas que aprendi durante 15 anos estudando com professor Yerko que carrego comigo até hoje.



***Kówé* (Ser estudioso)**

*Kówé*¹⁸² define o Professor Yerko como “um artista único, um apaixonado pela música, um incentivador da expressão artística genuína”. Relata que o que sempre lhe chamou

¹⁸² *Kówé* é “ser estudioso” em iorubá. Representa, nesta entrevista, um dos principais ensinamentos do Professor Yerko para alcançar a liberdade e a expressividade na música.

a atenção em Yerko como instrumentista foram sua qualidade técnica e “sua forma de externar a sua relação íntima com a música. Esse aspecto sempre serviu de inspiração para mim pois em sua performance podemos captar a paixão pelo que faz, a sua maneira de colocar na performance suas emoções e sentimentos”.

Já como professor, *Kówé* define Yerko como um incentivador do potencial de cada pessoa que com ele estuda, respeitando, durante esse processo, suas emoções, visões de mundo e dificuldades. Yerko motivou *Kówé* a descobrir e estreitar sua relação com a música em busca de uma liberdade de expressão, liberdade esta que, segundo *Kówé*, necessita de

intimidade com o instrumento e esta vem através de muito estudo, aspecto que Yerko sempre enfatizou, com consciência de que a prática é que leva ao desenvolvimento das aptidões mas compreendendo que o fazer música transcende o treinamento para a performance

Em relação a esse processo de estudo, *Kówé* ressalta que este não se refere apenas à prática diária do instrumento em si visando um aprimoramento técnico. Segundo *Kówé*, o estudo que o Professor Yerko incentivava dizia respeito também à relação de cada pessoa com a música, de como ela se encontra em conexão consigo mesma e com seu instrumento, através de um processo reflexivo e questionador. Esse estudo seria a busca de um conhecimento e de um entendimento das relações que propiciam o ser e estar na música, perpassando por um caminho de descoberta sobre si mesmo e seu encontro com ela.

Para *Kówé*, a paixão pela música e a forma de externar esse sentimento em sua prática musical são peculiaridades do Professor Yerko, além deste possuir um padrão diferenciado de ensino:

como professor, Yerko foge ao padrão de ensino formal, automatizado e universalizado. Percebo que ao lidar com os alunos Yerko enxerga ali indivíduos, estabelece um vínculo com as pessoas e busca estimular seu desenvolvimento em seu próprio tempo e objetivos. Yerko fez parte da minha formação musical dos 5 aos 11 anos de idade então esses aspectos foram determinantes para quem me tornei enquanto profissional, buscando uma educação musical afetiva, holística, integrativa

Segundo *Kówé*, a mesma relação que Yerko tem com a música, ele procura explorar e incentivar nas pessoas que passam por sua sala de aula: criar intimidade com a música, dando valor à técnica instrumental, mas sendo esta apenas uma ferramenta para facilitar a expressão, para buscar uma paixão pela música e por tocá-la, e não um fim em si mesma. E, para isso, muito estudo.

Eu lembro, eu tenho essa lembrança que ele falava que estudava, sempre falava de estudo... que estudava muito, que enquanto as outras pessoas estavam se divertindo ele estava estudando, porque ele queria melhorar e tal... estudava no banheiro de casa, sabe? Assim, ele sempre enfatizou muito o estudo. [...] Você também tem que estudar, tem que desenvolver suas habilidades, mas tipo, sem limitar, sem botar você dentro de um padrão. [...] Se você desenvolver intimidade com instrumento, se você estudar, conhecer o instrumento que você tá trabalhando, você vai ser capaz de ampliar essa sua relação com a música, de você mostrar o que você realmente quer expressar.

Assim, uma relação musical genuína, o fazer musical expressivo, apaixonado e a tentativa de externar o amor pela música em sua prática foram as relações que *Kówé* aponta como adquiridas através do convívio com o Professor Yerko em sua trajetória.



***Ìtúráká* (Jovialidade, Vivacidade)**

*Ìtúráká*¹⁸³ diz ser Yerko um ser humano incrível: paciente, amoroso, sempre pensando no próximo. E, justamente por essas características, *Ìtúráká* afirma que sua produção como professor é igualmente incrível. Para *Ìtúráká*, Yerko é um professor excepcional “porque ele não está só preocupado em dar conhecimento musical, ele dá um conhecimento musical para o aluno, pensando na condição psicológica do aluno, pensando na condição física do aluno, pensando em todo um contexto”. Já como instrumentista, *Ìtúráká* diz nunca ter visto Yerko tocar um solo, mas o som que emana de seu violino, que pode ser escutado nos concertos das orquestras que *Ìtúráká* assiste, lhe parece extremamente bonito.

O convívio de *Ìtúráká* com Yerko se dá pela parte administrativa de onde ele agora leciona. Penso ser importante a visão de alguém que não exerça a profissão da música para atestar com menos envolvimento os impactos que Yerko exerce nesse meio e, principalmente, nas pessoas que frequentam sua sala de aula. Alguém que, de longe, administrativamente, possa perceber a reação do ambiente às ações do Professor Yerko dentro e fora da sala de aula.

¹⁸³ *Ìtúráká* é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa jovialidade, vivacidade. Escolhi esta palavra para representar esta entrevista porque nela fica ressaltado o caráter jovial de Yerko e sua boa relação, a partir disso, com as pessoas a sua volta.

Assim, em relação a sua experiência com outros professores e professoras de instrumento, *Itúráká* diz perceber alguma diferença entre Yerko e essas pessoas “justamente pela sensibilidade, pela maneira como ele repassa as informações musicais. Pela profundidade com que ele encara o aluno. Então isso faz dele um professor excepcional”. E ainda comenta:

a metodologia que o Yerko emprega faz uma diferença muito grande junto aos alunos. Porque ele não só emprega a técnica do ensino do instrumento, como ele tem uma capacidade de interação com os alunos incrível. Então isso faz toda diferença, principalmente no nosso caso, que ele dá aula pra... não só jovens, mas também para crianças. Ele tem uma maneira de abordagem com os alunos, os mais jovens em especial, que ele ensina brincando. Ele se torna não só aquele professor que exige do aluno, mas também ele é um parceiro do aluno. Ele tem um lado muito humano de lidar com todos, não só os alunos, com os professores também. Então, com certeza, faz uma diferença muito grande. Ele é não só um excelente professor, mas um ser humano especial.

Estando em Belém do Pará, *Itúráká* não tem condições de responder sobre o impacto de Yerko no meio violinístico paraibano. Mas, mesmo assim, ressalta que tem certeza de que ele deve ter influenciado nesse meio, “porque as influências dele chegaram a Belém do Pará. Se ele consegue influenciar nossa produção musical, com certeza ele deve ter impactado solidamente na produção da Paraíba”.

Itúráká finaliza sua entrevista dizendo:

as nossas relações são as melhores possíveis. Pela ótica administrativa, que é a que eu pertença, eu posso dizer que ele é um professor que não dá nenhum tipo de problema administrativo. Ele é um professor pontual, ele é um professor que não falta, ele tem um convívio com os outros professores, com os alunos e com os funcionários administrativos extremamente harmonioso. E assim, ele desenvolve, pela jovialidade dele, uma relação de parceria com todos com quem ele se relaciona. Sejam os pais, sejam os alunos, sejam os funcionários da casa, sejam os colegas de trabalho. Então é uma experiência de convívio muito harmoniosa e gostosa. É alguém que contribui pra o seu ambiente de trabalho, seja através da produção musical em si, como através da sua simpatia, da sua gentileza, da sua disponibilidade para sempre contribuir com o que se tá fazendo e se tá propondo.



Láibù (Inteiro, Íntegro)

*Láibù*¹⁸⁴ inicia sua entrevista afirmando que “a integridade na personalidade do professor Yerko pode ser vista de forma clara na sua vida como homem, instrumentista e como professor”. *Láibù*, então, ressalta a dedicação de Yerko ao seu instrumento e à docência, comentando que “como instrumentista - em especial na vida de músico camerístico – Yerko sempre apresentou para diversos públicos concertos de alta qualidade” e que essa qualidade também se estende no cuidado com a técnica, o estilo e vários outros aspectos da música e do violino em sua sala de aula.

Sobre as peculiaridades que tornam o Professor Yerko diferente de outros professores de violino, *Láibù* comenta:

Professor Yerko sempre incentivou os seus alunos a superarem desafios através de muito estudo. Quando uma obra era mais difícil que o nível técnico do aluno, ele fazia com que o estudante trabalhasse nas questões técnicas para que aquilo não fosse uma barreira na hora da execução da obra. Sempre fazia com que os alunos escutassem gravações diferentes, explorando uma variedade de estilos, incluindo sempre a música Brasileira. Ele tinha alunos tocando em festivais, competições, orquestras, expondo-os as diversas áreas que um violinista/violista poderia seguir carreira. Além disso, acompanhava a qualidade dos projetos musicais que seus alunos estavam envolvidos. Essa atenção e dedicação ao crescimento profissional do aluno são características que nem sempre são vistas em outros professores.

Com essas atitudes, Yerko fazia com que cada vez mais pessoas que passavam por sua sala de aula se sentissem estimuladas e motivadas “a continuarem estudando e produzindo música de qualidade em diversas áreas, vendo aquilo como uma oportunidade de ter uma carreira profissional”. Isso passou a ser “visível no número de alunos do professor Yerko que hoje fazem parte de instituições musicais em diversos lugares do Brasil e até mesmo fora do país” atestando, portanto, o impacto que este professor teve no crescimento do meio violinístico paraibano.

Como relação com a música adquirida a partir das aulas com o Professor Yerko, *Láibù* relata que

A exposição musical a um mundo muito maior do que aquele que eu conhecia, certamente é algo que me inspirou bastante nas aulas com o professor Yerko. Ele também nos ensinou a admirar e executar as obras Brasileiras com muita excelência. Professor Yerko nos deu asas e nos ajudou a voar por horizontes até mesmo desconhecidos, mas sempre mostrando a importância de nos tornarmos profissionais comprometidos e exemplares.

¹⁸⁴ *Láibù* é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa íntegro, inteiro. Foi escolhida para representar esta entrevista pelo fato de nela ser ressaltada a integridade como característica da personalidade do professor Yerko

Finalmente, *Láibù* afirma ter aprendido muito com Yerko, expandindo seu aprendizado a questões além da própria música: “Professor Yerko sempre fazia com que os alunos chegassem na hora certa, se apresentassem de forma elegante e profissional. Isso é fundamental para qualquer área”.



Àilárékérèkè (Simplicidade, Naturalidade)

*Àilárékérèkè*¹⁸⁵ define o Professor Yerko como uma pessoa muito responsável, com um coração imenso e uma simplicidade gigantesca, cativando as pessoas por onde passa. Como violinista, Yerko é para *Àilárékérèkè* um exemplo, uma referência: “um violinista super, super virtuoso e que, com certeza, qualquer violinista no mundo queria tocar igual ele”.

Quando fala sobre Yerko como professor, *Àilárékérèkè* exalta sua paciência mas, principalmente, o incentivo que este dá às pessoas que com ele estudam, nunca desistindo delas e também fazendo com que elas não desistam da música. Para *Àilárékérèkè*, a peculiaridade de Yerko como professor é sua paixão notória pelo que faz, uma paixão

que a gente sente quando ele ensina. [...] Quando ele vê ali que um projeto ou até mesmo uma pessoa tá seguindo no caminho certo ele não desiste daquela pessoa. Sempre aconselhando pra continuar, vendo possibilidades pra pessoa sempre seguir em frente, não desistir. Diferente de outros professores que só tão ali, ensinam e enfim, voltam pra casa. O Yerko não. É totalmente diferente. Ele, além de ensinar, ele tá ali presente, sempre oferecendo ajuda, mesmo que não seja no âmbito da aula ali, da escola, ele sempre deixa à disposição WhatsApp, o Instagram... e isso é muito importante.

E essas atitudes de Yerko que, para *Àilárékérèkè*, geram muitas referências nas pessoas, seriam então, a causa da influência deste professor no meio violinístico em que trabalha. *Àilárékérèkè* relata que tocava violino sem muitas expectativas até ter a primeira aula com o Professor Yerko:

quando eu tive a minha primeira aula com Yerko, minha perspectiva mudou bastante porque eu vi que era muito mais além do que tocar notas, do que tocar

¹⁸⁵ *Àilárékérèkè* significa naturalidade, simplicidade em iorubá. Foi escolhida para representar esta entrevista pelo fato de simplicidade ter sido um dos atributos dados ao Professor Yerko nela.

músicas. E isso mudou bastante, né? Tem uma frase até que ele falava assim, com poucas palavras, que a gente não tem que tocar pra se mostrar. A gente tem que tocar pra si mesmo e pra Deus. E isso nunca esqueci. [...] Uma frase muito bonita que eu acho e que eu levo pra mim até hoje.

Àilárékérèkè ainda ressalta que a atitude de Yerko em sair de João Pessoa para dar aulas no projeto de Luis Gomes sem cobrar nada foi algo muito marcante para muita gente na cidade e que, nas apresentações do Quinteto Tabilo, isso é sempre mencionado como forma de gratidão.



***Fisan* (Valorizar)**

*Fisan*¹⁸⁶ define o Professor Yerko como um homem alegre, descontraído, de personalidade forte e também enigmática. Um homem livre, aventureiro e corajoso, mas também determinado e extremamente comprometido com seus ideais. Um comprometimento que *Fisan* ressalta também ao descrever Yerko como instrumentista:

eu tive aula com ele no final da década de 80 e início da de 90. [...] Ele sempre teve um comportamento de muito respeito com a música. Sempre tocava com seriedade e bem preparado. Independente do repertório, do maestro, dos colegas, da situação política boa ou ruim do momento. Eu lembro que ele dizia “a música é maior que tudo”. Porque, às vezes, as pessoas reclamavam dos ensaios, dessa parte burocrática, do repertório, do maestro, etc. [...] Mas ele dizia que, na hora de tocar, a música era o mais importante. Então tínhamos que manter o respeito pela música

Como professor, *Fisan* aponta que, por ser uma pessoa de espírito livre, Yerko decidiu priorizar seus compromissos profissionais ao invés dos pessoais e isso fez com que ele se tornasse alguém sempre disponível para suas aulas e para as pessoas que com ele estudavam, colocando toda a sua energia e tempo nesta atividade. Para *Fisan*, isso era bastante importante. Além disso, *Fisan* salienta a determinação de Yerko como professor:

apesar de Yerko não ter tido uma formação pedagógica formal, antes de chegar no Brasil, ele construiu sua própria pedagogia. Ele construiu a sua prática docente aos

¹⁸⁶ *Fisan* é uma palavra em iorubá que significa valorizar, sentimento que foi exaltado nessa entrevista como transformador na construção de sentidos de vida.

poucos, com base no seu feedback, nos seus experimentos dia após dia dentro da sala de aula, sua rotina de estudo no seu instrumento, muita determinação e coragem. Sempre buscava aprender para ensinar. E se mostrava disponível para atender seus alunos. Tinha sempre horário para começar as aulas, mas nunca tinha horário para terminar e às vezes, as aulas se transformavam em um longo tempo de estudo, na verdade. Para mim, isso foi importante, porque, na época, eu não sabia como estudar sozinha e ele acabava transformando esse momento de aula individual em um prazeroso e intenso estudo de violino

Assim, esse tempo que Yerko tinha para a música e para sala de aula é ressaltado por *Fisan* como uma peculiaridade no seu ensino: “Ele tinha tempo! Tempo para se dedicar ao aluno, exclusivamente. Ele tinha tempo e energia para pesquisar sobre o instrumento, aprender, estudar, tocar, ensinar e não deixava que nada exterior a isso atrapalhasse esse compromisso, essa missão”. E, segundo *Fisan*, fazia tudo isso com muita seriedade e compromisso sem deixar de lado o bom humor: “eu nunca vi Yerko trabalhando de uma forma desleixada ou descuidada. Era sempre muito dedicado, cuidadoso e com respeito à música. Por ter este compromisso com a música, ele ensinava e exigia que seus alunos também compartilhassem desse mesmo sentimento de respeito, colocando a música e o estudo do violino em primeiro lugar”.

Como outra peculiaridade no ensino de Yerko, *Fisan* relata o fato de que ele não apenas ensinava a tocar violino, mas também orientava como apreciar a beleza da música, atitude que *Fisan* expressa ter influenciado bastante em sua vida.

Ele não só ensinava a tocar violino, mas ele inspirava a tocar bem violino. Eu me lembro que nós escutávamos música juntos algumas vezes e ele falava das emoções que a música transmitia, das sonoridades, dos sentimentos, do colorido do vibrato e efeitos de arco para transformar a música numa performance bonita e fluida. Então isso realmente foi uma coisa que me marcou.

Finalmente, o fato de Yerko ajudar e incentivar os jovens também é frisado por *Fisan* como uma peculiaridade importante dele como professor. Ele incentivava os alunos a tocar em grupos musicais, procurava oportunidades para reunir os jovens em orquestras, em pequenos grupos de música de câmara, ou até mesmo para compartilhar momentos alegres de relaxamento e descontração juntos para se divertir e conversar: “eu gostava disso, achava que ele conseguia unir a nossa turma. O ambiente ficava mais leve, a amizade crescia entre os colegas da classe de violino”.

Assim, para *Fisan*, essa qualidade que Yerko tinha de unir as pessoas que com ele estudavam, de incentivar cada estudante, de conviver como um jovem entre sua turma, fez com que ele impactasse pessoas e construísse uma trajetória violinística particular em torno disso, caminho que terminou por impactar todo o meio violinístico paraibano.

Sobre as relações musicais adquiridas no convívio com o Professor Yerko, *Fisan* relata uma trajetória de trocas de experiências que aconteceram desde tocarem juntos em orquestras sinfônicas, grupos de música de câmara, até na própria carreira docente na Universidade Federal da Paraíba:

eu tive esse prazer de compartilhar alguns anos de trabalho juntos na Universidade. Então, fui aluna e depois fui colega de trabalho também na mesma instituição. A gente trocava muitas experiências, conversava sobre alunos, pedagogia, repertório, gravações, vídeos, intérpretes e atualidades com muito bom humor. Tínhamos esses momentos pra discutir... foi importante para mim. Principalmente quando eu entrei para ensinar na Universidade. Período que eu estava iniciando e formando a minha própria classe de violino. Então foi muito especial e importante ele passar esse conhecimento, essa experiência de vida.

Para encerrar a entrevista, *Fisan* narra um pouco de sua história musical. Relata que antes de conhecer Yerko, era iniciante de outro professor de violino. Mas estava em processo de desânimo com o instrumento e cogitava desistir da música. Foi quando uma amiga insistiu para participarem de uma aula coletiva de violino de um professor chileno em um projeto social existente na época que era patrocinado pelo governo do estado da Paraíba chamado Projeto Espiral:

quando eu cheguei no projeto, tudo mudou. Porque eu conheci Yerko, ele era o professor de violino. Já no primeiro dia de aula ele fez uma coisa que mudou totalmente a trajetória da minha história musical... foi uma coisa interessante... ele me deu atenção! Tão simples, não é? Ele olhou pra mim. Ele mexeu com a minha autoestima, me valorizou, ficou disponível. Então, naquele momento, tudo mudou. Porque ele ajudou a construir um novo sentido para mim. A partir dali, eu passei a construir a minha vida musical, ainda bem jovem. E hoje eu tento transmitir e compartilhar da mesma energia que eu recebi dele na época. Essa energia que eu recebi, eu carrego até hoje... essa atenção, esse olhar para o outro, esse afeto. Valorizar as conquistas do aluno e externar isso positivamente. Então, isso foi o que eu recebi de Yerko naquela primeira aula coletiva e, nesse momento, mudou o meu sentido. Eu voltei a estudar com mais vontade, eu voltei a querer o violino, descobri que aquilo podia ser minha vida, um futuro, entende? Então, foi a partir daí que, eu descobri esse caminho na música. E eu agradeço muito a ele porque ele sempre me valorizou especialmente naquela época. Eu acho que faltava isso. Me lembro que eu era iniciante, mas já tocava um pouquinho melhor violino do que os outros alunos. E ele dizia: Ah, toca assim como a Sandra faz... Sandra!! toca primeiro, para mostrar aos outros alunos... Então essa pequena coisinha que ele fazia na época me deixava feliz, me deixava valorizada e me deixava com vontade de estudar. Então, a partir daí, eu comecei a ver com outros olhos o violino. Porque eu me sentia acolhida com afeto, com carinho, e valorizada pelo professor e os amigos. Esse olhar positivo, realmente foi muito importante para eu continuar neste caminho e me tornar professora de violino, profissão que me orgulho e me dedico por inteiro.



Agídí (Obstinação, Força de vontade)

Agídí¹⁸⁷ faz, em toda sua entrevista, uma análise profunda do Professor Yerko como homem, como instrumentista e como professor. Abordando diversas nuances de sua personalidade nesses três aspectos, nos traça um perfil abrangente e minucioso de um Yerko que Agídí denomina de idiossincrático, singular, fora da curva. Sem sombra de dúvida será difícil para mim discorrer sobre essa entrevista com minhas próprias palavras sem omitir significados que só as de Agídí, tão detalhistas, poderão trazer à tona. Sendo assim, deixarei Agídí aqui falar sem muitas intervenções.

O primeiro contato de Agídí com Yerko foi durante seu Bacharelado em violino na Universidade Federal da Paraíba. Nesses primeiros anos de convivência, o que Agídí diz ter podido observar de Yerko foi

a obstinação dele para com o “fazer bem feito”, buscar sempre o “melhor possível”, que, ao longo dos anos, seria sendo substituído por outro “melhor possível”. Apesar de grande a exigência dele para com os alunos, eu acredito que ela era buscada proporcionalmente às condições e aos objetivos do aluno. Ele sempre foi muito assíduo e trabalhava muito. Mesmo em períodos de férias ou greve, se um aluno precisasse, especialmente se se tratasse de preparação para alguma prova ou audição, ele nunca recusava ajuda. Ele sempre foi um obstinado pelo violino, incansável.

Com o passar do tempo, a proximidade entre Agídí e Yerko foi aumentando e, com a amizade, um conhecimento maior do homem por trás do professor:

Obviamente, qualquer tentativa de descrever a pessoa ou mesmo a relação de amizade aqui seria reducionista. Mas gostaria de destacar alguns aspectos. Yerko sempre viveu rodeado de pessoas, alunos, companheiros de música de câmara. Ele é uma pessoa cativante, de forma que, quando eu viajava para tocar em vários lugares, cidades e estados diferentes, sempre tinha alguém que o conhecia, e sempre tinha essa impressão de pessoa cativante e alegre. Yerko é muito generoso também. Eu pude ver como ele ajudava, às vezes até materialmente, os alunos e também outras pessoas do seu convívio. No entanto, embora ele seja extremamente sociável, ele vive sozinho. Não falo somente porque ele mora sozinho ou por não ter uma relação estável. É de ficar só mesmo. Ele adora isso. Não diria que é solidão, porque isso não o oprime; pelo contrário, parece uma maneira de cultivar a liberdade que ele tanto valoriza. Eu acho essa característica paradoxal comparada à extrema generosidade e disponibilidade que ele oferece aos alunos e às pessoas em geral.

Entre as entrevistas aqui apresentadas, a análise mais profunda de Yerko como instrumentista foi feita por Agídí. Apesar de representar sua visão particular sobre esse

¹⁸⁷ Agídí se traduz por obstinação, força de vontade. A palavra foi escolhida para esta entrevista porque em vários de seus momentos ela descreve um Yerko buscador, pesquisador, obstinado e compromissado com seu aprendizado musical contínuo.

aspecto da vida deste professor, várias de suas ponderações podem ser encontradas de forma mais sutil em outras entrevistas, aparecendo como pontos importantes da influência de Yerko na construção da personalidade violinística das pessoas que com ele estudaram. Portanto, mesmo que repleta de termos técnicos, acredito ser importante aqui coloca-la exatamente como foi escrita para esta pesquisa para que não se perca o sentido explicativo das palavras de Agídí sobre um Yerko obstinado em aprender, como ressalta em vários momentos desta entrevista.

Yerko diz que teve, digamos, uma formação “tardia”, pois, embora tivesse aulas de violino desde garoto, somente teve contato com um nível de performance mais elevado quando foi estudar na Universidade Católica de Santiago. A partir de então, ele passou a estudar muito, em busca de recuperar o tempo perdido. Mesmo assim, não concluiu o curso, pois fora chamado para vir lecionar no Brasil. Na Paraíba, fez parte de consagrados grupos de música de câmara, em especial o quinteto da Paraíba. Ele nunca gostou de fazer solos ou tocar coisas difíceis. Apesar de, às vezes, demonstrar trechos em obras complexas aos alunos. [...] Sem sombra de dúvidas, em meu sentir, suas grandes qualidades como violinista estão no timbre vigoroso e robusto, quando preciso, o som límpido, sem “sujeiras” entre as notas e, também uma grande gama de nuances de sonoridade, que vai do spicatto mais ríspido às frases mais líricas e ternas, que, mesmo em momentos em piano, mantém o som vivo e brilhante. Seu senso de fraseado é outra característica importantíssima, uma das mais importantes: ele consegue fazer (e ensinar) frases musicais que são lindíssimas e impressionam, muitas vezes, muito mais do que a técnica. Tocando, ele faz frases grandes e legatos de uma maneira muito própria; ele me cobrava muito isso (e eu tinha muita dificuldade nisso), o que me ajudou futuramente, pois, mesmo com uma melhoria técnica com o passar dos anos, eu sempre pensava em algumas formas de fazer as frases de uma maneira parecida como ele explicava. Ele põe a técnica a serviço das frases, ou seja, da música. Isso vai desde uma mudança de posição, com ou sem portamento, e, se tiver, qual maneira de fazê-lo, como também no uso e escolha das cordas e dedilhados, a depender do timbre, e sempre em função da frase. Eu achei muito parecido essa maneira de pensar frases com a que tive contato com um renomado professor com quem tive a oportunidade de estudar por um breve tempo. Ele foi professor de importantes integrantes e spallas de orquestras, como a Filarmônica de Berlim e solistas internacionais, e, veja só, lembrou-me Yerko. Falei isso a ele e ele não acreditou, mas é verdade. Além disso, a afinação de Yerko é muito precisa, isso é um ponto muito sensível quando se trata de violino. Destacando outro grande ponto importantíssimo, que talvez seja seu grande ponto forte: ele tem uma personalidade muito forte como músico. É comum ver violinistas que até tocam muito bem, tocam até mesmo concertos que Yerko diz não tocar, mas, por outro lado, não têm personalidade musical. A personalidade musical de Yerko – que envolve qualidade e cores de som, técnica de arco, frases, estilo – é única. E é sempre assim com os grandes músicos, sejam eles os que toquem o concerto para violino de Brahms ou uma música armorial para quinteto de cordas. Grandes músicos sempre impressionam. Sempre emocionam. E os recitais e as gravações do Quinteto da Paraíba são a prova disso.

Neste ponto da entrevista, Agídí conta como, aberto a todo tipo de técnica que funcione, Yerko se fez acessível para suas observações técnicas sobre uma passagem de um concerto que este afirmava não estar conseguindo realizar satisfatoriamente.

Ele disse que não conseguia executar a passagem com um bom legato nunca. Então, eu falei um modo de estudar que funcionaria absolutamente [...]. Ele não acreditou que isso funcionasse, pois parecia staccato. Como isso iria levar ao legato? Rimos muito e eu falei para ele experimentar. [...] Dias depois, ele fala comigo, assustado, dizendo que nunca tinha conseguido tocar aquela passagem, e que, agora, tinha funcionado. [...] E já estava passando essa forma de estudar pros alunos. Isso ele me contou com brilho nos olhos, como um garoto que ganha um presente novo. Acho que é isso que mantém ele obstinado pela música, sempre querer melhorar. Sempre pesquisar. Nunca se achar completo ou superior aos outros. E sempre humilde em relação à música, por isso, apesar de saber do seu reconhecimento incontestado como professor, ele aceita uma dica de um ex-aluno, ainda que parecesse ridicularmente improvável que o que eu estava falando funcionasse. Tenho certeza que se eu falasse algo técnico a outros professores, grande parte nem daria ouvidos e outra parte simplesmente esqueceria.

E é justamente essa abertura de pensamento que Agídí traz como uma peculiaridade de Yerko como professor.

Primeiramente, ele não parte do princípio que há um método único, uma maneira única para todos os alunos. Mas ele também não ensina de uma maneira aleatória. É com base em muita pesquisa empírica e até de conhecimento de outros professores importantes no país, de coisas que ouviu falar ou mesmo que experimentou sozinho. Em nossas conversas, pude perceber o quanto que ele já tinha escutado de música, especialmente violino. Ele é incansável nessa busca por melhorar o ensino ou mesmo a prática do instrumento. Ele costuma dizer que “não tem escola”. [...] O fato de se compreender como “não tendo escola”, particularmente, no caso de Yerko, foi e é uma grande vantagem para os alunos, pois têm um professor que buscava e experimentava técnicas, maneiras e métodos diferentes em aplicação direcionada para aquela pessoa, para aquele problema em particular – e ainda hoje segue assim. Outro grande ponto - e principal - do diferencial dele como professor é o trabalho emocional e a empatia que tem com os alunos. Se a pessoa estava passando por uma dificuldade pessoal na vida, ele tentava, se possível, ajudar, mas, mesmo que não fosse possível ajudar diretamente, ele, de toda forma, compreendia que o aluno não entregasse os resultados no seu nível habitual. Por outro lado, se a pessoa está com dificuldades no avanço do instrumento, ele tem a habilidade de distinguir se a pessoa precisa ser mais cobrada, e exigir mais e melhor dela ou, de outra forma, tranquilizar a pessoa, deixando claro que os estudos podem esperar um pouco. Isso foi muito marcante para mim em várias ocasiões, como, por exemplo, em situações que ele “baixou a minha bola” e me fez compreender que eu ainda precisaria estudar determinadas coisas mais básicas; em outra situação mais específica, ele foi acolhedor, quando eu passava por um momento pessoal triste e, nesse período, estava estudando um concerto muito difícil: no começo ele me tranquilizou, lembro que nem tivemos aula quando conversei com ele, mas os conselhos dele me fizeram focar no instrumento, o que aconteceu é que eu concentrei toda minha energia no estudo desse concerto, até como forma de tirar a atenção no problema pessoal, e os resultados nas aulas foram muito acima do esperado, até por ele. Não esqueço mais essas aulas. [...] Eu canalizei minhas energias para algo bom, para a música e não para o problema que estava vivendo, e nisso Yerko foi fundamental. Confirmando isso porque, anos depois, viria a ter situações parecidas de fragilidade ou sofrimento, que todos passamos, e não consegui, sozinho – ou com outros professores –, fazer da prática do instrumento um elemento de força, sem o auxílio dele. Então, posso afirmar que essas peculiaridades influenciaram definitivamente na minha formação como músico. E eu sou testemunha que o suporte musical e pessoal dele com outros alunos foram ainda de maior profundidade e importância.

Assim sendo, ao ser perguntado se achava que essas peculiaridades de Yerko haveriam influenciado o meio violinístico paraibano de alguma forma, *Agídí* responde que “a maneira de ‘treinador’ que Yerko tem, mas também com um olhar humano, obstinado por alcançar um bom nível musical, influenciou não somente o meio violinístico paraibano, mas também outras áreas do Departamento de Música”. Segundo *Agídí*, a Paraíba é conhecida por formar bons músicos. No que diz respeito ao violino, diz que “era - e ainda é - comum chegar em outros Estados e dizer que é violinista e da Paraíba, e isso ser um diferencial positivo”. De acordo com *Agídí*, “há grande fama associada a um bom número de violinistas bem qualificados que foram formados lá, e isso está muito associado ao trabalho de Yerko”. Isso porque este formou gerações de violinistas que também formaram outras gerações, levando, dessa forma, seus ensinamentos, posturas e concepções adiante.

A partir de tudo que foi exposto, é possível perceber que são várias as relações com a música adquiridas por *Agídí* a partir do convívio com Yerko e várias são as marcas deixadas por este professor em sua trajetória. Mas *Agídí* ainda ressalta em sua entrevista, entre outras tantas influências já aqui faladas, a sensibilidade na escuta musical:

Eu já escutava bastante música clássica em geral, não somente para violino, mas muita coisa para piano, canto e orquestra. Mas sempre há algo a mais para aprender. Com Yerko, tenho uma feliz memória de escutar a sinfonia n. 2 de Rachmaninoff, o adágio do terceiro movimento, uma das expressões mais românticas de toda a história da música. Escutamos isso voltando de um festival em Recife, no carro de Yerko. Lembro que estava eu e mais outra pessoa que não me recordo. O silêncio era eloquente. Eu não conhecia a música, foi magnífico conhece-la naquele momento. Eu estava no banco do carona e olhava Yerko olhando o horizonte da estrada, mas com a certeza que sua atenção estava na linda melodia desse movimento de sinfonia. Há muito mais de música que aprendi com ele, tanto no que já falei, na performance, em valorizar frases e usar a técnica em função da música, quanto na busca sempre pelo melhor. Seu amor pela música e pelo violino é genuíno. Conheço alguns violinistas muito bons, outros excelentes, mas poucas vezes vi a paixão musical que ele tinha - e ainda mantém até hoje - ao falar de música, da eterna busca. Não é a busca da excelência pela notoriedade somente; é uma paixão que considero ser o substrato mais presente nas suas veias, em sua vida.

Agídí termina a entrevista falando que, nos caminhos da vida, houve momentos em que esteve mais perto ou mais longe emocionalmente do Professor Yerko sendo, portanto, maiores ou menores suas trocas. Mas que, nos últimos anos, sua aproximação com ele se tornou cada vez mais especial. E finaliza dizendo: “hoje eu tenho muito orgulho de ser amigo dele”.

CAPÍTULO 3

Laroyê!: pelas encruzilhadas da vida do Professor Yerko

*Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio,
 não tinha profissão, nem artes, nem missão
 Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.
 Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.
 Ia à casa de Oxalá todos os dias.
 Na casa de Oxalá, Exu se distraía,
 vendo o velho fabricando os seres humanos.
 Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá,
 mas ali ficavam pouco,
 quatro dias, oito dias, e nada aprendiam.
 Traziam oferendas, viam o velho orixá,
 apreciavam sua obra e partiam.
 Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
 Exu prestava muita atenção na modelagem
 e aprendeu como Oxalá fabricava
 as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens,
 as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.
 Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.
 Exu não perguntava.
 Exu observava.
 Exu prestava atenção.
 Exu aprendeu tudo.*

*Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada
 por onde passavam os que vinham à sua casa.
 Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse
 uma oferenda a Oxalá.
 Cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer.
 Oxalá não queria perder tempo
 recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam.
 Oxalá nem tinha tempo para as visitas.
 Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá.
 Exu coletava os ebós para Oxalá.
 Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá.
 Exu fazia bem o seu trabalho
 e Oxalá decidiu recompensá-lo.
 Assim, quem viesse à casa de Oxalá
 teria que pagar também alguma coisa a Exu.
 Quem estivesse voltando da casa de Oxalá
 também pagaria alguma coisa a Exu.
 Exu mantinha-se sempre a postos
 guardando a casa de Oxalá.
 Armado de um ogó, poderoso porrete,
 afastava os indesejáveis
 e punia quem tentasse burlar sua vigilância.
 Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa,
 ali na encruzilhada.
 Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa.
 Exu ficou rico e poderoso.
 Ninguém pode mais passar pela encruzilhada*

*sem pagar alguma coisa a Exu*¹⁸⁸

A 05 de fevereiro de 1955 nasce para esse mundo cheio de encruzilhadas e possibilidades, na cidade chilena de *La Serena*, Yerko Francisco Javier Pinto Tabilo. Filho caçula de Pedro Pinto Miranda e de Maria del Pilar Tabilo. Irmão de Ivan Pinto Tabilo e Erika Pinto Tabilo, quatro e dois anos mais velhos, respectivamente. Uma família sem muitas posses, de pessoas simples e batalhadoras.

A mãe cuidava da casa e dos filhos e filha. E também trabalhava no Hospital Regional de La Serena. Acreditava na força feminina dentro do lar, cuidando dos seus rebentos, e não, segundo dizia, em lugares masculinos como na política, por exemplo. Buscava ensinar aos filhos e filha, antes de tudo, a terem uma vida correta, com honestidade, batalharem sempre e nunca roubar. Tinha sua fé e, apesar do marido ser ateu e não confiar nos padres, batizou os filhos e a filha na Igreja Católica. Uma alegria era o rádio sempre ligado, principalmente quando tocava o tango. E cantava...

O pai era agente comercial, tendo chegado a ser representante de produtos comerciais em toda a região próxima a *La Serena*. Homem ativo, de bom papo, festeiro, gostava de escutar música e de dançar. Contava que chegou a tocar piano de ouvido em uma banda do exército de *La Serena* mesmo sem nunca ter estudado. Isso quando fez o serviço militar e só para comer bem, pois entendeu que os músicos comiam melhor que todos os outros. Um homem livre, que gostava de se vestir bem e se envolvia com as questões de todos os lugares aonde chegava. Chegou a ser presidente do Liceu de homens onde Yerko estudou e também do Liceu de mulheres onde a filha estudava. Era filiado ao então chamado Partido Radical, mas que, apesar do nome, era de centro-direita. Segundo o próprio Yerko, o pai só era radical quando ia comprar suas roupas, porque sempre escolhia umas cores fortes que Yerko odiava¹⁸⁹.

E foi através do pai que Yerko chegou à música. Depois do jardim de infância, Yerko passou dois anos em um colégio de padres, o São Francisco. Após esse período, o colocaram em um Liceu só para homens, onde ficou até os 10 anos e fez muitos amigos. Foi quando a Universidade de *La Serena* criou o Departamento de Música que se transformou no primeiro

¹⁸⁸ Este mito, tal como apresentado neste trabalho, foi transcrito do livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi. Sobre ele, o autor comenta que nos traz um dos mais importantes princípios do candomblé: o de que todo aprendizado iniciático deve ser realizado em silêncio, com poucas perguntas e muita observação. Além disso, segundo esse autor, o mito “*afirma a ideia de que o número 16 para os iorubás é a perfeição, a totalidade, número que se repete frequentemente em mitos e fórmulas rituais*” (Prandi, 2001, p. 529). Este mito também encontra-se citado na tese *Exu e a pedagogia das encruzilhadas* de Luiz Rufino (2017, p. 44)

¹⁸⁹ Todos os fatos da vida do Professor Yerko relatados nesta parte do trabalho foram colhidos através de entrevistas com o próprio professor

projeto social de música da América Latina para crianças e jovens de baixa renda, ligado à própria Universidade. Nessa ocasião, foi criada a *Escuela Experimental de Música de La Serena* onde, além de cursar as etapas básicas de educação pela manhã, o aluno tinha aulas de instrumento e participava da recém-formada *Orquestra Sinfónica Infanto-Juvenil de La Serena*, chamada *Orquestra Pedro Humberto Allende*, à tarde.

Nessa ocasião, seu pai, apreciador da música, decidiu que Yerko sairia do Liceu para cursar a nova escola e estudar um instrumento. Yerko foi relutante, forçado. Todos os seus amigos estavam no Liceu e ele não queria deixá-los. Chorou muito, mas não teve jeito. No dia da prova de aptidão, o menino de cabelo vermelho, calças curtas e cheio de sardas se dirigiu ao Departamento de Música com o pai para decidir que instrumento tocaria.

Eu sou músico graças a meu pai, mainha e Don Jorge [...] E meu pai me levou a força para estudar música... eu não queria de jeito nenhum! De jeito nenhum... chorei, chorei e meu pai me botou, me levou e entrei e até hoje agradeço sabe? Agradeço meu pai ter passado do limite de mim... às vezes sempre dizem “não passe do limite da pessoa, respeite”, mas às vezes hai¹⁹⁰ que passar dos limites para você poder ajudar uma pessoa, sabe? Às vezes ajuda... na maioria das vezes, passar dos limites com uma pessoa ajuda essa pessoa... não passar, às vezes não ajuda essa pessoa, às vezes você lasca essa pessoa... [...] tem que passar dos limites às vezes (Tabilo, 2020)¹⁹¹.

Lá chegando, Yerko, que já tinha visto bandas militares e se lembrava do trompete, pediu para testá-lo. Mas não conseguiu fazê-lo soar. Foi então que o pai pediu para trazerem o violino. Yerko posicionou o violino, fez o primeiro som arranhado no arco e ficou decidido pelo pai: esse seria o instrumento. Mas como Yerko nunca tinha tido contato com o violino e, portanto, não poderia entrar logo na orquestra do projeto que iniciaria seus ensaios com as crianças e jovens que já tocavam algum instrumento, o colocaram em uma banda de guerra onde ele passou 3 meses e desfilou com uma linda roupa azul e branca tocando pífano. E assim, Yerko passou a fazer parte da primeira turma desse projeto com mais 42 alunos e alunas.

¹⁹⁰ Até hoje, Yerko usa palavras em espanhol em seu vocabulário. Nas transcrições de sua fala, procurarei respeitar esse traço de sua linguagem

¹⁹¹ Todos os depoimentos aqui transcritos me foram dados com exclusividade para este trabalho. Eles constarão escritos em itálico diferenciando-os, assim, das citações retiradas da bibliografia consultada.



Figura 3: *Escuela Experimental de Música de La Serena*

Fonte: Arquivo pessoal do Professor Yerko

Enquanto tocava na banda, Yerko começou a ter suas primeiras aulas de violino pelo Método Suzuki para se preparar para entrar na orquestra do projeto. Era um grupo de mais ou menos 10 estudantes. Dessa época, dois nomes são ressaltados pelo próprio Yerko em seus relatos, lembranças vivas em sua memória: Osvaldo Urrutia, seu primeiro professor, aquele que colocou o violino pela primeira vez em seu queixo e, por isso, tem até hoje seu respeito e agradecimento¹⁹², e Etelvina Fernandes. Etelvina era, do grupo, a que mais tocava. Tinha mais experiência e respondia mais rápido a todos os exercícios propostos pelo Professor Osvaldo. Enquanto isso, Yerko demorava bem mais a entender o que era pedido. Segundo ele, só conseguia realizar as tarefas após a quinta ou sexta repetição. Aos olhos do menino Yerko, Etelvina brilhava e, nutrindo uma admiração pela colega e a observando em sala de aula, Yerko começa a criar suas primeiras concepções sobre habilidade na música, chegando, já em tenra idade, a concluir que não tinha tanta facilidade para o instrumento. Ou tanto talento, como se costuma dizer no universo do ensino conservatorial. Mas, segundo ele, não ficava chateado com isso e continuava fazendo sua parte, no seu ritmo.



¹⁹² Na ocasião de nossos encontros, Yerko ressaltou várias vezes a importância de termos sempre na memória, em forma de agradecimento e reconhecimento, a primeira pessoa que nos ensina o instrumento.

Ojúùṣe (Dever, Responsabilidade)

Ojúùṣe¹⁹³ traz, em sua entrevista, uma análise objetiva e profunda do Professor Yerko como profissional da música. Logo de início, Ojúùṣe afirma serem inspiradores o comprometimento e o respeito de Yerko em relação à música, às artes, ao seu instrumento e “ao objetivo de explorar o aluno de maneira a extrair a mais honesta e sofisticada expressão artística que, na maioria das vezes, culmina em um nível de performance brilhante nos mais diferentes cenários”.

Sobre Yerko como professor, Ojúùṣe analisa que

graças a sua sensibilidade crítica e consciência do instrumento e da sonoridade, o professor consegue estabelecer boa capacidade de comunicação com o aluno permeando por análise informal de sua personalidade e tendências por um panorama humano, compreendendo seus males e virtudes, maximizar a parte positiva e driblando, na medida do possível, aquilo que não funciona da melhor maneira. Acima de tudo, não aplica a mesma “receita” para todas as pessoas, embora consiga normalmente resultados extraordinários na grande maioria dos casos. Vai além, assume lacunas que eventualmente identifica, seja de natureza familiar, financeira ou social, sem que seja de sua responsabilidade, compreendendo que essa seria a sua “missão” e entregando tudo que pode sem nenhuma critério de exclusão. Para mim, esse é o verdadeiro propósito dos professores; estimular pessoas a serem melhores.

Já como instrumentista, Ojúùṣe afirma que Yerko, mesmo com as dificuldades enfrentadas no início de seu aprendizado no violino

foi capaz de desenvolver um estilo ou estética que eu diria ser única, capaz de alçá-lo a uma categoria de artista que se desvincula da semântica técnica extrapolando os limites do instrumento e do perfil técnico estabelecendo-se como referência internacional em determinado recorte de repertório. Um instrumentista assíduo, disciplinado, profundo e expressivo que honra a profissão e enriquece aqueles que compartilham do seu convívio profissional.

Ao responder à pergunta sobre as peculiaridades que tornam o Professor Yerko diferente de outros professores de instrumento, Ojúùṣe comenta que

o estudo do violino na Paraíba tem uma dívida impagável com o professor Tabilo. Como mencionado anteriormente, o professor Yerko é dono de altíssima capacidade crítica, ao mesmo tempo que possui grande sensibilidade humana. Dessa forma, é capaz não apenas de observar problemas, mas de colocá-los de forma doce e bem humorada criando um ambiente de positividade que estimula o aluno a seguir buscando o desenvolvimento de maneira firme e consistente. Insere os conceitos

¹⁹³ Ojúùṣe é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa dever, responsabilidade. Foi escolhida para representar esta entrevista pelo fato de nela ser bastante ressaltado o comprometimento do professor Yerko com sua profissão.

técnicos de forma orgânica e adaptada e é capaz de extrair resultados brilhantes a ponto de surpreender o próprio indivíduo (aluno).

Diante disso, Ojúùse acredita que

definitivamente, a metodologia do professor Yerko mudou o panorama do ensino de violino, da produção em música de câmara, da música orquestral e da formação de público na Paraíba. Yerko apresentou-se como referência com sua carreira de camerista, semeou o progresso na formação de instrumentistas como professor, fez escola na produção da música de concerto e da música popular além de, cada vez que tem a oportunidade, usa a música como ferramenta de justiça social. É o grande responsável pela formação profissional de inúmeros músicos que hoje compõem as mais importantes orquestras e universidades brasileiras além de algumas internacionais.

Ojúùse não se coloca como tendo adquirido relações com a música a partir do convívio com o Professor Yerko, mas encerra sua entrevista afirmando que “a postura e comprometimento profissional é algo que ressalta aos meus olhos sempre que me lembro do professor Yerko”.



Na verdade, o menino Yerko gostava mesmo era de estar na rua, correndo, brincando em meio à natureza, comendo melancia embaixo de um pé de árvore. Ele e os amigos compravam uma melancia para cada um, pegavam colher e faca e subiam uma pequena montanha para ir a um bosque de eucaliptos bem fechado que nela existia. Lá, sentavam, comiam, sentiam o cheiro do lugar. Um cheiro de liberdade, segundo o próprio Yerko.

Ele não aguentava ficar em casa. Levou muita surra do pai porque fugia quando era forçado a ficar para estudar. Diferente do irmão e da irmã, que gostavam de estudar e de ajudar na limpeza da casa. Muitas vezes Yerko ficava mais na casa dos amigos que na sua própria, pois nas brincadeiras que fazia, se sujava muito e seu irmão e sua irmã se incomodavam com a bagunça que causava quando voltava para casa. Ele e seus amigos jogavam futebol e passavam horas no cinema de domingo, apesar de Yerko não gostar de cinema na época. Mas Yerko admirava muito seus amigos e gostava de estar com eles. Achava que eles tinham mais personalidade e se influenciava por seus gostos e opiniões. E

por isso, não levava o violino para casa para estudar. Seus amigos continuaram sendo os do Liceu e para eles, aquela era uma música “*de fresco*”¹⁹⁴.

Passado um tempo do início de suas aulas no Método Suzuki, Yerko finalmente ingressa na orquestra jovem do projeto que levava o nome de um compositor chileno, Pedro Humberto Allende. Iniciou nos terceiros violinos, já que a orquestra não possuía um naipe de violas. Para ele, tocar na orquestra era o máximo! O convívio na orquestra era bom, sem grandes desentendimentos ou inveja entre seus componentes. As crianças e jovens conversavam muito, riam, trocavam novidades sobre os acontecimentos do dia a dia no recreio do colégio pela manhã e, de tarde, estavam todos com seus instrumentos para ensaiar na orquestra. Havia mais mulheres que homens e Yerko relata que isso fazia com que os meninos se comportassem melhor para não fazer “ridículo” perante as meninas.

Na orquestra, Yerko foi galgando espaço à medida que crescia e adentrava nos primeiros anos da adolescência. Em três anos de orquestra já tinha se tornado um dos quatro spallas¹⁹⁵. Yerko relata que não sabe como isso aconteceu, porque continuou sem estudar violino direito. Faltava a quase todas as aulas individuais que tinha para jogar bola e comenta que seus professores nunca se importaram com isso, nunca cobraram dele estudo ou presença. Talvez por conta dessa postura dos professores, Yerko tenha na memória a sensação de que os violinos da orquestra não avançavam muito tecnicamente ou em repertório. Diferentemente das crianças e jovens dos naites dos sopros, que Yerko afirma terem tido bons professores individuais, que tocavam melhor seus instrumentos e eram mais preocupados com o adiantamento deles e, portanto, estes cresciam mais rápido como instrumentistas. Assim, o adolescente Yerko se limitava a treinar apenas as partes da orquestra, continuando a não levar o violino para casa para estudar¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Palavras do próprio Yerko

¹⁹⁵ Os spallas da orquestra eram todos homens: Carlos Gabrielli era um italiano e, segundo Yerko, por ser filho de um dos melhores violinistas do local, era também o que mais tocava. Em seguida vinham Patricio Rojas, que se tornou grande amigo de Yerko (e também se adiantou mais no instrumento porque era filho de um professor de violino), Patricio Damke e o próprio Yerko.

¹⁹⁶ Nessa época, Yerko não tinha violino próprio. Os estudantes do projeto social recebiam violinos emprestados para levar para casa para estudarem. Yerko só veio a ter seu próprio violino na época de sua formatura, por volta de 1972.



Figura 4: Crianças da *Orquesta Pedro Humberto Allende* e, entre elas, Yerko (em pé, no lado direito da foto)

Fonte: Arquivo pessoal do Professor Yerko – CD Jorge Peña Hen (2001)

Yerko seguia sendo o menino livre de sempre, adorando rua, tirando notas baixas no colégio, não lia um livro e nem estudava. Seu desejo era curtir a vida, andar de bicicleta e experimentar várias coisas. Aos 12 anos foi escoteiro e relata que levou muita pancada do seu chefe na época, mas que terminou aprendendo muito e ganhando certa disciplina com essa experiência. Foi também ginasta, chegando a tirar medalha de prata em um campeonato de ginástica olímpica por volta dos 14 anos. Yerko relata que também por volta dos 14 ou 15 anos dizia que queria ser caminhoneiro ou garçom. Caminhoneiro para ter uma menina em cada cidade que chegasse e garçom para estar sempre paquerando quem atendia. Esses eram os sonhos do adolescente que nunca tinha namorado e se achava feio por suas sardas e cabelo vermelho. Tinha dificuldade de enfrentar as meninas, que julgava sempre mais amadurecidas que os meninos. Yerko diz que as meninas da orquestra achavam que ele e seus amigos eram muito infantis porque só queriam brincar ou conversar sobre carrinhos e jogos. E ele realmente gostava tanto disso que até os 17 ou 18 anos, já no curso superior de música, brincava de carrinho na rua com os garotos mais novos, muitas vezes faltando, para isso, suas aulas.

A orquestra *Pedro Humberto Allende*, desde o seu início, viajava muito. Quase todo mês estava em uma cidade diferente do Chile, tendo sido a primeira viagem para Santiago:

uma orquestra de algumas dezenas de crianças e jovens indo tocar para o então Presidente Eduardo Frei Montalva. A orquestra era muito requisitada para tocar no Chile tanto por ser infanto-juvenil como por fazer parte do primeiro projeto social da América Latina. E tudo isso fazia parte do sonho educacional de expansão da música de concerto do grande idealizador e diretor do projeto social no qual Yerko estava inserido, o Maestro Jorge Peña Hen. Sobre ele, o professor Danilo Salcedo reflete¹⁹⁷: "a ideia que animava Jorge era a de despertar e desenvolver o imenso potencial musical de nosso povo. Sua concepção da difusão musical se baseava em uma simples afirmação: a partir das crianças, os adultos vão se incorporando ao mundo da música"¹⁹⁸ (Salcedo, Danilo *apud* Didier, 1998).

Ainda sobre o Maestro e a criação da Orquestra Infantil, Miguel Castillo Didier observa¹⁹⁹:

seu Plano de Ensino Experimental, dirigido à educação massiva da música a estudantes do ensino primário, foi aplicado com sucesso e a partir dessa experiência surgiram as condições para a criação da Orquestra Sinfônica de Crianças, primeiro conjunto dessa espécie no país. Neste trabalho, se uniram a paixão pedagógica de Jorge Peña, seu senso social e seu amor pelas crianças. Parecia que o Mestre considerava essa tarefa como a mais bela das muitas que ele empreendeu em sua curta vida. Emociona profundamente, na verdade, ouvir hoje as gravações em que ele fala para as crianças; ele os aconselha; os estimula com sua palavra séria, mas sempre cordial e calorosa (Didier, 1998)²⁰⁰.

Com essa orquestra e outras que se seguiram, também criadas por ele como expansão de seu projeto educacional, Peña realiza apresentações em várias cidades chilenas e também em outros países da América Latina, a exemplo da Argentina, Peru e Cuba. E Yerko participou de todo esse processo. Este Maestro veio a ser seu grande exemplo de vida e luta pela música.

¹⁹⁷ O depoimento do Professor Danilo Salcedo está citado no texto de Miguel Castillo Didier sem a referência de quando ou onde foi proferido.

¹⁹⁸ La idea que animaba a Jorge era la de despertar y desarrollar el inmenso potencial musical de nuestro pueblo. Su concepción de la difusión musical se basaba en una simple afirmación: a partir de los niños, los adultos se van incorporando al mundo de la música.

¹⁹⁹ A referência usada está em uma página eletrônica da SciELO sem indicação de número de página.

²⁰⁰ su Plan Docente Experimental, dirigido a la enseñanza masiva de la música a alumnos de la educación primaria fue aplicado con éxito y de esa experiencia surgieron las condiciones para la creación de la Orquesta Sinfónica de Niños, primer conjunto de esa especie en el país. En esta labor, se aunaron la pasión pedagógica de Jorge Peña, su sentido social y su amor por los niños. Pareciera ser que el Maestro consideró esta tarea como la más hermosa de las muchas que emprendió en su corta vida. Emociona profundamente, en verdad, escuchar hoy las grabaciones en que habla a los niños; los aconseja; los estimula con su palabra seria, pero siempre cordial y cálida; hace el balance de algunas de las giras del conjunto infantil.



Figura 5: A Orquestra Pedro Humberto Allende (Yerko é a primeira criança à esquerda)

Fonte: Arquivo pessoal do Professor Yerko

Em suas palavras, Jorge Peña era um homem grande:

Impressante o gênio que ele era, sabe? [...] foi o primeiro cara da América Latina, né? Não é pouca coisa não. [...] Inclusão social... ele queria muito. Meninos de periferia, pobres mesmo, sabe? [...] Foi um visionário [...] a gente era pequeno e não tínhamos a capacidade de ver a grandiosidade do que ele tinha feito, sabe? Nem ver o que ele tinha propiciado pra nós... tocar em uma orquestra, viajar... a gente viajava quase todo mês [...] Eu vim a ver o que Don Jorge era depois, sabe? Quando já estava em Santiago, já estava profissional... quando mataram ele, quando fuzilaram foi que a gente se deu conta da grandeza e do maravilhoso que ele foi... Ele era duro, na orquestra [...] fazia a tocar de um por um [...] muito duro dentro da orquestra justamente para botar moral, né? Mas fora, fora era um doce [...] como nos cuidava, conversava com a gente [...] era mais um... como a gente. (Tabilo, 2018).



Ìfokànsí (Atenção, Aplicação)

*Ìfokànsí*²⁰¹, em sua entrevista, foca principalmente no Yerko professor, pois afirma que Yerko é uma pessoa que nasceu para isso. Em todos os momentos da entrevista, *Ìfokànsí* ressalta a responsabilidade, a disciplina, a atenção e o esforço de Yerko em alcançar seus

²⁰¹ *Ìfokànsí* significa atenção, aplicação em iorubá. Representa essa entrevista pelo fato desta palavra ter sido utilizada nela como sinônimo para a personalidade musical de Yerko.

objetivos em sala de aula, com cada pessoa que com ele começa a estudar. Para *Ìfokànsí*, Yerko tem foco e tem um método principal que é, antes de tudo, dar a base para que a pessoa possa, depois, crescer sozinha em seu instrumento:

a metodologia dele é muito assim: faça o que eu tô mandando e você vai ter esse resultado. Aí depois você caminha sozinho. Mas ele tem um teor de base muito bom, uma responsabilidade muito boa para com os alunos. Ele dá a vida dele para isso, é um cara que parece que estudou só pra isso, é um cara que parece que tudo o que ele construiu foi para passar para alunos. [...] Se a cada cinco anos aparecesse um Yerko Pinto, eu acho que a concepção mudava muito. De caráter, de conceitos, de profissionalismo, de tudo. De trabalho, de sonoridade, de afinação, de qualidade. Sempre ele procura se espelhar no melhor. Ele pesquisa quantos tem para dizer que aquele é o melhor, o mais flexível [...] Eu sempre penso assim, ele constrói um violinista... É como se fosse uma escada. Ele faz a base e vai botando de degrau em degrau e se tu passa um degrau a mais, tu se quebra. Tu atrasa tu, tu atrasa ele, tu atrasa o trabalho. Então a coisa dele é gradativa. Isso é que é bonito na forma dele ensinar. Você vê onde tá o começo e aonde tá a continuidade. Por que fim não tem nunca. Mas você sabe exatamente o que tem que seguir. [...] É só manter a responsabilidade e o foco. Que é tudo o que ele pedia. Aquela disciplina dele no ensaio, aquela coisa toda dele. Ele sempre falava: Presta atenção, ouça, não faça logo. Então... ter calma. Sempre que a gente não respira direito, a gente acha que tudo é rápido. No momento que você mantém uma respiração, um comportamento, aí você começa... parece que seus olhos clareiam mais e você começa a sua mente a trabalhar melhor. Basta você prestar atenção. É só isso. Yerko é sinônimo de atenção, de disciplina.

Ìfokànsí afirma que, da mesma forma que é o professor, é o ser humano: “um cara que sempre quer as coisas certas”. Mesmo cometendo seus erros como qualquer pessoa normal, *Ìfokànsí* diz que Yerko “é um cara limpo, é um cara íntegro, é um cara que a sociedade brasileira ainda precisa dele”. E relata que sempre que pega seu instrumento, seja na Paraíba ou fora dela, carrega consigo a responsabilidade de honrar o nome de Yerko agindo com a mesma responsabilidade com que foi ensinado.

Ìfokànsí sente muito a influência da presença de Yerko em sua trajetória. Apesar de ter tido vários professores, percebe em si trejeitos de Yerko ao violino e diz que a forma metódica de Yerko buscar um crescimento no instrumento, partindo sempre da base até alcançar maiores vãos, lhe influencia em várias situações.

Sabe aquela, aquela cartilha do ABC? Yerko é a cartilha do ABC. E pela cartilha do ABC, você consegue fazer tudo, tudo o que você queira, desde que você comece pelo ABC. E tinha gente que já começava com os conceitos mais elevados sem ter o pré. Então ele faz isso. Para mim, eu sempre vejo assim: Olha! Senta, afina teu violino... pra começar, tem que ter o começo. Não é abrir e sair tocando, não é nada disso. Então, isso me influencia. Até hoje quando toco, sempre penso nisso. [...] A gente não inventa nada no violino, tá tudo feito. Ele mostra que o violino tem que ser tocado dessa forma, não tem que ser inventado, nada. É assim que ele influencia para mim.

Ìfokànsí também afirma que nunca viu Yerko fazer qualquer tipo de diferença entre as pessoas que passam por sua sala de aula:

O aluno começou do zero, tocando uma nota solta. O outro tá lá em cima tocando Tchaikovsky. Ele elogia o que está tocando a corda solta do mesmo jeito que elogia o Tchaikovsky. Então o cara faz uma passagem da corda solta, um sol... Ele diz: bicho, que som lindo! Precisa melhorar isso, incorporar mais. Então ele dá aquela força para você começar brilhantemente com toda a responsabilidade. O que tá tocando o Tchaikovsky fazendo a passagem lá: Olhe, muito bem! Agora faça mais isso, faça mais... ele dá a mesma atenção. Agora cabe a cada um, na hora da quantidade, o que é que eu tenho a mais pra mostrar para ele. Se eu chego mostrando a mais para ele, com certeza, eu tou tocando corda solta e ele vai deixar o do Tchaikovsky lá e vai me passar mais exercícios. Agora, se eu chego tocando a mesma coisa ou daí pra pior, ele vai olhar para mim e vai dizer: Bicho, a minha aula hoje não foi feita para perder. [...] Ele te dá a ferramenta para pescar. Ele não te dá o peixe. Aí no momento em que tu chega lá com o peixe, ele troca o peixe por outro peixe maior. Então sempre, ele sempre somou, ele nunca diminuiu. Agora, tu teve que ir buscar, tu tem que ir buscar pra mostrar para ele. Aí ele vai e continua. Isso é que eu acho bonito nele.



Figura 6: Jorge Peña Hen

Fonte: <https://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/23>²⁰²

A convivência com Jorge Peña foi decisiva na construção da personalidade de Yerko. Ele passou a amar e admirar o homem que foi para os Estados Unidos para estudar e conhecer mais sobre música, educação musical e sobre a forma de implantação dos projetos sociais que já existiam naquele país. Um homem que voltou para seu lugar de origem trazendo na sua

²⁰² Acesso em 02 de maio de 2023

bagagem o conhecimento adquirido fora e o aplicando em sua cidade natal e em seu país de forma a fazê-los crescer através da música. Voltou para educar e trazer sentido a várias crianças da periferia de sua cidade, criando um projeto social ligado à Universidade de *La Serena* de forma que as pessoas que nele estudavam tinham a oportunidade de ter aulas do ensino básico com os mesmos professores e professoras que davam aulas no ensino superior. Para Yerko, um homem inteligente, que tocava piano, violino e também compunha. Um homem brilhante, iluminado, que fazia as coisas acontecerem por ser um líder. Um homem forte, firme e sério, que impunha um grande respeito e admiração e que muitas vezes o fez chorar durante os ensaios quando o mandava tocar sozinho ao notar que ele não havia estudado e o retirava do local quando ele não conseguia. Assim como a todos os outros membros da orquestra que, então, estudavam muito suas partituras para agradá-lo sempre. Mas um homem doce, risonho e bem humorado que, em momentos fora do ensaio de todas as tardes, as crianças e jovens gostavam de ficar junto. Um homem carinhoso e que interagia com a juventude fazendo perguntas, colhendo seus depoimentos e gravando seus ensaios com seu gravador portátil para depois colocar as gravações para os meninos escutarem.

Segundo Yerko, esse gravador ficou muito forte em sua memória. Jorge Peña havia criado um quarteto de cordas com estudantes do projeto, cuja finalidade era viajar pelo Chile para abrir novos pólos de ensino. Yerko fazia parte desse quarteto, onde era o segundo violino. Eles ensaiavam muitas vezes na casa do Maestro e lá conversavam, comiam e brincavam, pois Jorge Peña, que era pai de duas crianças, tinha em casa um quarto onde havia uma grande maquete com trens elétricos, diversas linhas de trem, estação, túneis, montanhas. Segundo Yerko, o quarto era um sonho! Era um quarto inteiro só para essa maquete. Lá ele se reunia com os meninos do quarteto por, no mínimo, uma hora. Brincavam e falavam sobre música, que era sempre o principal tema nas conversas. E essa convivência mais íntima se ampliava nas inúmeras viagens do quarteto no Peugeot do Maestro para abrir os pólos de ensino. Também nessas viagens, Jorge Peña levava seu gravador e saía registrando todo o processo de abertura dos pólos, os depoimentos das pessoas e dos meninos do quarteto e também algumas apresentações, tanto do quarteto como da orquestra. Portanto, esse gravador terminou, para Yerko, virando um símbolo desse convívio com seu grande ídolo e referência de trabalho na música assim como sua mãe o era no trabalho tanto fora como em casa, com a família.

Isso que eu tenho de trabalhar, de gostar de trabalhar, trabalhar. [...] Eu sempre tive isso de minha mãe, força de trabalho, sabe? E eu via isso em Don Jorge também, sabe? Trabalhava demais. E sempre que ele falava sobre o projeto, dar

aula, com amor, para os jovens, para as crianças, sabe? Dar com amor, ele sempre falava. Mas a força de trabalho... [...] Oi, tá na moda falar ser honesto, né? Minha mãe falava sobre honestidade, sabe? Nunca roubar, nunca nada... a força de minha mãe, eu sou minha mãe... [...] E de Don Jorge também tenho a força do trabalho e não desistir, não desistir. E tratar a criança bem, sabe? Bem... para dar aula. (Tabilo, 2020).

O gravador de Jorge Peña também se tornou importante para Yerko porque era, na época, a única referência sonora de uma orquestra e dos instrumentos que as crianças e jovens do projeto tinham. Não havia condições financeiras e nem acesso a LPs ou outros tipos de gravação da música de concerto. E, por conta disso, Yerko e todas as outras pessoas da orquestra sempre consideravam positivamente o que faziam, pois nunca haviam visto mais ninguém de sua idade tocando. Mesmo musicistas que se encontravam em regiões mais próximas.

Foi quando, em 1972, houve a formatura do colegial das pessoas que fizeram parte da primeira turma do projeto. Dos 42 que entraram em 1965, apenas 12 chegaram ao final, 9 moças e 3 rapazes. Dali, o caminho era para o curso superior. E o presente de formatura de Yerko foi seu primeiro LP de música de concerto dado pelo pai. Eram os três concertos para violino de Bach tocados por Yehudi Menuhin, um grande violinista da época. “*Um som invocado de lindo!*”, relata Yerko com alegria em seus olhos (Tabilo, 2021).



Figura 7: Formatura. Na foto, Yerko se encontra entre o pai e a mãe

Fonte: Arquivo pessoal do Professor Yerko

Yerko nunca havia escutado um som de violino como aquele. Sua referência era seu próprio som e das pessoas que tocavam com ele. Ele relata que não fazia ideia que um violino pudesse soar daquele jeito. No rádio de casa, o tango da mãe, os Beatles do irmão e da irmã. Ele odiava os Beatles, não gostava de rock e das músicas no estilo Jovem Guarda que o irmão e a irmã escutavam. E saía de casa para não ter que escutar. Assim, o Bach tocado por Menuhin se tornou um divisor de águas. A sonoridade que escutava daquele violino virou um referencial e, desde então, o que principalmente busca para si mesmo e para aqueles que passam por sua sala de aula. E, além disso, Menuhin parecia com ele fisicamente: “*o nariz... meio branquelo...*” (Tabilo, 2021). Yerko se tornou fã de Yehudi Menuhin, sempre procurando escutá-lo e até copiando seus fraseados no violino.



Ìsún (Ato de trazer para junto de si)

Ìsún²⁰³ traz como tema central de sua entrevista, a capacidade agregadora do Professor Yerko, atribuindo a ela não só o fato deste professor ter formado um grande número de violinistas ao longo dos anos, como também o seu grau de impacto no meio violinístico paraibano e também brasileiro. Ìsún define Yerko como alguém de um carisma incrível, ressaltando que “a capacidade que ele tem de agregar pessoas ao seu entorno e a partir disso fazer com que elas se interessem pela música e pelo violino é estarrecedora”. Para Ìsún, o sucesso de Yerko como professor, tendo conseguido “formar um grande número de violinistas no Brasil inteiro que poucos professores de violino conseguiram”, se deveu exatamente por essa sua peculiaridade.

O Yerko, ele era um professor que... tipo... agregador. [...] Ele tava sempre perto dos alunos e sempre reunindo os alunos. Os alunos dele se davam muito bem entre si. Inclusive, cada um com suas diferenças e com as suas idiossincrasias. Que é comum ao ser humano... mas todos conseguiam conviver bem entre si. E isso já era uma coisa, porque nos outros professores que eu tinha às vezes alunos não... a gente se via ali, saindo da aula, entrando na aula, mas não era... não tinha uma convivência. Então foi muito transformador para mim ter aula com ele.

²⁰³ Ìsún representa, em iorubá, o ato de trazer para junto de si. Escolhi essa palavra para representar essa entrevista pela importância que Ìsún dá ao caráter agregador do Professor Yerko advindo, segundo ele, de seu carisma pessoal.

Ìsún comenta que a paixão que o Professor Yerko tem pela música é contagiante e que foi fundamental no desenvolvimento de sua própria paixão por ela. Ìsún sempre se lembra de como Yerko se mostrava apaixonado pela música e pelo violino. Tanto que a recordação trazida para a entrevista diz respeito aos momentos em que Yerko reunia as pessoas que com ele estudavam para escutar música:

[...] numa época em que não existia internet, não existia nada, e ele, com gravações de grandes Mestres, tentava incentivar os alunos a ouvir música, né? [...] Eu me lembro de uma vez que ele reuniu alguns alunos para escutar música em sua casa e como ele colocava a música em uma época em que a gente, os próprios alunos, não tinham muito acesso, ele já tinha alguma coisa de DVD... [...] que na época era algo... um avanço danado assim nessa questão de consumir música e que ele reuniu alguns alunos e que nos contagiou com essa tecnologia que era nova na época e como ele descrevia as músicas, os intérpretes, a questão da atitude do intérprete que ele falava muito da atitude, de como atuar como intérprete... porque somos atores também quando estamos no palco... Então isso foi... foi imprescindível para mim e pro meu desenvolvimento como músico que sou hoje.

Ìsún também afirma que o Professor Yerko “teve uma participação fundamental no trabalho de povoamento do nordeste brasileiro em relação à música erudita” e que suas atitudes impactaram “o próprio desenvolver do instrumento na Paraíba”. Segundo Ìsún, como Yerko foi “spalla e professor por alguns anos, sem dúvida foi um dos grandes incentivadores da música erudita no nosso, na nossa região”.

Outra atitude do Professor Yerko que Ìsún ressalta como fundamental em sua vida é o fato deste, além de incentivar o interesse das pessoas pela música, incentivar “o aluno depois... e vibra com os méritos do aluno... isso é fantástico. E isso é algo, inclusive, raro em alguns grandes professores”. Para Ìsún, Yerko não se colocava distante de seus alunos tendo, inclusive, posturas de humildade e simplicidade:

Eu lembro muito bem uma vez que ele dizia: tu tá tocando mais que eu, tu não precisa mais de ter aula comigo. E eu dizia: não cara, não tem nada a ver isso aí... o que tu pode me aportar é muito ainda. Ele tinha até essas crises assim... de humildade, sabe? Que no fundo era só, talvez um pouco da pessoa ser sensível e simples, né? De não querer ser mais que ninguém. A humildade dele era fantástica. Então isso aí disse muito para mim, foi transformador para mim. Foi a época em que realmente eu mais estudei com vontade... não com medo de chegar na aula e não conseguir corresponder ao Professor... eu não tinha esse medo... ao mesmo tempo, eu tinha muita vontade de estudar também... porque era outra abordagem, numa época [...] onde não havia professores assim. Então ele foi pioneiro nesse sentido, com certeza absoluta.



Em 1973, Yerko ingressa no curso superior de música tocando o Concerto em Lá menor de Vivaldi²⁰⁴. Mas este foi um ano conturbado para o jovem Yerko. Mesmo formado, Yerko continuou tocando na orquestra do projeto e, em fevereiro de 1973, esta foi convidada para ir tocar em Cuba. E foi essa viagem que deu origem a um dos acontecimentos mais marcantes vividos por Yerko e que se tornou decisivo em sua trajetória de vida: a morte de seu grande ídolo, Jorge Peña, torturado e fuzilado por oficiais da "Caravana da Morte", comissão instituída por Pinochet na ocasião do Golpe de Estado.

Segundo Yerko, essa era uma época de muita efervescência política no Chile. Estavam vivendo o primeiro governo socialista da América Latina eleito democraticamente: o governo de Salvador Allende. Yerko relata que, nessa época, a orquestra era bastante dividida politicamente, tendo jovens que seguiam todos os tipos de pensamentos e ideologias políticas, na maioria das vezes influenciados por suas famílias. Mas Yerko tinha um pensamento muito diferente do pai, que era de centro-direita. Relata que desde seus 15 anos, quando Allende ganhou as eleições, se sentia socialista e acreditava no socialismo pelo que ouvia falar dele, uma filosofia que tinha como pressuposto ajudar as pessoas, os mais humildes, diferentemente da direita, que era elitista e composta das pessoas ricas que estavam no poder. Mas vivia suas concepções calado, nunca entrando em discussões e nem se aprofundando demais no tema:

Eu vou morrer de esquerda! Eu me acho um socialista. Mas um dia vão me perguntar, nunca me perguntaram, e o que tu acha? Que que é socialismo? Sou eu! Essa vai ser minha resposta. O jeito de eu ser, esse é meu socialismo. Não é político, nem partidário, não. Meu socialismo é o que eu faço com minha profissão. É dar aula de graça, pegar meu carro e ir para o interior, sabe? Dividir o que eu ganhava nos projetos sociais e dividir meio a meio com as pessoas do projeto, os meninos, comprar coisas, dar os calçados, dar um dinheirinho... esse é meu socialismo. Não é político, sabe? (Tabilo, 2020).

Na época da viagem a Cuba, estavam havendo eleições para deputados no Chile. Em *La Serena* e em outra cidade vizinha, os candidatos de esquerda haviam vencido. As pessoas que tocavam na orquestra e que seguiam esse pensamento comentaram o resultado com satisfação e, a partir daí, se iniciaram boatos que Jorge Peña estaria fazendo comemorações pelo ocorrido. Segundo Yerko, Peña nunca havia falado sobre suas concepções políticas na orquestra, só conversando sobre assuntos referentes à música. Mas existiam muitas pessoas de direita nela e, embora nunca houvesse acontecido uma briga entre os membros da orquestra

²⁰⁴ A referência à obra de entrada de Yerko no curso superior se torna importante por ser uma obra inicial no repertório violinístico. Um violinista que inicia seu curso superior com ela é considerado de baixo nível perante o sistema de ensino do violino nos conservatórios. No decorrer deste trabalho ela ainda será citada outras vezes, pois Yerko sempre voltava para esse ponto durante nossas conversas.

por questões políticas, nessa viagem, pelas eleições e pelos boatos que surgiram em relação a Jorge Peña, a orquestra se dividiu.

De volta ao Chile, pessoas da orquestra foram chamadas a depor junto aos militares e Yerko foi uma delas. Os militares perguntavam se tinham alguma queixa da viagem, se queriam relatar algum incômodo. Isso porque, entre os boatos surgidos, houve a acusação de que Jorge Peña estaria envolvido com o comunismo e teria obrigado jovens de esquerda da orquestra a deixarem seus instrumentos em Cuba e levarem armas dentro de suas caixas na volta para o Chile. Yerko afirma que isso nunca aconteceu.

No dia 11 de setembro de 1973, Salvador Allende foi deposto do poder através de um Golpe Militar liderado pelo chefe do exército chileno, o general Augusto Pinochet e instala-se a ditadura militar chilena. Logo após o golpe, Jorge Peña foi preso, torturado e, em 16 de outubro do mesmo ano, fuzilado. Eram quatro horas da tarde quando Yerko soube da morte de Jorge Peña. Estava ouvindo rádio com alguns amigos quando tomou conhecimento da notícia do fuzilamento do Maestro e de mais 20 pessoas de *La Serena*. O impacto, o choro, a solidão... os amigos que estavam com Yerko na hora da notícia não conheciam o Maestro. Sozinho em sua dor, voltou para casa. Sobre o momento, Yerko relata: *“Foi muito sentido, na cidade mesmo, muito sentido, porque Don Jorge havia feito tanta coisa... Havia deixado La Serena conhecida, a orquestra era o cartão postal de La Serena, né?”* (Tabilo, 2020).

Jorge Peña foi enterrado em uma cova rasa junto com as outras pessoas fuziladas na mesma ocasião que ele. Yerko não podia levar uma flor ou prestar uma homenagem a seu Maestro no cemitério, pois o local estava rodeado de militares. E esse impacto segue com Yerko até hoje: *“Levo uma tristeza grande pelo jeito de terem acabado com a vida de um cara que tinha dado tanto para a cidade”* (Tabilo, 2018). Sobre o legado de Jorge Peña em sua vida, Yerko coloca: *“Eu sigo o que ele falava: ‘Ai de ensinar com amor... os jovens, as crianças, a música... com amor e carinho, sabe? Ele falava... eu seguia o lema dele [...] o pensamento dele... sempre segui”* (Tabilo, 2018).



***Féràn* (Gostar, Amar)**

*Féràn*²⁰⁵ define o Professor Yerko como uma pessoa grandiosa, tanto como homem, como também como professor e instrumentista. Para *Féràn*, a percepção da grandeza de Yerko se inicia nos seus primeiros contatos com este professor. Após apresentar a ele o projeto no qual estudava música, *Féràn* se deparou com um Yerko que passou a viajar oito horas de carro até sua cidade para dar aulas sem cobrar nenhum centavo:

é um senhor que já é de idade, né? Mas é um jovem, Yerko é um jovem... o veinho... E que não cobrava nada, não cobrava gasolina, num cobrava nada. Então Yerko é uma pessoa que a gente não consegue definir ele em uma palavra. Yerko é um professor extraordinário. Ele, como ser humano, é uma pessoa encantadora, sabe? Yerko é uma pessoa de inspiração, para você se inspirar nele. E é o que a gente faz. A gente se inspira, não é à toa que o nosso quinteto chama Quinteto Tabilo. Por que a gente tem que homenagear esse homem que mudou muito a minha vida e mudou a vida de outros jovens também nesse país inteiro.

Segundo *Féràn*, Yerko é um professor muito humano, pois, apesar de dar ênfase à técnica em suas aulas, sempre tira um tempo para falar sobre o processo da vida pessoal de cada uma das pessoas que estudam com ele. *Féràn* lembra que sempre conversou muito com Yerko em suas aulas. Ele falava de sua vida, contava suas histórias, dava conselhos. Para *Féràn*, isso faz toda a diferença no aprendizado “porque assim ele transforma esses alunos dele em futuros professores com essa humanidade, com esse apego a esse lado que hoje a gente vê que não existe muito mas, esse toque dele faz a diferença na vida de qualquer um”.

A partir das aulas e do convívio com o Professor Yerko, *Féràn* adquiriu também muitos referenciais musicais:

na música, eu acho que... eu sempre fui uma pessoa muito tímida pra tocar. E aí, quando o Yerko entra na minha vida, eu vejo ele tocando, [...] a forma, musicalidade que ele toca, a questão do não tocar parado, sentir a música, se divertir tocando... [...] Você tem que ser feliz, viva a música, a música é encantadora... é muito o que eu carrego dele, da beleza que é a música, como a música é linda. Independente de onde ela veio. A musicalidade dele, o jeito que ele toca, sabe? E a energia que ele tem! O que Yerko me encanta é a energia dele. Porque ninguém segura o veinho... ele tem uma energia gigantesca, que é o que me inspira muito. Quando eu vejo Yerko tocando, ou às vezes eu nem preciso ver. O Quinteto Tabilo, a gente tá tocando várias músicas e algumas foram interpretadas pelo Quinteto da Paraíba, né? Com o Yerko no primeiro violino. E eu sou o primeiro violino no Quinteto. E aí eu não preciso nem ver o vídeo da música. Quando eu escuto aquilo ali do primeiro violino, eu já imagino Yerko tocando aquilo, sabe? O mexidinho dele, o balançar do cabelo, o movimento corporal, a questão da arcada... Eu já, eu já imagino na minha cabeça.

²⁰⁵ *Féràn*, sendo gostar, amar, é a palavra em iorubá escolhida para representar o amor pelo Professor Yerko que é demonstrado nesta entrevista.

Féràn ressalta como uma marca que Yerko lhe deixou a frase:

“Tem que vestir a camisa, bicho!”, como ele fala... tem que ter a camisa. Seja de uma orquestra, seja de um projeto social... e não é vestir a camisa, colocar a camisa, mas vestir a camisa como um todo, representar, se doar para aquela coisa, sabe? Se doar de verdade. [...] Você se esforçar, dar o seu máximo... é algo que me marca, que hoje eu falo isso para os meus alunos, que Yerko já falou muito para gente lá do Projeto de Luís Gomes e Yerko é uma pessoa [...] que tá sempre disponível, que a gente manda áudio: Yerko, como é que toca isso aqui? A gente não tá entendendo isso aqui. Ele manda os áudios explicando... e é uma pessoa que mudou a vida de muitas pessoas, como mudou a minha também. Tudo que eu sou, eu acredito, hoje, tem muita contribuição de Yerko, porque lá no interior a gente não tinha aula de instrumento. A gente dependia de poucos professores que saíssem da capital para ir dar aula lá e Yerko, do tamanho que ele é, saía de João Pessoa e ia pra Luís Gomes assim, nos dar aula mensalmente. Ele sempre tava tentando ir... e pra gente foi o crescimento assim, gigantesco, tanto individual, como coletivo.

Féràn ainda relata que Yerko não estava podendo ir para Luis Gomes durante uma época e, portanto, estava sem professor. Nesse período, *Féràn* se preparava para uma prova de nível técnico. Falou com Yerko, ele viajou e ajudou em sua preparação para a prova. *Féràn* relata que foram três aulas durante dois dias. Aulas cansativas, de várias horas. Ao final desses dois dias, *Féràn* gravou um vídeo e passou na prova com a maior nota entre os participantes.

Tipo, eu não tava preparada antes, mas depois dessas três aulas, nesses dois dias, eu fiquei muito preparada e tirei a nota maior. Sou muito grata a Yerko. Yerko é um ser humano encantador. [...] É um ser inspirador e tudo que eu sou hoje eu agradeço a Yerko. Ele tem muito, muito dedo nisso, sabe? Eu amo muito aquele veinho!



Durante o ano de 73, Yerko cursou o Bacharelado em violino na Universidade de *La Serena*, mas não teve aulas de instrumento. Havia um grupo de docentes de direita e ele se recusava a estudar com qualquer pessoa desse grupo por ser socialista. Então, focou nas matérias teóricas do curso. Em 1974, foi chamado para tocar na Orquestra de Professores do Departamento de Música da Universidade de *La Serena* por conta de uma bolsa de estudos que passou a receber, se tornando um dos quatro primeiros violinos da orquestra²⁰⁶. Em dezembro deste mesmo ano, chega para o pai de Yerko uma carta de um ex-professor de *La*

²⁰⁶ O spalla dessa Orquestra era o Professor Pedro Pinto Rojas que veio posteriormente para o Brasil, juntamente com Yerko e outros músicos, compor o quadro dos primeiros docentes do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba.

Serena que trabalhava na Orquestra de Professores do Ministério da Educação e Cultura (MEC) em Santiago, dizendo que ele enviasse Yerko para fazer o concurso que haveria para essa orquestra. Yerko, então, viaja para Santiago para fazer a prova, embora nunca tenha tido vontade de morar nesta cidade. Ele relata que tinha muito medo das notícias de jornal que lia de lá. Era uma cidade maior, mais violenta. Mas ficar em *La Serena* após a morte de seu Maestro tinha se tornado muito difícil. E seu pai sempre quisera que ele fosse estudar em Santiago.

No concurso, mais uma vez, Yerko se apresenta com o Concerto em Lá menor de Vivaldi. Tinha quase 20 anos e permanecia com o mesmo repertório de violino que tocava desde os 10 anos de idade. Mas essa era a única obra que tinha para apresentar e foi com ela que encarou o primeiro concurso de sua vida. Yerko não lembra como tocou na prova, mas sabe que se saiu melhor na leitura à primeira vista, por ter sido uma obra que já havia tocado na orquestra do projeto²⁰⁷. Ele volta para casa para esperar o resultado que sairia em janeiro de 1975, mas a resposta do concurso não chegou na data prometida e Yerko pensou que não havia passado.

Em 8 de abril de 1975, morre o pai de Yerko. Na véspera da morte do pai, Yerko estava muito feliz porque o time de futebol dele tinha ganhado um jogo e o gol da vitória havia sido dele. Tinha saído até no jornal. Chegou em casa, mostrou a notícia para o pai e foi dormir. No dia seguinte já acordou com os gritos da mãe o chamando. Com medo, pediu para a irmã ir ver o que era. Para Yerko, tudo foi tão forte que ele relata ter passado três dias sem chorar, paralisado. E neste mesmo mês chega a carta de Santiago dizendo que Yerko havia sido aprovado no concurso e deveria se apresentar à orquestra com urgência, pois esta já havia iniciado suas atividades desde o dia 01 de março. “*Para que tu veja Deus, tudo é Deus para mim, tudo é Deus*”, comenta Yerko sobre esse momento (Tabilo, 2021).

A família de Yerko não estava em uma situação financeira boa e a morte do pai só piorava a situação. Com a ajuda do namorado da irmã, Yerko comprou um terno, um bom sapato e foi para Santiago. Lá, iria ficar hospedado na casa do amigo Patricio Rojas. Mas este, ao recebê-lo na rodoviária, o informa que o quarto que ele ocuparia tinha sido destinado a um avô que havia adoecido seriamente e, portanto, Yerko estava agora sem ter onde ficar. Diante da situação, conseguiram que Yerko ficasse em uma casa destinada aos professores e professoras ligados ao MEC que iam do interior para Santiago realizar algum trabalho ou resolver algo e não tinham condições de ficar em um hotel. Mas, nessa ocasião, não havia

²⁰⁷ Os concursos para as orquestras nessa época costumavam ser compostos de uma obra de livre escolha do candidato e uma leitura à primeira vista de um trecho de orquestra escolhido pela banca do concurso.

ninguém na casa. Yerko se sentia só, tinha saudade do pai, mas escrevia todos os dias para a mãe dizendo que estava tudo bem. Seu salário da orquestra ainda não tinha saído e Yerko praticamente não tinha dinheiro para comer. Até que não aguentou mais e pediu para voltar.

Mas sua irmã não permitiu. Isso porque quando Yerko, ainda em *La Serena*, anunciou que tinha passado no concurso de Santiago, algumas pessoas, entre elas docentes, haviam rido dele dizendo que ele não tocava nada e que Santiago era um lugar onde as pessoas tocavam muito bem. Disseram que Yerko não tinha talento e não conseguiria permanecer em Santiago. Assim, a irmã não deixou que ele voltasse derrotado, segundo suas palavras. Falou com o esposo de uma amiga que tinha um apartamento em Santiago e pouco o usava, conseguindo que Yerko ficasse nesse apartamento, comendo do que seu anfitrião comprava e sem pagar nada. Yerko até hoje se emociona ao falar desse amigo:

São pessoas claves na vida de um, sabe? Minha irmã foi clave, por ter conseguido Ivan Rojas, Ivan Rojas foi clave. [...] São caras fundamentais para chegar nos cantos, sabe? E que Deus bota, bota para que você não se lasque, para que as coisas dêem certo (Tabilo, 2021).

Quando Yerko finalmente começou a se estabilizar financeiramente em Santiago, alugou uma pensão e começou a mandar dinheiro para casa. Passou um ano tocando na orquestra e estudando sozinho, pois quando foi à Universidade Católica em busca de entrar no curso superior, as aulas já haviam começado. Passava o dia no apartamento, aprendeu a cozinhar arroz e ovo, que passou a comer com sardinha e tomate por quase um ano. A Orquestra de Professores do MEC era exclusiva para tocar nas escolas federais, estaduais e municipais e fazer projetos didáticos. Sempre que se apresentavam nas escolas havia lanches que Yerko levava para casa para complementar sua alimentação. E assim ia vivendo, estudando sozinho seu violino e trabalhando.

E foi também em 1975, em meio a toda essa mudança de vida, que Yerko teve conhecimento de um concurso para jovens solistas em Santiago e decide fazer. Segundo ele, nessa época, ele ainda não tinha realmente noção do quão precário havia sido seu estudo individual de violino e do quanto ele estava aquém tecnicamente em relação às pessoas da sua idade. Inscreve-se no concurso e, mais uma vez, decide apresentar o Concerto em Lá menor de Vivaldi, achando que tiraria o segundo lugar, já que havia chamado seu amigo Patricio Rojas para se inscrever também e achava que ele tiraria o primeiro. Quando chegou ao teatro no dia da prova, foi conduzido a um camarim para estudar enquanto esperava sua vez de tocar. Nesse camarim, enquanto estudava, Yerko ouviu o som do violino de alguém que tocava uma música de uma dificuldade técnica que ele nunca havia escutado. Pensou que

fosse algum professor ou professora, ou musicista da orquestra que estava tocando. Mas, ao ir olhar quem era, percebeu ser o som de uma menina pequena, muito mais nova que ele, e então se deu conta da ilusão que tinha sobre si mesmo. Quis fechar o violino e ir embora, mas, nesse momento, foi chamado para tocar. Yerko ainda quis falar que não ia mais participar, mas não teve chance. Foi conduzido ao palco do Teatro Municipal de Santiago onde encontrou uma plateia escura e uma voz que lhe perguntava o que ia tocar. “*Lá menor de Vivaldi...*”. Não havia estante, as pessoas tocavam suas peças decoradas. Mas ele não sabia o concerto de cabeça e o mandaram colocar a partitura no piano. Yerko não tocou nem a primeira linha e o mandaram sair. Com vergonha, Yerko guarda o violino, volta para a pensão, procura um orelhão para avisar a seu amigo para nem aparecer e, pela primeira vez, realmente se depara com aquilo que tinham afirmado em Santiago sobre ele: ele não tocava nada.

Yerko poderia ter desistido do violino naquela ocasião. Mas, no ano seguinte, assim que abriram as matrículas, foi até a Universidade Católica e mostrou a comprovação dos seus três anos de Bacharelado em *La Serena*. Queria estudar:

Não desistir... Esse negócio de não desistir, eu nunca disse para um aluno, não você não dá, não, não pode... [...]. Eu com 20 anos tocava o Lá menor de Vivaldi. Mas não é que comecei aos 20 e tinha alguns meses... não, não... eu comecei aos 10 a tocar violino, 10 anos, Lá menor de Vivaldi. Era para qualquer pessoa: “Ei! Tá brincando, né? Tu estás brincando”. Eu cheguei à Universidade Católica e Deus está muito forte, acima de tudo... era pra, se eu queria chegar a alguém “ei, vai te lascar, cai fora daqui”... mas não, teve esse professor... quando fui à prova para entrar na Universidade, estavam todos os professores. E eu os conhecia porque via todos os concertos [...] e eu estava na frente dos caras, com 20 anos cheguei lá, “vai tocar Lá menor”... eu já sabia que não tocava porra nenhuma, tinham falado, “Yerko, tu não toca porra nenhuma”, mas eu fui lá e não estava esse professor. Um dos professores de violino não estava e me mandaram falar com ele para ver se ele me aceitava como aluno. Porque se estava, eu estava em Serena, acredito, em Chile, não estava aqui de jeito nenhum²⁰⁸ (Tabilo, 2021).



²⁰⁸ Esse relato de Yerko se refere ao momento da prova de violino para entrar no Bacharelado da Universidade Católica. Quando os professores presentes viram que ele iria tocar o Concerto em Lá menor de Vivaldi, fizeram ele tocar duas linhas e o mandaram parar. Ninguém ali o aceitaria. Mas havia um professor que não estava presente e, então, o mandaram para ele. Yerko afirma, sobre isso, que mais uma vez foi a mão de Deus na vida dele. Porque se o professor estivesse presente, talvez ele não tivesse estudado na Universidade e terminaria voltando para *La Serena*.

Opé (Gratidão)

*Opé*²⁰⁹ tem no Professor Yerko uma pessoa única, uma lenda que chegou em sua cidade. Uma pessoa amiga, carismática, inteligente e que sabe o que diz. Um instrumentista sábio e um professor detalhista que “sempre acredita que seu aluno consegue e sempre inspira o aluno a continuar”.

Opé relata que Yerko se tornou respeitado em sua cidade por trazer características únicas. Para *Opé*, Yerko possui métodos de ensino próprios, tem seu próprio jeito de tocar e ensinar, dedilhados²¹⁰ pessoais e, exatamente por fazer coisas diferentes da maioria, é tão respeitado pelo Brasil, tendo várias pessoas famosas no meio artístico um grande respeito por ele.

Sobre as relações com a música adquiridas a partir do convívio com o Professor Yerko, *Opé* relata: “o Yerko quem me fez não desistir. Depois de ter passado por diversas dificuldades, ele me deu forças pra continuar. Hoje eu sou super grato. Ele mudou minha vida e eu vou lembrar pra sempre de todas as palavras que ele já me disse”.

E ainda utiliza a entrevista para uma pequena/grande mensagem:

Professor Yerko. Obrigada por me ensinar coisas que eu achei que nunca conseguiria compreender. A sua profissão é inspiradora e é um grande privilégio poder aprender com você! Professor: você me inspira a atingir meus objetivos e meus sonhos, mas ainda mais importante: você me inspira a ser mais parecida com você!



Quando Yerko se apresentou àquele que seria seu professor de violino, a reação dele não foi das melhores. Segundo Yerko, este professor era um dos melhores violinistas que dava aula naquela Universidade. Ele disse a Yerko que ele não tocava nada e que tinha dois meses para preparar o programa que ele passaria. Caso isso não acontecesse, ele estaria fora do curso superior. Yerko passa a estudar 8 horas por dia. As coisas que o professor pedia eram muito difíceis para ele, mas ele enfrentava, porque se não desse conta, teria que voltar para *La Serena*. Passou a colocar o estudo de violino acima de tudo, inclusive de suas relações. Nessa

²⁰⁹ A palavra Gratidão, *Opé*, é a que uso para representar esta entrevista.

²¹⁰ Movimentação dos dedos da mão esquerda no violino em uma determinada música

época, Yerko começou a namorar uma vizinha e, quando viu que o namoro estava ficando sério e atrapalhando seus estudos, recuou. Esse foi um tempo bastante produtivo musicalmente para Yerko, onde ele relata ter se viciado em estudar.

Depois de um ano e meio estudando com o professor que o tinha acolhido, Yerko começou a sentir a necessidade de mudar de orientação. Achava seu professor um homem muito seco, frio e ele sentia necessidade de alguém que fosse mais paternal e afetuoso. Sentia muita saudade de seu pai e de Jorge Peña. Queria alguém que o acolhesse, falasse com ele. Então foi estudar com o mesmo professor de seu amigo Patricio Rojas, que incentivava e dava força ao aluno e, com ele, chegou a começar a estudar seus primeiros concertos do Período Romântico²¹¹.

No final do ano de 1976, Yerko foi para o Festival de Frutillar no sul do Chile e lá foi convidado por seu colega Jaime Mansilla para tocar um concerto para três violinos de Bach com ele e seu amigo Patricio Rojas. Ser solista de uma orquestra foi uma experiência singular para Yerko. Inclusive porque, na plateia, estavam vários professores e professoras conceituados. Entre eles, Stefan Terz, um violinista polonês que chegou ao Chile após a Segunda Guerra Mundial e foi, por anos, spalla da Orquestra Filarmônica do Teatro Municipal de Santiago. Nessa ocasião, Stefan estava como spalla da orquestra do Festival e, quando assistiu ao concerto de Bach, convidou Yerko para ingressar no quadro de violinos da Orquestra Filarmônica da qual era spalla. Sobre esse convite inesperado, Yerko relata: *“Na época, não se via muito a técnica. Se via tocar bonito e afinadinho, som bonito e podia errar e até desafinar e ganhar um concurso, sabe? Porque era bonito com o fraseado...”* (Tabilo, 2021). Assim, Yerko começou a fazer parte da Orquestra Filarmônica do Teatro Municipal de Santiago com um bom salário e ganhando muita experiência, pois não só realizavam concertos orquestrais, como também acompanhavam óperas e ballets. Yerko relata que aprendeu muito nessa época.

Na Orquestra Filarmônica, Yerko começou tocando nas últimas estantes do segundo violino²¹². Ele relata que sempre pensou ter um nível inferior em relação às outras pessoas que tocavam violino na orquestra e, por isso, até preferia ficar nas estantes mais afastadas. Assim,

²¹¹ Na concepção do ensino de violino baseado no sistema conservatorial da música de concerto europeia, iniciar os estudos do Período Romântico da história da música é demonstrar que já se tem um nível técnico suficientemente bom para ter um repertório mais amplo, pois a dificuldade técnica desses concertos em relação aos períodos anteriores é bem maior por conta da ênfase no virtuosismo.

²¹² Na organização dos naipes de cordas nas orquestras, as pessoas que têm maior nível técnico e musical ocupam as estantes da frente. Considera-se que quanto mais perto do Maestro, melhor é o ou a musicista. Da mesma maneira é pensada a divisão entre o naipe de primeiros e segundos violinos. Embora sejam necessários excelentes violinistas em ambos os naipes, o primeiro violino, geralmente, é composto de mais instrumentistas que o meio considera como virtuosos.

durante os anos de 1977 e 1978, sua vida se resumia a tocar na Filarmônica e estudar na Universidade Católica. Nessa época ele saiu da Orquestra de Professores para poder ter mais tempo de estudar e, como já estava fazendo cachês e ganhando razoavelmente, alugou um apartamento pequeno para morar com o irmão que tinha ido para Santiago. Aos poucos foi se desenvolvendo ainda mais na técnica de seu instrumento, montando um repertório na Universidade e foi transferido para o naipe dos primeiros violinos na Filarmônica. Stefan Terz parecia gostar muito dele e sempre o indicava para cachês e outros trabalhos profissionais.

E foi justamente esse Spalla que abriu caminho para a próxima grande mudança da vida de Yerko: a vinda para o Brasil. Em 1978, Yerko fazia parte de uma Orquestra de Câmara que realizava um show artístico juntamente com o pianista popular mais famoso do Chile, Valentin Trujillo. Essa orquestra fazia cachês em uma conceituada Casa de Revista do Chile, a Bim Bam Bum²¹³. E na ocasião de um desses cachês, Yerko é abordado pelo Professor Rafael Garcia e pela Professora Ana Lúcia Altino, que diziam ter vindo do Brasil à procura de jovens músicos que quisessem fazer carreira musical em João Pessoa, lecionando e fazendo parte da Orquestra de Câmara do recém-criado Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Segundo o casal, Yerko havia sido indicação de Stefan Terz, violinista que Rafael conhecia desde a época em que este havia tocado na Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro. Na ocasião, Yerko não levou o convite em consideração e, inicialmente, recusou a proposta. Mas Rafael e Ana Lúcia voltaram a insistir e Yerko acabou aceitando. Yerko agradece profundamente a Rafael²¹⁴ e a Ana Lúcia: *“Foi um convite incrível, inesperado e que mudou minha vida”* (Tabilo, 2021).

Uma breve história da música de concerto em João Pessoa

*Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá,
mas ali ficavam pouco,
quatro dias, oito dias, e nada aprendiam.
Traziam oferendas, viam o velho orixá,
apreciavam sua obra e partiam.*

Neste ponto da trajetória da vida do Professor Yerko, peço licença para cruzar este relato com um pouco da história do cenário musical erudito²¹⁵ do local que abraçou o jovem

²¹³ Os espetáculos do Teatro de Revista combinam música, dança e breves cenas teatrais ou sketches humorísticos com uma carga erótica.

²¹⁴ Ao longo do tempo, Rafael se tornou grande amigo de Yerko e foi um grande incentivador de sua carreira, sempre o convidando para seus eventos até seu desencarne em 2021.

²¹⁵ Ou seja, da música de concerto europeia e baseado no sistema de ensino-aprendizagem conservatorial.

Yerko, se tornando sua segunda casa: a cidade de João Pessoa. Um local que, durante muito tempo, abraçou musicistas vindos de vários lugares do Brasil e do exterior e que depois iam embora, deixando suas marcas e um cenário musical bastante heterogêneo e pouco coeso. Até termos na Paraíba uma geração de musicistas que aqui se formassem em todas as áreas da música de concerto, algumas décadas se passaram. E quando isso finalmente ocorreu, essa geração teve em seu alicerce a união de diversas nações.

O início do século XX na Paraíba já mostrava uma significativa atividade no contexto da música de concerto: a Escola de Música de Ciro Ciarlino - italiano que viveu em João Pessoa de 1889 a 1904 - formava pianistas, cantores e musicistas de cordas, notadamente violino e violoncelo; o Club Euterpe²¹⁶ possuía uma banda considerada de excelente nível na época; diversas atividades lítero-musicais que envolviam grupos de jovens e saraus artísticos eram uma constante nas residências das famílias mais abastadas. Motivados por essa efervescência, um grupo de amantes da música decidiu criar o Club Symphonico da Parahyba, uma sociedade civil sem fins lucrativos constituída por uma pequena orquestra que realizava repertório de música de câmara e, esporadicamente, sinfônico. Esse grupo, que chegou a ter 50 músicos, estreou no dia 28 de junho de 1902, no Theatro Santa Roza, sob a regência do maestro Elias Pompílio (Silva Junior, 2013; Ribeiro, 1994).



Figura 8: Club Symphonico da Parahyba

Fonte: Silva Júnior, 2013, p. 212

²¹⁶ Clube lítero-musical, uma organização musical que animava os ambientes culturais paraibanos na época (Silva Junior, 2013).

Também nas primeiras décadas do século XX, Gazzzi de Sá²¹⁷ e sua esposa, Ambrosina Soares de Sá, criam o "Curso de Piano Soares de Sá"²¹⁸ em sua própria casa. Juntamente com o "Curso de Piano Soares de Sá", Gazzzi cria, no ano de 1930, em parceria com a Prefeitura Municipal de João Pessoa, a *Sociedade da Música*, cujo objetivo era trazer para se apresentarem na cidade musicistas eruditos nacionais e internacionais. A partir dessa iniciativa, a capital paraibana passa a ter um constante movimento musical erudito, bastante liderado por Gazzzi, que não media esforços para fazer crescer na sociedade local o gosto pela música de concerto e pelas artes em geral (Silva, 2006).

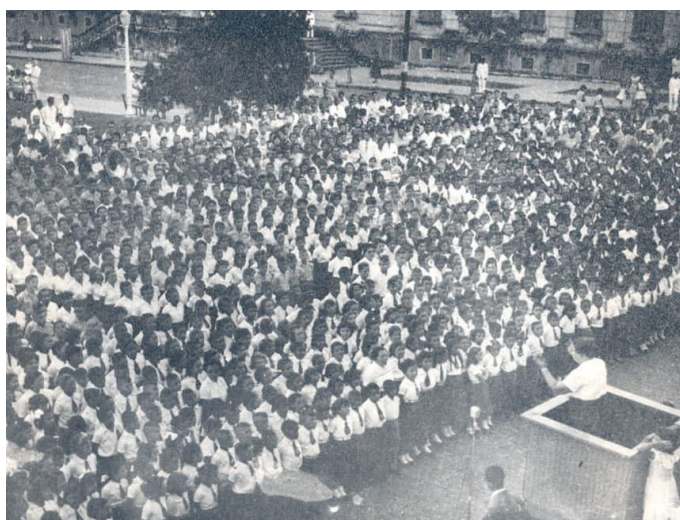


Figura 9: A Professora Luzia Simões em um púlpito instalado na Praça João Pessoa regendo uma concentração orfeônica no final da década de 1940

Fonte: Silva, 2006, p. 92

Várias ações também contribuíram, ao longo do tempo, para o engrandecimento do cenário da música de concerto da Paraíba: a instituição do Canto Orfeônico neste estado e a criação do Orfeão Escola do Estado²¹⁹ (1932 e 1934, respectivamente), a criação da

²¹⁷ Músico e professor paraibano, responsável por um intenso movimento da música de concerto na Paraíba durante a primeira metade do século XX e autor de um conceituado método de musicalização baseado no sistema relativo de ensino da música (Silva, 2006).

²¹⁸ Esse curso, criado em 1929, veio se tornar posteriormente a Escola de Música Anthenor Navarro, escola que, até os dias atuais, permanece formando crianças e jovens para ingressarem nos cursos superiores de música das Universidades de todo o Brasil (Silva, 2006).

²¹⁹ Em sintonia com as diretrizes do Estado Novo na criação de uma ideologia nacionalista e de um ideal de patriotismo, através de movimentos e mobilização de massas, o canto orfeônico, como ressalta Domingos de Azevedo, "foi introduzido nas escolas como meio de educação cívica-artística-social das massas, escola de disciplina, de patriotismo e de arte da coletividade" (Ribeiro, 1977, p. 9). Executando principalmente repertório nacional, as concentrações chegaram a comportar um conjunto de cerca de 12 mil vozes. O ensino de canto orfeônico nas escolas da Paraíba começou a ser idealizado no governo de Anthenor Navarro em 1932, cabendo a Gazzzi de Sá, aluno e amigo de Villa-Lobos, a tarefa de elaborar o que fosse preciso para sua implantação. Em 1934 é criado o Orfeão Escola do Estado e instituído o Orfeão de professores, formado por docentes das escolas

Superintendência de Educação Artística²²⁰ (SEA), em 1935 e os Festivais de Arte realizados em João Pessoa por iniciativa de Gazzi entre 1936 e 1947, que traziam para cá musicistas de diversas partes do Brasil e do exterior. Também é importante destacar a participação do Professor Afonso Pereira²²¹ na fundação da *Sociedade de Cultura Musical* (SCM) em 1943, que tinha por finalidade incentivar criações de orquestras além de outras instituições e eventos que cumprissem o papel de divulgação da música de concerto na Paraíba, entre eles: audições musicais, um Boletim Cultural²²², o programa “Paisagem Sonora”²²³ e o Primeiro Congresso de Música do Nordeste em 1949 (Oliveira; Lima; Moraes, 2012). A fundação da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB) em 1945, constituída nessa época principalmente por musicistas de nível amador, foi influenciada por essa Sociedade e todo esse movimento.



Figura 10: Estreia da Orquestra Sinfônica da Paraíba em 1946, sob a regência do Maestro Francisco Picado

Fonte: Ribeiro, 1995, p. 17

Segundo Silva,

que auxiliavam Gazzi na preparação das grandes concentrações orfeônicas, realizadas geralmente em praça pública em datas cívicas nacionais e acompanhadas por bandas militares. Com a partida de Gazzi de Sá para o Rio de Janeiro em 1947, assume suas atividades musicais na Paraíba a Professora Luzia Simões Bartolini sua amiga e discípula e minha tia-avó.

²²⁰ Órgão governamental que orientava o ensino do Canto Orfeônico nas escolas da Paraíba.

²²¹ Afonso Pereira da Silva era professor de escola pública e grande defensor da educação e da cultura. Segundo Oliveira, Lima e Moraes (2012, p. 23, grifo das autoras), “em suas preocupações, aspirava uma proposta educativa preocupada não apenas com a *lecto escrita*, mas uma concepção de educação pensada sob uma perspectiva sistêmica, na qual fosse possível vincular a arte e a cultura em geral sem desconsiderar os aspectos da cultura local”.

²²² Lançado em maio de 1947, o Boletim de Divulgação Artística era um periódico quinzenal que tinha como finalidade levar ao conhecimento da sociedade paraibana os eventos artísticos, principalmente os musicais. (Oliveira; Lima; Moraes, 2012).

²²³ Programa da Rádio Tabajara da Paraíba voltado para a divulgação da música de concerto e apresentado aos domingos das 10 às 11:30 (Oliveira; Lima; Moraes, 2012).

A *Sociedade de Cultura Musical* também criou uma escola de música, denominada Conservatório Paraibano de Música, na intenção de investir na formação de novos músicos para a Orquestra, porém a instituição não se consolidou, encerrando suas atividades após alguns anos de existência (Silva, 2006, p. 121).



Figura 11: A Sociedade de Cultura Musical na ocasião da fundação do Conservatório Paraibano de Música

Fonte: Oliveira; Lima; Moraes, 2012, p. V das fotografias

De acordo com esta mesma autora, Gazzzi de Sá foi contrário à formação da orquestra por pensar que eram necessários instrumentistas mais bem preparados para compô-la e isso lhe trouxe, no meio musical erudito, algumas inimizades. Em um movimento contrário ao da SCM fundou, em 1946, a Sociedade dos Amigos da Música (Oliveira; Lima; Moraes, 2012). Por fim, tendo sido convidado por Villa-Lobos para lecionar no Rio de Janeiro e desgastado por alguns desentendimentos aqui vividos, Gazzzi parte de João Pessoa em 1947 (Silva, 2006). Nessa época, a Paraíba já era reconhecida nacionalmente como um cenário de efervescência musical e profissionais da música de concerto, de diversas partes do Brasil e do exterior, vinham para cá para apresentações ou mesmo para fixar residência. Espaços de atuação e ensino de música continuaram a ser criados e, dentre eles, o Setor de Artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 1963 que, segundo Kaplan²²⁴ (1999), foi fundamental para a continuação do crescimento da música de concerto deste estado. O projeto tinha o formato de Cursos Livres e o objetivo de oferecer à população aulas de música, artes plásticas e teatro, juntamente com espetáculos, concertos e exposições. Através desse projeto, musicistas de várias regiões do Brasil e do exterior fixaram residência em João Pessoa. Entre eles, o violinista chileno Rafael Garcia, que integrava o quadro docente do Setor de Artes. Foi esse

²²⁴ O Maestro José Alberto Kaplan foi outro grande incentivador e promotor do movimento musical erudito paraibano. Esse pianista, professor e compositor, assim como Gazzzi, foi incansável na luta pelo crescimento da música de concerto do estado e não há como falar do desenvolvimento musical erudito da Paraíba sem falar dele.

professor que, juntamente com sua esposa, a pianista Ana Lúcia Altino, teve significativa atuação no desenrolar dos acontecimentos que levam ao foco desta pesquisa.



Figura 12: Professor Rafael Garcia e Professora Ana Lúcia Altino

Fonte: Acervo pessoal da Professora Ana Lúcia Altino

No final dos anos 70, com pensamento de aprofundar ainda mais a qualidade da vivência e do fazer musical erudito neste estado, o então Reitor da Universidade Federal da Paraíba, Lynaldo Cavalcanti²²⁵, incentivado por Rafael e Ana Lúcia, decide fundar o Departamento de Música desta instituição. Coube ao casal a tarefa de trazer a João Pessoa as pessoas que viriam compor o corpo docente do primeiro curso superior de música da Paraíba²²⁶. Assim, em novembro de 1978, é criado o Departamento de Música da UFPB e profissionais da música de vários países da América Latina são contratados em regime integral para atuar como docentes do Curso de Bacharelado²²⁷. E, entre essas pessoas, o jovem Yerko.



²²⁵ Lynaldo Cavalcanti foi Reitor da UFPB entre os anos de 1976 e 1980

²²⁶ Rafael Garcia e Ana Lúcia tiveram grande atuação na música de concerto da Paraíba nesse período. Na época da criação do Departamento de Música, Tarcísio Burity era o Governador do estado e, como amante desta música, queria revitalizar a Orquestra Sinfônica da Paraíba, que na época se resumia a uma orquestra de câmara. Burity se junta a Lynaldo Cavalcanti na criação de um convênio do estado com a UFPB, possibilitando que os professores do Departamento de Música também pudessem tocar na Sinfônica. Rafael e Ana Lúcia foram agentes ativos dessas negociações. Dessa forma, em 1980, a Orquestra Sinfônica da Paraíba volta a funcionar tendo Rafael como spalla e Ana Lúcia como Diretora.

²²⁷ Segundo Yerko, foram buscar estrangeiros porque brasileiros de outros estados não quiseram vir para João Pessoa, uma cidade do Nordeste, mais “atrasada”. Assim, Lynaldo Cavalcanti haveria sugerido a Rafael e Ana Lúcia que eles fossem buscar, de preferência, estrangeiros jovens e solteiros que aqui chegassem, formassem família e, por isso, não sentiriam vontade de ir embora.

Ana Lúcia Altino

Neste ponto do trabalho, gostaria de trazer a fala da Professora Ana Lúcia Altino sobre o Professor Yerko. Devido à importância dessa professora, não apenas para o contexto específico da vinda de Yerko para a Paraíba, mas também para o próprio cenário musical deste estado na época dessa chegada, não atribuirei a ela nenhum pseudônimo. Acredito ser fundamental honrar essa importância transcrevendo as respostas de sua entrevista sem ocultar sua identidade, pois seu papel e o de seu esposo Rafael Garcia foram cruciais na trajetória da vida de Yerko, gerando nele uma profunda gratidão, como atestam suas palavras escritas especialmente para esta tese:

A Rafael Garcia e Ana Lúcia Altino, que mudaram o rumo da minha história como homem e profissional, ao confiarem na minha juventude e me fazerem o convite para vir morar e trabalhar no Brasil, na Paraíba, em João Pessoa, na UFPB, o meu muito obrigado!

A entrevista da Professora Ana Lúcia se limitou às três primeiras perguntas, pois além de sua relação com Yerko não ter sido de aluna, sua vida e concepções musicais já estavam consolidadas quando ela o conheceu. Assim, ela não adquiriu relações com a música a partir do convívio com Yerko e nem se sentiu influenciada por ele como musicista.

Para Ana Lúcia, Yerko “é uma personalidade bem difícil de definir”. Seu primeiro contato com ele se deu

em 1979 quando Rafael, meu marido, foi contratar jovens músicos no Chile para ajudar o trabalho de resgate da música na Paraíba. Na ocasião ele havia sido recomendado por professores chilenos que Rafael conhecia, tanto ele, como Samuel, que vieram juntos para JP. No início fomos muito amigos, mas durante uma época, Yerko foi influenciado por outro grupo político diferente do meu e se afastou. Passamos muito tempo separados, tanto que vários projetos que fizemos ele não participou. Não posso dizer que o conhecia nessa época. Sei que ele era muito jovem quando veio, não era um grande instrumentista e nunca havia pisado numa sala de aula.

Sobre isso, Ana Lúcia relata que Yerko afirma não ter entendido que havia sido chamado para lecionar e que, se soubesse, não teria vindo. Segundo ela, se isso tivesse acontecido, “a Paraíba teria perdido uma pessoa muito importante para o ensino. Acredito que ele aprendeu ensinando e acho que, sem seguir métodos ou escolas, ele criou sua própria forma de ensinar”.

Ainda falando sobre a personalidade de Yerko, Ana Lúcia relata:

Nunca se colocou como um instrumentista solista, [...] mas era um grande colaborador. Passado tantos anos, e mantendo uma amizade que foi recuperada muito tempo depois, hoje diria que é uma pessoa sincera, fiel a seus princípios. Se há uma coisa que ele gosta é de ensinar. Solitário, foi durante muito tempo um “beija-flor” encantando muitos corações por onde passava, mas manteve sua condição de solitário. Hoje ele se gaba de viver há 38 anos sozinho. Apesar de aposentado da universidade, está novamente dando aulas em Belém do Pará. É uma pessoa disponível e pelo que me lembro foi requisitado para dar aulas em muitos festivais pelo país assim como era requisitado como violinista para participar de muito trabalho extra. Uma pessoa única, acho eu.

Em relação à influência de Yerko como professor, Ana Lúcia pondera que ele soube ensinar e fez coisas incríveis, mas não sabe mensurar até que ponto se deu essa influência. De qualquer forma, sabe “que todos que estudaram com ele sempre gostaram dele. Talvez na informalidade que ele usava para tratar os alunos, de igual para igual, não sei”. E apesar de também não conseguir medir o impacto que Yerko teve no meio violinístico de João Pessoa, acredita que, qualquer que tenha sido esse impacto, ele se deu pelo fato “de que muitos alunos queriam estudar com ele, naturalmente porque ele tinha uma forma própria de ensinar e conseguiu formar muito bons alunos, em relação a outros professores da época”.

Ana Lúcia finaliza sua entrevista dizendo achar ter Yerko uma personalidade difícil, pois, segundo ela, ele “desaparece por encanto, ninguém sabe, ninguém viu”. Mas

foi grande companheiro solidário quando Rafa faleceu. Sempre gostou muito de nós embora nem sempre reconhecesse, ou demonstrasse. Foi grande colaborador durante muito tempo. Hoje é amigo, amigo sincero, amigo para rir e chorar. Gosta de meus filhos, aprecia a todos, conhece todos desde pequenos. [...] Continuamos conversando, falando, chorando, relembando feitos e fatos importantes tanto da sua vida como da nossa.



Na Paraíba

*Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
Exu prestava muita atenção na modelagem
e aprendeu como Oxalá fabricava
as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens,
as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.*

Sobre a decisão de vir para o Brasil, Yerko relata que a primeira coisa que pensou e perguntou a Rafael Garcia foi sobre a possibilidade de ter um carro. Ele tinha muito desejo de ter um carro²²⁸ e o Professor Rafael garantiu que, com o dinheiro que iria ganhar em João Pessoa, ele teria essa possibilidade: *“Eu vim para cá, para o Brasil, para ter um carro... no fundo, no fundo, sabe? No fundo, no fundo eu vim para ter um carro... E vim para ter um Mustang. Aqui não existia Mustang. Mas me disseram: não, lá tem... aí eu vim”* (Tabilo, 2020). Mas além da vontade de ter um carro, Yerko relata que a morte de Jorge Peña o tinha deixado infeliz em seu país natal, desejoso de sair daquele governo ditatorial que havia matado seu Mestre. E essa foi a oportunidade: *“Eu era infeliz lá... eu sempre fui alegre, né? Mas sempre tive isso no coração... assim, de Don Jorge. [...] Eu vim porque tinha o regime ditatorial de Pinochet que tinha mandado fuzilar o meu Maestro”* (Tabilo, 2018 e 2020)²²⁹.

Dessa forma, no dia 21 de março de 1979, chegam a João Pessoa o Professor Yerko Francisco Javier Pinto Tabilo e alguns dos vários estrangeiros que foram chamados para formar o corpo docente de música da UFPB: o grupo de chilenos²³⁰ composto pelos Professores Samuel Espinoza²³¹, Francisco Pino Kokich²³² e Manoel Lopez²³³. Assim que chegaram, foram imediatamente assinar o contrato na Reitoria. Yerko relata que ainda não tinha se dado conta de que iria, pela primeira vez, ministrar aulas de violino. Quando Rafael

²²⁸ No Chile, Yerko não ganhava o suficiente para isso e também lhe faltava um avalista.

²²⁹ Sobre o fato de o Brasil também estar sob um regime ditatorial na época em que Yerko aqui chegou, ele relata que, no Chile, ele havia vivenciado o início da ditadura, uma ditadura fechada, com toque de recolher por muitos anos. Na época em que Jorge Peña morreu, às vezes não era possível fazer mais nada depois das 15h. Para ele, foi tudo muito forte. Quando ele chegou aqui, estávamos entrando no governo do General João Figueiredo. Era outro momento da ditadura brasileira, o que era discutido ou vivenciado naquele momento já era menos doloroso do que ele havia visto em seu país. Aqui as autoridades nunca o chamavam para nada, nunca foi politicamente cercado como lá. Então, tinha menos medo.

²³⁰ Yerko relata que o Professor Pedro Pinto, que havia sido contratado na mesma ocasião pelo Professor Rafael, chegou ao Brasil um pouco antes.

²³¹ Samuel Espinoza Galvez iniciou seus estudos de viola na cidade de Temuco, no Chile, com o Professor Elerman Barria. É formado pelo Instituto de Música da Universidade Católica do Chile, em Santiago. Ocupou o cargo de primeira viola da Orquestra Sinfônica do Ministério de Educação e integrou a Orquestra Filarmônica do Teatro Municipal de Santiago, juntamente com Yerko. Hoje é aposentado pela Universidade Federal da Paraíba e exerce o cargo de primeira viola da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa, da qual ainda é coordenador musical e consultor na mesma instituição. Atua, ainda, como coordenador técnico do projeto Ação Social Pela Música. Juntamente com Yerko, foi membro fundador do Quinteto da Paraíba, no qual permaneceu até o ano de 2007. Fonte: Sousa, 2018

²³² O chileno Francisco Pino Kokich iniciou seus estudos de violoncelo ainda muito novo. Em 1973 recebe uma bolsa de estudos para estudar três anos com o Professor William Pleeth em Londres e, logo após este período, recebe outra bolsa, desta vez para estudar no Conservatório Superior de Música de Paris. Em 1979 é contratado como professor pela Universidade Federal da Paraíba, estado em que também atuou como primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Em 1992 regressa para o Chile e, desde 2020, trabalha em regime de dedicação exclusiva como professor de violoncelo da Universidade de Talca. Fonte: https://musica.utalca.cl/?page_id=7456. Acesso em 02 de maio de 2023

²³³ Aqui procurarei falar brevemente sobre as pessoas que fizeram parte desta história. Os nomes que ficaram sem um breve histórico foram aqueles que, por algum motivo, não consegui encontrar referências mais consistentes.

lhe fez o convite para vir ao Brasil, o que ele fixou na mente foi sua atividade como violinista na Orquestra de Câmara, atividade esta que ele já estava acostumado a realizar no Chile. Assim, foi com alívio que recebeu a notícia que, naquele momento, ele ainda não tinha para quem dar aulas. E então, pôs-se a observar seus colegas professores na busca de aprender a como lecionar:

Nunca tinha dado uma aula de violino. Quando cheguei ao Brasil já tinham começado as aulas. Tinha uma professora que já estava dando aulas a crianças. Aí eu ia à sala dela, abria um pouquinho a porta e espiava como dava aula. Passei uma semana assim. Depois comecei a dar minhas aulas do meu jeito. Essa Professora é Annie Josette Façanha. É muito importante para mim (Tabilo, 2018).

A Professora Annie dava aulas de Suzuki no curso de extensão do Departamento de Música. Para Yerko, isso foi de grande ajuda, pois ele tinha começado com este mesmo método e, portanto, conhecia as músicas. Mas não sabia como trabalhá-las. Passou cinco dias observando e decidiu que já conseguia iniciar sua carreira de professor. E assim, três meses depois de sua chegada, Yerko começa a receber as primeiras pessoas em sua sala de aula. Inicialmente, apenas no curso de extensão. Ele relata que, na época, tentava dar aulas o melhor possível e tratar bem as pessoas. E não lembra como foi que começou a se envolver ao vê-las progredirem. Mas lecionar não era ainda algo tão importante para Yerko. Gostava de dar aula e adorava João Pessoa. Não era muito trabalho, ele ia muito para a praia: “*era uma vida meio de rico, para quem vinha do Chile de classe média, sabe?*” (Tabilo, 2021).

Mas, aos poucos, Yerko foi gostando cada vez mais de lecionar. Sua preocupação com seu crescimento como professor se aliava a uma disposição em também fazer crescer todas as pessoas que em sua sala chegavam. A Yerko não importavam fins de semana ou feriados. Yerko trabalhava incansavelmente, incentivando cada estudante e, principalmente, quem decidia se preparar para o curso superior.

Comecei a dar aulas e foram passando os anos... [...] Eu não sei quando comecei a gostar de dar aulas, porque como te disse, no começo dava aula normal, assim, sabe? Queria fazer o melhor, não tinha experiência. Não sei como se foi crescendo em mim esse prazer, sabe? É como a paixão, você vai conhecendo a pessoa, são amigos e de repente vai sentindo um negócio... e, de repente, é grandioso. E não sei como... eu nunca gostei muito de tocar, sabe? Quando eu tocava no Quinteto... eu gostava mais de dar aula, sabe? (Tabilo, 2021)

Com o tempo, Yerko foi encontrando sua forma particular de lecionar. Era um professor amigo, dava aula a domicílio, ultrapassava as fronteiras do professor, para se interessar e lutar também pelo crescimento pessoal de cada indivíduo em sua sala de aula: “*Se eu tinha um método, tinha em minha cabeça. Eu sei que alguém ou alguns me ajudavam. Eles*

não estavam aqui. Sinto Deus, pai e o Maestro. Eu já tinha uma ordem e desordem na minha cabeça para ir fazendo crescer o aluno" (Tabilo, 2018). E todo esse empenho e dedicação foram sementes que geraram grandes frutos. Já em meados dos anos 80, as orquestras infantis e juvenis da cidade contavam, em seus naipes de violino, com uma grande quantidade de pessoas que estudavam com Yerko²³⁴. E foi nessa época também, mais precisamente no ano de 1986, que Yerko teve a oportunidade de formar seu primeiro aluno no Bacharelado de Música.



***Jagídígbò* (Engajar-se em uma luta)**

A entrevista de *Jagídígbò*²³⁵ não traz reflexões apenas sobre as peculiaridades do Professor Yerko em sala de aula e seu diferencial perante o sistema. Ela traz também mais uma encruzilhada da trajetória deste professor para se manter, dentro do próprio sistema, como pessoa capaz de ampliar seus horizontes profissionais mesmo que este sistema não o considere apto a isso. As considerações sobre esse momento de vida do Professor Yerko serão tecidas mais à frente, mas, por hora, torna-se necessário contar essa história.

Jagídígbò conheceu o Professor Yerko poucos anos após a chegada deste em João Pessoa. Tinha decidido prestar vestibular para música, mas estava sem professor de violino. Foi, então, encaminhado a Yerko pela coordenação do curso. Este, com a carga horária preenchida e diante da insistência de *Jagídígbò* para ter aulas com ele, propôs que as aulas fossem realizadas às 5h30 da manhã. E assim foi feito. *Jagídígbò* às vezes chegava até mais cedo e Yerko já estava lá, esperando para dar aula. A preparação se intensificou. Eram aulas em fins de semana, feriados, tudo para preparar *Jagídígbò* para a entrada no Bacharelado em Música da UFPB.

Uma vez tendo obtido êxito em seu objetivo, *Jagídígbò* solicitou continuar suas aulas com Yerko, agora como estudante do Bacharelado, o que seria um novo local na vida do Professor, pois este, até então, só havia dado aulas no curso de extensão. O pedido de

²³⁴ Eu mesma presenciei e participei desse processo, pois cheguei em João Pessoa em 1986 e fui aluna de Yerko deste ano até o ano de 1990.

²³⁵ *Jagídígbò* diz respeito a engajar-se em uma luta, que foi exatamente o que esta pessoa fez ao iniciar seus estudos com o Professor Yerko.

Jagídígbò foi negado. *Jagídígbò* insistiu: queria ter aulas com o professor que tinha feito sua preparação para chegar onde havia chegado. Foi à Codesc com o argumento que Yerko era professor da Universidade, podendo dar aulas tanto no curso de extensão, como na Graduação. A Codesc acatou seu pedido e Yerko passa a ter sua primeira experiência como professor do Bacharelado de Música da Universidade Federal da Paraíba. E, então, uma luta começou, pois o sistema não estava confortável com essa situação.

Modesta à parte, abri muito caminho para Yerko e comprei muita briga, né? No início, Yerko achava que a gente não deveria entrar nessa briga, que não ia ser bom para gente... Eu digo: não, você vai ser meu professor. Agora aguenta as pontas aí que eu vou brigar até o fim. E assim foi... [...] e o meu curso de graduação foi um pouco sofrido, né? Por causa disso aí... [...] Para tu ter ideia, teve um momento de a gente brigar, eu e o Yerko para que viesse uma banca de fora para me examinar. [...] E com isso, né? As exigências ficavam maior, né, Renata? Porque queriam provar que o Yerko não tinha condições de dar aula no curso superior. [...] Então, a exigência em cima de mim, das minhas provas, era muito grande... Com isso, como Yerko sabia que eles iam exigir muito, ele dizia: não, vão te prejudicar! Então, qual era a solução, pra não me prejudicar? Era me matar de estudar, né? Era me matar de ter aula. E assim... não foi fácil... foi muito gostoso, muito prazeroso, passaria tudo novamente, mas não, não foi fácil não. Por que Yerko fazia eu cumprir rigorosamente tudo que tava na grade curricular... rigorosamente. [...] Como teve uma vez lá, uma discussão entre eles mesmos, que [Yerko] dizia: não, querem prejudicar, prejudiquem a mim, mas não prejudique o aluno, não prejudique ele não, ele não tem nada a ver. Porque qualquer coisa, se eu não fizesse exatamente letrinha por letra do que tava na grade curricular aí eles vinham conferir, né? [...] Mas foi bom... terminei... fiz tudo direitinho, como manda... tive ótimas, excelentes aulas por causa disso daí. Era tempo praticamente integral, Renata! Porque, mesmo ainda no bacharelado, eu tinha aula todas as brechas que podia ter. Yerko praticamente tomava café da manhã, almoçava e jantava em casa. Ele chegava em casa, a gente almoçava, ficava ali 15 minutinhos enquanto ele não ia para faculdade... aí era aula... 45 minutos de aula, aí tinha 45 minutos de aula. E assim era... final de semana, quantas e quantas vezes que eu praticamente ficava o final de semana na casa dele. Muito bom... é tempo bom... saudade.

Nesse ínterim, *Jagídígbò* se tornou representante dos e das estudantes do curso de Bacharelado, passou a ter voz e voto perante a coordenação e a Codesc. Lutou com as armas que pôde. Lutou até contra o próprio Yerko que queria parar para que *Jagídígbò* não saísse com prejuízos dessa situação. E o que ouvia era: “Nós vamos brigar juntos contra o sistema. Nós vamos brigar juntos, Yerko! Vamo embora, vamo pra frente!”.

Jagídígbò relata não se arrepender de nada, apesar de terem sido momentos bem difíceis. Reconhece seu papel de descampar “um pouco o mato, pra poder Yerko vir e mostrar, né? Pro mundo, mostrar pra Paraíba, mostrar pro Brasil, a sua capacidade”. Porque considera Yerko um “homem íntegro, de caráter”. Um profissional “de alto nível, estudioso, responsabilidade invejável, sempre muito dedicado aos compromissos assumidos”.

Para *Jagídígbò* o que torna Yerko diferente de outros professores é

a sua vontade de ensinar, a sua atenção, o seu carinho com cada aluno, a sua vontade de transmitir o que sabe, a sua dedicação ao aluno, a sua maneira de transmitir os seus ensinamentos, a sua visão como violinista, a sua visão em tornar os seus alunos não só com excelência na performance instrumental, mas acima de tudo, um músico de caráter. Sempre procurando entender as dificuldades dos alunos e adaptando a sua aula no que fosse preciso para que o aluno entendesse o que estava sendo exigido e conseguisse realizar. Um jeito “camaleão” de ensinar, ele sempre se adaptava às dificuldades dos seus alunos. Para o Professor Yerko nunca existiu dia e nem hora para mais uma aula, sempre a disposição dos seus alunos. Suas aulas sempre muito pesadas de exigências mais ele sempre soube exigir com leveza e tudo se tornava prazeroso, agradável. Esse sempre foi o seu jeito de ensinar o que o tornou um professor ímpar.

E, segundo *Jagídígbò*, foram essas peculiaridades que fizeram com que as pessoas que estudavam com Yerko comessem a ser referência no meio violinístico paraibano. E sua escola, que *Jagídígbò* define como uma escola de “ter técnica apurada e tocar bem”, já que Yerko afirmava não ter escola, impactasse esse meio positivamente.

Com Yerko, *Jagídígbò* aprendeu a amar o que faz: “tudo passou a ser muito prazeroso. As minhas opções, as minhas decisões na vida profissional como violinista, sempre foram embasadas nos seus ensinamentos e conselhos”. E leva para si, até hoje, uma frase de Yerko que procura repassar a todas as pessoas a quem dá aula: “Não adianta ter aulas com os melhores professores de violino, não adianta estudar em nenhum lugar do mundo, não adianta ter muita técnica, não adianta ter o melhor violino se você não tiver **caráter**” (grifo de *Jagídígbò*).



A partir do momento que começou a dar aulas no Bacharelado e foi se desenvolvendo como professor ao ensinar repertórios cada vez mais complexos para o instrumento, Yerko passou a incentivar todas as pessoas que por sua sala de aula passavam a seguir a carreira musical. E ficava com raiva quando elas não queriam:

Eu antigamente não deixava nenhum aluno... quando eu havia dado cinco anos mais ou menos... “professor, eu não vou fazer música”... eu ficava fúto da vida! E eu dizia: “não, você vai fazer”! E forçava mesmo, sabe? Forçava... “tem que fazer música! Não, não, não...” e ia falar com os pais” (Tabilo, 2021).

Até que dois irmãos que estudavam com ele o fizeram mudar de postura. Yerko relata que ambos tinham uma extrema facilidade para o instrumento, mas tinham o sonho de seguir outras profissões. E foram tão diretos e objetivos em suas colocações que Yerko cedeu

e, a partir daí, modificou sua postura. Deixou de forçar as pessoas que estudavam com ele a seguir a carreira musical e diz que, surpreendentemente, após sua mudança de atitude, raras foram aquelas que não quiseram fazer o Bacharelado de violino. Ele as ensinava que tinham que ter força para lutar pelo que queriam:

O estímulo está dentro de você! Porque uno sempre que está desestimulado, espera que venha um professor, que venha um amigo a te puxar pra cima, sabe? E às vezes não chega o professor, nem chega o amigo, nem chega ninguém. E aí a pessoa fica meses e meses desestimulada e não estuda, não se mexe, não faz as coisas direito... e tá dentro da gente [...] toda essa força que precisamos às vezes está toda dentro da gente. A gente sempre espera, espera de fora, sabe? Que te venham a... claro... hai que dar a mão, né? Mas tem coisa que não, que não dá a mão e é você que tem que se dar a mão. Você se dar a mão e sair” (Tabilo, 2021).

Além de dar aulas e tocar na Orquestra da Universidade, Yerko fazia várias outras atividades como instrumentista. Ele relata que quando chegou aqui não faltava trabalho. Logo após sua chegada em João Pessoa, a Orquestra Sinfônica da Paraíba fez um convênio com a Universidade e vários professores e professoras passaram a tocar nessa orquestra. Além disso, também não faltavam cachês tanto aqui, como nas cidades vizinhas. Yerko conta que logo que chegou, já começou a fazer cachê em Natal quase todo mês. Segundo ele, tinha trabalho para todo mundo. E os salários eram muito bons. Se a pessoa tivesse um som bonito e um bom fraseado, já tinha onde tocar. E esse momento de efervescência musical favoreceu, em 1989, a criação do grupo que veio a ser a mais importante atuação da vida de Yerko como instrumentista, alavancando também sua carreira como professor e fazendo com que ela começasse a ganhar corpo para além de João Pessoa: o Quinteto da Paraíba.

*Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.
Exu não perguntava.
Exu observava.
Exu prestava atenção.
Exu aprendeu tudo.*

Neste fim de década, a vida de Yerko se cruza com os desejos de empreendimento de Eleonora Freitas. Eleonora era proprietária de um bar na Praia do Jacaré, onde iniciou, através da colocação de um LP, a atual atração turística de escutar o Bolero de Ravel ao pôr do sol²³⁶. Mas, naquele ano de 1989, ela estava pretendendo abrir outro bar em sua própria casa no

²³⁶ A Praia do Jacaré fica no município de Cabedelo, vizinho a João Pessoa. Atualmente é famoso ponto turístico da Paraíba, tendo como uma de suas principais atrações, a performance do Bolero de Ravel por artistas locais durante o pôr do sol. Segundo Yerko essa performance ao vivo, que ficou muito conhecida principalmente pela atuação do saxofonista Jurandy do Sax, se iniciou quando Eleonora deixou de ter o seu bar no local. Até esse momento, era ela quem colocava a obra em LP para ser ouvida enquanto o sol se punha.

Cabo Branco. Neste bar ela tinha a intenção de ter música ao vivo de quarta a domingo, cada dia com um estilo musical diferente. Estando com Eleonora e uma amiga em comum, Socorro Paes, em um evento social, Yerko toma conhecimento desse desejo de Eleonora. Durante a conversa, Socorro dá a ideia de um quarteto de cordas, interrogando Yerko sobre a possibilidade de formá-lo com essa finalidade. Yerko acha excelente a ideia e, então, aceita a proposta de montar o quarteto para tocar música erudita e popular ao vivo neste bar, toda quarta-feira. O bar veio a se chamar *Allegro Bar* por sugestão de Yerko e o Quarteto Ravel²³⁷, formado por Yerko e Nelson Rios²³⁸ nos violinos, Samuel Espinoza na viola e Francisco Pino no violoncelo, iniciou suas atividades noturnas no dia 07 de setembro de 1989.



Figura 13: Quarteto Ravel (primeira formação)

Fonte: Acervo José Siqueira, FUNESC (Fundação Espaço Cultural)

No primeiro dia, o bar estava cheio. Muita gente em pé, bebendo e conversando. E o quarteto tocando a “Ária na Quarta Corda” de Bach²³⁹. Ninguém demonstrou prestar atenção e quando os músicos terminaram de tocar, ninguém aplaudiu. Ao final da música, o quarteto só ouviu muito barulho, vindo da conversa alta própria de um bar. Yerko relata que ele e seus

²³⁷ Este nome foi escolhido por Yerko para o quarteto justamente pela popularização deste compositor e de sua obra no pôr do sol na Praia do Jacaré.

²³⁸ Nelson Rios iniciou sua formação musical na Escola de Música de Piracicaba (EMP), tendo sido aluno de Maria Lúcia Zagatto e, posteriormente, de Elisa Fukuda. Graduado em Eng. Alimentos (Unicamp) e Bacharel em Música pela Fac. Mozarteum, Nelson participou dos principais festivais de música no Brasil (Campos do Jordão, Brasília, Londrina, Curitiba) e em Mendoza (Argentina). Frequentou a Carnegie Mellon University (Pittsburgh, EUA) como bolsista da Fundação Vitae. Integrou o Quinteto da Paraíba, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, a Orquestra de Câmara de Blumenau, Orquestra Villa-Lobos, a Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, entre outras. Como professor, lecionou na EMP, Escola Municipal de Música, Emesp, Conservatório de Tatuí e em importantes festivais de música no Brasil e exterior. Atualmente é chefe de naipe dos segundos violinos da Orquestra Sinfônica da USP (Osusp) e segundo violinista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Fonte: informações cedidas pelo próprio músico.

²³⁹ Segundo movimento da Suíte Orquestral n°3 de Johann Sebastian Bach que se tornou uma de suas obras mais populares.

companheiros de quarteto ficaram chocados, pois estavam esperando os aplausos, como nas salas de concerto. E, apesar de Yerko já ter tido experiência com ambientes de música popular, como na Casa de Revista, e ter tocado em orquestras de repertório popular no Chile, essa aparente indiferença à música que estava sendo tocada era uma experiência nova para ele. Mas seguiram tocando e, ao longo das semanas, foram se acostumando à nova realidade, aprendendo a se divertir tocando naquele ambiente.

Com poucas semanas do início das apresentações no *Allegro Bar*, Francisco Pino decidiu sair do quarteto e entra no grupo o violoncelista Nelson Campos²⁴⁰. O quarteto vai ficando mais coeso, sendo convidado para tocar em outros lugares, como recepções e casamentos. E, aos poucos, o grupo vai se consolidando e se tornando conhecido. Tanto que permaneceu trabalhando após o fechamento do *Allegro Bar*. Segundo Yerko, o bairro do Cabo Branco ainda não era muito movimentado nessa época, as pessoas não tinham o costume de frequentá-lo. E o movimento do bar foi caindo gradualmente, até que este fechou alguns meses depois de sua inauguração.

O repertório do quarteto era formado de algumas músicas eruditas próprias para a formação e arranjos de canções da MPB ou clássicos da música internacional, geralmente músicas de filmes, feitos por Carlos Anísio²⁴¹ e Samuel Espinoza. Em dado momento, quando ainda estavam tocando no bar, sentiram a necessidade de novos arranjos e chegaram até Adail Fernandes²⁴², contrabaixista também integrante da Orquestra Sinfônica da Paraíba, mas que Yerko relata que era tão calado, que sempre tinha lhe passado despercebido. Quando Yerko foi falar com ele, Adail se comprometeu em lhe passar alguns arranjos no ensaio seguinte da Sinfônica. Assim foi feito e Yerko se impressionou com a qualidade dos arranjos assim que os viu, reação compartilhada com o restante dos integrantes do quarteto quando estes os leram no ensaio seguinte. Ficaram tão encantados, que Yerko sugeriu a entrada de Adail no grupo

²⁴⁰ Nelson Campos Videla nasceu em Santiago, no Chile, onde iniciou seus estudos aos quatro anos de idade com seu pai, prosseguindo-os na Universidade Católica do Chile, com o Professor Jorge Román. Foi membro da Orquestra Sinfônica do Chile. Como solista, tocou sob a batuta de regentes como Victor Tevah, Wolfgang Groth, Eleazar de Carvalho, Roberto Duarte, entre outros. Foi professor de Violoncelo e Música de Câmara do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Hoje está aposentado e voltou a morar no Chile. Integrou o Quinteto da Paraíba de 1989 até 2005. Fonte: Sousa, 2018

²⁴¹ Carlos Anísio iniciou seus estudos musicais na Escola de Música Anthenor Navarro. Graduiu-se em Música pela UFPB, tendo entre seus principais professores, José Alberto Kaplan, Ilza Nogueira, Silvério Maia, Wolfgang Groth e Roberto Di Leo. Ingressou como docente na UFPB em 1991. É Mestre em Regência Orquestral (97) pela UFBA, sob a orientação do Dr. Erick Vasconcelos. Exerceu por três mandatos a Chefia do DeMús/UFPB. Fonte: <https://www.ufpb.br/demus/contents/docentes-paginas/carlos-anisio>. Acesso em 02 de maio de 2023

²⁴² Adail Fernandes é contrabaixista, compositor e arranjador. Foi membro do naipe dos contrabaixos da Orquestra Sinfônica da Paraíba e membro da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (copista e arquivista musical)

como uma forma de dar a Nelson mais liberdade para realizar melodias e solos²⁴³. Todos acataram a sugestão e foram falar com Adail que, prontamente, aceitou o convite. Estava formado o Quinteto Ravel que, posteriormente, veio a se tornar o renomado Quinteto da Paraíba.



Figura 14: Ensaio do Quinteto Ravel no Departamento de Música da UFPB (1991)

Fonte: Sousa, 2018, p. 116

À medida que o tempo passava, o quinteto se tornava mais conhecido. Começaram a fazer viagens para tocar nos mais variados tipos de eventos: “*Era chique ter o quinteto. E pagavam o que a gente pedia*” (Tabilo, 2021). Com Adail fazendo os arranjos, tocavam todo tipo de música. Faziam vários “livrinhos” de partituras, cada um com um tipo de repertório diferente, destinados a ocasiões diversas. Tinham livros de melodias de vários países que tocavam em recepções e apelidaram de “Queijos e Vinhos”, livros próprios para cerimônias de casamento com várias músicas eruditas e canções da MPB e internacionais, livros só com músicas de Piazzola, entre outros. E foi em uma viagem com o Maestro Cussy de Almeida²⁴⁴ que se iniciou o repertório que viria a ser um carro chefe na carreira do Quinteto: a música Armorial.

O Maestro Cussy sempre chamava Yerko para seus eventos musicais. Segundo Yerko, o Maestro dizia que ele era seu spalla preferido. Em um desses eventos, uma orquestra

²⁴³ Segundo Yerko, Nelson era muito virtuoso em seu instrumento para só fazer no grupo um papel de acompanhamento. Isso, de certa forma, o incomodava. Então, com a entrada de Adail, a base ficou para o contrabaixo e Nelson pôde assumir um papel de mais protagonismo no grupo.

²⁴⁴ O maestro e violinista Cussy de Almeida nasceu em Natal, onde iniciou seus estudos de violino aos 5 anos de idade no Instituto de Música do Rio Grande do Norte, escola dirigida por seu pai, o compositor e pianista Waldemar de Almeida. Mudando-se para Recife, estudou com o Professor Vicente Fittipaldi e, com apenas 14 anos, ingressou na Orquestra Sinfônica do Recife. Anos depois passou a morar na Europa, estudando violino em Paris e na Suíça. Retornando ao Brasil, dedicou-se ao ensino. Foi professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e da Universidade Federal da Paraíba. Fonte: <https://natalrn.com.br/cussy-de-almeida-natal-rn/> e <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/cussy-de-almeida/155436> Acesso em 02 de maio de 2023

montada para uma viagem pelo Nordeste do Brasil, não só Yerko era o spalla, como os outros membros do Quinteto eram os chefes de cada naípe. No repertório, o Mourão, dos compositores César Guerra-Peixe e Clóvis Pereira, peça considerada um hino do Movimento Armorial e que os membros do Quinteto ainda não conheciam. Yerko, apaixonado pela obra, sugere a Samuel que a incluam no repertório deles. A partir daí, Adail começou a pesquisar sobre o Movimento Armorial, a fazer arranjos nesse estilo e o Quinteto foi montando um repertório só de Música Armorial. Esse repertório, tempos depois, levou o Quinteto Ravel a gravar um CD pela Nimbus Records²⁴⁵ e ter uma repercussão internacional:

esse disco rendeu ao Grupo críticas em importantes revistas de música clássica. Uma delas foi a matéria publicada na inglesa *The Strad*, que destacou a virtuosidade do Quinteto da Paraíba e comentou sobre a sua primorosa seleção de obras de compositores do nordeste brasileiro (Sousa, 2018, p. 133).

Ainda segundo Sousa,

a gravação desse disco contribui sobremaneira para o delineamento da produção musical do Grupo, pois o interesse inicial de pesquisar e de preservar passou a constituir a identidade sonora do Quinteto da Paraíba. Foi a gravação desse disco que impulsionou a troca do nome do Grupo de Quinteto Ravel para Quinteto da Paraíba. [...] A oportunidade de gravar o disco *Música Armorial* contribuiu para que o Quinteto da Paraíba estabelecesse uma identidade sonora, entrelaçasse sua produção com o Movimento Armorial, estreitasse sua relação com os idealizadores e compositores do Movimento, impulsionasse o Grupo para fora do país e rendesse críticas em revistas especializadas (Sousa, 2018, p. 214/215).

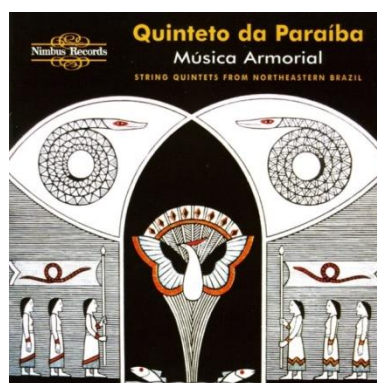


Figura 15: CD *Música Armorial*

Fonte: <https://music.apple.com/br/album/quinteto-da-para%C3%ADba-m%C3%BAsica-armorial-string-quintets/1102417181>²⁴⁶

²⁴⁵ Gravadora britânica especializada em música clássica que, catalogando alguns grupos brasileiros, chega ao Quinteto através do trombonista Radegundis Feitosa. *Música Armorial* (1996) foi o segundo CD gravado pelo Quinteto (Sousa, 2018).

²⁴⁶ Acesso em 02 de maio de 2023

Sobre esse momento, um Yerko emocionado relata o que pensava quando percebia onde ele havia chegado junto com o Quinteto:

Yerkão, tu com 21 anos tocava o Lá menor de Vivaldi, doido! Tu não fizeste nunca nenhuma técnica desde os 10 aos 21. E olha onde andais, sabe? Eu sempre agradeci a Deus em primeiro lugar, sempre. E a Jesus e a meus pais e Don Jorge Peña. Sempre agradecia a Deus, sempre. Por me dar a oportunidade de estar fazendo tudo isso... não é sucesso não! É curtir, tocar e depois ir tomar a cerveja, as conversas, as risadas, às vezes as chateações, né? As olhadas quando se está tocando, né? Que está gostando... a sala... às vezes uma sala sem eco, se escutava a acústica, tá seco demais, tem que tocar de outro jeito, botar mais vibrato, e negócio, né... e, de repente, uma sala ótima, que se tocava e já soava bem... eu cheguei, eu cheguei... pode que não, mas para mim foi muito alto, eu cheguei muito alto para o que eu estudei. Para o que eu estudei com professor. Eu estudei três anos na Universidade Católica e depois eu estudei muito sozinho. Eu estudava 8 horas nas férias. 8 horas só escala e Kreutzer. Só... não estudava repertório, nada não. O repertório eu dava para os alunos. Eu dava o repertório, às vezes me pediam tal coisa, e aí eu ia estudando as passagens, os negócios, para poder ensinar. [...] Mas eu, eu cheguei, para mim, para mim, muito alto, muito alto... para mim, muito alto. Muito alto para o que eu estudei, para o que eu estudei. [...] Mas eu sempre digo: Deus faz assim as coisas com pessoas que são gente boa, sabe? Que têm um espírito bom, que fazem o bem, né? Eu acho que sempre eu... gostei de fazer o bem, como minha mãe sempre fazia, minha mãe. Eu via... isso tem lá dentro de um, essas coisas... esses sentimentos são que uno traz, sabe? Difícil aprende-los, uno aprende em casa ou às vezes no colégio. Mas na maioria das vezes, quando uno aprende é [...] coisa mais pra ruim que pra bom. Mas uno se vai refazendo (Tabilo, 2021).

Dos eventos, o Quinteto chega aos festivais de música erudita. Em 1992, foi convidado pela primeira vez para um deles, o *V Festival Internacional de Música de Câmara do Pará*, dirigido pela Professora Glória Caputo²⁴⁷, educadora musical considerada emblemática para a cultura do estado do Pará e que se tornou uma amiga e grande incentivadora da carreira musical de Yerko. Neste festival, por não ser um grupo muito conhecido de seus frequentadores, o Quinteto fez sua apresentação em uma sala pequena do Conservatório Carlos Gomes. Tocaram obras de Piazzolla, compositor que o Quinteto tinha bastante em seu repertório. A escolha desse repertório se deu por Piazzolla ser conhecido internacionalmente, mas não tão tocado nos festivais. Segundo Yerko, escolheram assim por estarem em um festival internacional e, portanto, acharam que Piazzolla, do repertório deles, era o mais apropriado. E apesar de já tocarem o repertório Armorial, não o escolheram porque ainda não tinham noção da força desta música. Para eles, a Música Armorial não era uma música, naquela época, internacional. A apresentação foi um sucesso. Ganharam fã clube,

²⁴⁷ Glória Caputo é educadora musical e pianista, formada pelo Conservatório Carlos Gomes do qual, anos mais tarde, se tornou diretora. Em 1986 cria a Fundação Carlos Gomes, onde ocupou o cargo de superintendente por 10 anos, retornando a este em 2019. Foi também criadora e, por muitos anos, Presidente da Fundação Amazônica de Música. Atualmente é diretora do Instituto Estadual Carlos Gomes, antigo Conservatório Carlos Gomes. Fonte: <https://www.alepa.pa.gov.br/noticia/1940/> (acesso em 02 de maio de 2023) e informações do próprio Yerko.

uma plateia assídua e, já nos anos seguintes, voltaram ao Festival para tocar na sala de concertos mais importante deste, o Teatro da Paz, sempre com casa cheia e muitos aplausos²⁴⁸.

Em 1995, o Quinteto Ravel foi convidado pelo Maestro Aylton Escobar para o renomado *Festival de Inverno de Campos do Jordão*, neste ano em sua 26ª edição²⁴⁹. Nesta ocasião, Nelson Rios e Adail Fernandes não estavam mais entre os integrantes do quinteto, pois, por motivos pessoais e financeiros, precisaram sair da Paraíba. O Quinteto agora contava com a participação de Ronedilk Dantas²⁵⁰ no violino e Xisto Medeiros²⁵¹ no contrabaixo. E, pela responsabilidade que sentiam de terem sido convidados para um festival tão importante no meio musical erudito brasileiro, Yerko relata que eles ensaiaram demais para essa ocasião. As pessoas que integravam o Festival, tanto estudantes como docentes, eram escolhidas pelo seu alto grau de nível técnico. Então, às vezes, o grupo chegava a ensaiar três vezes por dia o repertório que incluía músicas Armoriais e de Piazzolla, músicas que já haviam sido gravadas pelo próprio Quinteto no ano anterior para o lançamento de seu primeiro CD, *Armorial & Piazzolla*. Portanto, eles estavam mais que preparados para a ocasião.

²⁴⁸ Eu mesma estive em algumas destas apresentações, pois, com o passar dos anos, o Festival começou a levar cada vez mais musicistas da Paraíba para compor sua orquestra. Eu estava neste grupo, tendo ido ao Festival algumas vezes. E pude presenciar o sucesso que eram as apresentações do Quinteto e como seus integrantes eram queridos como instrumentistas e professores.

²⁴⁹ O Quinteto Ravel participou do Festival de Campos do Jordão de 1995 a 1997

²⁵⁰ Ronedilk Dantas iniciou seus estudos musicais em 1979 na Escola de Música Antenor Navarro em João Pessoa. Em 1980 ingressou no curso de Extensão da Universidade Federal da Paraíba, onde estudou violino sob a orientação do professor Yerko Tabilo, com quem viria finalizar em 1994, seu Bacharelado em Música. Foi também orientado por renomados mestres como Erich Lehninger, Elisa Fukuda, Sidney Harth, Robert McDuff, Imanuel Wilhelm, Paulo Bosísio e Violeta de Gainza, nas cadeiras de violino, prática de orquestra, música de câmara e musicologia. Participou como recitalista e professor de violino do Festival de Música de Câmara de Curitiba (2001), dos 26.º, 27.º e 28.º Festival de Inverno de Campos do Jordão, do XIX e XX Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília e das edições de 2015, 2016 e 2017 do Festival Eleazar de Carvalho em Fortaleza. Em 2019 participou de Residência Artística na Setnor School of Music na Universidade de Syracuse New York e desde 2016, depois de atuar com segundo violino e viola, torna-se primeiro violino do Quinteto da Paraíba. Atualmente também é professor de violino da Universidade do Rio Grande do Norte. Fonte: informações cedidas pelo próprio músico

²⁵¹ Xisto Medeiros é natural de Patos/PB, e pertence a terceira geração de músicos da família Medeiros. Cantor, compositor, contrabaixista, arranjador e produtor, iniciou seus estudos musicais aos 13 anos sob a orientação do seu tio João Linhares. De lá para cá, Xisto acumulou uma série de vivências, frutos de suas andadas mundo à fora, e nas quais se encontrou e dividiu palco com grandes nomes da música, a exemplo de Nelson Ayres, Mônica Salmaso, Nailor “Proveta” Azevedo, Leo Gandelman, Carlos Malta, Toninho Ferragutti, entre outros. Em 2010, lançou seu primeiro CD solo “Prana”, com canções suas e de parceiros como Lúcio Lins, Hildeberto Barbosa Filho, Zé Lins do Rego, Astier Basílio, Acilino Madeira, Pedro Osmar e Edônio Alves. Seu segundo CD “Black Xistus” (2013) recebeu importantes críticas no meio musical, tanto pela qualidade poética das letras, quanto pela qualidade sonora dos arranjos bem trabalhados e definidos. Em maio de 2022 lançou seu terceiro álbum solo “Baile de Pandeiro”. Atualmente, Xisto Medeiros é professor de contrabaixo elétrico e acústico da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e ocupa o cargo de I contrabaixo da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB). Também é contrabaixista, produtor e diretor musical do Quinteto da Paraíba. Fonte: informações cedidas pelo próprio músico

Em relação ao fato de estarem levando esse repertório para um festival essencialmente de música de concerto, o que poderia causar certo receio em seus membros, Yerko comenta que confiavam que lá aconteceria o mesmo que em todos os outros lugares que chegaram: todo mundo gostava e aplaudia muito. Yerko conta que nos festivais, mesmo o primeiro que eles foram, sempre fizeram muito sucesso em suas apresentações. E que até instrumentistas com certa fama e de fora do Brasil que chegavam para tocar neles, assistiam aos concertos do Quinteto e felicitavam seus integrantes, aplaudindo bastante o repertório que faziam. Para Yerko, isso queria dizer que os de fora sempre valorizavam a música que eles tocavam, assim como os arranjos e a interpretação. E isso acontecia, segundo ele, porque o Quinteto se apresentava tocando a nossa música da melhor forma que podia. Então eles não sentiam que musicistas de fora tocavam melhor que eles, embora achassem que tocavam. Esse acolhimento também rendeu a Yerko o contato com vários alunos, alunas e alunes, pois os músicos passaram a ir não apenas para tocar, mas também para dar aulas. A partir deste Festival, Yerko inicia uma carreira nacional como professor, pois, de acordo com seu relato, instrumentistas que lá tiveram aula com ele permaneceram em contato durante muito tempo.

Em Campos do Jordão, Yerko teve uma experiência que relata ter sido muito importante para ele. No primeiro dia em que chegou, foi dar aula e, ao chegar no local, ouviu um violino executando um frevo acompanhado por um piano. Yerko se impressionou com o som que saía daquele violino, com a musicalidade da pessoa tocando aquele frevo. Ao procurar de quem era o som, descobriu ser de um polonês, spalla de duas orquestras na Alemanha e que, naquele momento, gritava e pulava na sala falando de como aquela música era linda: “Isto é que é música!”, dizia ele. Acontece que esse mesmo polonês, em um dia consecutivo, entrou na sala em que o Quinteto ensaiava e Yerko relata que, na hora, ficou extremamente nervoso: “*O cara tocava demais!*” (Tabilo, 2021). Ele assistiu ao ensaio, aplaudiu, voltou em outro dia e terminou pedindo para tocar com eles alguma música. Yerko cedeu o lugar dele e afirma que, ao escutar o polonês tocando a música que ele tocava entrou em um estado de observação que o levou a mudar por completo sua concepção de como fazer o violino soar naquele repertório. A começar pelo fraseado, que Yerko diz que realizava quase que por compasso. Yerko relata que não achava feio o que fazia, mas achou muito mais bonito quando ouviu o polonês. A partir desse dia buscou frases mais longas, crescendo em notas com mais tempo de duração para que a frase se estendesse por mais compassos. E no próximo disco que o Quinteto gravou, “*Capiba & Gonzaga*”, Yerko modificou sua forma de tocar para fraseados mais longos.

Outra experiência importante para Yerko nesse Festival foi o encontro com músicos chilenos em um concerto que fizeram em uma Igreja. Esse concerto não estava na programação. Mas o Quinteto fez tanto sucesso que deram a ele um concerto a mais. Na plateia estava um Quinteto de Sopros do Chile que tinha ido tocar no Festival e, entre seus integrantes, existiam dois músicos de *La Serena*. Eles escutaram o concerto e depois foram falar com o Quinteto, emocionados por verem conterrâneos tocando em um grupo que fazia música de forma tão bonita.

No Festival, aos poucos, os membros do Quinteto foram percebendo que as pessoas que iam para ter aula começaram a gostar deles não apenas como grupo musical, mas também como professores. Segundo Yerko, gostaram tanto do Quinteto que fizeram com que ele se apresentasse só para estudantes em uma sala de aula. Yerko relata que a sala ficou repleta. E, na ocasião, convidaram o polonês para tocar com eles, pois o violinista tinha feito amizade com o Quinteto, inclusive indo várias vezes almoçar com eles. Yerko cedeu novamente seu lugar para o outro violinista e sentou no segundo violino junto com Ronedilk. Segundo Yerko, todas as pessoas ali presentes adoraram!

A experiência de tocar em um festival como o de Campos do Jordão foi intensa para Yerko:

Eu não me lembro como toquei. Ou seja, eu toquei porque a gente tinha muito bem o repertório, né? Então devo ter tocado bem. Mas era uma euforia, um negócio por dentro muito louco que aconteceu comigo, que não me lembro. [...] Mas estava consciente de tudo, mas não me lembro (Tabilo, 2021).

Yerko conta que o Quinteto recebeu, certa vez, uma proposta para ir morar em São Paulo, mas recusou. Eles sabiam que a vida naquele estado seria muito diferente da que eles tinham em João Pessoa. Além disso, Yerko sempre foi apaixonado pela Paraíba, vendo este estado como um paraíso. Diz achar importante o fato de viajar para tocar pelo Brasil afora e pelo exterior, mas não sair de João Pessoa, dar a ela o reconhecimento que ela merece, fazer sua parte para diminuir os preconceitos que ela sofre. Relata que sempre chamou a atenção dele a frase de Tolstói: “Se queres ser universal, começa por pintar tua aldeia”. Ele ainda ressalta que ouviu de muitas pessoas que o Quinteto havia mudado a música de câmara no Brasil, principalmente após a difusão do CD *Armorial & Piazzolla*. Isso porque hoje em dia existem muitos quintetos de cordas, grupo que era mais raro na época em que começaram. Existiam mais trios, quartetos, porque o foco era mais no repertório convencional da música de câmara erudita. E então eles vão para um bar sem nenhuma intenção maior, encontram Adail e “ganham o mundo”. Yerko ressalta a figura de Adail como o grande propiciador

dessas possibilidades que foram surgindo, e diz que tiveram sorte de encontrar um arranjador como ele. Tanto que considera Adail o sexto membro do Quinteto, estando a ele ligado mesmo depois que este se afastou²⁵².

Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá.

[...]

*Exu mantinha-se sempre a postos
guardando a casa de Oxalá.*

[...]

*Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa,
ali na encruzilhada.*

E foi no final da década de 2000 que o Quinteto trouxe a Yerko outro significativo e importante trabalho de sua vida: ministrar aulas em projetos sociais. A primeira vez que convidaram Yerko para ser professor em um projeto social foi em Catolé do Rocha. O Quinteto tinha ido para essa cidade tocar nas Bodas de Ouro dos pais de Chico César²⁵³, artista com o qual o Quinteto havia acabado de gravar um CD. Nessa viagem, Chico pediu que o Quinteto tocasse na Casa do Béradêro²⁵⁴, projeto social criado por ele juntamente com sua primeira professora de música, Irmã Iracy. Na ocasião do concerto, Irmã Iracy perguntou aos músicos se eles poderiam auxiliar com o projeto dando, de tempos em tempos, algumas aulas às pessoas que nele estudavam. Nessa ocasião, o projeto não tinha docentes, apenas monitores. Yerko se voluntariou e, tempos depois, voltava a Catolé para iniciar um trabalho que durou muitos anos e lhe rendeu o convite para vários outros projetos.

Nas primeiras viagens a Catolé, Yerko ia sozinho. Ficava hospedado em um quartinho muito simples no prédio do próprio projeto. Dava aulas individuais e coletivas a todos os indivíduos que dele participavam. Yerko relata que, inicialmente, se preocupava mais com as aulas individuais, com o intuito de desenvolver cada estudante em seu instrumento.

²⁵² Adail contribui com arranjos para o Quinteto até os dias atuais (Sousa, 2018).

²⁵³ O cantor e compositor Francisco César Gonçalves nasceu em Catolé do Rocha, interior da Paraíba. Formado em jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba, mudou-se aos 21 anos para São Paulo e, algum tempo depois, largou o jornalismo para se dedicar somente à música. *De uns tempos pra cá* foi o CD e o DVD de Chico César gravado juntamente com o Quinteto da Paraíba. O CD foi lançado em janeiro de 2006 pela Gravadora Biscoito Fino.

²⁵⁴ O Instituto Cultural Casa do Béradêro é uma associação sem fins lucrativos sediada em Catolé do Rocha, Sertão da Paraíba, cujo foco é a formação de crianças e adolescentes através de atividades ligadas à educação e cultura, investindo fortemente, também, na qualificação profissional dos jovens sertanejos. Dentre as principais ações estão os cursos de música, dança, capoeira, informática e reforço escolar. Os jovens qualificam-se profissionalmente nos cursos de monitoria em música, de lutheria e de artes recicladas. Além dos cursos, a ONG mantém a Orquestra de Câmara Gente Que Encanta que, como parte de suas atividades, mantém o projeto "Música nas Escolas", cujo objetivo é levar a música erudita para as escolas públicas do interior paraibano através de concertos didáticos. (Texto retirado da página do Facebook do Instituto: https://web.facebook.com/InstitutoCulturalCasaDoBeradero/?_rdc=1&_rdr). Acesso em 22 de maio de 2022.

Isso possibilitaria a execução de um repertório mais amplo, tanto a nível individual, como na orquestra do projeto. Dessa forma, focou inicialmente suas aulas no Método Suzuki e, com o passar do tempo, o grupo de estudantes já conseguia realizar um repertório que incluía não só músicas de concerto, como também músicas populares. Entre estas últimas, a ênfase se dava na música do Nordeste, com obras de Luiz Gonzaga, Chico César, entre outros. Inclusive, Yerko chegou a utilizar arranjos do Quinteto nas apresentações do grupo.

Após algum tempo trabalhando sozinho, Yerko passou a convidar também outras pessoas para irem com ele ministrar aulas no projeto, instrumentistas de cordas e também de flauta. Geralmente, convidava para dar aulas musicistas jovens para que passassem pela experiência de lecionar em lugares com mais dificuldades como o sertão. Tempos depois, Yerko foi nomeado coordenador do projeto e passou a ficar mais tempo lá dando aulas, inclusive, de outros instrumentos, pois os outros professores e professoras passavam lá apenas dois dias.

A partir do seu trabalho em Catolé, Yerko foi sendo convidado para outros projetos sociais, a exemplo do *Programa Vale Música*, uma parceria da Companhia Vale do Rio Doce com a Fundação Amazônica de Música²⁵⁵, no qual passou um ano dando aulas individuais, coletivas e ensaiando o naipe de cordas das orquestras do projeto. Yerko relata que ainda hoje tem contato com várias pessoas que estudaram com ele neste lugar. Em Itabaiana, no Agreste Sergipano, Yerko passou seis meses trabalhando no projeto social da Sociedade Filarmônica Nossa Senhora da Conceição²⁵⁶. Também trabalhou no PRIMA²⁵⁷, viajando sempre para cinco dos quinze polos de ensino do interior, todos localizados no sertão paraibano a, no mínimo, 300 quilômetros da capital: Patos, Catolé, Itaporanga, Souza e Cajazeiras.

²⁵⁵ O objetivo do programa é a formação musical de crianças e jovens da rede pública de ensino de Belém do Pará. Esse projeto já formou centenas de profissionais em música, muitos fazendo carreira fora do país. Fonte: <https://institutoculturalvale.org/espacos-culturais-e-vale-musica/vale-musica/> Acesso em 02 de maio de 2023

²⁵⁶ A Sociedade Filarmônica Nossa Senhora da Conceição tem suas origens em 1745 como um grupo musical religioso. Como Instituição, foi fundada em 2005 e conta com o apoio da Energisa Sergipe desde 2020. Esse projeto abriga diversos conjuntos instrumentais e as pessoas que nele estudam têm aula de iniciação musical, prática de orquestra e de banda, violão, flauta doce, piano e percussão. A instituição atende jovens de Itabaiana, Moita Bonita, Ribeirópolis e Macambira. Fonte: <https://www.filarmonicansc.art.br/> Acesso em 02 de maio de 2023

²⁵⁷ O Programa de Inclusão Através da Música e das Artes é uma Política Pública do Governo do Estado da Paraíba que se iniciou em 2012. Neste programa, as crianças e jovens que estudam na rede pública do estado ou que se encontram em situação de vulnerabilidade social têm aulas de música e participam de grupos musicais.



Figura 16: Projeto PRIMA

Fonte: Arquivo pessoal do Professor Yerko

Em uma das vezes em que Yerko estava dando aulas no projeto de Catolé, duas meninas de Luís Gomes, interior do Rio Grande do Norte, lhe mandaram uma mensagem dizendo que conheciam o Quinteto da Paraíba e pedindo que Yerko fosse a sua cidade conhecer sua orquestra. Ao entrar em contato com Leandro Oliveira, Maestro dessa orquestra, e conhecer seu trabalho, Yerko se encantou tanto com o que era feito lá musicalmente que passou cinco anos trabalhando em Luís Gomes de graça, de 2012 a 2017. Tornou-se amigo do Maestro, o incentivando a fazer Mestrado e lhe dando aulas de violino. Algumas pessoas que estudaram neste projeto foram fazer universidade em Natal, tanto na Licenciatura, como no Bacharelado em Música e cinco delas se uniram para formar o Quinteto Tabilo, em homenagem a Yerko.



Figura 17: Quinteto Tabilo

Fonte: Acervo dos próprios integrantes do Quinteto

Em Sergipe, Yerko relata que, muitas vezes, não queria parar de dar aulas. Certo dia firmou para si o compromisso de dar uma hora de aula individual para cada participante do projeto, pois geralmente as aulas eram coletivas e mais voltadas para o trabalho na orquestra. Yerko relata que, neste dia, nem almoçou, mas que terminou o dia feliz por ter dado a cada pessoa a oportunidade de uma aula só para ela. Ele diz ser incrível

o carinho que o aluno sente quando tem o professor que de repente ele admira demais e o professor só está se dedicando a ele. [...] Sempre nos projetos sociais eu lhes dei aulas individuais também. A todos. Porque esse negócio de dar a um só, aos que não tocam bem ou aos que tocam bem, um dos dois grupos vai ficar chateado. Eu sempre quis ser muito equânime [...] tratamento igual para todo mundo (Tabilo, 2021).

As cidades do interior sempre foram um local muito querido para Yerko, um dos motivos pelos quais ele sente prazer em dar aulas nesses projetos. Ele relata que se sente muito bem com o ritmo de vida e com as pessoas das cidades pequenas:

eu tenho um negócio com interior. Com cidade do interior pequena. É um amor que eu tenho, quase incondicional. Aqui se chama sertão, lá no Chile se chama interior. Onde eu não me criei, mas passava férias, sabe? Ia às férias, passar o mês lá, no interior. E não sei que que é... é um negócio assim, que me sinto aconchegado. Eu adoro estar com gente simples, adoro! Com velhinhos, velhinhos, escutar os velhinhos. Sabe? Tenho um negócio assim muito forte com isso. [...] Eu já ia encantado... quando ia para os cantos eu já ia encantado, sabia que eu ia para o interior, sabe? E no interior te tratam bem, sabe? Te tratam bem. Não é que te respeitam mais, não. Eu não me preocupo com isso. Eu quero que sempre me tratem bem, sabe? Que gostem de mim como eu gosto deles assim, né? Sentia um carinho e eu já... eu sempre amei, adorei dar aulas... então era um incentivo a mais, estar no interior dando aula. Me esforçava pra caramba (Tabilo, 2021).

Em sala de aula, Yerko buscou uma postura carinhosa e paternal com seus alunos, alunas e alunes. Ele relata que sempre observou a necessidade de carinho e atenção das crianças e jovens. Ele mesmo nunca havia gostado de professor frio e distante e se impressionou quando começou a estudar com um professor que tocava nele ao mexer na postura do instrumento ou mesmo para lhe cumprimentar. Entendeu que é diferente quando a pessoa que está tendo aula se sente percebida individualmente, se sente querida pelo professor ou pela professora. Então ele busca ser amigo de todas as pessoas que passam por sua sala de aula, muitas vezes indo conversar com a família da criança ou do jovem, principalmente nos projetos sociais. E diz sempre ter sido bem recebido, pois essas famílias reconheciam seu empenho no trabalho e sua preocupação com a educação e futuro de seus filhos e filhas. Yerko ajudava, inclusive, com questões financeiras, pois reconhecia que muitas pessoas vão

fazer música nos projetos sociais por conta do lanche que recebem de graça e, várias vezes, não têm nada em casa para comer:

eu meti um negócio na minha cabeça. E a grana que eu ganhava no projeto social... se eu ganhava 500, 250, eu deixava lá com os meninos. Ou comprava umas cordas ou para os casados eu sempre lhes dava grana, sabe? Sempre lhes dava grana. Eu deixava 1000, 1000 reais lá em Catolé. 1000 reais. Entre cordas, arco de fibra que custavam 100, 80 reais, que eram melhor que os que tinham, e grana para os casados. 150 reais... Sempre dividi... Em Luís Gomes também lhes dava uma graninha, aos meninos... íamos lanche sempre. Tenho muito forte esse negócio da grana porque meu pai nunca me deu grana, sabe? Eu sempre andava pedindo aos colegas, sabe? Sempre. Eu sempre tive amigos bons, amigos de infância, de 10 anos, de adolescência. Sempre me queriam bem, me convidavam... [...] então tenho muito forte esse negócio de dar grana a jovem. [...] Pra lanchinho, sempre pra lanchinho... porque eu queria grana que meu pai me desse para comprar lanche, pra comer, sabe? Bolachinha, uma fanta laranja, que adorava. E meu pai não, não, não... [...] Então trago muito forte isso aí, sobretudo quando eu sei que não tem, em casa também não lhe dão... lá no interior, né? Mais difícil. [...] Eu peguei muito esse negócio de dividir, dividir. Eu nunca me preocupei de guardar. Eu não tenho nada guardado. [...] Nunca guardei. E sempre me chegava... me chegava mais um cachê. Um dia estava fudido, não tinha grana e não queria entrar no cheque especial porque havia saído do cheque especial e de repente vou ao banco e me havia caído um cachê que não me haviam pagado, sabe? Deus... é aí Deus que eu falo, Deus e... lascado! Eu não pedi a Deus nesse dia... mas Ele havia caído 1000, 1500 reais... Vixe Maria, impressionante! Sem um puto assim... Nunca me preocupei de apartamento, ter o apartamento bem... com móveis, pintado. Nunca, nunca mesmo! Tendo o meu quarto aqui, uma cama para dormir e para dar as aulas, tá massa. (TABILO, 2021)



Ìfarakóra (Conexão, Proximidade)

*Ìfarakóra*²⁵⁸ descreve Yerko como uma pessoa maravilhosa que foi e tem sido muito importante em sua vida.

Eu comecei a ter aula com ele quando eu tinha 15 pra 16 anos, alguma coisa assim. Eu vim de uma classe social muito baixa, sabe? Do Projeto Prima. E a gente sabe como é o Projeto Prima, a maioria das crianças é de áreas de risco e tudo mais. Ele me acolheu muito bem e foi uma pessoa maravilhosa comigo. Me dava aula na casa dele, ia me buscar, às vezes ia me levar em casa. Conheceu minha família, conheceu todo mundo, minha família até hoje fala bastante com ele. Mesmo quando eu não estou lá, eles vão sair pra passear, pra comer alguma coisa. Ele é como se fosse um segundo pai pra mim, sabe?

²⁵⁸ *Ìfarakóra* é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa conexão, proximidade. Esta palavra foi escolhida para representar esta entrevista porque, nela, a pessoa entrevistada enfatiza a importância da conexão entre docente e discente para o crescimento no violino.

Ìfarakóra relata que passou um tempo sem professor e não estava muito bem no violino. Então buscou Yerko para que este fizesse sua preparação para a entrada no Bacharelado em Música da UFPB. Em menos de um ano *Ìfarakóra* passou na Universidade e, um tempo depois, conseguiu bolsa na Orquestra Jovem da Paraíba onde, para sua surpresa, passou a integrar o naipe dos primeiros violinos. Assim, *Ìfarakóra* define Yerko como um professor maravilhoso que fez seu nível no violino subir muito. O único professor que *Ìfarakóra* afirma querer sempre ter aula quando é possível pois, hoje, mora nos Estados Unidos: “sempre quando eu volto pro Brasil, eu quero ter aula com ele. Da última vez que eu fui, passei três meses tendo aula com ele porque ele é uma pessoa muito importante, um professor muito bom, que me dá muitas dicas boas e que me só me ajuda a subir, subir, subir”

Ìfarakóra afirma que Yerko tem várias peculiaridades que o fazem ser diferente de outros professores de instrumento, mas ressalta duas: “a primeira é que ele recebe os alunos dele, na casa dele, de portas abertas. Eu acho que isso é muito interessante, porque nem todos os professores fazem isso”. A segunda é a abertura de Yerko para conversar sobre diversas coisas, tanto sobre música, como sobre vida:

ele é muito aberto com tudo, em relação a tudo. Ele fala sobre o violino, ele fala sobre a vida, isso ajuda muito para ter essa conexão entre o professor e o aluno. Que eu acho que é muito importante. Você ter uma conexão, você ter uma amizade também com seu professor. Porque ajuda. Quando ele souber que você tá se sentindo mal, pode ser alguma coisa que pode te ajudar. Ele tem esse tempo, tira esse tempo pra conversar, para falar sobre a vida da pessoa, para falar sobre tudo. Ele é mais que um professor para mim. Ele é um amigo, ele é um irmão, ele é um pai, tudo, sabe? É uma pessoa que me ajudou bastante a subir de nível no violino e isso me ajudou bastante. Ter essa conexão com ele, o fato dele ter sempre me levado ou me buscado das aulas sempre me ajudava bastante.

Sobre o impacto de Yerko no meio violinístico paraibano, *Ìfarakóra* diz que muitas pessoas passaram pela sua sala de aula e, portanto, a cena do violino paraibano tem muito de sua influência. Mas ainda ressalta como importante nesse impacto, a ligação de Yerko com a cultura nordestina e sua capacidade de juntar pessoas em prol da música. Sobre isso, recorda de um momento de performance para uma gravação:

teve algo que foi muito bom, que eu sempre vou lembrar, que foi quando a gente se juntou pra gravar alguma coisa com Chico César. A gente fez uma orquestra toda e tocou com ele. E eu acho que aquilo representa muito o que ele é: juntar todos os alunos dele, os alunos de projetos sociais, as pessoas que ele ajuda... Porque acho que ele ajuda muito as pessoas. Ele ama ajudar, ele ama dar aula. É uma coisa que é muito linda pra mim, sabe? Ver ele, como ele ama os alunos, como ele ama dar aula. Ama tanto que nunca cobra por uma aula. Isso é algo também que eu vi nele: não acredito que um professor tão bom desse não tá cobrando por uma aula e ainda ajuda tanto os alunos.

Suas relações com a música adquiridas a partir do convívio com Yerko são inúmeras, segundo *Ìfarakóra*. Porque quando começou a estudar com ele, *Ìfarakóra* tinha pouca informação sobre a música ou sobre o instrumento. E, com as aulas com Yerko, *Ìfarakóra* foi criando consciência de como interpretar uma música, de como “ir com a música, contando as histórias da música, tocando e mostrando como é que as coisas são, como devia ser o fraseado, tudo. Eu acho que isso é algo bem dele. Que me ajudou bastante mesmo”. E ainda completa: “eu devo tudo a ele. A minha vida profissional eu devo a Yerko. Porque ele foi a pessoa que me ensinou o que eu nunca soube na minha vida inteira.”

E dentre tantos aprendizados, *Ìfarakóra* ressalta dois momentos marcantes com Yerko. O primeiro foi quando Yerko lhe deu um arco de presente, pois *Ìfarakóra* estava precisando de um e não tinha dinheiro para comprar: “ele me deu um arco muito bom, que é o arco que eu uso até hoje. Eu amo esse arco e sempre lembro dele quando eu toco. Sempre quando eu toco violino, eu lembro de Yerko”. Mas *Ìfarakóra* diz que algo que mudou sua vida foi quando teve a oportunidade de uma bolsa para ir para os Estados Unidos e disse a Yerko que queria tentar:

ele nunca desistiu de mim, nunca mesmo. [...] A pessoa fica até emocionada, porque você vê como ele se engaja nos estudantes... ele nunca desistiu de mim. Eu tinha três meses pra gravar Bach, pra gravar um concerto com cadência, escala. E a gente tava tendo aula acho que horas por semana. Até o último dia ele tava lá comigo. Quando eu fui gravar o vídeo ele foi maravilhoso e ele é a pessoa que eu devo 100% por eu tá aqui onde eu tou hoje. Eu só tenho a agradecer a ele mesmo. Tudo.



Em maio de 2012, Yerko se aposenta pela Universidade Federal da Paraíba e isso lhe dá ainda mais liberdade para viajar, seja para tocar em orquestras ou para dar aulas nos projetos sociais. E, por conta da aposentadoria, com mais tempo para poder se ausentar de João Pessoa, Yerko pôde passar a integrar a Orquestra do Estado de Mato Grosso. Criada pelo Maestro Leandro Carvalho, que havia feito alguns trabalhos com o Quinteto e tinha se tornado amigo de Yerko, essa orquestra era formada por musicistas de vários estados do Brasil, sendo Yerko a única pessoa do Nordeste a ser convidada para integrá-la. Uma vez por mês ou a cada dois meses se reuniam durante uma semana para fazer concertos, gravações e viajar por várias cidades do Brasil com um repertório variado de música erudita e popular. Nessas ocasiões, Yerko também era chamado para dar aulas em um programa de extensão da Universidade

Federal de Mato Grosso, o *UFMT com a Corda Toda*²⁵⁹. Yerko relata como era feliz nessas semanas que passava em Mato Grosso. Sentia-se acolhido:

em todos esses anos em minha vida, tocando meu violino em uma orquestra, em um grupo pequeno, quinteto, quarteto, em tudo, nunca fui tão feliz como em Mato Grosso. [...] Eu era o único do Nordeste convidado. [...] A partir de 2013, foram cinco anos, ia quase todo mês, ou a cada dois meses e foi onde me senti mais bem. [...] Era uma turma muito boa, unida. [...] Eu tinha um negócio também porque eu gosto: porque me conheciam do Quinteto e como professor. Tinha alguns caras que alunos meus tinham ganho de concursos a eles, sabe? “Agora que eu conheço Professor Yerko, que teu aluno...” Parece que André ganhou um concurso a um cara que fazia de spalla lá também. Então me queriam muito. Eu era o mais velho de todos e me queriam muito. Eu me sentia muito bem, sabe? (Tabilo, 2022).

A Orquestra encerrou suas atividades em 2018, pois seu Maestro foi estudar fora do país. Yerko relata que chorou muito quando soube que a orquestra tinha acabado e ainda chora de saudade quando ouve as músicas que gravou com ela. Para ele, era um espaço de liberdade e de reconhecimento. Um lugar onde ele podia sentir que sua trajetória como músico e professor tinha dado frutos e lhe levado a um patamar de respeito e legitimação.

E, ao refletir sobre sua trajetória, Yerko reconhece as oportunidades que teve na vida e agradece àquelas pessoas que o ajudaram a chegar aonde chegou, compreendendo e percebendo que tinha e passou por muitas dificuldades que foram amparadas com carinho e paciência. Nunca foi um virtuose, nunca aprendeu com velocidade. Essa consciência ele teve desde que conheceu Etelvina Fernandes em suas primeiras aulas de violino. Sentia como as coisas eram difíceis para ele. Mas lutou para superar suas dificuldades, contando com a ajuda de várias pessoas que se tornaram de extrema importância em sua trajetória. Então, também se dedicou aos que tinham dificuldades. Criou gosto por dar aula e sabia que com muitas aulas poderia fazer um bom trabalho. E trabalhava sábado, domingo, sem se cansar. No fundo, ele acha que o nome dele vem do fato de que fazia as crianças e jovens considerados sem talento toarem e não apenas pelos concursos que os mais talentosos ganharam.

No fundo eu sempre digo que meu nome foi, claro, pelos concursos que ganharam os talentosos, mas também pelos meninos, eu fazia tocar os meninos que não tinham talento. Eu fazia tocar, sabe? Por quê? Porque me dedicava e os meninos ou as meninas também sentem quando uma pessoa se doa, que só tá dando aula para ela. Às vezes fora do horário aqui em casa, ou ficava mais horas na Universidade. Elas veem... Que o cara está ajudando. E aí as pessoas começam a, começam a estudar pelo que o professor está se dedicando. Ela sente que tu estás passando um carinho, um amor, uma dedicação especialmente para você. [...] E não era uma vez. Era toda semana assim. Compreende? Então acabavam tocando, saíam tocando melhor

²⁵⁹ As ações desse projeto têm como objetivo a formação musical de crianças, jovens e adultos da comunidade e conta com aulas de instrumento e realizações de apresentações musicais. Fonte: <https://olivire.com.br/projeto-da-ufmt-abre-inscricoes-para-cursos-de-instrumentos-com-corda> Acesso em 02 de maio de 2023

e saíam contentes e se via que ficavam contentes, que elas podiam fazer, sabe?
(Tabilo, 2021).



Títújúká (Alegria, Bom humor)

*Títújúká*²⁶⁰ traz uma entrevista rica e cheia de detalhes sobre suas concepções acerca do Professor Yerko e sua trajetória. Em todos os momentos da entrevista fica perceptível o carinho e a gratidão que *Títújúká* tem pela presença de Yerko em seu caminho e a profunda semelhança que sente ter com vários aspectos da vida e da personalidade deste professor. Assim, deixarei *Títújúká* falar, pois acredito que nada que eu escreva poderá trazer a sensação que a fala de *Títújúká* emana ao descrever Yerko e sua trajetória.

Eu vejo uma relação muito próxima de Yerko professor e Yerko homem. Como ser humano, uma pessoa que realmente abriu mão de muita coisa material em termos de ajudar tantos alunos, ajudar não só com relação à didática, aulas, mas ajudar financeiramente, ajudar materialmente... a gente tem diversos exemplos aí de como ele ajudou pessoas mais simples, pessoas mais humildes e ele, com esse temperamento dele muito paizão, realmente fez essa diferença. De cativar na gente esse amor pelo violino, esse amor pela música, então assim... eu defino Yerko como um homem bom, um homem bom, uma pessoa que saiu de lá do país dele pra fazer o bem. E quando eu falo fazer o bem, eu falo em transformar vidas realmente... fazer com que pessoas tomassem um rumo na vida dando à gente essa possibilidade de que isso era uma profissão, uma profissão muito digna, uma profissão que poderia dar para nós um sentido, realmente.

Como instrumentista, *Títújúká* ressalta a maneira peculiar de tocar de Yerko que sempre lhe foi muito inspiradora. Para *Títújúká*, Yerko tem “uma personalidade musical muito forte, muitas vezes diferente da pessoa dele, às vezes muito recatado, mas na hora de tocar com aquele vibrato, aquela sonoridade dele, sempre foi uma pessoa que me chamou muita atenção”.

Já como professor, *Títújúká* não mede palavras em afirmar que Yerko

é o maior professor do Brasil, até porque ele é brasileiro, naturalizado. Porque foi o cara que realmente não teve aquela famosa escola, não teve aquela... não foi forjado a ser um professor através de um conhecimento. Então foi uma coisa, um

²⁶⁰ *Títújúká* é uma palavra em iorubá que está relacionada à alegria e ao bom humor, qualidades essas que a pessoa entrevistada aponta como um traço comum entre ela e o Professor Yerko, e que a levou a uma profunda identificação com ele desde o início de seu aprendizado no violino.

empirismo gigantesco, mas que teve resultados igualmente gigantesco, então isso aí é que faz de Yerko absolutamente único.

Para *Títújúká*, portanto, a falta de uma formalidade no processo de aprendizagem de Yerko é o que o torna único, ressaltando que isso nunca o impediu de ser um excelente professor, já que “ele teve inúmeros alunos aí, uns com mais facilidade e outros com menos e, mesmo assim, ele conseguia meio que tirar leite de pedra, né?”. Sobre isso, *Títújúká* nos traz uma história:

eu vou, eu vou voltar agora no ano de 1998. Eu tava dando aula num festival muito importante e tinha um professor russo que tinha sido aluno do Kogan, do Oistrakh e ele era a estrela do festival. Eu era só mais um professor lá e eu ia tocar o concerto de Tchaikovsky pouco tempo depois. Então eu perguntei para ele se eu poderia tocar para ele, para esse professor russo. Olha... russo, cara aluno de Oistrakh, de Kogan, concerto de Tchaikovsky (russo)... Era um cara que certamente teria muita, muita informação importante para mim... Pois bem... tinha alguns alunos de Yerko fazendo o curso e aí eu toquei para ele. Aí quando acabou assim, aí ele fez: engraçado você tocando assim, eu não consigo visualizar... assim... uma escola (A famosa escola, né?) Você foi aluno de quem? Aí eu disse: de Yerko. Aí ele fez: Ah! um chileno que mora na Paraíba? Eu digo: é. Hum... e qual a escola dele? Eu disse: num tem escola... a escola “Yerkiana”. Aí ele fez: é... vê-se... Foi o termo que ele usou, foi vê-se. Aí eu perguntei: mas por que? Ele fez: não, porque é incrível, porque não é uma coisa, não segue nenhum tipo de padrão formal, mas funciona!

Dentre os fatores que ajudaram a impulsionar esse resultado de Yerko como professor está, para *Títújúká*, a influência inicial que o jovem professor passou a ter entre seus alunos:

Olha... pra mim, Renata, ele influenciou de uma forma absolutamente completa, porque eu via, eu já desde jovem, eu via um cara que quando eu comecei... Veja, eu comecei a estudar com Yerko, ele tinha 30 anos, eu acho... 30, 31 anos e eu tinha 15 pra 16, então era uma diferença grande, mas era uma coisa que ele sempre falava... Ele disse: rapaz, estuda, estuda que é possível, vocês vão conseguir! Yerko tinha um carro bacana, sabe? A gente via ele com bons carros, com bons perfumes, com... e ele dizia: é só com música, rapaz! É só tocando esse violinozinho que eu consegui tudo. Então essa simplicidade... e ao mesmo tempo a simplicidade trazendo uma erudição, ainda que implícita, ela influenciou a mim e influenciou aos demais. [...] Por que? Yerko não veio só... eram outros professores também de fora, professores brasileiros que estudaram fora que tavam lá, que fizeram parte de um momento do Departamento de Música, que a gente via muito claramente a questão daqueles perfis mais acadêmicos e um perfil meio descolado, acho que seria um perfil... o termo seria esse, descolado... Yerko era um cara mais descolado, era um cara mais jovem, um cara cabeludo, um cara que se vestia como os adolescentes, tal... E isso impactou demais. Assim... a gente via os alunos de tal e tal professor e os alunos de Yerko. Parecia um negócio mais leve... eu, eu tenho essa visão hoje... eu tenho essa visão hoje de como a gente, de certa forma, a gente conseguia pegar esses traços da personalidade de Yerko e trazer pra gente, pra o estudo da música, fazendo disso uma coisa realmente prazerosa, sabe? Não, não era uma coisa... não era uma cobrança meio... meio irracional meio... sabe aquela coisa da academia, tal? Então Yerko era um cara que, que ele deixava as coisas mais leves. Então a nossa geração vivenciou isso.

Dessa forma, *Títújúká* traz o impacto inicial do Professor Yerko no meio violinístico da Paraíba. E segue explicando:

Então, Yerko passou a impactar esse meio violinístico paraibano porque, de repente, essas pessoas que às vezes se olhava: ah! aquele é o perfil acadêmico, aquele ali é o, é o perfil do Yerko, uma coisa mais assim... mais descontraída mais... mas essa coisa descontraída, de repente começa dar muitos resultados. E dar resultados muito fortes, muito perenes e as pessoas começam a sair, e as pessoas começam fazer concurso, as pessoas começam a tocar, fazer recitais, a duos, a quartetos, e começam a viajar e começam a ganhar prêmios... Então era muito, era muito forte essa questão da classe de Yerko. Veja, eu não estou fazendo juízo de valor com classe de qualquer outro professor de violino, longe de mim! Mas é uma realidade, assim... os alunos que saíam da classe de Yerko eram alunos que se destacavam mais, assim... eram as partes principais da Orquestra Jovem, que depois passaram a ser as partes principais da Sinfônica e isso fica muito evidente em todos esses 30 e poucos anos de formação de Yerko. [...] A única, o único senão é que eu acho que Yerko poderia ter influenciado também... Aí eu vou, eu vou falar uma coisa meio polêmica assim... É a questão de Yerko não poder ter atuado em níveis mais elevados de dentro da academia, por ele não ter a titulação. É... mas Yerko é um cara que eu não tenho a menor dúvida que ele seria, teria que ser um cara a ter pelo menos um título, pelo menos, vindo com muitas aspas, um título de Doutor Honoris Causa por todo o trabalho que ele fez, independente de qualquer tipo de, de titulação, sabe? Porque o que ele fez, não tem pós-graduação no mundo que chegue perto. Eu falo isso sem o menor medo de estar exagerando, sabe?

Assim, fica claro que, para *Títújúká*, o Professor Yerko impactou profundamente o meio violinístico paraibano, chegando a o colocar como

um ponto fora da curva em toda essa história. A gente sabe que teve muita gente que veio do exterior para montar o Departamento de Música na Universidade através do professor Lynaldo, então reitor no governo, no primeiro governo, né? de Tarcísio Burity. E então Yerko, eu acho que ele, enquanto professor, teve um papel fundamental porque eu vejo em Yerko exatamente o que a gente pode... é classificado de talento inato, sabe? Um cara que não teve uma preparação para aquilo e que de repente ele se viu numa situação de uma responsabilidade gigantesca, né? De estar numa Universidade através de uma prerrogativa do notório saber e ele foi um cara que realmente ele, enquanto professor, foi um divisor de águas. Se a gente olhar no âmbito do violino, ele foi uma pessoa que eu digo... foi não, ele é, né? Que ele continua atuando... mas assim, o tempo que ele teve na Paraíba, ele foi responsável por várias gerações de violinistas que estão aí Brasil afora, mundo afora e que levam esse legado dele. [...] Eu acho que o que ele fez pra música da Paraíba foi uma coisa absolutamente extraordinária assim, de tanta gente que ele ajudou, de tanta gente que ele ensinou, de tanta gente que está aí mundo afora e que sempre tem alguma coisa a falar de Yerko. É... de grandes ensinamentos, sabe? Muitas vezes é... então falar do meio violinístico paraibano eu acho pouco. Eu acho que no meio violinístico brasileiro. Sabe? Porque a gente vê tanta gente que passou por ele que hoje faz... tem papéis de destaque importante, seja em orquestras, seja em universidades, seja em escola de música, formando gente, sabe? É... continuando com esse legado, sabe?

Ao responder sobre que relações adquiriu com a música a partir do convívio com o Professor Yerko, *Títújúká* afirma que todas possíveis. *Títújúká* leva para toda a vida o amor, o respeito e a reverência à música e ao seu instrumento e também a capacidade de perceber

que ser músico é ter uma profissão digna como qualquer outra: “E hoje... já aí caminhando, né? Que já tou próximo da aposentadoria, eu posso dizer claramente que se eu tô aqui hoje, eu devo totalmente a esse cara que veio lá do Chile, inexperiente, muito jovem, mas que veio disposto a mudar uma realidade”. Um cara que *Títújúká* revela ter-lhe dito certa vez que não viu seu talento para a música inicialmente, “mas mesmo assim ele continuou, ele se dedicou pra me ensinar e eu consegui vencer todo esse processo, consegui me formar, consegui viver, viver da música”. Um cara que se tornou, para *Títújúká*, uma possibilidade, o influenciando profundamente em alguns dos momentos mais cruciais de sua profissão:

então eu via Yerko realmente como essa possibilidade, essa possibilidade de que um simples estudante de música pudesse, no futuro, se tornar um profissional da música e ter uma carreira e, principalmente, perpetuar, no meu caso, enquanto professor... na época, veja, eu não tinha muita ideia de que eu viria a ser professor.. eu sempre achei que eu ia tocar em orquestra, ia fazer minhas coisinhas. Mas a questão do professor era uma coisa que não passava bem pela minha cabeça. Então, quando eu virei professor [...] realmente, igualzinho a Yerko, eu virei professor. Fui dormir violinista, virei professor. E quando cheguei, me lembro como hoje a minha primeira aula: o menino chegou, tocou, tocou bem. [...] Ele tocou assim... passaram 5 minutos e eu não tinha mais a menor ideia do que eu ia falar para ele, a menor ideia. Porque também não fui forjado a essa condição de professor. Eu simplesmente fui catapultado. E aí também me lembrei de Yerko, com as brincadeiras dele, essa forma meio leve de tratar as coisas, às vezes meio duro, mas sempre de uma forma brincalhona que também é um traço muito forte da minha personalidade, tanto que eu me identifiquei tanto com Yerko, e hoje é um grande amigo, um irmão mais velho que eu tenho. Então assim, essas peculiaridades de ser engraçado, de tirar onda, de fazer umas comparações às vezes bem esdrúxulas me ajudaram, essas peculiaridades me ajudaram demais e também começaram a traçar um perfil de professor que eu venho moldando até hoje.



Em novembro de 2021, Yerko foi convidado por sua amiga Glória Caputo para ser professor e tocar na orquestra do conceituado *Festival Internacional de Música do Pará*, neste ano em sua 33ª edição. No final do Festival é surpreendido com uma proposta para que ele fosse trabalhar em Belém, sendo professor do Instituto Estadual Carlos Gomes e da Fundação Amazônica de Música. E no início de março de 2022, Yerko deixa a Paraíba quarenta e dois anos depois de ter feito deste estado seu segundo lar. Yerko relata que no último ano que passou em João Pessoa deu várias aulas pelo formato online e que permanecia sentindo prazer em ensinar, mas percebia certo cansaço. O convite o renovou:

voltou essa fome de dar aula, essa vontade, essa força, essa intensidade que eu tenho. Estou trabalhando como nunca. Nunca trabalhei tanto, mas estou muito bem,

estou gostando demais! Tem muita coisa nova assim, em mim. Estou com um menino de nove e outro de dez que estão começando a estudar quase, sabe? Estou botando los dedinhos, passando o arco... eu nunca pensei que ia voltar a dar aula pra criança. E estou dando aula com muita paciência, dando o melhor que eu posso assim para esses meninos, sabe? [...] Acho que o maior tem 24 anos. Estou dando aula a dois violistas da Fundação que tocam na orquestra. Tou fazendo o ensaio de naipe dos violinos da orquestra da Fundação. [...] Estou também dando aula coletiva a um grupo de violinos. São mais ou menos uns quatorze meninos, jovens entre 11, 12 anos a 15. [...] E dando aula individual. No Instituto, no Conservatório, tenho duas alunas no curso superior, no Bacharelado. [...] Estou bem contente de estar dando aula, sabe? [...] Tá muito massa! Estou adorando estar aqui. E também o salário, sabe, o que me pagam. Eu nunca me preocupei de dinheiro, mas hoje, hoje me preocupo e quero ganhar legal, né? Eu nunca ganhei bem... é que não tenho título, tudo isso. Então eu sempre tive que andar fazendo cachê por fora pra poder ter uma vida melhor. E eu sempre dei muita grana, né? Para os alunos... ajudei tantas pessoas com dinheiro e nunca juntei nada, né? E agora eu vim aqui para juntar um pouco de grana também, sabe? E estou muito... estou bem que só. Muito bom. Muito feliz! (Tabilo, 2022).

Yerko não tinha riqueza, não planejava seu futuro, não organizava sua vida e seu estudo, não pensava no amanhã. Só andava pelas ruas brincando de carrinho e subindo o morro para comer melancia. Para sentir a liberdade. E então, um dia, Yerko passa a conhecer uma outra vida, cheia da música, de alegria e conduzida por um Maestro que se tornou um segundo pai, um grande mestre admirado e amado pela sua inteligência, firmeza, carinho e impetuosidade. Esse mestre lhe mostrou uma possibilidade de vida e depois partiu desse mundo de uma forma forte, violenta.

Foram dezesseis anos entre a morte de Jorge Peña e o início do Quinteto da Paraíba, grupo que abriu as portas de Yerko para o Brasil e para o exterior e lhe deu um nome reconhecido nacionalmente. Foram dezesseis anos observando a vida, lutando com dificuldades, aprendendo a dar aula, prestando atenção em tudo para crescer como instrumentista e como professor. E um dia, o mundo se abriu e vários caminhos surgiram. Várias cidades, vários alunos, alunas e alunes, vários festivais, vários projetos sociais, vários discos, várias apresentações. O caminho de Yerko se cruza com o de várias pessoas. E com o de estudantes que o carregam em sua memória como alguém que lhes mostrou um mundo além das notas.

E é sobre isso este trabalho. Sobre o que Yerko observou, aprendeu e passou aos outros. Como contribuiu com as vidas que cruzou. Sobre o que ele, driblando suas próprias dificuldades, percebeu ser válido ou não no sistema em que esteve inserido e como conseguiu nele sobreviver. Até onde manteve sua integridade ou até onde fez concessões ao que dele se esperava. Até onde compactuou ou não com um sistema musical de herança europeia que enaltece os que se sobressaem como instrumentistas virtuosos, dando a estes as melhores oportunidades. Até onde encontrou seu caminho nas frestas da música. Até onde burlou os

cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto. É sobre a dinâmica dessa vida de muitos caminhos abertos que desejo me debruçar para compreender sua influência no meio musical paraibano, meio que o abraçou por quarenta e dois anos.

Yerko trabalha demais e faz das encruzilhadas da vida seu destino. Ganhou espaço, nome, conhecimento e reconhecimento. Mas sempre soube que todo esse caminho não teria sido o mesmo se não fossem as pessoas que lhe estenderam a mão nos momentos mais difíceis, pessoas que foram verdadeiros instrumentos de uma força maior que o impulsionava. Uma força que reconhece presente no seu cotidiano, em toda a sua trajetória:

Quem faz o professor é o aluno. [...] Quem me deu visibilidade foram os alunos, não é? Que se apresentaram por aí, concurso, o Quinteto, [...] dando aulas nos festivais [...] né? Mas eu fui mesmo sempre um deixa a vida me levar, nunca trabalhei para “eu quero ser isso aí”, não. Era uma coisa interior minha, que eu gostava de dar aula pra caramba. Ia, ia, e é como eu sempre falo, Deus me deu, me dava... me dava cada vez mais talento para aulas melhores, sabe? Eu sentia que, eu acho que não tinha o conhecimento, mas Ele me dava, eu sentia que Ele me dava. E me ia melhorando como professor. Eu sentia esse negócio, sabe? [...] eu via o crescimento das coisas que te chegavam, que apareciam na hora da aula... as ideias que apareciam, ou como sacava um problema assim. Tudo, tudo o velhinho lá em cima, meu. Eu sinto (Tabilo, 2021).

AGBEDE MÉJÌ

Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì (Amor Fraternal)

Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì²⁶¹ conhece o Professor Yerko desde a adolescência de ambos e inicia esta entrevista dizendo que definirá Yerko a partir de como sempre sentiu o homem que existe dentro dele. Para Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì, Yerko sempre foi uma pessoa leal, transparente, sincera e generosa: “ele nunca se negava a um pedido de ajuda. Sempre estava atento e disposto. Suas opiniões sempre muito, muito sinceras”. Segundo Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì essas sempre foram qualidades marcantes do Professor Yerko.

Ao definir Yerko como instrumentista e professor, Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì declara ser este

um instrumentista muito criativo, sempre ideando novas maneiras de interpretar algo, fazendo coisas inesperadas. Ao mesmo tempo muito intenso. Sua maneira de tocar extremamente intensa. Cheio de espontaneidade, muito espontâneo. E muito técnico. Sempre estudioso, sempre afinado, muito zeloso no ritmo, na dinâmica, extremamente minucioso. Muito, muito musical. Como professor, muito desvelado, preocupadíssimo com seus alunos. Com a evolução de cada aluno. Muito exigente com eles e consigo mesmo como professor. Muito pesquisador, muito observador de tudo o que é importante. Dele como professor e do aluno como recebia o ensinamento. Muito detalhista. É um professor de uma capacidade extraordinária.

Apesar de não ter estudado com Yerko, Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì acompanhou sua vida e seu desenvolvimento como professor, observando seu comportamento com as pessoas que passavam por sua sala de aula e também a reação delas para com seus ensinamentos. Assim, a partir daí, podendo tirar suas próprias conclusões, Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì reflete:

a música de Yerko está cheia de otimismo. A risada e a piada também influenciam a forma de tocar e aprender. Yerko sempre teve uma característica muito peculiar que era rir de si mesmo. É uma característica marcante nele. Ele tem um humor contagiante. Eu acho que isso altera de uma forma muito positiva, porque o aluno se sente muito relaxado e fica a vontade e, dessa maneira, seu potencial aumenta muito. Eu acho que este ponto está associado, na minha experiência, com o humor dele. A sensação de brincadeira que ele tem sempre constante. E no meio de toda a seriedade técnica, artística, ele tem um humor extraordinário. Então, eu acho que, pra mim, esse é o ponto que considero influente no trabalho didático pedagógico de Yerkito.

²⁶¹ Ìfẹ̀mọ̀nikẹ̀jì é uma palavra em iorubá que, traduzida para o português, significa amor fraternal. Foi escolhida para representar essa entrevista como uma forma de honrar essa amizade de tantas décadas existente entre a pessoa entrevistada e o Professor Yerko. Uma amizade sólida, leal, sincera e generosa.

E como, para *İfem̃nikéjì*, “o trabalho do professor se expressa através do resultado de seus alunos”, ao falar sobre o impacto de Yerko no meio violinístico paraibano, *İfem̃nikéjì* afirma que

Yerko verdadeiramente transformou de uma maneira brilhante o nível violinístico na Paraíba. Ao meu entender, a influência natural é o próprio trabalho extraordinário que ele fez na Paraíba. E eu acho que todos esses alunos, incluindo você mesmo, têm expressado de uma maneira extraordinária a influência de Yerko em vocês todos.

Neste ponto da entrevista, por não ter adquirido relações com a música a partir do convívio com Yerko, já que fez junto com ele sua trajetória profissional, *İfem̃nikéjì* reflete sobre como um professor estabelece sua influência perante as pessoas a quem ensina:

eu acho que cada professor tem sua técnica, sua maneira de ver música, de senti-la. E em todos esses aspectos, todos os professores foram diferentes. Mas eu acho que a diferença de um grande professor, não essencialmente radica na praia dele, do que ele domina. Senão radica em como ele coloca no aluno, como se fosse um vírus, uma bactéria... Injeta como uma bactéria no aluno a paixão pelo violino e a música como Yerko fez. Então, eu acho que essa é a diferença. Essa motivação, esse amor pelo instrumento. Essa incansável busca da solução a um problema musical ou técnico de um aluno. Essa entrega é tremenda. Eu acho que é a maneira como ele se relaciona com os alunos, através destas sensações extraordinárias. É como um vírus injetado no aluno. Fantástico, mais que uma coisa técnica específica.

E *İfem̃nikéjì* conclui sua entrevista com uma conversa que teve com Yerko há pouco tempo:

Ele tinha completado 68 anos. E ele disse pra mim, de uma forma surpreendente nesse dia... foi há pouco tempo, fevereiro agora. Ele disse: Me sinto muito feliz! Dou aulas de violino 8 horas ao dia. E não fico cansado. Ele disse: não troco minha vida por nada neste mundo. Eu não sou uma pessoa que queira ser jovem, que olha para o passado e diz: aquela vez, aquele tempo... não. Ele está curtindo a beça o tempo dele agora. Isso me impactou profundamente. Ele disse: eu caminha muito. Caminha do lugar que ele mora até o lugar que dá aula. Caminha muito só [por] muito tempo. E trabalha intensamente com os alunos. Então isso eu achei extraordinário. Por que normalmente a idade dessa que nós temos, existe uma espécie de cansaço crônico nas pessoas. No entanto ele mantém um vigor. Acima de qualquer coisa. É realmente surpreendente. Ele estuda como um garoto. Manda vídeos... Bom, um prazer enorme falar deste homem extraordinário que é Yerko.



İdüróşinşin (Firmeza)

*İdüróşinşin*²⁶² traz um Yerko responsável com sua profissão, analisando seus desafios, dando sempre seu melhor e mantendo seus princípios de estudo e seriedade diante das dificuldades da vida de músico. Para *İdüróşinşin*, Yerko é o melhor entre os indivíduos com os quais já teve aula, “não pelo fato dele resolver todos os meus problemas técnicos, mas sim por me fazer tocar bem apesar deles, ele consegue desvendar todas as suas fragilidades e fazer você tocar bonito mesmo com elas”. Além disso, “ele te aconselha sobre como se portar diante do meio musical e profissional, e pode ter certeza, se você o escutar, você vai longe!”.

İdüróşinşin também comenta que percebe em Yerko algo que não se assemelha a nenhum outro professor ou professora que tenha conhecido: maratona aulas. Segundo *İdüróşinşin*, “se o aluno tivesse disposto ele daria o dia inteiro de aula tranquilamente, fazendo o aluno ter aula e estudar ao mesmo tempo em sua presença, isso ele aplicou comigo e fez total diferença na minha vida”.

Sobre o impacto do Professor Yerko no meio violinístico paraibano, *İdüróşinşin* relata que, depois que saiu da Paraíba, ouviu de algumas pessoas, entre elas docentes, que seu som era “típico paraibano fruto de Yerko!”. Mesmo sem ter comentado nada sobre ter ou não estudado com ele. Lembra que, em seu primeiro concurso para um emprego fora de João Pessoa, assim que terminou sua prova, recebeu os parabéns do Maestro: “quem que foi seu professor? Eu falei quase chorando que foi Yerko e ele falou: tá explicado!”. Para *İdüróşinşin*, Yerko deixou nas pessoas que com ele estudaram uma marca que não diz respeito apenas ao som que tiram, mas também ao amor e à responsabilidade com que lidam com a música. Essa marca o teria tornado conhecido fora da Paraíba, principalmente pelo Nordeste, mas também pelo Brasil.

E em *İdüróşinşin*, essa marca deixada pelo Professor Yerko fala de muita coisa: fala de se comportar em uma orquestra, sempre escutar o maestro, sempre estudar as partes em casa, tocar tudo com muito zelo. Fala também de cuidado

com tudo que decido tocar e ser pé no chão, tipo evitar escolher desafios muito além daquilo que eu conseguiria dar conta, aprendi a não me expor tocando de qualquer jeito e a pagar o preço de querer tocar bem, ou seja, estudando muito... Que não há vitórias sem lutas. E o principal, nem tudo envolve dinheiro, que o amor pela música vai muito além do pagamento.

²⁶² *İdüróşinşin* representa firmeza, sensação que tive ao ler essa entrevista. *İdüróşinşin* mostrou seriedade, amadurecimento, responsabilidade e consciência de seus passos e seus limites em todo o seu relato, qualidades essas que aparecem também destacadas como aprendizado advindo de conversas, trocas e observações com e em relação ao Professor Yerko.

Assim, para *Ìdúróşinşin*, Yerko é um professor sincero e sensível, que compreende os sonhos e objetivos de quem passa por sua sala de aula, que diz o que fazer nos mais diversos momentos da vida profissional de cada pessoa que a ele recorre e que

nunca vai dizer pra um aluno que ele não é capaz, ele vai tentar juntamente com o aluno o possível e impossível pra ele chegar lá. Quando falo de tentar juntamente com o aluno, é realmente estar ao lado do aluno em tudo, de dar sua casa pro aluno se abrigar durante o processo a viajar com ele por esse mundo dando força e ao mesmo tempo exigindo... O estilo de vida que Yerko escolheu pra si permite tudo isso, permite ele se dedicar muito aos alunos... Eu falo que ele vive pra música!



Koşê (Ser um aprendiz em qualquer situação)

Koşê²⁶³ inicia sua entrevista dizendo que uma das coisas que mais admira no Professor Yerko é sua capacidade de doação ao meio e às pessoas que o cercam e que, portanto, onde ele estiver, influenciará positivamente o local. Segundo Koşê, “para ser um artista completo, além do lado musical, o fator humano é essencial! E o professor Yerko é uma das maiores referências e exemplos disso! É notável a forma como ele encontrou na música e no ensino um propósito de vida”.

Para Koşê, a peculiaridade do Professor Yerko é que ele sempre está disposto a aprender, apesar de seu vasto conhecimento. Sua visão da música é abrangente, sendo suas interpretações impactadas por um olhar para o mundo e para a arte que vai além do racional e das concepções técnicas.

E por saber sempre extrair o que há de melhor nas pessoas que com ele estudam, dando a elas seu total apoio e incentivo, Koşê acredita que esse professor tenha impactado de alguma forma o meio violinístico paraibano. Para Koşê, é possível pensar que “muitos estudantes paraibanos continuaram na música graças às suas aulas e conversas!”.

Como influências do pensamento e da ação de Yerko que Koşê leva para sua vida, ressalta: “eu passei a entender a música como algo coletivo e que muitas vezes é para o outro e não só pra gente. E isso foi um divisor de águas na minha vida profissional e pessoal!”.

²⁶³ Koşê é uma palavra em iorubá que representa aquela pessoa que busca ser aprendiz em qualquer situação. Esta entrevista traz esse traço da personalidade de Yerko como uma de suas peculiaridades e, concordando com ela, escolho esse nome para representá-la. Pois, em todos os momentos durante esta pesquisa, o Professor Yerko esteve disposto a aprender e a refletir sobre cada conceito ou concepção que eu aqui trazia.

Além disso, “algo que sempre me marcou foi a forma como ele falava do seu amor por levar música e dar aulas para as pessoas do interior, por exemplo! Ele sempre se preocupa em cultivar esperança e além disso, eles nos ensina, através de seus atos, a valorizar o sentimento de gratidão”.



***Bàbá* (Pai, Mestre)**

*Bàbá*²⁶⁴ tem na pessoa do Professor Yerko sua referência de vida, uma admiração e um bem querer profundos que ficam visíveis em todos os momentos das respostas às questões que foram feitas. *Bàbá* utiliza a palavra referência para falar tanto sobre o Yerko homem, como sobre o Yerko instrumentista. Já como professor, *Bàbá* diz ter sempre “a maior admiração, [...] porque, para mim, Yerko é o melhor”. Comenta ser Yerko “um cara que ajuda, um cara que faz de tudo pra, pra ajudar, pra fazer o melhor, pra tirar o melhor do aluno” e afirma que deseja que, um dia, Yerko veja a proporção do que nele cultivou: “eu quero que ele veja o tamanho... Ele plantou uma semente e o tamanho da árvore, não só da árvore, mas também dos frutos que ele deu aqui comigo”.

Sobre as peculiaridades de Yerko como professor, *Bàbá* coloca o seu olhar e uma gana de fazer acontecer o crescimento de cada estudante de violino: “um olhar tão, tão diferente pra os alunos. [...] [Uma] visão do aluno sabendo o que ele pode só de bater o olho... Professor Yerko sabe o que o aluno pode ou não pode fazer”, ressaltando ter este professor uma percepção muito à frente em relação aos potenciais daquelas pessoas que com ele estudam. Segundo *Bàbá*, “é uma visão extraordinária que eu tento colocar em prática todos os dias quando eu entro na sala de aula, eu quero ver meus alunos gigantes. Seja na área da música, ou então seja na área que eles escolherem”.

Sobre a influência de Yerko no meio violinístico paraibano, *Bàbá* comenta que o considera uma figura não apenas paraibana, mas nacional: “não é só na cultura paraibana, não é só paraibano. Professor Yerko, ele é nacional. Se não for, é internacional. Nacional, menos do que isso ele não é não... menos do que isso nunca ele vai ser, nunca”.

²⁶⁴ *Bàbá* tem, em iorubá, o significado de pai, mestre. A palavra foi escolhida para representar esta entrevista por ter sido nela repetida várias vezes ao se referir ao Professor Yerko.

Bàbá relata também que “o convívio com o Professor Yerko é um aprendizado após o outro”, ressaltando como uma relação com a música adquirida a partir deste convívio, a capacidade de conhecer e falar sobre música além de seu instrumento:

eu posso escutar uma flauta e dizer se tá bom ou não, posso escutar uma viola e saber se tá bom ou não. [...] Porque ele educa tanto os alunos, que a gente fica olhando os outros naipes da orquestra que precisa melhorar isso, precisa melhorar aquilo... isso tudo com tato, sabe? Não impondo nada, mas sim questionando. “Rapaz, assim... essa parte aqui ficou boa para você?”. Mas sempre para a melhoria dos alunos e da nossa cultura.

Bàbá ainda comenta que o que ficou mais marcado em sua vida de convivência com o Professor Yerko foi quando este lhe disse: “você prepara alunos bons.” Porque *Bàbá* se espelha em Yerko como violinista e professor, o tendo como seu grande exemplo. Essa frase de Yerko, se referindo ao preparo de iniciantes ao violino, o impressionou profundamente e afirma que a mesma fica ecoando em sua cabeça todos os dias: “até hoje eu fico pensando nisso. Toda vez que eu vou pegar um aluno eu fico pensando nele. [...] E eu fico muito feliz, muito feliz. Só por essa frase. [...] Quando ele desferiu esse elogio em relação à música, isso me deixou tão feliz que até hoje eu trabalho para fazer isso”.

Finalmente, *Bàbá* diz que Yerko

foi o primeiro grande modelo que eu tive de violinista. Como homem, como pessoa, como instrumentista, como tudo... escuta a gente, é o cara. Eu sou grato e sempre serei grato a ele por tudo que ele fez por mim. [...] Não tem palavras pra descrever o Professor. [...] É um pai que eu não tive na adolescência. E não tenho vergonha de dizer nem nada... eu amo Professor Yerko demais, amo mesmo. Amo Professor Yerko. [...] Admiro e gosto e amo aquele velho demais, demais mesmo! Gosto muito. Ele é um exemplo de homem, de instrumentista, de comportamento, de profissional, até de maestro, que ele regeu um concerto que a gente, que a gente tocou. É o cara, o cara é sensacional. Gosto muito, eu amo Professor Yerko. Como se fosse um pai para mim. Um pai presente, mesmo ele vindo pra aqui pra Catolé uma vez por mês, era como se fosse um pai. Eu ficava 24 horas lá no Beradêro. É exagero, né? 24 horas. Mas eu ficava o tempo que eu podia lá. Ficava lá só pra assistir à aula de outros alunos, só para poder entender e observar porque é sensacional demais.



***Ẹnikòòkan* (Cada um, Cada pessoa)**

*Ẹnikòòkan*²⁶⁵ define Yerko como um homem comprometido com a música, um excelente instrumentista e professor que “possui um som marcante, cheio de personalidade, que pode ser comprovado ouvindo suas gravações com o Quinteto da Paraíba, principalmente dentro do repertório de música armorial”.

Para *Ẹnikòòkan*, a peculiaridade do Professor Yerko que o diferencia de outros professores de instrumento é que este “conduz o aluno a buscar sua própria sonoridade e personalidade violinística”, incentivando “a busca por uma variedade de sonoridades, timbres, vibratos, articulações e a comunicação de emoções e sentimentos através do som”.

Ẹnikòòkan acredita que essa peculiaridade possa ter impactado de alguma forma o meio violinístico paraibano, já que sentiu este impacto em sua própria construção como violinista. Segundo *Ẹnikòòkan*, “o professor Yerko influenciou a minha busca pela interpretação e pelo desenvolvimento de uma personalidade violinística”.

Como lembrança marcante do Professor Yerko em sua vida, *Ẹnikòòkan* ressalta todas as oportunidades em que o ouviu tocar junto ao Quinteto da Paraíba:

na minha infância, era uma programação familiar que gostávamos muito de fazer. Gostávamos, principalmente, de ouvi-lo tocar o repertório de música armorial. A redação escrita pela Revista Strad sobre o Quinteto da Paraíba foi um grande reconhecimento do seu trabalho e marcou a minha impressão do professor Yerko. Seu som marcante, sua musicalidade, principalmente tocando a música armorial, formaram minha memória de sua personalidade violinística.



²⁶⁵ *Ẹnikòòkan* é uma palavra em iorubá que, em si, significa cada um, cada pessoa. Trouxe esta palavra para representar esta entrevista por seu significado fazer relação com a ideia de individualidade, ideia esta que a pessoa entrevistada traz como sendo algo que o Professor Yerko incentiva em cada pessoa que passa por sua sala de aula: uma personalidade violinística.

Òwò (Respeito)

Òwò²⁶⁶ define Yerko como um homem de caráter, digno, com muita sabedoria e um grande sentimento de humanidade, apesar de seus altos e baixos naturais ao processo emocional de cada ser existente:

ele é um homem que podemos colocá-lo em relação a própria natureza, né? É um homem ora calmo e tranquilo, ora tempestuoso e agitado e às vezes, esse jeito dele ser assim, o deixa extremamente feliz e alegre, brincalhão, como, da mesma forma, o transforma naquele cara mais distante, mais calado, mais introspectivo. Mas dentro disso, ele preserva com ele uma coisa que é, ao meu ver, extremamente importante pra qualquer homem, pra qualquer ser humano. Que é essa relação dele em um ser com muita dignidade, com muita sabedoria, um ser humano muito especial. Ele é um homem muito especial. Ele traz com ele essa... que muito provavelmente isso venha da sua criação. Que é uma coisa que se percebe nas pessoas que é o tipo de relação e de educação que a gente traz do berço, né? Então assim, ele é um cara extremamente prestativo, amigo, incentivador

Òwò relata que em seus mais de 25 anos trabalhando com Yerko intensivamente nunca deixou de vê-lo como um grande exemplo, pois

em todos os momentos, em todas as viagens, em todos os camarins, em todos os teatros, em todas as salas de concerto, sempre estava Yerko com seu violino tocando as passagens mais difíceis das músicas, praticando escala, praticando arpejo, praticando sonoridade, praticando arco, praticando

Essa atitude fazia com que todos do grupo se sentissem incentivados a também buscar esse nível de concentração e disciplina que resultava sempre em performances impecáveis, segundo Òwò. Para Òwò, Yerko é um ser extremamente musical que une toda uma vivência na música erudita, na música popular, na sala de aula e até no meio da rua e se torna um professor que transcende o ensino de seu instrumento, se tornando um professor de música:

um professor no sentido mais amplo, [...] sempre trazendo questionamentos incríveis sobre a sonoridade, sobre relação das articulações, dos sons, do conjunto... da relação das dinâmicas, da relação de tudo, tudo isso que na música a gente, quando chegar num determinado ponto da nossa entrega na música, a gente consegue perceber, né? Como Miles Davis, por exemplo, que falava em cores, essas coisas assim... Eu fui aprender isso com Yerko, foi na convivência com ele, na experiência do Quinteto da Paraíba que eu fui perceber que realmente tem isso... a música tem cores, a música tem até cheiro... a música tem uma série de coisas que estão ali dentro, né? E Yerko foi esse professorzaço que trouxe isso pra mim especialmente, mas acredito que para todo o grupo do conjunto Quinteto da

²⁶⁶ Òwò, em iorubá, significa respeito, sentimento este que foi apontado na entrevista como um aprendizado a partir de relação com o Professor Yerko

Paraíba e por onde ele passa. Eu acho que ele, ele reflete isso. [...] Então tudo isso é uma coisa que, pra mim, o torna diferente. Ele pode dar, com a mesma destreza, aula pra um violinista, como ele pode dar aula pra um flautista, pra um saxofonista, pra um... como eu, sou contrabaixista e ele me deu tantas aulas, né? Eu me lembro que na época de estudante eu tive várias aulas com Yerko. Porque sempre que eu podia, eu pedia pra ele me ouvir e ele sempre tinha coisas incríveis pra falar. [...] Então, assim, um cara realmente muito completo e acho que isso é o seu verdadeiro diferencial entre os outros professores.

Ọwọ não tem dúvidas que essas peculiaridades de Yerko estão diretamente ligadas a uma valorização e crescimento do ensino da música aqui na Paraíba. Inclusive porque tudo isso fez com que Yerko preparasse pessoas para concursos e festivais sempre com muito êxito: “esse êxito que a gente tem nos violinistas paraibanos e nos que vieram de fora pra estudar aqui com ele, que integram orquestras pelo Brasil e pelo mundo... Então, realmente, uma das nossas maiores referências, sem dúvida, como professor, é o professor Yerko”.

Sobre as relações com a música adquiridas com o Professor Yerko, Ọwọ relata que aprendeu que a gente faz música brincando, seriamente, com alegria, com paixão, às vezes com tristeza, mas sempre tem que haver respeito, seriedade e dignidade no momento da partilha musical.

Mas o que Ọwọ traz como marcante em seu convívio com Yerko foram os momentos que antecederam sua entrada no Quinteto da Paraíba. Ọwọ relata que era muito jovem na época, em uma fase de viver muitas experiências, uma necessidade de chocar o mundo, as pessoas. Um dia, Yerko o abordou nos corredores do Departamento de Música da UFPB de forma mansa, conversando sobre várias coisas, tirando brincadeiras com ele, até que lhe disse em forma de conselho:

Rapaz, se comporta melhor. Você fica usando essas roupas rasgadas e tal, fica com esse seu jeito doidão assim,... Os caras do Quinteto da Paraíba tão querendo te chamar pra tocar no grupo. Mas esse teu jeito não ajuda muito não. Porque fica todo mundo pensando que tu é doidão, que tu é irresponsável... tu fica andando assim, com essas calças rasgadas, com essas roupas diferentes e tal... E a gente, quando a gente viaja, a gente vai tocar num lugar, não é legal ficar assim.

Ọwọ relata que Yerko foi falando e foi virando nele uma espécie de chave no sentido de que ele poderia dosar mais aquela fase rebelde e se tornar um cara mais flexível com as coisas. Logo depois ele entrou para o Quinteto da Paraíba e começou a experimentar uma outra vida, mais profissional, com bons cachês que ajudaram a dar outra condição a sua família, com várias viagens para tocar em lugares diferentes, alguns importantes: “foi um toque muito importante que ele me deu pra o meu lado profissional. [...] Foi realmente um

momento que a minha vida mudou completamente. E foi aquele conselho, aquela conversa com ele que fez, que frutificou tudo isso”.

Ọwọ termina sua entrevista trazendo Yerko como

um amigo, um irmão, uma pessoa que eu tenho consideração assim, gigante. E tenho uma verdadeira devoção por ele. Porque ele, realmente, é um ser humano muito evoluído e me ensinou muito. De tudo. De vida, de música, de caráter, de tudo. É, eu sou muito grato ao Professor Yerko e termino aqui deixando um grande beijo pra ele e que ele possa... e que a gente possa desfrutar do convívio com ele por muitos e muitos anos.



Ìtẹbọmi (Imersão, Mergulho)

Ìtẹbọmi²⁶⁷, da mesma forma que diz acontecer com o Professor Yerko, imerge no processo dessa entrevista trazendo para ela imagens, situações, instantes e discursos extremamente ricos e cheios de significado afetivo. Portanto, deixarei que *Ìtẹbọmi* fale por si o máximo possível.

Para *Ìtẹbọmi*, homem, violinista e professor se confundem e se entrelaçam na hora de uma tentativa de definir o Professor Yerko. Assim, inicia sua definição dizendo que Yerko é:

um professor pra qualquer momento. Ele não é aquele professor da carga horária rígida, sabe? Ah, eu tenho que dar 2h de aula e pronto, acabou meu trabalho. Ele analisa muito as necessidades do aluno e pela resposta que o aluno dá é que ele trabalha em cima dela. Se a aula vai durar duas, três, quatro horas, depende muito da resposta do aluno. Do que Yerko quer trabalhar com ele. E isso eu acredito que faz uma diferença imensa, porque geralmente professores de centros formais de ensino, eles têm uma hora e meia de aula pra dar aconteça o que acontecer. Terminou o tempo, ele para de dar aula e vai embora. Yerko não tem isso. Enquanto ele tiver energia, enquanto ele vê que o processo não foi vencido e que há necessidades técnicas pra serem trabalhadas com o aluno, ele fica.

Para *Ìtẹbọmi*, o violinista Yerko é uma referência em vários aspectos, mas principalmente na sua qualidade de som e de afinação: “e ele fazia essas virtudes ficarem claras durante a aula. Mesmo não sendo um solista, mas ele tocava com propriedade trechos

²⁶⁷ *Ìtẹbọmi* é uma palavra em iorubá que tem relação com a ideia de imersão, mergulho. Esta palavra foi escolhida para representar esta entrevista, pois, para a pessoa entrevistada, um grande diferencial de Yerko, e possivelmente a causa de seu legado tão forte, é a sua capacidade de imersão em seus processos musicais.

de grandes concertos, pra ilustrar o que ele queria de som, o que ele queria de fraseado e aquilo fascinava gente”.

Finalmente, como homem, *Ìtẹ̀bọ̀mì* define Yerko como uma pessoa incrível,

muito preocupado com próximo, preocupado com o processo. Ele era muito imerso, sempre foi muito imerso nos processos. Eu acredito que, por conta disso, ele tem um legado tão forte e ainda continua. Mas o legado forte dele é porque ele sempre deu muita atenção especial ao processo e ele dizia uma coisa a mim que eu guardo pro resto da vida: cada nota é um ser humano. Você tem que tratar cada nota, cada som que você tira como um ser humano, sempre com o mesmo cuidado, com a mesma atenção, com o mesmo carinho. E isso mudava a forma da gente produzir nosso som, a forma da gente tocar os repertórios. E com essa filosofia que confunde o violinista com o professor e com o homem, que a gente acabou transformando a forma de ver música, a forma de tocar também. Isso foi muito importante pra gente.

E essa imersão nos processos é, para *Ìtẹ̀bọ̀mì*, um dos grandes diferenciais de Yerko em relação aos outros professores de violino: “ele é tão imerso nos processos, que ele gasta a energia dele enquanto ele não ficar satisfeito com o retorno do aluno. Praticamente não vejo essas qualidades em outros professores. Pra mim essa é a grande diferença”. Outra grande diferença com outros professores apontada por *Ìtẹ̀bọ̀mì* é que

Yerko se interessa muito pela vida do aluno. Influencia muito o que o aluno pensa, a forma que o aluno pensa música, os problemas que ele traz no extra classe. Ele tenta conciliar todas essas questões pra poder incentivar o aluno da melhor forma. [...] E toda essa virtude de se apropriar e se preocupar com o processo, se preocupar com a vida do aluno, acaba criando um vínculo afetivo muito forte com ele. Aqui em Luís Gomes, todos os instrumentistas que passaram por ele desenvolveram um vínculo muito forte com ele. De conversar com ele até outros assuntos, não só sobre música, mais coisas da vida também. É uma coisa que pouquíssimos professores carregam... essa qualidade.

Para *Ìtẹ̀bọ̀mì*, em se tratando de impacto na vida musical das pessoas, a atuação de Yerko não se mede por fronteiras:

ele é essa mesma pessoa em todos os lugares. Eu já conversei com alguns musicistas, ex-alunos dele que hoje são professores universitários ou são lideranças em outros contextos, e sempre a ideia foi muito parecida sobre o que é Yerko. Sobre essa forma dele atuar, como ela impacta na vida de cada um. Às vezes, aqui em casa, varando madrugada conversando, eu lembro que ele conta conversas que teve com alunos que hoje moram fora do país ou que moram mais distantes aqui no Brasil, pessoas que sempre retornam o carinho dele, conversando, perguntando como ele tá, de certa forma cuidando dele, da forma de cada um, né? E esse carinho, ele tem uma construção tão sólida, ele é uma construção tão sólida, que até hoje, pelo menos aqui no Rio Grande do Norte, tudo que a gente faz, se grava um concerto, se vai estudar uma nova peça, um novo exercício, a gente sempre faz contato com ele para pedir opinião. Às vezes ele pede para gravar, às vezes ele marca uma aula online, ou seja, sempre teve muito esse cuidado. E todo esse conjunto de fatores, impacta diretamente na qualidade musical de todos, né? Eu acredito que na Paraíba, com certeza aqui no Rio Grande do Norte, [...] Belém, onde ele tá residindo no momento, e em outras regiões do país onde eu tive contato.

No próprio Ceará, em festivais que ele já participou por lá, o carinho de todos, o respeito pela atuação dele, e sempre esse altruísmo que ele tem de se preocupar com cada um dentro do seu universo.

Sobre as relações adquiridas a partir do convívio com o Professor Yerko, *Ìtẹ̀bọ̀mì* relata:

quando conheci Yerko pessoalmente pela primeira vez em 2013, eu tinha uma ideia bem diferente do que era um projeto de formação musical. Pra mim, as relações eram muito diretas e técnicas. Eu fui um professor que iniciou a carreira na docência com a música em 2005. Mas fui muito inspirado pelo modelo convencional daqui, que era dar aula, fazer o pessoal aprender a ler música, e aí, se apresentar. Também, a cidade aqui é muito pequena, não chega a 10.000 habitantes. Então, evolução do pensamento sobre essas coisas é um negócio muito limitado por aqui. E as referências que eu tinha, não eram assim tão boas, por assim dizer, pra trabalhar principalmente com crianças. Quando eu conheci Yerko, quando eu vi a forma com que ele trabalhava, eu comecei a vislumbrar inúmeras possibilidades de trabalho que antes eu não enxergava. Mesmo, veja bem, mesmo eu sendo formado em música. Os professores universitários da época também eram muito puxados para essa realidade local e a preocupação com projetos sociais, que é o nosso foco aqui em Luís Gomes, era praticamente zero por parte de todos os professores. Prova disso é que, nas ações que a gente desenvolvia com cordas aqui antes da chegada de Yerko, era tudo muito centrado na mecânica, na técnica, em aprender a tocar. Mas não tinha aquela questão de um propósito maior, de uma intimidade maior com o processo artístico principalmente. E, na época que eu conheci Yerko, eu tinha apenas a graduação e, começando a conviver com ele, conversar muito com ele, ter aulas com ele, ele foi mapeando necessidades formativas pra crescimento.

Yerko foi, então, conduzindo e incentivando *Ìtẹ̀bọ̀mì* a desenvolver cada vez mais seus potenciais musicais em prol de si e do todo. Um exemplo disso foi o estímulo para *Ìtẹ̀bọ̀mì* desenvolver sua técnica gestual na regência de forma a potencializar o trabalho de uma orquestra de cordas que estava sob sua direção na época. Segundo *Ìtẹ̀bọ̀mì*, isso seria, para Yerko, uma “questão de ação e consequência. Na medida que eu estudava mais, que eu me especializava mais, eu ia puxar cada vez mais os meninos pra cima. Eu não tinha uma missão de fazer especialização, mestrado. E eu passei a ter esse interesse depois do incentivo dele”.

Ìtẹ̀bọ̀mì relata que, a partir do momento em que começou a ampliar seus conhecimentos musicais e desenvolver sua técnica, o projeto foi crescendo junto e passou a ser possível montar vários tipos de repertório, músicas que antes eram consideradas impossíveis de serem realizadas. Como culminância desse momento de trabalho inicial, de toda essa mudança de pensamento, *Ìtẹ̀bọ̀mì* ressalta seu recital de Mestrado tocando Piazzolla e depois uma viagem ao Canadá tocando repertório Armorial. Para *Ìtẹ̀bọ̀mì*, esse foi o ápice do processo de desenvolvimento das ideias que Yerko levou naquela época inicial de chegada

em Luís Gomes e que deram o pontapé para a transformação da vida musical do projeto social e da cidade.

Esse convívio com ele acabou puxando todo mundo muito pra cima, porque ele tinha essa inquietude, sempre exigindo da gente uma evolução não só da questão da técnica pura, mas na performance como proposta artística de crescimento individual, musical. E isso levou o projeto a outro patamar. [...] E hoje, mesmo com ele distante, ele conseguiu plantar essa semente e conseguiu estabelecer na gente essa forma de trabalho. E o projeto hoje, ele tem uma qualidade superior, sempre crescendo, vários dos nossos instrumentistas estão se profissionalizando na música hoje. [...] Nós estivemos agora apresentando um concerto chamado Canções Sertanejas, uma ode ao Nordeste e sua música, onde a gente apresenta artistas do cancioneiro popular e do movimento Armorial. E o nível de performance, de entendimento, de corporeidade, de profundidade estética que eles atingiram nesses concertos, é uma coisa assim que, há 10 anos atrás, se alguém dissesse que a gente chegou nesse patamar eu não acreditaria.

Por fim, são várias as coisas que Yerko disse ou fez que marcaram *Ìtẹ̀bòmí* significativamente. Uma delas foi o constante incentivo de Yerko para seu desenvolvimento como docente:

ele disse uma vez que eu tinha que estudar muito violino, ou viola, porque ele acredita que não existe um bom professor de música sem uma boa técnica musical. Como é que você vai alcançar um senso artístico e estético de uma determinada obra, se você não tem a mecânica pra poder chegar lá? E foi aí que eu me encorajei muito a estudar cada vez mais. Esse hábito em mim, do estudo, da busca, da curiosidade é tão forte, justamente por ele. Porque ele disse que eu tinha que estar em constante movimento sempre. Esses dias ele tava me cobrando aqui se eu tava estudando inglês, que ele disse que é uma das coisas que se arrepende muito na vida, não ter estudado inglês. E ele disse que eu não podia cometer o mesmo erro dele. [...] Eu lembro de um ensaio onde ele falava pra toda a orquestra, eu lá presente, que os meninos não tinham obrigação de serem os melhores, provarem que são os melhores. Pros outros. Eles tinham que ser melhores pra eles mesmos, tinham que se sentir bem com aquilo que eles faziam. Talvez por aí que os meninos ficaram tão encorajados a estudar música profissionalmente.

Mas é de uma frase apenas a lembrança mais preciosa e significativa que *Ìtẹ̀bòmí* carrega de Yerko:

eu tenho uma filha chamada Manuela. Ela vai fazer 10 anos agora em outubro. E quando Yerko veio aqui a Luís Gomes pela primeira vez, minha esposa estava grávida de Manuela. Ou seja, Yerko participou ativamente. Ele vinha pra cá com certa regularidade, em intervalos de um, dois e até três meses, mas nunca falhava. E isso tudo de forma voluntária, que fique registrado. Yerko não tinha interesse financeiro no projeto, ele tinha interesse no crescimento, porque ele sempre dizia que via na gente uma grande possibilidade. Grandes seres humanos, e que se sentia na obrigação moral de ajudar. E certa vez, numa aula, ele me disse que eu tinha que ser... se eu fosse um pai, um grande pai pra Manuela, eu seria um grande professor pra qualquer aluno. Aquilo me tocou profundamente. [...] Isso fez muito sentido, porque o meu vínculo com os alunos aqui em Luís Gomes é um vínculo muito afetivo. Eu não tenho uma relação só de chegar, dar a aula e ir embora. Eu converso muito sobre os problemas, tento solucionar dilemas morais com eles, oriento, na medida do possível. Tem deles que passam horas aqui conversando

sobre coisas da vida comigo. E é um comportamento de um pai, né? Que se preocupa com o desenvolvimento do filho. E nesse projeto da camerata jovem, a gente se preocupa com o desenvolvimento humano de cada um, porque se não, a música, nesse caso, fica como se fosse uma ferramenta a serviço de um processo maior. Mas é através da camerata que eles encontram um propósito de vida. E mesmo não seguindo profissionalmente na música, eles tomam toda essa filosofia pra si, pra seguir em qualquer outro campo profissional.

E *Ìtẹ̀bọ̀mì* encerra sua entrevista enfatizando o impacto que Yerko teve na sua vida e na vida musical de sua cidade:

o impacto, ele é imensurável na vida deles. Imensurável. E eu posso dizer que a música aqui de Luís Gomes, especialmente a música da região, porque o projeto daqui acabou influenciando outros projetos na região, a música da região aqui era uma antes de 2013 e passou a ser outra depois 2013.

CAPÍTULO 4

Ê Obasin, Ê Akessan²⁶⁸: saudando trocas e destinos

*Era uma vez um homem pobre e peregrino.
Um dia, ele consultou gente competente
e fez como lhe fora dito.
Preparou um ebó²⁶⁹ com muita dificuldade.
Exu, então, vendo todo aquele esforço,
quis muito ajudar aquele homem.
Uma vez, quando o mendigo e um milionário
caminhavam pela mesma rua,
Exu preparou a estratégia para mudar a sorte do pobre.
Disse ao pobre que olhasse bem para aquele homem rico,
pois era por causa dos homens ricos
que existiam os homens pobres.
Disse que ia mudar a sua vida e o instruiu
a ridicularizar sem parar o milionário.
Em voz bem alta devia o mendigo dizer
que ali não havia ninguém importante,
senão ele mesmo, o mendigo.
Enquanto isso, Exu instigava o milionário, dizendo:
“Não tolero esse tipo de gente, esses pobres.
Muda-o com a força da tua fortuna, vamos!”.
Como o milionário se sentisse de fato
ofendido com a petulância do pobre,
resolveu ajudá-lo para mostrar quão rico era.
O rico tomou o pobre pelo braço
e pôs-se a passear junto com ele aqui e ali,
demonstrando terem a maior intimidade.
Todos viram aquilo e tiraram a mesma conclusão.
Se o rico lhe dava o braço, rico também seria ele.
Assim, em todo o comércio,
todos ofereceram crédito para tudo o que o mendigo quisesse.
Tendo assim tanto crédito,
pôde ele fazer muitos negócios
e com cada negócio mais crédito lhe era oferecido.
Até que enriqueceu.
Assim o pobre ficou rico graças à artimanha de Exu.²⁷⁰*

²⁶⁸ Trecho de saudação retirado do Ponto de Exu *Taí Exu taí o seu Adó*, disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6oqipTsBh8>

²⁶⁹ De acordo com Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã em seu livro *O candomblé bem explicado*, “A palavra ebó (èbó), para o iorubá, e adrá (adhá), para o povo fon, tem o significado de “presentear”, “sacrificar”, designando então todas as formas de as pessoas se devotarem. O ebó tem como premissa ser o “princípio do axé”, pois é através dele que o axé se fortalece e se distribui. O sentido de “fazer ebó” tem uma grande amplitude, porque ele faz parte de rituais que permitem o fortalecimento da vida espiritual, como também faz parte dos rituais que ajudam a afastar forças negativas, que trazem a instabilidade. São elementos que podem ser ofertados para Exu, eguns e Odus e também para os orixás e demais divindades, sempre com variadas finalidades. Mas o ebó não se presta somente a pedidos, ele se destina a diversas formas e funções: súplica, oferenda, limpeza corporal e espiritual, agradecimentos ou simplesmente agrados ou comemorações. É uma ferramenta infalível de comunhão do homem com as divindades e com todos os moradores do orum! [...] Quando a pessoa decide fazer um ebó, precisa ter plena certeza do que realmente deseja, ter a convicção de que o que deseja não prejudicará ou agredirá a outros. Precisa fazer os preceitos de bom grado, com o coração limpo e, principalmente, com muita fé. É somente por meio da fé que conseguimos nos comunicar com os poderes criados por Olorum! (Kileuy; Oxaguiã, 2009, p. 116).

É na força da artimanha que Exu muda destinos e faz a ordem virar desordem para se restabelecer novamente como ordem transformada. É no encontro, na troca das relações que tudo acontece e Exu torna possível as mudanças. É no jogo da vida, nas escolhas diárias, na capacidade de se comunicar e, por que não dizer, na barganha interna e externa que alimenta necessidades e suprime faltas que Exu movimenta o íntimo de cada ser humano para que se faça a construção de seu caminho de resiliência ou transgressão das forças que o circundam.

Yerko vê na inspiração uma das molas propulsoras de sua caminhada como professor, no estudo árduo e sistemático seu desenvolvimento como instrumentista e no seu desejo de fazer o bem o retorno positivo da vida que lhe deu mais do que ele imaginava. Mas reconhece que nada disso teria sido possível se não fosse o encontro e a troca com as pessoas que passaram e ainda passam por sua sala de aula, se não fossem as conquistas dessas mesmas pessoas, conquistas essas que terminaram por levar seu nome pelo Brasil e também pelo exterior. Destinos que se entrelaçam a destinos e constroem trajetórias. Assim, neste capítulo, exalto essas trocas. Trago, finalmente, as reflexões e análises que unem as narrativas e percepções de cada uma das pessoas que participaram desta pesquisa, respondendo à entrevista por mim elaborada e proposta, com as atitudes de Yerko que penso serem transgressoras do sistema de ensino da música de concerto europeia no qual ele esteve inserido em toda a sua trajetória musical.

Neste capítulo saúdo primeiramente Exu Obasim e Exu Akessan. Exu Akessan, de acordo com Silva (2015), é o Senhor do Mercado, da Comunicação e das Trocas. E Exu Obasin é o Exu de Orunmilá (Silva, 2015), Orixá que conhece o destino dos homens, “que detém o saber do oráculo, o que ensina como resolver toda sorte de problema e aflição” (Prandi, 2001, p. 23)²⁷¹. Início este capítulo, portanto, saudando as trocas e os destinos, saudando os encontros da vida de Yerko que possibilitaram sua ação no mundo. E, mais uma vez, saudando e pedindo licença ao Orixá Exu para continuar nos caminhos deste trabalho.

Na introdução ressaltei que, ao decidir falar sobre a trajetória de Yerko, entendi que não poderia fazer isso sozinha, pois entendo que a percepção de qualquer pessoa é limitada e passível de leituras que fogem mais ou menos à realidade. Assim, para saber se, de fato, Yerko agiu de forma transgressora em relação ao sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto, julguei ser necessário trazer as vozes de pessoas que também passaram por sua sala de aula ou que com ele conviveram mais intimamente nos espaços musicais em

²⁷⁰ Esse mito, intitulado *Exu ajuda um mendigo a enriquecer*, foi transcrito do livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi. (Prandi, 2001, p. 81/82).

²⁷¹ Sobre a ligação de Exu com Orunmilá, ver mito no segundo capítulo deste trabalho.

que atuou. Através de suas reflexões e concepções sobre este professor, eu poderia ter uma noção da visão que o meio instrumental, principalmente o paraibano e, mais especificamente, o ligado ao violino, tem sobre ele e se essa visão corresponderia ao meu próprio ponto de vista acerca de sua trajetória. Não só em termos de transgressão ao sistema, mas também no que diz respeito ao impacto que este professor exerceu sobre o meio musical em que esteve inserido.

Foram trinta e nove entrevistas respondidas, das cinquenta que foram enviadas. Um número que, como já foi dito, pode parecer extenso, mas me parece proporcional aos vários espaços ocupados por Yerko em sua trajetória. O critério de escolha das pessoas entrevistadas se deu pela busca de abarcar vários tipos de indivíduos e situações. Primeiramente, procurei contemplar as diversas gerações de alunos, alunas e alunes de Yerko no decorrer de sua trajetória e também pessoas que com ele conviveram durante o mesmo período de tempo. Será possível encontrar, portanto, pelo menos cinco gerações de musicistas entre as pessoas entrevistadas. São elas,

- Pessoas contemporâneas à chegada de Yerko no Brasil, que com ele conviveram neste período ou com ele começaram a estudar nos seus primeiros anos na Paraíba. Neste grupo, além da entrevista com a Professora Ana Lúcia Altino, ainda trago a fala de seu grande amigo e companheiro de Quinteto, Nelson Campos e os depoimentos de três ex-discentes, sendo um deles a primeira pessoa formada por Yerko no curso de graduação;
- A segunda geração de pessoas é formada principalmente pelos meus próprios contemporâneos aqui na Paraíba, alguns dos quais hoje atuam como professores tanto em João Pessoa, como em Campina Grande, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará. Pessoas que possuem entre 45 e 55 anos e que, em sua maioria, formavam junto comigo a classe de Yerko entre meados dos anos 80 até meados dos anos 90. Neste grupo também estão presentes as entrevistas de dois outros membros do Quinteto da Paraíba e de um membro da parte administrativa da Fundação na qual hoje Yerko ensina. Ao total, são dez entrevistados, todos mais ou menos da mesma faixa etária;
- A terceira geração de pessoas é a que vem logo depois da minha, com indivíduos entre 35 e 45 anos aproximadamente. Neste grupo estão inseridas as pessoas que formaram a classe do Professor Yerko aqui na Paraíba entre os anos 90 e início dos anos 2000, uma pessoa que não fazia parte de sua classe, mas que

acompanhavam sua trajetória como professor e pessoas de outros estados com a mesma faixa etária e que tiveram oportunidade de com ele estudar em algum momento de suas trajetórias. Assim, este grupo é formado de pessoas que atuam hoje como musicistas aqui na Paraíba, em vários estados do Brasil e também no exterior. Nele, nove pessoas são de João Pessoa e outras quatro são de outros estados, tendo estudado com ele aqui ou não;

- O próximo grupo é formado por cinco pessoas entre 25 e 35 anos, que realizaram seus estudos com Yerko aqui em João Pessoa, mas que hoje atuam profissionalmente em outros estados e também no exterior. Essas cinco pessoas não foram propriamente formadas por Yerko, mas tiveram com ele várias aulas durante sua formação;
- Por fim, a última geração agrupada neste trabalho se compõe de pessoas na faixa dos 20 anos e que estão iniciando sua vida profissional como musicistas, tendo tido aulas com o Professor Yerko nos projetos sociais em que este atuou. Deste grupo de seis pessoas, apenas uma não vem de projetos sociais e, da mesma forma que o grupo anterior, teve apenas algumas aulas com Yerko durante sua formação.

Também busquei entrevistar:

- Pessoas que nunca saíram de João Pessoa e exercem sua vida profissional aqui, tanto como instrumentistas como lecionando nos diversos espaços de ensino da música de concerto nesta cidade (UFPB, Escola Estadual de Música Anthenor Navarro, entre outros);
- Pessoas que vieram de outros estados para continuar seus estudos de violino na Paraíba diretamente com Yerko ou que começaram a estudar com ele algum tempo depois que aqui chegaram. Neste grupo se incluem pessoas que vieram de Pernambuco, do Ceará, do Rio Grande do Norte e também de São Luís;
- Pessoas que estudaram com ele e depois saíram de João Pessoa para outras cidades e estados do Brasil e também para o exterior. Dentre os locais de atuação destas pessoas estão: Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Campina Grande, Campinas, Porto Alegre e Natal. Duas pessoas estão nos Estados Unidos e outras duas no Canadá;

- Pessoas dos estados vizinhos e cidades do interior da Paraíba que tiveram aulas com Yerko em suas próprias cidades. Dentre estas pessoas estão seus alunos, alunas e alunes dos projetos sociais e pessoas de Recife e de Natal que tinham aulas com Yerko quando este para lá viajava, somando um total de sete pessoas;
- Duas pessoas de Belém do Pará, local onde Yerko atualmente leciona, sendo uma musicista e outra membro do corpo administrativo da Fundação na qual Yerko trabalha e, por fim,
- Pessoas que nunca estudaram com ele, mas que observaram de fora suas atitudes como violinista e como professor.

Dentre estas últimas, foram entrevistadas:

- A Professora Ana Lúcia Altino;
- Uma pessoa que toca violino, mas que não teve aulas com Yerko;
- Duas pessoas que não tocam violino, mas que, de alguma forma, usufruíram de seus ensinamentos musicais,
- Três pessoas do Quinteto da Paraíba e também
- Uma pessoa da área administrativa do local onde Yerko atualmente leciona.

O intuito de entrevistar várias gerações foi entender o desenrolar dessa trajetória instrumental e docente e verificar se houve e quais foram as modificações na postura de Yerko perante a música dentro e fora da sala de aula ao longo do tempo. Já em relação às cidades que permeiam a trajetória profissional das pessoas entrevistadas, achei importante conhecer o pensamento de quem acompanhou a vida de Yerko apenas aqui na Paraíba e fez deste estado seu campo de atuação profissional sem ter tido maiores experiências em outras regiões. Quis também saber a opinião de quem veio de outros lugares, já com outras experiências musicais e aqui encontrou com Yerko, bem como de quem aqui estudou com ele e “ganhou mundo”, vivenciando outras salas de aula. Para mim, essas pessoas têm a condição de refletir sobre as diferenças entre as atuações de Yerko como violinista e professor e a das outras pessoas com as quais interagiram ou passaram a interagir, assim melhor respondendo a pergunta feita por mim no questionário sobre as peculiaridades encontradas neste professor e que possivelmente o tornariam diferente dos demais professores ou professoras de instrumento.

Ainda dentro deste contexto de diferentes cidades contempladas, também acreditei ser interessante conhecer a visão de pessoas de estados vizinhos ou cidades do interior da Paraíba que estudaram com Yerko nas idas e vindas desse professor a esses locais e, portanto, pessoas que não se encontram imersas no meio musical de João Pessoa mantendo, assim, um convívio mais esporádico com Yerko. O intuito de entrevistar essas pessoas foi saber se a ação deste professor se modifica de alguma forma fora de João Pessoa, seu campo de atuação principal. Por fim, o pensamento de entrevistar pessoas de Belém do Pará, local onde Yerko atualmente mora e leciona, foi conhecer a visão da atuação deste violinista e professor, já em uma idade mais avançada, tendo se aposentado da Universidade Federal da Paraíba, mas ainda mantendo de forma intensa sua vida musical, principalmente como docente.

A pessoa que toca violino em João Pessoa, mas que não estudou com Yerko, foi procurada como forma de conhecer a visão de quem não teve com este professor um convívio mais intenso na sua cidade de atuação e, portanto, estando menos sujeita a envolvimento emocional. Conhecendo essa pessoa e sabendo de sua forma criteriosa de análise do mundo, penso que ela pôde observar de forma coerente este professor com um olhar externo, analisando sob outro ponto de vista o impacto de Yerko nos indivíduos que com ele estudam ou estudaram e também no meio violinístico paraibano²⁷². Este mesmo pensamento me levou também a entrevistar as pessoas de outros instrumentos que, em algum momento, usufruíram de seus ensinamentos musicais.

A busca por entrevistar pessoas do Quinteto da Paraíba, grupo com o qual Yerko tocou grande parte de sua trajetória musical e que também “ganhou mundo”, veio da necessidade de conhecer mais intimamente a postura do Yerko instrumentista e poder também compará-la com sua postura em sala de aula. De forma mais ampla, o intuito foi entender um pouco do pensamento musical deste professor e como ele se apresenta na sua forma de tocar e de ensinar. E, mais uma vez, buscando uma visão externa, contemplei também a percepção de quem administra, de quem pode ver de fora da área musical o impacto do Professor Yerko nas pessoas que adentram em sua sala de aula e no meio em que atua.

Também procurei abraçar nas entrevistas os diversos contextos e espaços de atuação de Yerko:

- Docentes, discentes e ex-discentes da Universidade Federal da Paraíba;
- Pessoas a quem Yerko só deu aulas particulares;

²⁷² Aqui vale salientar que, neste contexto de não estudo com Yerko, mais outras duas pessoas foram procuradas. Mas estas não quiseram responder ao questionário.

- Pessoas de projetos sociais em que Yerko lecionou e
- Pessoas com as quais fez música de câmara ou tocou junto em orquestras.

O intuito dessa busca foi saber se o espaço de atuação influenciaria na forma de Yerko agir musicalmente no mundo. O Yerko professor da Academia seria o mesmo Yerko a ministrar aulas em um projeto social ou em aulas particulares? Se sim, o que o faz manter sua postura? E, se não, qual a mudança e o porquê dela? E para além disso, que valores instigam esse professor que também instigam o camerista e o músico de orquestra?

De forma a chegar às respostas de todas essas indagações e ao conhecimento e compreensão de alguns dos valores que movem o Professor Yerko musicalmente como instrumentista e como professor, elaborei uma entrevista estruturada de cinco perguntas. Com estas perguntas, pretendi averiguar, a partir da união do meu olhar com o olhar das pessoas que com Yerko convivem ou conviveram, se esses valores se tornaram transgressores ou não do sistema em que esteve inserido. As perguntas foram elaboradas da forma mais abrangente possível, pois meu interesse inicial era fazer entrevistas semiestruturadas que levassem a diálogos interativos entre eu e as pessoas entrevistadas. Nessas interações, pretendia colher memórias de sentimentos e situações que me levassem mais profundamente ao entendimento das ações e pensamentos de Yerko em sua trajetória musical. Assim com foram as entrevistas com o próprio professor. Mas a pandemia me impediu de ter os encontros que pretendia e terminei optando por entrevistas estruturadas que facilitassem o retorno dos entrevistados em tempos tão difíceis.

Assim, enquanto os depoimentos do Professor Yerko foram colhidos em entrevistas semiestruturadas, tanto pessoalmente como por chamadas de vídeo durante a pandemia, onde dava a ele um ou mais temas e ele discorria livremente sobre eles enquanto eu permeava suas memórias com algumas indagações sobre assuntos que me pareciam necessários aos objetivos da pesquisa²⁷³, os depoimentos das pessoas entrevistadas foram dados a partir de perguntas abrangentes, que estimulassem memórias e reflexões, mas que focassem nos objetivos que pretendia alcançar. Propositadamente, essas perguntas davam margem a respostas parecidas e

²⁷³ Aqui é importante lembrar o que já foi dito na introdução deste trabalho. Apesar de fazer algumas indagações no meio das narrativas do Professor Yerko para que elas melhor se adequassem aos objetivos da pesquisa, busquei, de forma geral, interferir muito pouco nas falas do Professor e, portanto, muitos sentimentos, situações e assuntos ficaram no esquecimento ou simplesmente não foram abordados. Procurei deixar o Professor Yerko muito à vontade para falar e revelar o que quisesse, respeitando o que vinha à tona, da forma como vinha. Assim, quem lê este trabalho poderá sentir nele algumas lacunas de assuntos que poderiam ter sido abordados mais minuciosamente ou melhor esclarecidos. Mas o respeito à naturalidade foi uma escolha e, portanto, assumo essas lacunas como fazendo parte do que deveria aqui estar.

que poderiam aparentemente se repetir, mas meu intuito é que fossem respondidas de forma cada vez mais aprofundada e que as mesmas situações e sentimentos trazidos fossem vistos por ângulos diferentes a cada pergunta. E para facilitar ainda mais o aprofundamento das respostas, dei às pessoas entrevistadas a opção de me responderem de forma escrita ou oral, em chamadas de vídeo ou em áudios pelo aplicativo WhatsApp, áudios e vídeos esses que seriam gravados para que eu pudesse fazer posteriormente as transcrições.

Naturalmente, após receberem um arquivo²⁷⁴ com as perguntas e uma breve explicação sobre os objetivos de cada uma delas, bem como sobre o objetivo geral desta pesquisa, e perceberem a abrangência das questões, muitas das pessoas entrevistadas optaram por responder em áudios do WhatsApp e, portanto, será possível perceber nas falas transcritas uma diferença de estilo nas respostas. Apesar de ter procurado retirar das respostas orais o máximo de repetições de palavras, frases inacabadas e marcadores conversacionais, de forma a deixar o texto mais fluido para quem o lê, optei por ainda deixar alguns vestígios das falas que, sob meu ponto de vista, revelam sentimentos envolvidos nas respostas. Assim, será possível observar uma diferença entre os textos cujas respostas foram enviadas de forma escrita e os que derivam de respostas orais.

O arquivo foi enviado para várias pessoas que conviveram com Yerko dentro e fora da sala de aula e se constituía das seguintes perguntas:

- 1) Como você definiria o Professor Yerko como homem, como instrumentista e como professor?
- 2) Você percebe no Professor Yerko peculiaridades que o tornam diferente de outros professores de instrumento? Se sim, quais e como elas influenciaram sua vida de estudante de música?
- 3) Você acha que essas peculiaridades (se existentes) impactaram de alguma forma o meio violinístico paraibano?
- 4) Que relações com a música você adquiriu a partir das aulas ou do convívio com o Professor Yerko?
- 5) Se quiser, compartilhe algo que ele fez ou disse que lhe marcou de alguma forma.

²⁷⁴ Este arquivo se encontra no Apêndice A deste trabalho. É importante observar que há uma diferença entre o título atual desta pesquisa e o que foi enviado aos participantes. Desde a distribuição do arquivo com as perguntas até a escrita final desta tese, o título da mesma sofreu algumas alterações em virtude das reflexões e encaminhamentos sofridos pela pesquisa no decorrer deste tempo. Mas, para manter o documento tal qual foi enviado para quem participou deste trabalho, optei por deixar o título antigo presente no Apêndice.

A primeira pergunta buscou conhecer a visão de cada participante sobre a personalidade e a conduta do Professor Yerko, não somente como docente, mas também como instrumentista e ser humano. A segunda, terceira e quarta perguntas pretenderam conhecer as percepções dos participantes sobre aspectos da conduta deste Professor que pudessem ser vistos como diferenciais no sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e quais impactos essas possíveis condutas tiveram em suas vidas de estudantes de música e também no meio violinístico paraibano. Por fim, a quinta pergunta procurou contemplar a memória afetiva deixada pelo encontro de vida de cada participante com o Professor Yerko.

Como já falado, obtive trinta e nove respostas. Para mim, é evidente que essas entrevistas trazem apenas um recorte dos pensamentos e valores deste professor percebidos pelo seu entorno, mas é interessante conhecer onde elas se unem em uma visão comum dos indivíduos em relação a Yerko e onde elas divergem de opinião sobre sua atuação e sobre seu impacto no meio musical paraibano, mais especificamente na área do violino. Ainda sobre os retornos das entrevistas, é importante observar que às pessoas que não participam ou participaram do meio musical paraibano, foi dito que não era necessária a resposta da pergunta 3. Mas, mesmo assim, algumas a responderam. Também é importante ressaltar que algumas pessoas optaram por não responder a todas as questões, mas, mesmo assim, suas entrevistas foram transcritas e aproveitadas da forma como foram respondidas.

Como já foi posto na Introdução e visto ao longo de todo o texto, optei por apresentar as respostas dos participantes tanto as inserindo dentro de alguns capítulos do trabalho, como em grupos de sete entrevistas intercalados a eles. Chamados de *Agbede Méjì* que, em ioruba, significa “no meio de”, esses grupos procuraram abraçar em seu interior respostas de pessoas diversas, contendo cada um deles pelo menos 3 gerações de indivíduos que conviveram profissionalmente com Yerko. Também procurei, em cada *Agbede Méjì*, diversificar a cidade de atuação profissional das pessoas participantes daquele bloco e o espaço de encontro delas com o Professor Yerko.

Assim, no primeiro *Agbede Méjì*, temos:

- Pessoas que fazem sua vida musical aqui em João Pessoa desde o início de seus estudos no violino;
- Pessoas que iniciaram aqui e foram para fora da cidade e até do Brasil;
- Pessoas que são oriundas de outros estados e que vieram morar em João Pessoa e
- Pessoas que fazem sua vida musical em outras cidades.

Também podemos encontrar o depoimento de quem, mesmo não estudando violino, teve com Yerko um contato que se constituiu em aprendizado musical. Neste primeiro *Agbede Méjì*, intencionei dar um panorama geral do que pensam as pessoas entrevistadas sobre Yerko escolhendo entrevistas que, já de início, mostram características deste Professor que permeiam grande parte do total delas. São adjetivos referentes à sua responsabilidade, amor e respeito pela profissão ou à sua determinação em ajudar as pessoas que passam ou passaram por sua sala de aula a crescerem no instrumento através de sua dedicação e disponibilidade para com elas. Entrevistas que já trazem as peculiaridades deste professor que foram mais citadas no decorrer do trabalho. E que realçam sua preocupação com o lado humano de seus alunos, alunas e alunes, bem como sua forma jovial e perseverante de lidar com as situações da vida e da sala de aula. Esse *Agbede Méjì* é, portanto, introdutório e teve como objetivo já mostrar questões que estarão presentes ao longo de grande parte dos depoimentos.

Já o segundo *Agbede Méjì*, se concentra mais na cidade de João Pessoa. Ele veio logo após o relato de minha própria trajetória na pesquisa no primeiro capítulo e, como João Pessoa tem sido meu lugar de atuação profissional há mais de 30 anos, concentrei nesse entremeio mais pessoas que também buscaram essa cidade para sua vida profissional. Assim, dos sete depoimentos, quatro são de pessoas que fazem daqui seu lugar de atuação profissional, tendo ou não vindo de outros estados ou cidades para cá. Os outros três depoimentos são de indivíduos que, apesar de não estarem mais trabalhando em João Pessoa atualmente, estiveram aqui por bastante tempo e foram meus colegas de Bacharelado ou referência para mim na minha estada nele. Ou seja, neste aspecto, esse *Agbede Méjì* traz pessoas que, em sua maioria, estabeleceram tanto comigo como com Yerko uma espécie de vínculo mais aprofundado.

Também neste momento do trabalho foi possível observar uma ampliação em relação a uma espécie de análise de vida que muitos dos indivíduos entrevistados fizeram sobre Yerko. Sobre isso, foi interessante perceber nas entrevistas como um todo que vários dos depoimentos já traziam uma percepção e um conceito bem definidos referente às causas para que os caminhos trilhados por Yerko em sua vida profissional tenham se tornado tão amplos e diversos. E várias dessas concepções vinham de encontro às minhas próprias, me auxiliando a ver como coerentes minhas hipóteses em relação ao diferencial do Professor Yerko dentro do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto europeia e também em relação ao seu impacto no meio violinístico paraibano.

E foi justamente a essas análises da personalidade musical, tanto violinística como docente do Professor Yerko, que dei mais ênfase na composição do terceiro *Agbede Méjì*. Ele

contém, em sua maioria, depoimentos de pessoas residentes fora de João Pessoa ou que partiram dessa cidade para fora do Brasil tendo, portanto, outras experiências em outros contextos musicais. As entrevistas desse *Agbede Méjì* são, em sua maioria, algumas das que trazem uma análise mais aprofundada da forma de ação de Yerko como instrumentista e como professor baseadas justamente nessas experiências obtidas fora do meio musical paraibano. Foram propositalmente colocadas entre o capítulo da fundamentação teórica e o que traz a trajetória de vida pessoal e musical de Yerko e seus próprios depoimentos. Minha intenção com isso foi dar também àquela pessoa que manteve a leitura do trabalho na sequência proposta uma possibilidade de análise própria.

Ler a fundamentação teórica e conhecer melhor o contexto conservatorial em que Yerko tem atuado a vida inteira e, logo em seguida acessar algumas das opiniões mais detalhadas sobre a forma de ação deste professor no meio em que esteve inserido, já torna possível, sob meu ponto de vista, a quem tiver lendo o trabalho em sua sequência, vislumbrar as atitudes de Yerko que foram mais ou menos transgressoras desse sistema de ensino da música europeia de concerto. Então, a partir desse entendimento e conhecendo logo depois a vida e as opiniões do próprio professor sobre sua música e sua trajetória, penso ser possível a qualquer pessoa que leia este trabalho, de antemão, já presumir alguns dos motivos que levaram Yerko a construir sua forma de ação no mundo sem precisar de minhas análises. Assim, dou a quem lê este trabalho a possibilidade de dialogar junto comigo, concordando ou não com minhas respostas, mas sabendo que é preciso refletir sobre questões do nosso meio, como diz Small na frase que cito ao final do segundo capítulo.

O quarto *Agbede Méjì* soa, para mim, como um complemento a tudo o que já foi lido ou escrito. São depoimentos de pessoas que conviveram com Yerko intimamente por mais de duas décadas, pessoas que têm nele um referencial profundo em todos os sentidos da existência ou mesmo uma base para seu caminhar. Ou simplesmente pessoas que, mesmo de longe, atestam o impacto deste professor no meio em que viveu. Em sua maioria são, para mim, depoimentos mais afetuosos, colocados após o conhecimento da história de vida deste professor e antes deste primeiro capítulo de análises como uma maneira de dar um fechamento a toda essa história que tenho buscado contar até aqui. Eu falei, as pessoas falaram, Yerko falou. Agora é hora de refletir.

Mas antes disso, é preciso esclarecer mais um detalhe. Ao longo dos *Agbede Méjì*, ou mesmo nos momentos do trabalho em que as entrevistas são entrelaçadas com o conteúdo dos capítulos, foi possível visualizar dois símbolos que tanto precediam como sucediam as entrevistas, separando-as entre si ou do texto dos capítulos. Esses símbolos são denominados

de *Sankofa* e fazem parte da escrita filosófica dos povos *Akans* que hoje se situam na África Ocidental, na região do Gana e da Costa do Marfim e também se encontram espalhados pela diáspora. Eles pertencem ao grupo de símbolos *Adinkras*, ideogramas que são usados para representar provérbios ou ideias filosóficas. Segundo a Professora Katiuscia Ribeiro²⁷⁵, o *Sanko* significa voltar e o *fa* reflete a ideia de buscar, trazer. Assim, o conceito de *Sankofa* “é a possibilidade de você olhar para trás, se espelhar nas experiências do passado e pensar à frente”²⁷⁶ (Ribeiro, 2023).

Esse conceito se origina de um provérbio tradicional entre os povos de língua *Akan*, “*se wo were fi na wosan kofa a yenki*”, que significa “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Seu símbolo consiste em um pássaro que caminha para frente, mas está sempre olhando para trás e carregando um ovo ou pedra em seu bico, que representaria o passado que ele busca. Como diz a Professora Katiuscia Ribeiro, “ele está olhando para trás justamente nessa possibilidade de pensar a ancestralidade como paradigma de reorganização”²⁷⁷ (Ribeiro, 2023). E esse símbolo também pode se apresentar como um desenho semelhante ao coração ocidental²⁷⁸.



Figura 18: Sankofa

Fonte: <https://br.pinterest.com/maumovel/sankofa/> e <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/>²⁷⁹

²⁷⁵ A Professora Katiuscia Ribeiro possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Filosofia e Ensino pelo programa de Pós-graduação de Filosofia e Ensino – PPFEN – CEFET / RJ com Dissertação tema: *Kemet, Escolas e Arcadeas – A Filosofia Africana no Combate ao Racismo Epistêmico e a Lei 10639/03*. Doutora em Filosofia no Programa de Pós-Graduação de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais IFCS/PPGF, sua pesquisa é sobre Filosofia Kemética. Atualmente, é Professora Pesquisadora Convidada da Universidade de Temple, na Filadélfia; no Departamento de Africologia e Estudos Afro-Americanos - o primeiro e mais importante departamento de Africologia do mundo. Apresenta o programa 'O Futuro é Ancestral', no canal GNT.

Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/7536316/katiuscia-ribeiro-pontes> Acesso em 03 out. 2023

²⁷⁶ Esta fala foi retirada de um vídeo do Youtube intitulado “Qual o significado do Sankofa?” onde a Professora Katiuscia Ribeiro fala sobre como este símbolo representa o resgate do passado. Este trecho se encontra aos 22 segundos do vídeo que está disponível no endereço eletrônico:

<https://www.youtube.com/watch?v=H79ShZ5Mymw> Acesso em 03 out. 2023

²⁷⁷ Esta fala foi retirada de um vídeo do Youtube intitulado “Qual o significado do Sankofa?” já citado anteriormente. Este trecho se encontra aos 39 segundos do vídeo que está disponível no endereço eletrônico:

<https://www.youtube.com/watch?v=H79ShZ5Mymw> Acesso em 03 out. 2023

²⁷⁸ Ambos os formatos foram escolhidos para serem utilizados neste trabalho.

²⁷⁹ Acesso em 10 de outubro de 2023

No site da Revista Sankofa da Universidade de São Paulo, uma revista semestral que tem como objetivo “abrir espaço para publicação de textos inéditos nas áreas de História da África, Diáspora, Cultura Política e Colonialidade”, há uma breve descrição do significado do símbolo e do periódico que transcrevo aqui por ter profunda conexão com o que busco neste trabalho:

Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar. Sankofa é, assim, uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. Ele representa os conceitos de auto-identidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural. É parte do conhecimento dos povos africanos, expressando a busca de sabedoria em aprender com o passado para entender o presente e moldar o futuro. Deste saber africano, Sankofa molda uma visão projetiva aos povos milenares e aqueles desterritorializados pela modernidade colonial do “Ocidente”. Admite a necessidade de recuperar o que foi esquecido ou renegado. Traz aqui, ao primeiro plano, a importância do estudo da história e culturas africanas e afro-americanas, como lições alternativas de conhecimento e vivências para a contemporaneidade. Desvela, assim, desde a experiência africana e diaspórica, uma abertura para a heterogeneidade real do saber humano, para que nos [sic] possamos observar o mundo de formas diferentes. Em suma, perceber os nossos problemas de outros modos e com outros saberes. Em tempos de homogeneização, esta é a maior riqueza que um povo pode possuir²⁸⁰.

Em tempos de homogeneização, me baseio no Orixá Exu como princípio explicativo para este trabalho. Em tempos de homogeneização, resalto aqui as transgressões do Professor Yerko ao sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto europeia. Transgressões essas que só foram possíveis, a meu ver, porque este Professor, tal como o pássaro do símbolo Sankofa, foi em frente sempre olhando para trás, consciente ou impulsivamente reavivando e perpetuando nas suas atitudes o que foi morto pelo sistema de violência do mundo. Tal como ressaltam Simas e Rufino (2018), as experiências de ancestralidade e encantamento dobram a morte, que só existe quando há esquecimento, pois, “para grande parte das populações negro-africanas que cruzaram o Atlântico e para as populações ameríndias do Novo Mundo, a morte é lida como espiritualidade e não como conceito em oposição à vida” (Simas; Rufino, 2018, p. 11).

Yerko tem dobrado a morte de seu pai e de seu grande Mestre Jorge Peña em sua luta diária por proporcionar a cada pessoa que passou ou passa por sua sala de aula a realização de seus sonhos. Perpetua o exemplo dessas duas referências e ainda o de sua mãe com sua dedicação ao trabalho. Em suma, Yerko revive em si aqueles a quem ama não os deixando morrer, nem dentro de si e nem para o mundo. E unindo a isso seu amor e respeito pela

²⁸⁰ Fonte: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/about> Acesso em 03 out. 2023

música e pela liberdade que foram privadas de seu Mestre, construiu uma forma de agir que terminou por transgredir alguns dos cânones do sistema no qual permaneceu inserido durante toda a sua vida.

Tal como ressaltai na introdução deste trabalho, sempre vi em Yerko um diferencial, tanto como instrumentista como na sua forma de lecionar. Sua postura séria e respeitosa diante da música, colocada acima de qualquer situação humana, sua concentração inabalável durante qualquer tipo de ensaio em que ele participasse, sua capacidade de transitar por vários espaços musicais e atuar em diferentes estilos. Além disso, sua forma de se comportar com os indivíduos que frequentam e frequentaram sua sala de aula, se importando com eles além do que caberia a um distante professor, típico do ensino de conservatório, e buscando conviver com eles não apenas musicalmente, mas sim se aproximando de suas vidas além da música, conhecendo suas dúvidas e angústias e buscando contribuir para a realização de seus sonhos. Yerko sempre respeitou a individualidade de cada pessoa em sua sala de aula, se moldando ao seu ritmo de aprendizado, aplicando estratégias individuais que impulsionassem sua técnica e sua musicalidade e nunca fazendo diferença entre as pessoas que tinham mais ou menos facilidade. Para mim, Yerko sempre foi um professor diferente que, ao longo do tempo, pude observar crescer em número de estudantes em sua classe e também em um nome para além das fronteiras pessoais.

E é exatamente deste diferencial que pretendo tratar no restante deste capítulo. Agora trazendo pontos específicos das falas das pessoas entrevistadas. A partir do que foi dito nas entrevistas, ressaltarei delas cada um dos diferenciais acima citados de forma a entrelaçar minhas percepções sobre o Professor Yerko com os depoimentos das outras pessoas. Assim será possível saber se o que eu vejo como diferencial e, portanto, como transgressor ao sistema, condiz ou não com a visão daqueles e daquelas que com Yerko também conviveram.

Quando iniciei meus estudos com Yerko, havia acabado de chegar de Brasília, local de meu nascimento e de meus primeiros contatos com o violino e com o fazer musical em grupo, mais especificamente em uma orquestra. Até começar a estudar violino, tinha tido aulas de teoria musical e aplicado esse conhecimento no estudo do piano, pois assim funcionava o sistema de ensino em que estava inserida. Minhas oportunidades de vivenciar a música em conjunto haviam sido poucas e também não muito significativas para mim. Lembro-me então do que foi iniciar o estudo de um instrumento de orquestra e, ao mesmo tempo, começar a tocar em uma. Um mundo se abriu. Mas eu era a menos experiente dentre as pessoas que estudavam com minha professora da época. Tinha pouco tempo de aula, um tempo que me diziam ser proporcional ao que sabia no instrumento. Chegava na sala,

mostrava o exercício, recebia as orientações e ia embora. Na época isso não pesava tanto porque tinha em casa familiares que me orientavam. Meu avô estudava comigo o violino e minha mãe me auxiliava no entendimento das vivências nas aulas teóricas. Dessa forma, eu tinha um acompanhamento contínuo e minhas dúvidas supridas dentro da minha própria casa.

Quando cheguei em João Pessoa, fui logo encaminhada para ser aluna de Yerko. Mamãe tinha aqui, sua terra natal, vários conhecimentos e já viemos para cá com a notícia que iria estudar com o melhor professor da cidade. Era o ano de 1986 e a classe de Yerko já era considerada a mais promissora musicalmente. As crianças e jovens tocavam em vários lugares e havia certo clima de festa, pois, quando aqui cheguei, o campo da música de concerto de João Pessoa estava em efervescência, com um governador dando apoio irrestrito ao movimento, a Orquestra Sinfônica da Paraíba realizando concertos com casa lotada e a Universidade formando musicistas que já começavam a se unir a seu corpo docente e em diversos grupos musicais, formando aqui um meio musical erudito coeso e profícuo.

Lembro-me até hoje da minha primeira aula com Yerko. Já tinha um ano de violino quando comecei a estudar com ele e algo me incomodava demais tocando: não conseguia me adaptar à postura indicada pela minha professora anterior. Segundo ela, era a postura correta, todas as pessoas que estudavam com ela tocavam daquele jeito. Mas eu não conseguia me adaptar, era incômodo. Iniciei minha aula com Yerko e, me lembro como se fosse hoje: toquei um movimento de um concerto de Vivaldi e, ao terminar, a primeira coisa que ele fez foi mudar tudo o que me incomodava. A sensação corporal na hora foi indescritível. Ele me mandou tocar novamente e minha resposta já era outra, e isso me espantou demais. A aula continuou e pude conhecer um homem jovem, engraçado, que fazia piadas legais e me deixava à vontade. Nunca havia tido uma aula tão comprida. E neste primeiro encontro tive contato com dois comportamentos de Yerko que já, de início, senti serem um diferencial pelas experiências vividas por mim no violino até então: o respeito à minha individualidade corporal e a dedicação e atenção a mim como pessoa e a meu processo no violino.

Ao longo do tempo, fui inserida na turma do Professor Yerko, um grupo de estudantes que ele sempre reunia, fosse para tocar ou simplesmente para comer uma pizza. Tocávamos juntos na Orquestra Jovem da Paraíba, reativada nesta época. Participávamos de aulas coletivas com professores que vinham de fora, tínhamos aula em grupo, nos reuníamos com Yerko para escutar música, dar risadas, levar broncas. Uníamos-nos em dias em que ele estava de mau humor e estudávamos ainda mais para que isso não acontecesse. E a turma de Yerko só crescia. Pessoas com mais ou menos dificuldades, ele se empenhava para fazer todas as pessoas tocarem o melhor que podiam. Dava conselhos, se interessava pelas nossas vidas,

sorria com nossas dúvidas de adolescentes, reclamava quando a gente se comportava mal. Exigia respeito e seriedade com a música e bom comportamento nos ensaios.

Depois de quatro anos estudando com Yerko, deixei sua sala de aula. Tinha sido um ano complicado, Yerko estava viajando demais por conta do Quinteto da Paraíba. Minhas aulas caíam perto do fim de semana e essas viagens sempre atrapalhavam justamente meus dias de aula. Tinha que me preparar para o vestibular e me sentia insegura de caminhar sozinha. Os horários de Yerko estavam repletos, as reposições dificultadas. Foi uma fase, mas que pegou justamente minha preparação para entrar na Universidade. Chorei consideravelmente ao comunicar a ele que não faria mais parte de sua classe. Mas nos mantivemos em contato, ele sempre ajudando no que era possível com opiniões sobre minhas apresentações ou arrumando oportunidades para que eu tocasse em vários espaços. Estudei com vários professores e professoras depois de Yerko, mas sua personalidade ficou destacada em minha trajetória. E o mesmo podemos verificar em grande parte das entrevistas presentes neste trabalho.

Dos trinta e nove depoimentos dados para esta pesquisa, apenas cinco não ressaltam a dedicação de Yerko às pessoas que passam por sua sala de aula e a relação mais aprofundada que mantém com elas, se preocupando não apenas com seu desenvolvimento técnico e musical, mas também com suas vidas pessoais, seus sonhos, suas dificuldades e suas angústias. O que o torna diferente do sistema de ensino em que se encontra inserido. Como visto no segundo capítulo deste trabalho, o ensino conservatorial, sistema de ensino da música de concerto europeia que garante a hegemonização dessa música nos países colonizados, preza por uma transmissão de conhecimento despersonalizada, onde o mesmo método é aplicado para todos os indivíduos e onde a atenção se volta para a formação técnica e não global da pessoa em aprendizado. Yerko não apenas busca para sua classe um aprendizado que coloca a técnica a serviço de uma expressividade mais individualizada e do entendimento abrangente, mas pessoal, do discurso musical, como tem um olhar mais global para a dificuldade enfrentada por cada estudante em sala de aula, buscando sua causa também em sua vida particular e procurando ajudar no que lhe for possível. Disponibilidade, disciplina, paixão, jovialidade, respeito e amor pela música são alguns dos adjetivos mais repetidos pelas pessoas em suas entrevistas. Seu lugar como uma referência, um amigo, incentivador, conselheiro e até de uma espécie de pai, ressaltado na maioria delas.

Para um maior detalhamento dessas peculiaridades do professor Yerko, sigamos na análise das entrevistas. Ela será feita a partir do agrupamento das respostas de cada uma das cinco perguntas. E para melhor compreender onde, como e até que ponto as encruzilhadas da

vida do Professor Yerko o levaram a caminhos diversos dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e em que aspectos esses caminhos se constituíram em influência para o meio violinístico paraibano, essas respostas serão, aos poucos, entrelaçadas com os fatos da vida deste professor e as escolhas que ele fez a partir deles. É importante também salientar que, pelo fato da entrevista ter sido construída com perguntas bastante abrangentes e que dão margem a respostas longas e subjetivas, várias das pessoas entrevistadas muitas vezes já respondiam uma questão com assuntos de outra. Essa possibilidade de entrelaçamento foi proposital e sua finalidade foi realmente levar a pessoa entrevistada a uma reflexão cada vez mais detalhada e aprofundada sobre Yerko e sua ação como instrumentista e professor.

Pergunta 1: Como você definiria o Professor Yerko como homem, como instrumentista e como professor?

Quando elaborei esta pergunta, fiquei em dúvida se pediria ou não às pessoas entrevistadas uma definição de Yerko como ser humano. Estando este trabalho voltado para a observação e análise das atitudes deste professor diante de suas encruzilhadas e encontros profissionais de forma a verificar até onde elas foram transgressoras ao sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto europeia, me perguntei se realmente se fazia necessária a pergunta que buscava defini-lo como ser humano. Além de sua vida pessoal não ser o foco de meu interesse, a entrevista estava voltada muito mais para as pessoas que passaram por sua sala de aula e, portanto, para indivíduos que com ele tiveram um convívio menos íntimo, mesmo que de muitos ele tenha se tornado amigo.

Mas como sei que, em alguma instância, somos profissionalmente uma faceta do que somos como pessoas e também que nossa busca às vezes diz muito mais sobre nós do que algumas de nossas atitudes, decidi manter a pergunta abraçando a visão das pessoas sobre Yerko também como ser humano. Sobre nossas diversas facetas, vale lembrar as palavras de Stuart Hall quando diz que as transformações pelas quais o mundo tem passado estão “abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (Hall, 2006, p. 9), uma concepção da pessoa humana implantada pelo Iluminismo na qual o indivíduo seria alguém

totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do

indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (Hall, 2006, p. 10/11).

Segundo Hall, com o passar do tempo, foi possível entender que este núcleo interior do sujeito também se forma a partir do contato com outras pessoas que se tornaram importantes para ele, criando sentidos para sua existência e influenciando suas atitudes. Mas, com as mudanças dos paradigmas sociais ocorridas principalmente nas últimas décadas, essa visão do sujeito tem mudado ainda mais e a sua real fragmentação tem sido cada vez mais exposta.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. [...] A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 12-13).

Yerko foi fragmentado diversas vezes pelas violências do mundo. Desde a morte violenta daquele que ocupou um lugar de Mestre para ele até as diversas violências estabelecidas pela colonização do ser e do saber no sistema que abraçou como profissão. E teve que sobreviver, criando para si, de maneira consciente ou não, uma forma de agir que lhe desse condições de ir adiante, preenchendo suas faltas e nutrindo suas necessidades. E, neste ponto do trabalho, gostaria de comentar que não tenho como afirmar sobre até que ponto as escolhas transgressoras de Yerko foram ou não conscientes. Se elas foram feitas a partir de uma reflexão ou apenas tomadas de forma impulsiva. Esse tipo de aprofundamento não foi abordado em nossas longas conversas. E, como já falei, deixei que todas as falas viessem à tona sem muito interferir. Ao longo da pesquisa, apenas percebi em sua narrativa, aqui transcrita, o desejo consciente de reviver seu Mestre em sua sala de aula, de dar a seus alunos, alunas e alunes possibilidades que ele não teve. Mas, em relação às violências sofridas por ele, não tenho como mensurar o grau de consciência da influência delas em suas atitudes como instrumentista e professor. Sei que Yerko nunca se permitiu desistir diante das

frustrações e fragmentações. E isso ele fala muito claramente nas entrevistas. Em memória daqueles a quem muito ama, nunca se deixou esmorecer. Em respeito à música, colocou-a acima de tudo. Ou mesmo pode ter feito tudo isto apenas como uma forma de sobreviver. Não sei e também não perguntei. O fato é que Yerko, como poderá ser visto através das entrevistas, em sua atuação profissional, buscou focar no lado bom das coisas e seguiu em frente. E, assim, na minha concepção, arrumou uma maneira de suprir as faltas que sentiu da vida. E então procurou incentivar aqueles e aquelas que passaram por sua sala de aula a fazerem o mesmo. Impulsionou essas pessoas a irem em busca dos seus sonhos e deu a elas a ajuda que teve em momentos importantes de sua trajetória. E em nome deste sentimento de devolver à vida o que dela obteve, focando nas possibilidades e não no que oprime, penso que o ser humano pode ter as mais variadas atitudes e produzir mudanças em si mesmo e no seu entorno sem, necessariamente, ter total consciência desse processo.

Assim, para mim, o Yerko professor ou o Yerko instrumentista são apenas facetas do Yerko homem que junta seus cacos e se reinventa a cada dia, como pede e mobiliza Exu. Mas nem sempre essas fragmentações, naturais de todos os indivíduos, se tornam claras no cotidiano das relações e, muitas vezes nos confundimos, pensando que as ações das pessoas no mundo representam sua personalidade como um todo. E isso fica muito explícito nas entrevistas que colocam as atitudes de Yerko com as pessoas que passam e passaram por sua sala de aula como uma verdade mais global em relação a sua personalidade.

Assim, decidi manter a busca por uma definição de Yerko como ser humano para saber até que ponto essas fragmentações se tornavam visíveis para quem com ele conviveu e, como elas apareceriam expostas em suas reflexões e opiniões sobre um Yerko que vejo como diferencial e transgressor de um sistema que a tantos indivíduos silencia. Como sempre percebi Yerko buscando a amizade e uma aproximação maior com as pessoas de sua sala de aula, tive interesse em saber até onde os paradoxos de Yerko, inerentes a todo ser humano, ficaram claros para elas que com ele conviveram nesse lugar. Além disso, também entrevistei pessoas que tiveram com ele um convívio mais próximo, mas que não foram seus alunos, alunas e alunes. Assim, estas teriam também visões desse ser humano sobre outros pontos de vista que não o da sala de aula e estes outros olhares poderiam enriquecer as reflexões necessárias para atingir os objetivos deste trabalho. Afinal, sou consciente que, para conhecermos alguém, é preciso tempo, intimidade, uma troca que vai além da sala de aula mesmo que nessa sala de aula imperem a amizade, o companheirismo e uma troca maior do que geralmente o sistema permite. É preciso um cotidiano de maior frequência para ser possível perceber em cada pessoa suas luzes e suas sombras.

Das trinta e nove entrevistas, apenas seis fizeram uma nítida separação entre o Yerko ser humano, o Yerko instrumentista e o Yerko professor. As definições de um ser humano generoso, leve, positivo, altruísta, bondoso, iluminado, prestativo, amigo, encantador, grandioso, único, cativante, gentil e acolhedor se confundem com referências e exemplos de seu comportamento como professor. Não estou querendo dizer com isso que Yerko não possua essas qualidades. Mas que, em boa parte dos depoimentos elas aparecem em um entrelaçamento com a faceta docente deste homem que terminou por se tornar uma referência para grande parte das pessoas entrevistadas. A aproximação mais profunda que Yerko buscou com aqueles e aquelas que com ele estudaram, indo além das questões musicais para se preocupar também com os seres humanos fez com que, para essas pessoas, o homem e o professor se misturassem. O professor que vai além do que o ensino conservatorial promove, com sua sala de aula tecnicista, racional e que estabelece um distanciamento entre docentes e discentes e se torna um amigo. Mas um amigo que impulsiona, aconselha, não deixa desistir, incentiva e encoraja. E não o amigo que troca de igual para igual e mostra seus paradoxos e nuances de personalidade. Assim, esse professor amigo se torna uma espécie de mestre, de ídolo, de referência de vida ou, como em algumas entrevistas, uma espécie de pai. Seus defeitos como homem não aparecem porque prevalecem as qualidades do professor. Aqui, o amigo é o mestre e absorverá as qualidades deste.

Assim, na primeira pergunta, ao definirem Yerko como ser humano, em várias das entrevistas surgiu um entrelaçamento do homem com o professor:

um homem de uma generosidade incrível, [...] Um cara com um coração gigantesco, com uma alma leve. Yerko é um cara muito positivo, extremamente impulsionador. Ele impulsiona sempre a gente e sempre pra frente. [...] Me ajudou muito pessoalmente, me ajudou muito artisticamente. Na minha formação ele foi muito importante e ele é muito importante como meu amigo (Ìlawó).

Como homem é uma referência para mim. Um cara que ajuda, um cara que faz de tudo pra, pra ajudar, pra fazer o melhor, pra tirar o melhor do aluno (Bàbá).

Yerko é uma pessoa de um carisma incrível! A capacidade que ele tem de agregar pessoas ao seu entorno e a partir disso fazer com que elas se interessem pela música e pelo violino é estarrecidora (Ìsún).

Yerko é uma pessoa admirada por todo mundo. Um ser humano iluminado. É um homem que se preocupa com a juventude, é uma pessoa assim muito generosa (Àìfipekan).

Yerko é uma pessoa que a gente não consegue definir ele em uma palavra. Yerko é um professor extraordinário. Ele, como ser humano, é uma pessoa encantadora, sabe? Yerko é uma pessoa de inspiração, para você se inspirar nele (Féràn).

Ele é mais que um professor para mim. Ele é um amigo, ele é um irmão, ele é um pai, tudo, sabe? É uma pessoa que me ajudou bastante a subir de nível no violino e isso me ajudou bastante (Ìfarakóra).

Eu vejo uma relação muito próxima de Yerko professor e Yerko homem. Como ser humano, uma pessoa que realmente abriu mão de muita coisa material em termos de ajudar tantos alunos, ajudar não só com relação à didática, aulas, mas ajudar financeiramente, ajudar materialmente (Títújúká).

Não há dúvida que o Yerko professor e o Yerko homem, portanto, terminaram por se confundir na cabeça de boa parte das pessoas que passaram por sua sala de aula. Algumas conseguem extrair uma definição de Yerko que consideram válida para os três aspectos aqui abordados, incluindo o Yerko instrumentista: *Ìjìnlẹ* usa a palavra emoção, *Làìbù* inicia sua entrevista afirmando que “a integridade na personalidade do professor Yerko pode ser vista de forma clara na sua vida como homem, instrumentista e como professor”, *Àgbámọra* diz que “Yerko é realmente uma pessoa diferenciada nos três âmbitos”, *Jagunjagun* descreve Yerko como um guerreiro, tanto como homem, como também como instrumentista e professor e *Şíníyè* acredita que qualquer definição usada para o Yerko homem, instrumentista e professor pode servir para os três aspectos, aspectos nos quais este professor mostra “infinitas qualidades, tentando fazer o seu melhor constantemente. Sempre pensando como ajudar qualquer pessoa, da melhor maneira possível”.

Ainda há algumas entrevistas que omitem a definição de Yerko como ser humano e focam apenas no aspecto profissional deste professor, como é o caso de *Ìrántí ìdùnnú*, *Ojúùşe* e *Kówé*. Ou que definem o homem Yerko como alguém que tem como principal característica a dedicação a seu ofício: *Ìteramóşe*, que o define como um ser humano dedicado à música que “para alguns foi um pouco pai, às vezes psicólogo, além de incentivador e muitas vezes patrocinador” e *Enikòðekan*, que define Yerko como um homem comprometido com a música.

Mas há também aquelas entrevistas de pessoas cujas trocas foram mais aprofundadas com Yerko e que se tornaram grandes amigas dele ao longo do tempo. O conheceram realmente em várias de suas facetas. *Jagídígbò* considera Yerko um “homem íntegro, de caráter”, *Ìbáré* o define como uma “pessoa boníssima, um amigo que terei pra sempre na vida” e para *Ìfẹmọnikéjì*, Yerko sempre foi uma pessoa leal, transparente, sincera e generosa, que “nunca se negava a um pedido de ajuda. Sempre estava atento e disposto. Suas opiniões sempre muito, muito sinceras”. Para essas pessoas, o Yerko professor é um reflexo do Yerko homem que elas conhecem em sua relação de amizade.

Dentre as entrevistas que trazem uma reflexão que separa o Yerko homem do Yerko profissional gostaria de destacar as palavras de *Agídí*:

Obviamente, qualquer tentativa de descrever a pessoa ou mesmo a relação de amizade aqui seria reducionista. Mas gostaria de destacar alguns aspectos. Yerko sempre viveu rodeado de pessoas, alunos, companheiros de música de câmara. Ele é uma pessoa cativante, de forma que, quando eu viajava para tocar em vários lugares, cidades e estados diferentes, sempre tinha alguém que o conhecia, e sempre tinha essa impressão de pessoa cativante e alegre. Yerko é muito generoso também. Eu pude ver como ele ajudava, às vezes até materialmente, os alunos e também outras pessoas do seu convívio. No entanto, embora ele seja extremamente sociável, ele vive sozinho. Não falo somente porque ele mora sozinho ou por não ter uma relação estável. É de ficar só mesmo. Ele adora isso. Não diria que é solidão, porque isso não o oprime; pelo contrário, parece uma maneira de cultivar a liberdade que ele tanto valoriza. Eu acho essa característica paradoxal comparada à extrema generosidade e disponibilidade que ele oferece aos alunos e às pessoas em geral.

Aqui se encontra o menino que subia a montanha para comer melancia. O Yerko livre, que gosta de se sentir assim e preza por esse sentimento. Apesar de se doar às crianças e jovens que passam por sua sala de aula, Yerko se mantém desapegado delas e de quaisquer pessoas à sua volta. Esse paradoxo apontado por *Agídí* é atestado por *Fisan* quando diz que, por ser uma pessoa de espírito livre, Yerko decidiu priorizar seus compromissos profissionais ao invés dos pessoais e isso fez com que ele se tornasse alguém sempre disponível para suas aulas e para as pessoas que com ele estudavam, colocando toda a sua energia e tempo nesta atividade. Ou por Ana Lúcia Altino quando diz que

passado tantos anos, e mantendo uma amizade que foi recuperada muito tempo depois, hoje diria que é uma pessoa sincera, fiel a seus princípios. Se há uma coisa que ele gosta é de ensinar. Solitário, foi durante muito tempo um “beija-flor” encantando muitos corações por onde passava, mas manteve sua condição de solitário. Hoje ele se gaba de viver há 38 anos sozinho.

O Yerko livre e paradoxal ainda é apontado por *Ìsòkó* quando diz que ele, como qualquer pessoa, é difícil de definir de uma única maneira, mas que, com o passar dos anos, pôde observar que este professor, apesar da vida artística e de docente, que o põe naturalmente em evidência, “é uma pessoa reservada e muitas vezes quase que tímida. Por exemplo, é comum não conseguir encontrá-lo no dia de seu aniversário, fazendo com que tivéssemos de fazer festas de aniversário surpresa para ele em datas próximas ao seu aniversário”. Ou por *Ọ̀wọ̀*, seu amigo de mais de 25 anos e que o define como um homem de caráter, digno, com muita sabedoria e um grande sentimento de humanidade, apesar de seus altos e baixos naturais ao processo emocional de cada ser existente:

ele é um homem que podemos colocá-lo em relação a própria natureza, né? É um homem ora calmo e tranquilo, ora tempestuoso e agitado e às vezes, esse jeito dele ser assim, o deixa extremamente feliz e alegre, brincalhão, como, da mesma forma, o transforma naquele cara mais distante, mais calado, mais introspectivo. Mas dentro disso, ele preserva com ele uma coisa que é, ao meu ver, extremamente

importante pra qualquer homem, pra qualquer ser humano. Que é essa relação dele em um ser com muita dignidade, com muita sabedoria, um ser humano muito especial. Ele é um homem muito especial. Ele traz com ele essa... que muito provavelmente isso venha da sua criação. Que é uma coisa que se percebe nas pessoas que é o tipo de relação e de educação que a gente traz do berço, né? Então assim, ele é um cara extremamente prestativo, amigo, incentivador

A meu ver, é exatamente neste paradoxo que se encontra o poder das escolhas, escolhas essas que permitem as mudanças de paradigmas no mundo. Yerko sempre foi livre. Subia montanha, brincava de carrinho na rua em vez de ir para a aula, vivia fora de casa com seus amigos. Não gostava de arrumar a casa nem de estudar. Poderia ser alguém a dar aulas cronometradas e fazer apenas o que sua função de professor de conservatório lhe obrigava. E sairia para curtir sua vida e sua liberdade. Ou então, poderia tirar o tempo em que não estivesse dando aula para estudar violino, coisa que passou a gostar de fazer posteriormente. Mas teve um Mestre, uma referência de vida profissional que lhe foi tirado brutalmente pela violência do mundo. E Yerko se encontrou nele quando começou a gostar de dar aulas. Para esta entrevista, ele conta que não sabe como foi crescendo dentro de si o prazer por lecionar, mas para a Professora Sandra Aquino²⁸¹, em seu artigo intitulado *De Coquimbo a Coqueirinho: a trajetória de um violinista chileno na Paraíba – entrevista com Yerko Tabilo*, ele diz:

o que me fez dedicar tanto tempo à docência? Eu tinha tempo, todo tempo que queria. Nunca me casei, porque, para mim, era mais importante a docência. Sabe quando comecei a ter gosto pelas aulas? Quando começou a ter as audições públicas dos meus alunos! Acho que foi aí que me dei conta, quando vi meus alunos tocando, percebi que estava ajudando-os de alguma forma. Comecei finalmente a sentir que era professor! (Aquino; Penna, 2018, p. 165).

Yerko usa seu tempo livre para lecionar, pois assim agia sua grande referência de vida. Fazendo como ele fazia, Yerko o perpetua dentro de si e para o mundo. Ele organiza seus paradoxos e suas dificuldades através de sua ancestralidade e vai buscar no passado aquilo que perdeu sendo ele mesmo esse passado. Yerko é paternal como Jorge Peña lhe parecia. Dedicar-se como via Jorge Peña se dedicar. Incentiva como Jorge Peña incentivava. Honra a vida e a memória de seu grande referencial, da forma como o via. Além disso, busca também no passado aquelas pessoas que considera chaves na sua vida. Sua irmã, Ivan Rojas, “*são caras fundamentais para chegar nos cantos, sabe? E que Deus bota, bota para que você*

²⁸¹ A Professora Sandra Aquino é violinista e professora do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Formou-se Bacharel em Música por esta Universidade, tendo tido Yerko como seu professor neste período. Seu currículo estará melhor explicitado no Apêndice B deste trabalho, pois esta professora foi uma das pessoas participantes desta pesquisa.

não se lasque, para que as coisas dêem certo” (Tabilo, 2021). Honra essas pessoas sendo também alguém chave para quantas pessoas puder. Ajuda porque foi ajudado. Sua irmã não o deixou desistir. Quantos estudantes ele não permitiu que desistissem? E, para isso, incentivava suas vidas pessoais e profissionais, usando de sua liberdade, de seu tempo livre, para a essas pessoas se dedicar.

Em seu peito, a necessidade de se refazer dos cacos deixados pela morte de Jorge Peña e por todos os momentos em que teve que enfrentar o sistema para dizer que conseguia ser um violinista e um professor dentro dele. Sigamos com as definições das pessoas entrevistadas sobre o Yerko instrumentista e o Yerko professor. Mas aqui já se encontra um pouco do que penso ser este paradoxo Yerko Tabilo que, para sobreviver e poder ser livre, transgrediu alguns dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino em que esteve inserido durante quase toda sua vida. Tudo isso conscientemente? Não sei. Mas esta é minha visão sobre seu comportamento.

Das trinta e nove entrevistas, apenas seis não definem o Yerko instrumentista e onze o colocam claramente e de forma geral como uma referência, uma inspiração, um violinista que, por suas qualidades, marcou consideravelmente as vidas musicais dessas pessoas. Já o restante das entrevistas trazem pontos específicos muito parecidos de sua atuação no instrumento. As citações sobre sua responsabilidade, profissionalismo, compromisso, determinação, dedicação aos estudos e aos ensaios, respeito pela música e pelas pessoas que a fazem e amor pelo que faz são várias. *Ọwọ* relata que em seus mais de 25 anos trabalhando com Yerko intensivamente nunca deixou de vê-lo como um grande exemplo, pois

em todos os momentos, em todas as viagens, em todos os camarins, em todos os teatros, em todas as salas de concerto, sempre estava Yerko com seu violino tocando as passagens mais difíceis das músicas, praticando escala, praticando arpejo, praticando sonoridade, praticando arco, praticando

Essa atitude, segundo *Ọwọ*, fazia com que todos do grupo se sentissem incentivados a também buscar esse nível de concentração e disciplina que resultava sempre em performances impecáveis. *Láìbù* define Yerko como uma pessoa íntegra em todos os aspectos, ressaltando a dedicação deste professor ao seu instrumento e comentando que “como instrumentista - em especial na vida de músico camerístico – Yerko sempre apresentou para diversos públicos concertos de alta qualidade” e que essa qualidade também se estende no cuidado com a técnica, o estilo e vários outros aspectos da música e do violino em sua sala de aula. Pensamento também corroborado por *Ìtẹ̀bọ̀mì*, quando relata que o violinista Yerko é uma referência em vários aspectos, mas principalmente na sua qualidade de som e de

afinação, qualidades essas que ele fazia “ficarem claras durante a aula. Mesmo não sendo um solista, mas ele tocava com propriedade trechos de grandes concertos, pra ilustrar o que ele queria de som, o que ele queria de fraseado e aquilo fascinava gente”.

Sobre isso, é importante relatar que em várias das entrevistas é perceptível que o violinista Yerko se une ao professor Yerko em termos de responsabilidade e compromisso com o que faz, buscando realizar aquilo que pede às pessoas de sua classe de forma a incentivá-las ao se colocar como exemplo. Atitude que ele mesmo comenta em sua entrevista à Professora Sandra Aquino no artigo já citado: “eu era **principal**²⁸² dos segundos violinos, ficava preocupado se puxava o arco certinho, do jeito que falava em sala de aula, para que os alunos não falassem: ‘ele diz uma coisa e faz outra’” (Aquino; Penna, 2018, p. 165, grifo das autoras).

Também são constantes os comentários sobre sua expressividade, sobre a emoção, paixão e intensidade que transmite ao tocar, coisas que o tornam inspirador para boa parte das pessoas entrevistadas. *Kówé* relata que o que sempre lhe chamou a atenção em Yerko como instrumentista foram sua qualidade técnica e “sua forma de externar a sua relação íntima com a música. Esse aspecto sempre serviu de inspiração para mim pois em sua performance podemos captar a paixão pelo que faz, a sua maneira de colocar na performance suas emoções e sentimentos”. Já *Ìfẹmọ̀nikẹ̀jì* coloca que Yerko é

um instrumentista muito criativo, sempre ideando novas maneiras de interpretar algo, fazendo coisas inesperadas. Ao mesmo tempo muito intenso. Sua maneira de tocar extremamente intensa. Cheio de espontaneidade, muito espontâneo. E muito técnico. Sempre estudioso, sempre afinado, muito zeloso no ritmo, na dinâmica, extremamente minucioso. Muito, muito musical.

O som que Yerko tira no violino é particularmente considerado como uma peculiaridade deste instrumentista, sendo apontado em vários depoimentos como uma referência para as pessoas entrevistadas e recebendo nas entrevistas os adjetivos de potente e marcante, entre outros. *Títújúká* ressalta a maneira peculiar de tocar de Yerko dizendo ter este “uma personalidade musical muito forte, muitas vezes diferente da pessoa dele, às vezes muito recatado, mas na hora de tocar com aquele vibratão, aquela sonoridade dele, sempre foi uma pessoa que me chamou muita atenção”. *Enikòòkan* define Yerko como um excelente instrumentista que “possui um som marcante, cheio de personalidade, que pode ser

²⁸² Ser principal dos segundos violinos significa que Yerko era o chefe daquele naipe, no caso, na Orquestra Sinfônica da Paraíba, o comandando a partir da primeira estante deste naipe.

comprovado ouvindo suas gravações com o Quinteto da Paraíba, principalmente dentro do repertório de música armorial”. Segundo Şíníyè, Yerko é

um monumento histórico no Brasil. Após ouvir muitos grupos de música de câmara, eu vejo uma singularidade no Quinteto da Paraíba. E, para mim, uma das principais marcas do grupo, é o som de Yerko. Somando a precisão na afinação, ritmo e sonoridade, eu vejo a preocupação em realizar música em cada nota.

Dentre as respostas sobre o Yerko instrumentista, gostaria de ressaltar os depoimentos de Ojúùşe e Agídí. Ao lembrar em suas entrevistas o Yerko jovem e imaturo ao violino, eles mostram o crescimento deste Professor que, superando as suas próprias expectativas e também as do meio, construiu uma imagem íntegra e positiva como violinista. Ter tocado apenas o Lá menor de Vivaldi até o início de seus 20 anos não impossibilitou Yerko de ser considerado uma referência, uma inspiração e um monumento como aqui foi relatado. Nas encruzilhadas que a inexperiência técnica e musical lhe trouxe, Yerko soube driblar a própria angústia, o próprio desconforto diante das negativas do mundo musical e, da sua maneira, enfrentar o sistema, criando para si uma forma de tocar que, hoje, é tida como peculiar, única e inspiradora. E este seu enfrentamento está bastante relacionado, sob meu ponto de vista, à sua postura séria e respeitosa diante da música, sua concentração inabalável durante qualquer tipo de atividade musical em que ele participe e à sua capacidade de transitar por vários espaços musicais e atuar em diferentes estilos. Ou seja, ao seu esforço em não deixar morrer seu sonho e tudo o que aprendeu com seu pai, sua mãe e Jorge Peña. Simplesmente, ir em frente com atenção, responsabilidade e resiliência. Uma resiliência que termina por transgredir o que se faz comum ao sistema.

Assim, a meu ver, Yerko se reinventou e transgrediu o sistema da música de concerto europeia, pois não foi o virtuose da forma como este sistema exalta, o grande solista que domina partituras e plateias, mas adquiriu, pelo seu empenho e determinação, sua própria virtuosidade, se fazendo marcante na vida musical de várias pessoas a partir disso.

Como instrumentista, ainda que com grandes dificuldades nos primeiros anos de estudante de violino [...] foi capaz de desenvolver um estilo ou estética que eu diria ser única, capaz de alça-lo a uma categoria de artista que se desvincula da semântica técnica extrapolando os limites do instrumento e do perfil técnico estabelecendo-se como referência internacional em determinado recorte de repertório. Um instrumentista assíduo, disciplinado, profundo e expressivo que honra a profissão e enriquece aqueles que compartilham do seu convívio profissional (Ojúùşe).

Yerko diz que teve, digamos, uma formação “tardia”, pois, embora tivesse aulas de violino desde garoto, somente teve contato com um nível de performance mais elevado quando foi estudar na Universidade Católica de Santiago. A partir de então, ele passou a estudar muito, em busca de recuperar o tempo perdido. Mesmo

assim, não concluiu o curso, pois fora chamado para vir lecionar no Brasil. [...] Ele nunca gostou de fazer solos ou tocar coisas difíceis. Apesar de, às vezes, demonstrar trechos em obras complexas aos alunos. [...] Sem sombra de dúvidas, em meu sentir, suas grandes qualidades como violinista estão no timbre vigoroso e robusto, quando preciso, o som límpido, sem “sujeiras” entre as notas e, também uma grande gama de nuances de sonoridade [...] Seu senso de fraseado é outra característica importantíssima, uma das mais importantes: ele consegue fazer (e ensinar) frases musicais que são lindíssimas e impressionam, muitas vezes, muito mais do que a técnica. Tocando, ele faz frases grandes e legatos de uma maneira muito própria; ele me cobrava muito isso. [...] Eu achei muito parecido essa maneira de pensar frases com a que tive contato com um renomado professor com quem tive a oportunidade de estudar por um breve tempo. Ele foi professor de importantes integrantes e spallas de orquestras, como a Filarmônica de Berlim e solistas internacionais, e, veja só, lembrou-me Yerko. Falei isso a ele e ele não acreditou, mas é verdade. [...] Destacando outro grande ponto importantíssimo, que talvez seja seu grande ponto forte: ele tem uma personalidade muito forte como músico. É comum ver violinistas que até tocam muito bem, tocam até mesmo concertos que Yerko diz não tocar, mas, por outro lado, não têm personalidade musical. A personalidade musical de Yerko – que envolve qualidade e cores de som, técnica de arco, frases, estilo – é única. E é sempre assim com os grandes músicos, sejam eles os que toquem o concerto para violino de Brahms ou uma música armorial para quinteto de cordas. Grandes músicos sempre impressionam. Sempre emocionam. E os recitais e as gravações do Quinteto da Paraíba são a prova disso (Agídí).

E foi na definição do professor que o diferencial de Yerko dentro do sistema de ensino-aprendizagem do violino da música de concerto europeia começou a ficar mais visível nas entrevistas. Como já falado anteriormente, sempre vi em Yerko um professor diferenciado principalmente em três atitudes:

- em uma dedicação e um contato mais aprofundado com as pessoas de sua classe, se importando com elas além de seu aprendizado violinístico e buscando ajudá-las também em um âmbito pessoal
- na aplicação de técnicas e metodologias diversas, específicas para as necessidades de cada indivíduo em aprendizado, muitas vezes desenvolvidas a partir de sua própria experiência em sala de aula
- em um acolhimento às dificuldades de cada pessoa, sem fazer distinção entre os indivíduos que tinham mais ou menos facilidade para o instrumento e encontrando formas de cada pessoa se desenvolver no violino de acordo com o encontro com suas próprias potencialidades, o que mostrava, mais uma vez, um olhar individualizado para cada discente

Todas essas características não são próprias da relação docente/discente do ensino de instrumento do conservatório, como já abordado no capítulo dois deste trabalho, relação esta

vivida de forma distante, racional, focada principalmente no domínio da técnica instrumental e, para tal, no ensino do controle da mente sobre o corpo. De certa forma, sob meu ponto de vista, a atitude mais próxima do indivíduo em aprendizado estabelecida por Yerko em sala de aula diz mais respeito à formação mestre/aprendiz anterior à era do conservatório, onde o tutor auxiliava seu discípulo no seu processo de aprendizagem de uma forma mais global e onde as características do indivíduo em formação era respeitadas.

Portanto, essas atitudes do Professor Yerko se mostram, a meu ver, transgressoras do sistema de ensino conservatorial, mesmo que ainda permanecendo imbuídas de características presentes no pensamento que o promove. O foco da sala de aula do conservatório é o domínio da técnica do instrumento, não valorizando o processo criativo individual, mas estabelecendo regras e métodos a serem seguidos por todas as pessoas de maneira a que elas possam adquirir a maior virtuosidade possível. Yerko sempre impulsionou e deu uma significativa importância ao estudo técnico de todos os indivíduos que passaram por sua sala de aula, mas esta técnica sempre esteve a serviço da busca de uma individualidade artística, de uma personalidade violinística única como ficará claro pelas entrevistas ao decorrer deste capítulo. Além disso, esse enfoque técnico acontecia de maneira a estimular o conhecimento do indivíduo sobre sua própria forma de aprender e sobre a melhor forma de fazer uso de seus atributos físicos ao instrumento. Yerko estimulava a descoberta individual, atitude totalmente contrária à colonização do ser tão presente nos diversos meandros do pensamento conservatorial. Assim, mesmo utilizando conteúdos do sistema colonizador, penso que sua forma de agir pode ser tida, em certa medida, como contrária a esse sistema.

Mas vamos às definições de Yerko como professor trazidas pelas pessoas entrevistadas. Das trinta e nove entrevistas, quinze já trouxeram logo na primeira pergunta a atitude dedicada de Yerko para como cada pessoa em sua sala de aula, buscando olhar além do indivíduo em formação musical para também enxergar sua formação como ser humano. São definições de um professor bem humorado, dedicado, determinado, responsável, sensível, disponível e apaixonado pelo que faz, preocupado com a melhor forma de transmitir o conhecimento e também com a pessoa em aprendizado. Yerko foi diversas vezes definido como um professor que ajuda seus alunos, alunas e alunes em todos os sentidos, sendo “um pouco pai, às vezes psicólogo, além de incentivador e muitas vezes patrocinador (doava cordas, dinheiro, partituras)” (*İtëramóşe*). Ainda para *İtëramóşe*, justamente por isso grande parte das pessoas que com ele estudaram têm nele a figura de um mestre.

İroşë relata que Yerko é um professor “que sempre se doou incondicionalmente para seus alunos”. *Koşë* inicia sua entrevista dizendo que uma das coisas que mais admira no

Professor Yerko é sua capacidade de doação ao meio e às pessoas que o cercam e *Kàlàkìní* o coloca como um grande professor, um mentor, alguém que se importa com o ser humano, vendo além das pessoas como instrumentistas. *Àìlárékérèkè* exalta sua paciência, mas, principalmente, o incentivo que este dá às pessoas que com ele estudam, nunca desistindo delas e também fazendo com que elas não desistam da música. Para *Ìtúrákà*, Yerko é um professor excepcional “porque ele não está só preocupado em dar conhecimento musical, ele dá um conhecimento musical para o aluno, pensando na condição psicológica do aluno, pensando na condição física do aluno, pensando em todo um contexto”.

Sobre este aspecto tão importante e tão influenciador de Yerko como professor temos ainda depoimentos mais detalhados:

Ele sempre foi muito assíduo e trabalhava muito. Mesmo em períodos de férias ou greve, se um aluno precisasse, especialmente se se tratasse de preparação para alguma prova ou audição, ele nunca recusava ajuda. Ele sempre foi um obstinado pelo violino, incansável. (Agídí)

Como professor, muito desvelado, preocupadíssimo com seus alunos. Com a evolução de cada aluno. Muito exigente com eles e consigo mesmo como professor. Muito pesquisador, muito observador de tudo o que é importante. Dele como professor e do aluno como recebia o ensinamento. Muito detalhista. É um professor de uma capacidade extraordinária. (Ìfémònikéjì)

se mostrava disponível para atender seus alunos. Tinha sempre horário para começar as aulas, mas nunca tinha horário para terminar e às vezes, as aulas se transformavam em um longo tempo de estudo, na verdade. Para mim, isso foi importante, porque, na época, eu não sabia como estudar sozinha e ele acabava transformando esse momento de aula individual em um prazeroso e intenso estudo de violino. (Fisan)

Um professor pra qualquer momento. Ele não é aquele professor da carga horária rígida, sabe? Ah, eu tenho que dar 2h de aula e pronto, acabou meu trabalho. Ele analisa muito as necessidades do aluno e pela resposta que o aluno dá é que ele trabalha em cima dela. Se a aula vai durar duas, três, quatro horas, depende muito da resposta do aluno. Do que Yerko quer trabalhar com ele. E isso eu acredito que faz uma diferença imensa, porque geralmente professores de centros formais de ensino, eles têm uma hora e meia de aula pra dar aconteça o que acontecer. Terminou o tempo, ele para de dar aula e vai embora. Yerko não tem isso. Enquanto ele tiver energia, enquanto ele vê que o processo não foi vencido e que há necessidades técnicas pra serem trabalhadas com o aluno, ele fica. (Ìtẹ̀bọ̀mì)

Graças a sua sensibilidade crítica e consciência do instrumento e da sonoridade, o professor consegue estabelecer boa capacidade de comunicação com o aluno permeando por análise informal de sua personalidade e tendências por um panorama humano, compreendendo seus males e virtudes, maximizar a parte positiva e driblando, na medida do possível, aquilo que não funciona da melhor maneira. [...] Vai além, assume lacunas que eventualmente identifica, seja de natureza familiar, financeira ou social, sem que seja de sua responsabilidade, compreendendo que essa seria a sua “missão” e entregando tudo que pode sem nenhuma critério de exclusão. Para mim, esse é o verdadeiro propósito dos professores; estimular pessoas a serem melhores. (Ojúùṣe)

Outros seis depoimentos trazem, já neste primeiro momento da entrevista, a definição de Yerko como um professor que tem uma metodologia própria, buscando estratégias diversas para conseguir fazer com que a pessoa em aprendizado alcance seus objetivos musicais. Sobre isso, a Professora Ana Lúcia Altino relata: “acredito que ele aprendeu ensinando e acho que, sem seguir métodos ou escolas, ele criou sua própria forma de ensinar”. *Ojúùşe* analisa que Yerko “não aplica a mesma ‘receita’ para todas as pessoas, embora consiga normalmente resultados extraordinários na grande maioria dos casos”. *Fisan* salienta ainda, nesse sentido, a determinação de Yerko como professor:

apesar de Yerko não ter tido uma formação pedagógica formal, antes de chegar no Brasil, ele construiu sua própria pedagogia. Ele construiu a sua prática docente aos poucos, com base no seu feedback, nos seus experimentos dia após dia dentro da sala de aula, sua rotina de estudo no seu instrumento, muita determinação e coragem. Sempre buscava aprender para ensinar.

Também ao definir Yerko como professor, *Títújúká* não mede palavras em afirmar que ele

é o maior professor do Brasil, até porque ele é brasileiro, naturalizado. Porque foi o cara que realmente não teve aquela famosa escola, não teve aquela... não foi forjado a ser um professor através de um conhecimento. Então foi uma coisa, um empirismo gigantesco, mas que teve resultados igualmente gigantesco, então isso aí é que faz de Yerko absolutamente único.

Nesse ponto gostaria de relembrar as próprias palavras de Yerko transcritas no terceiro capítulo deste trabalho, onde ele fala sobre sua metodologia: “*Se eu tinha um método, tinha em minha cabeça. Eu sei que alguém ou alguns me ajudavam. Eles não estavam aqui. Sinto Deus, pai e o Maestro. Eu já tinha uma ordem e desordem na minha cabeça para ir fazendo crescer o aluno*” (Tabilo, 2018). Trago estas palavras porque é importante lembrar que Yerko chega a João Pessoa sem nunca ter dado aulas e com pouco tempo de um contato maior com o estudo do violino, pois foi apenas em 1976 que ele passou a se entregar ao seu desenvolvimento no instrumento de forma mais constante e disciplinada. Foi apenas neste ano que ele deixou de ser o violinista de apenas um concerto, o *Lá menor* de Vivaldi (como ele mesmo ressalta tantas vezes), e passou a conhecer outros repertórios e técnicas para o instrumento. E em março de 1979 já estava em João Pessoa, contratado para lecionar em uma universidade. Aqui, aprendeu a dar suas aulas iniciais observando colegas e foi forçado pela vida e pelas demandas que surgiam a encontrar formas de fazer as pessoas que chegavam em sua sala de aula crescerem como instrumentistas.

Assim, concordo com *Títújúká* com sua fala sobre o empirismo gigantesco de Yerko na construção de sua trajetória como professor. Ele criou sua metodologia através de observação e estudo individual, através da experimentação e dos *feedbacks* que obtinha dos resultados das pessoas que com ele estudavam, como afirmou *Fisan*. E essa metodologia, mesmo que implantada através de diferentes estratégias de ordem e desordem, como ele relata em uma afirmação extremamente exusíaca, visava antes de tudo criar uma solidez no aprendizado do instrumento, tal como ressalta *Ìfòkànsí*. Para *Ìfòkànsí*, Yerko tem foco e tem um método principal que é, antes de tudo, dar a base para que a pessoa possa, depois, crescer sozinha em seu instrumento:

a metodologia dele é muito assim: faça o que eu tô mandando e você vai ter esse resultado. Aí depois você caminha sozinho. Mas ele tem um teor de base muito bom, uma responsabilidade muito boa para com os alunos. Ele dá a vida dele para isso, é um cara que parece que estudou só pra isso, é um cara que parece que tudo o que ele construiu foi para passar para alunos. [...] Se a cada cinco anos aparecesse um Yerko Pinto, eu acho que a concepção mudava muito. De caráter, de conceitos, de profissionalismo, de tudo. De trabalho, de sonoridade, de afinação, de qualidade. Sempre ele procura se espelhar no melhor. Ele pesquisa quantos tem para dizer que aquele é o melhor, o mais flexível [...] Eu sempre penso assim, ele constrói um violinista... É como se fosse uma escada. Ele faz a base e vai botando de degrau em degrau e se tu passa um degrau a mais, tu se quebra. Tu atrasa tu, tu atrasa ele, tu atrasa o trabalho. Então a coisa dele é gradativa. Isso é que é bonito na forma dele ensinar. Você vê onde tá o começo e aonde tá a continuidade. Por que fim não tem nunca. Mas você sabe exatamente o que tem que seguir. [...] É só manter a responsabilidade e o foco. Que é tudo o que ele pedia. [...] Basta você prestar atenção. É só isso. Yerko é sinônimo de atenção, de disciplina.

Para mim, em certa medida, Yerko trabalha para dar o que não teve. Em determinado ponto de sua trajetória, passa a entender o quanto é importante a disciplina e a determinação no estudo de um instrumento e incentiva estudantes a isso. Idealiza através da própria experiência (ou in experiência) o que seria um melhor caminho de construção no aprendizado do violino e o aplica em um processo de tentativa *versus* erros e acertos que termina por estabelecer nuances para cada estudante que passa por sua sala de aula, pois cada pessoa traz desafios diferentes nesse contexto. Uma pessoa que, como diz *Títújúká*, não foi forjada a ser um professor através de um conhecimento determinado por uma escola ou método específicos, ou, como diz *Fisan*, não teve uma formação pedagógica formal precisa, então, encontrar caminhos próprios para resolver as demandas que chegam em sua sala de aula. E assim foi como Yerko construiu sua metodologia, que se tornou diversa porque foi baseada na prática e não em um aprendizado formal. E também por sua opção de aprender com seus alunos, alunas e alunes, como relata o próprio Yerko em sua entrevista para a Professora Sandra Aquino em seu artigo já citado:

Eu estudava as músicas dos alunos e pesquisava em casa. Não anotava nada, mas me lembrava de todas as aulas. Achava que na América Latina ninguém podia ganhar a vida como solista, mas tinha uma sequência de concertos que achava importante o aluno estudar. Às vezes eu não seguia, dependendo do aluno; uns eram melhores que outros. No fundo, eu era muito amigo dos alunos, eles acreditavam em mim e tinha certeza de que gostavam das aulas. Sentia-me muito bem quando eles tocavam e tudo que tinha combinado dava certo!... Um cara como eu, eu não estudei tanto, ver os alunos tocando bem, era muito gratificante, sabe? Sentia que tinha que acreditar neles, deixar os alunos terem mais liberdade, não impor sempre o que eu queria, mas deixar o processo fluir (Aquino; Penna, 2018, p. 166).

E o quanto esse empirismo teve resultados positivos para a trajetória profissional de Yerko é ainda atestado pela fala de *Ìsòkò* quando diz que, embora ele

não venha de uma escola importante (Juilliard, Colburn, Conservatório de Paris...) posso afirmar que as suas características como profissional são equivalentes a outros profissionais formados nessas instituições. Desde os primeiros anos de aula com ele e até em conversas com ele hoje em dia, Yerko sempre fala da ética na profissão, e respeito ao próximo e à música que está sendo tocada. Sempre admirei nele a sua humildade em buscar soluções para seus problemas técnicos.

Buscando soluções para si, Yerko encontra soluções para quem busca sua sala de aula. E se torna um professor atípico no sistema de ensino conservatorial, pois não foi ensinado a dar aulas, não teve uma trajetória duradoura de estudos sistemáticos antes de iniciar sua docência e nem o Bacharelado concluiu. Yerko desafia o sistema sendo apenas ele mesmo e buscando olhar mais profundamente para cada pessoa que passa por sua sala de aula. Uma metodologia de troca e de “visita”, como diria Tilton. Através da experiência de seu próprio fazer musical e de todas as dificuldades vividas nele em sua trajetória, Yerko implanta uma forma de ação no meio que transgride os cânones do sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto e o coloca em questão. Pois vê cada aluno com um olhar individualizado e não como mais uma pessoa a ser submetida aos mesmos métodos uniformemente estabelecidos pelo sistema. E prospera com sua metodologia, se tornando referência para várias pessoas.

Deixo aqui, então, uma reflexão, que não pretende ser mais que uma provocação, pois me delongar nela foge aos objetivos deste trabalho: quais os questionamentos ao sistema que a metodologia diversa de Yerko pode nos trazer? Tudo o que este professor construiu, toda a amplitude que sua sala de aula ganhou, foi fruto basicamente de seu empirismo, de sua força de vontade, dos valores que criou para si através de suas experiências. E nada disso se ensina nas salas de aula de uma formação pedagógica nas Licenciaturas em Música e, muito menos, nos Bacharelados. Não foram os métodos, os cursos ou os títulos que tornaram Yerko o professor que se tornou. Foram sua capacidade de observação, sua curiosidade perante a

música e, principalmente, seus valores. E, como foi possível ver nas entrevistas, seus alunos, alunas e alunes que se tornaram professores buscam perpetuar sua forma de agir em sala de aula por esta lhes ter sido transformadora. Assim, o que esta história pode nos fazer refletir acerca de nossos cursos de formação e dos métodos que ainda utilizamos? Que propostas pedagógicas poderiam surgir a partir do conhecimento dessa trajetória tão profícua? Fica aqui a reflexão.

Ao definir Yerko como docente, outros depoimentos trazem mais um dos diferenciais vistos por mim em relação à atitude deste professor diante do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto: o acolhimento às dificuldades de cada pessoa sem fazer distinção entre os indivíduos que têm mais ou menos facilidade para o instrumento, atitude esta que está bastante relacionada com o que foi dito acima. Porque, se olhamos os indivíduos sem comparações ou distinções, podemos dar a cada um deles uma metodologia ou, por que não assim dizer, uma troca específica em sala de aula. Assim, para o caso de Yerko, de forma diversa ao que é estabelecido no ensino conservatorial, penso que sua metodologia se baseia na troca única e individualizada com cada pessoa que adentra em sua sala de aula.

Ìgbóra diz que Yerko “tem uma característica fundamental para quem se dedica ou quer se dedicar ao ensino, que é acreditar que todos podem tocar violino, sem distinção. Ele acredita no potencial de cada indivíduo e faz saltar essa energia potente dentro de cada um”. *Ọpẹ* diz ser Yerko um professor detalhista que “sempre acredita que seu aluno consegue e sempre inspira o aluno a continuar”. Segundo *Ìrẹlẹ*, “Yerko consegue compreender as necessidades e dificuldades de cada aluno, e propor soluções. A forma como ele ensina, faz com que o aluno compreenda de uma forma simples”.

Para *Ìdúróşinşin*, Yerko é o melhor entre os indivíduos com os quais já teve aula, “não pelo fato dele resolver todos os meus problemas técnicos, mas sim por me fazer tocar bem apesar deles, ele consegue desvendar todas as suas fragilidades e fazer você tocar bonito mesmo com elas”. *Ojúùşe* afirma serem inspiradores o comprometimento e o respeito de Yerko em relação, entre outras coisas, “ao objetivo de explorar o aluno de maneira a extrair a mais honesta e sofisticada expressão artística que, na maioria das vezes, culmina em um nível de performance brilhante nos mais diferentes cenários”.

Kówé define Yerko como um incentivador do potencial de cada pessoa que com ele estuda, respeitando, durante esse processo, suas emoções, visões de mundo e dificuldades. Yerko motivou *Kówé* a descobrir e estreitar sua relação com a música em busca de uma liberdade de expressão, liberdade esta que, segundo *Kówé*, necessita de

intimidade com o instrumento e esta vem através de muito estudo, aspecto que Yerko sempre enfatizou, com consciência de que a prática é que leva ao desenvolvimento das aptidões mas compreendendo que o fazer música transcende o treinamento para a performance

Ou seja, a partir destes depoimentos, já é possível verificar um dos pensamentos de Yerko em relação às capacidades técnicas de uma pessoa que se propõe a aprender um instrumento: o estudo de si mesmo perante ele e a dedicação e disciplina em sua prática diária superaram obstáculos. Yerko procurava a paciência para compreender as dificuldades dos indivíduos a quem lecionava e chegava a estudar com eles na própria sala de aula. Sobre isso *Înitara* define Yerko como “um professor cujo estilo de condução em sala de aula [...] tem como foco principal extrair do aluno a melhor interpretação de cada obra ou estudo técnico. Vale salientar a extrema paciência em um momento de estudo de escala de forma lenta nota a nota” e *Fisan* relata que Yerko

se mostrava disponível para atender seus alunos. Tinha sempre horário para começar as aulas, mas nunca tinha horário para terminar e às vezes, as aulas se transformavam em um longo tempo de estudo, na verdade. Para mim, isso foi importante, porque, na época, eu não sabia como estudar sozinha e ele acabava transformando esse momento de aula individual em um prazeroso e intenso estudo de violino

Sob meu ponto de vista, Yerko respeita o processo de cada discente por entender que teve suas próprias limitações em sua trajetória de estudante e só o estudo árduo e contínuo fez com que ele comesse a superá-las. Assim, buscava também ultrapassar as dificuldades das pessoas que adentravam em sua sala de aula de mãos dadas com elas, estudando e tentando compreender suas necessidades. É o que relata o depoimento de *Agídí*, que ressalta a obstinação deste professor

para com o “fazer bem feito”, buscar sempre o “melhor possível”, que, ao longo dos anos, seria sendo substituído por outro “melhor possível”. Apesar de grande a exigência dele para com os alunos, eu acredito que ela era buscada proporcionalmente às condições e aos objetivos do aluno.

Agídí também ressalta que, nesta busca por fazer bem feito, Yerko também se dispunha a aprender com as pessoas que já tinham deixado sua classe e aprendido novas técnicas em outros lugares. *Agídí* conta como Yerko se fez acessível para suas observações técnicas sobre uma passagem de um concerto que este afirmava não estar conseguindo realizar satisfatoriamente:

ele disse que não conseguia executar a passagem com um bom legato nunca. Então, eu falei um modo de estudar que funcionaria absolutamente [...]. Dias depois, ele fala comigo, assustado, dizendo que nunca tinha conseguido tocar aquela passagem, e que, agora, tinha funcionado. [...] E já estava passando essa forma de estudar pros alunos. Isso ele me contou com brilho nos olhos, como um garoto que ganha um presente novo. Acho que é isso que mantém ele obstinado pela música, sempre querer melhorar. Sempre pesquisar. [...] Tenho certeza que se eu falasse algo técnico a outros professores, grande parte nem daria ouvidos e outra parte simplesmente esqueceria.

Assim, nesta busca eterna por conseguir superar suas próprias dificuldades e estimular sua classe a fazer o mesmo, Yerko se estimulava. Foi o que relatou em sua entrevista à Professora Sandra Aquino quando esta lhe perguntou como sua metodologia se transformou ao longo de seu amadurecimento como professor:

Eu seguia uma sequência de obras, concertos e estudos, mas às vezes variava de acordo com cada aluno. Sempre procurava ver o que o aluno queria estudar, queria tocar. Respeitava as escolhas deles e tentava fazer o que eles queriam, dentro do possível, por isto que dava certo. Uma coisa que também exigia era o comprometimento do aluno com as aulas e com o estudo. Eu me dedicava demais, as aulas tinham hora para começar, mas não tinham hora para terminar... Então, queria que os alunos se dedicassem do mesmo jeito que eu, e eles faziam isto. [...]. Além disso, nunca fiquei escolhendo alunos: todos os que me procuravam, eu aceitava, até aqueles alunos mais difíceis, “aluno pedreira”. Adorava trabalhar com este tipo de aluno, sentia que deveria trabalhar muito, fui contratado para ensinar, então tinha que fazer o melhor do meu trabalho, fui aprendendo com os alunos e gostava muito de escutar música (Aquino; Penna, 2018, p, 164).

E esse estímulo vinha justamente do fato de Yerko gostar de trabalhar, coisa que, como já ressaltado no capítulo três deste trabalho, diz ter aprendido com a mãe e com Jorge Peña:

Isso que eu tenho de trabalhar, de gostar de trabalhar. [...] Eu sempre tive isso de minha mãe, força de trabalho, sabe? E eu via isso em Don Jorge também, sabe? Trabalhava demais. E sempre que ele falava sobre o projeto, dar aula, com amor, para os jovens, para as crianças, sabe? [...] Mas a força de trabalho... [...] a força de minha mãe, eu sou minha mãe... [...] E de Don Jorge também tenho a força do trabalho e não desistir, não desistir (Tabilo, 2020).

E aqui entra outra questão sobre o pensamento de Yerko em relação às dificuldades das pessoas que adentram em sua sala de aula. Além de demonstrar a crença de que o estudo e a pesquisa²⁸³ levam os indivíduos a uma boa performance independente de quantas forem suas

²⁸³ Aqui é importante explicar que, quando eu ou algumas das pessoas entrevistadas utilizamos o termo *pesquisa* na vida de Yerko, nos referimos à sua curiosidade contínua em descobrir novas formas de tocar ou de fazer com que seus alunos, alunas e alunes ultrapassassem suas dificuldades técnicas e interpretativas. Yerko sempre observou muito como as pessoas tocam. A partir daí buscava novas formas de tocar ou ensinar (a exemplo das mudanças em seu fraseado que realizou a partir da observação de como aquele polonês do Festival em Campos do Jordão fazia suas frases). Assim, através do estudo, explorava seu corpo, pesquisava como ele melhor

dificuldades, Yerko também traz um pensamento muito particular sobre como esse amor aprendido através de seu mestre pode superar a noção de talento e fazer com que aquelas pessoas consideradas pelo sistema como desprovidas dessa característica também alcancem níveis de performances satisfatórios, como pode ser visto em dois de seus depoimentos transcritos no capítulo anterior:

No fundo eu sempre digo que meu nome foi, claro, pelos concursos que ganharam os talentosos, mas também pelos meninos, eu fazia tocar os meninos que não tinham talento. Eu fazia tocar, sabe? Por quê? Porque me dedicava e os meninos ou as meninas também sentem quando uma pessoa se doa, que só tá dando aula para ela. Às vezes fora do horário aqui em casa, ou ficava mais horas na Universidade. Elas veem... Que o cara está ajudando. E aí as pessoas começam a, começam a estudar pelo que o professor está se dedicando. Ela sente que tu estás passando um carinho, um amor, uma dedicação especialmente para você. [...] E não era uma vez. Era toda semana assim. Compreende? Então acabavam tocando, saíam tocando melhor e saíam contentes e se via que ficavam contentes, que elas podiam fazer, sabe? (Tabilo, 2021).

[...] o carinho que o aluno sente quando tem o professor que de repente ele admira demais e o professor só está se dedicando a ele. [...] Sempre nos projetos sociais eu lhes dei aulas individuais também. A todos. Porque esse negócio de dar a um só, aos que não tocam bem ou aos que tocam bem, um dos dois grupos vai ficar chateado. Eu sempre quis ser muito equânime [...] tratamento igual para todo mundo (Tabilo, 2021).

Assim, por todas essas questões aqui levantadas, já fica claro, na primeira pergunta da entrevista, o diferencial de Yerko dentro do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto europeia, sistema esse que tendeu a exaltar instrumentistas que demonstravam uma maior destreza técnica, silenciando, assim, pessoas que demonstravam maiores dificuldades de aprendizado no instrumento. E quantos indivíduos desistiram da música por conta disso? Quantas pessoas se sentiram incapazes de continuar buscando o sonho de se tornarem musicistas única e exclusivamente pela mentalidade de um sistema? Yerko transgride esse cânone e afirma que o estudo, a pesquisa, a disciplina e o amor transformam pessoas e performances.

Mais uma vez fica claro em seu comportamento o “visitar” de Titon e também o “musicar” de Small. Pois é importante lembrar que Small afirma ser a partir dos relacionamentos que podemos obter as informações mais importantes para a vida e que quanto

respondia às passagens e, com isso, auxiliava seus e suas estudantes a também realizarem suas descobertas, estudando com cada pessoa em sala de aula. Também assistia a muitos vídeos de instrumentistas, conhecia várias interpretações, discutia e refletia sobre elas, sozinho e em sala de aula. Conversava com outros instrumentistas. Yerko sempre explorou possibilidades na música com curiosidade e paciência. Além disso, não desanimava perante os obstáculos surgidos: mudava o olhar, buscava novas formas de atuação, testava e retestava exercícios muitas vezes inventados por ele. Experimentava em si as técnicas aprendidas por ex-discentes. Enfim, explorava a vida, a música e a performance, com desejo de conhecimento e afincado: pesquisava.

mais complexo é o ser, maiores são as possibilidades de respostas provindas dessas relações. Yerko aposta na experiência e na integração para o fazer musical, seja ele dentro ou fora da sala de aula, aposta no contato afetuosos entre as pessoas para a superação das limitações, aposta na capacidade de crescimento individual a partir das vivências compartilhadas. E apostando nisso, incorpora o *entre* ensinado por Exu, rindo do sistema.

Pergunta 2: Você percebe no Professor Yerko peculiaridades que o tornam diferente de outros professores de instrumento? Se sim, quais e como elas influenciaram sua vida de estudante de música?

Esta pergunta teve como intuito ser um aprofundamento da anterior, uma possibilidade de coletar informações mais detalhadas sobre o pensamento dos entrevistados acerca das características de Yerko como professor e verificar se o diferencial que enxergo nele também é visto por demais pessoas no meio musical em que ele está ou esteve inserido. Para muitas das pessoas entrevistadas, portanto, principalmente no que diz respeito à primeira parte da pergunta, ela terminou sendo um complemento da anterior, de certa forma se repetindo com ou sem maiores detalhes.

A diferença poderia ser encontrada, assim, mais na segunda parte da pergunta, onde busquei entender a influência de Yerko na vida da pessoa entrevistada para depois, na próxima pergunta, verificar se essa influência se expandiu ou não para o meio musical em que ele está ou esteve inserido. Mas muitas das pessoas entrevistadas terminaram por não responder essa segunda parte, focando mais nas peculiaridades de Yerko como professor ao emitir opiniões e narrar experiências sobre elas. Assim sendo, não dividirei essa pergunta em dois tópicos e colocarei as respostas de quem falou sobre a influência das peculiaridades de Yerko em sua vida unidas à primeira parte da pergunta. De qualquer forma, já prevendo que isso pudesse acontecer, a quarta pergunta, mais adiante, volta a esse tópico da influência de Yerko na vida das pessoas entrevistadas.

Mais uma vez, quase a metade das entrevistas trouxe como uma peculiaridade de Yerko como professor o seu cuidado e dedicação com sua classe, ultrapassando os limites do professor que se estabeleceram no ensino racional e tecnicista do conservatório, para buscar e se interessar também pelos seres humanos presentes em sua sala de aula. Das trinta e nove entrevistas, dezesseis enfatizam essa peculiaridade. Para *Ìrántí ìdùnnú*, essa dedicação seria justamente sua peculiaridade como professor, além do fato de Yerko ter um bom senso de

humor e um relacionamento próximo com todas as pessoas que com ele estudavam, parecendo a *Ìrání ìdùnnú* que ele tratava todas da mesma forma.

Ìgbóra comenta que ele é uma pessoa que se entrega ao que faz, saindo de sua zona de conforto e que, “por meio do riso, da energia vibrante e da dedicação consegue nos motivar a percorrer nosso próprio caminho”. *Àìfipekan* destaca a preocupação de Yerko em ajudar as pessoas que passam por sua sala de aula, tanto musicalmente, como psicologicamente e até financeiramente, relatando o quanto isso lhe influenciou:

Eu já percebi, inclusive, que alunos que eu fui muito rígido, alunos que eu fui muito metódico, eles não rendiam tanto quanto aqueles alunos que eu levei, que eu fui amigo do aluno, que eu dei um suporte pro aluno, um suporte psicológico. Inclusive até financeiro. Yerko já me ajudou até financeiramente, quando ele percebeu que eu tava numa situação crítica. Então, a preocupação dele é muito grande com a juventude. Ele tem essa preocupação e isso me influenciou também em relação aos meus alunos. [...] De querer ajudar o próximo, de querer olhar o aluno. Olhar pro aluno com afeto. Essa questão do afeto realmente é muito importante, faz muita diferença e eu percebi que houve um avanço fantástico dos meus alunos depois que eu comecei a implementar. [...] A pessoa se sente valorizada, apoiada. Ele conversava muito nos intervalos de aula e isso também eu vi como uma coisa muito positiva. Essas conversas que ele vai incutindo na cabeça do aluno esses valores de vida. Então, na minha opinião, são essas peculiaridades, sabe? Que impacta, influencia, a vida dos estudantes.

Segundo *Féràn*, Yerko é um professor muito humano, pois, apesar de dar ênfase à técnica em suas aulas, sempre tira um tempo para falar sobre o processo da vida pessoal de cada uma das pessoas que estudam com ele. Para *Féràn*, isso faz toda a diferença no aprendizado “porque assim ele transforma esses alunos dele em futuros professores com essa humanidade, com esse apego a esse lado que hoje a gente vê que não existe muito mas, esse toque dele faz a diferença na vida de qualquer um”. Assim como fez diferença na de *Àìfipekan*. *Láìbù* comenta que o:

Professor Yerko sempre incentivou os seus alunos a superarem desafios através de muito estudo. [...] Sempre fazia com que os alunos escutassem gravações diferentes, explorando uma variedade de estilos, incluindo sempre a música Brasileira. Ele tinha alunos tocando em festivais, competições, orquestras, expondo-os as diversas áreas que um violinista/violista poderia seguir carreira. Além disso, acompanhava a qualidade dos projetos musicais que seus alunos estavam envolvidos. Essa atenção e dedicação ao crescimento profissional do aluno são características que nem sempre são vistas em outros professores.

Kàlákìní percebe no Professor Yerko a peculiaridade de ver nas pessoas que com ele estudam muito mais que instrumentistas, mas seres humanos com os quais ele se importa. Assim, seu trabalho como professor vai além de simplesmente ensinar a tocar, fazendo com que ele se torne um verdadeiro mentor. Outra peculiaridade de Yerko apontada por *Kàlákìní* e

que influencia diretamente na forma com a qual pretende conduzir sua própria carreira musical é a diversidade de caminhos passíveis de serem trilhados simultaneamente na música, peculiaridade esta apontada acima por *Làìbù* não em relação ao próprio Yerko, mas em relação ao que ele estimula nas pessoas que com ele estudam. Segundo *Kàlàkìní*, Yerko tocava na orquestra, tocava em quinteto, fazia concertos tanto de música erudita como de música popular e isso, aos seus olhos, o tornava extremamente diferente, terminando por abrir sua mente “pra um leque de como pode se levar a carreira na música. Porque, na minha cabeça, era aquela coisa... Ou você faz uma coisa, ou você faz outra”.

A versatilidade, com certeza, foi um ponto importante na trajetória de Yerko e que serviu de inspiração para muitas das pessoas que com ele estudaram. Possivelmente ela venha da curiosidade dele pela música como já ressaltai anteriormente. Lembro-me bem do impacto que causava aquele homem jovial, brincalhão, que estava sempre presente nos concertos das orquestras, dos grupos de câmara, nas apresentações individuais de professores e professoras, e até nos recitais de estudantes dos mais variados instrumentos. Onde estivesse acontecendo uma apresentação, ele estava²⁸⁴. E, geralmente, ao final dela, ia falar com as pessoas, cumprimenta-las, apontando os momentos positivos das performances e incentivando a todos. Principalmente após o momento em que o Quinteto da Paraíba começou a se tornar mais conhecido, não era difícil ver Yerko ensaiando, dando aula e se apresentando em um só dia. E com a mesma seriedade e disciplina que participava do ensaio da Orquestra Sinfônica, buscava aprimorar seu trabalho nos recitais do Quinteto tocando Piazzolla, Armorial ou acompanhando nomes da música popular brasileira e também tocando as melodias internacionais dos livros de casamentos e recepções no fim de semana.

Com isso, Yerko passava uma imagem de dinamismo e versatilidade que não era comum ver em boa parte dos outros professores e professoras de instrumento da época e que ficavam restritos ao universo da música de concerto. E inspirava os jovens musicistas que vislumbravam um grande leque de opções na profissão que sonhavam exercer. Não é objetivo deste trabalho desenhar a trajetória das pessoas que passaram pela sala de aula de Yerko mas, ao examinarmos as falas dos participantes desta pesquisa e também os seus currículos incluídos nos anexos deste trabalho, poderemos ver um pouco da influência dessa versatilidade de Yerko presente em suas vidas. Yerko apoiava toda e qualquer manifestação musical de interesse de seus alunos, alunas e alunes. Fazendo a música de sua escolha bem

²⁸⁴ É importante lembrar que esta era uma época de grande efervescência no campo da música de concerto em João Pessoa, como relatado no capítulo anterior. O movimento musical era profícuo e Yerko o acompanhava estando presente no que podia.

feita, era o que importava. Assim, podemos ver nos currículos de seus discentes e ex-discentes pessoas trabalhando com música erudita e popular brasileira, música armorial, latino-americana, jazz, trilhas sonoras, compondo e fazendo arranjos, além de também procurarem diversificar suas áreas de atuação formando grupos de câmara, trabalhando em projetos sociais ou ainda enveredando pelo campo da Musicoterapia. Em seus depoimentos, as lembranças deste professor versátil que não parava de trabalhar.

Àgbámọ̀ra relata que o que mais chamou sua atenção foi a disponibilidade deste professor:

as aulas duravam em média 3 horas, eu percebia que ele realmente queria me ajudar a evoluir, ele queria dar aula, não estava ali somente pra “cumprir horário”, e, pelo menos no meu caso, ele não recebia nada em troca, nenhuma remuneração em dinheiro. [...] O fato de ele querer tanto que eu melhorasse em uma determinada técnica me fazia querer muito também.

Ìdúróşinşin também comenta que percebe em Yerko algo que não se assemelha a nenhum outro professor ou professora que tenha conhecido: maratona aulas. Segundo Ìdúróşinşin, “se o aluno tivesse disposto ele daria o dia inteiro de aula tranquilamente, fazendo o aluno ter aula e estudar ao mesmo tempo em sua presença, isso ele aplicou comigo e fez total diferença na minha vida”. Ìwúrí diz que a peculiaridade principal de Yerko é “a forma como ele trata as pessoas. Às vezes você não sente que ele é um professor de fato. Ele tá ali como um amigo mesmo, ele te escuta, ele te ajuda, ele te bota para cima. [...] Ele acredita no potencial de cada aluno. Ele acredita que você é capaz sim”.

Ìfarakóra afirma que Yerko tem várias peculiaridades que o fazem ser diferente de outros professores de instrumento, mas ressalta duas: “a primeira é que ele recebe os alunos dele, na casa dele, de portas abertas. Eu acho que isso é muito interessante, porque nem todos os professores fazem isso”. A segunda é a abertura de Yerko para conversar sobre diversas coisas, tanto sobre música, como sobre vida. Para Àìlárékérèkè, a peculiaridade de Yerko como professor é sua paixão notória pelo que faz, uma paixão

que a gente sente quando ele ensina. [...] Sempre aconselhando pra continuar, vendo possibilidades pra pessoa sempre seguir em frente, não desistir. Diferente de outros professores que só tão ali, ensinam e enfim, voltam pra casa. O Yerko não. É totalmente diferente. Ele, além de ensinar, ele tá ali presente, sempre oferecendo ajuda, [...] e isso é muito importante.

Para Jagídígbo o que torna Yerko diferente de outros professores é

a sua vontade de ensinar, a sua atenção, o seu carinho com cada aluno, a sua vontade de transmitir o que sabe, a sua dedicação ao aluno, a sua maneira de

transmitir os seus ensinamentos, a sua visão como violinista, a sua visão em tornar os seus alunos não só com excelência na performance instrumental, mas acima de tudo, um músico de caráter. [...] Um jeito “camaleão” de ensinar, ele sempre se adaptada às dificuldades dos seus alunos. [...] Suas aulas sempre muito pesadas de exigências mais ele sempre soube exigir com leveza e tudo se tornava prazeroso, agradável. Esse sempre foi o seu jeito de ensinar o que o tornou um professor ímpar.

Para *Ríraníyè*, a maior peculiaridade de Yerko “é o desejo sincero de ver o aluno crescer e desbravar o mundo da música com respeito e consideração”. Segundo *Ríraníyè*, Yerko “não esquece nenhum amigo ou mestre que contribuiu com sua carreira. Com uma excelente memória, Yerko lembra de detalhes do seu percurso e revive as lembranças sempre com muita gratidão por ter conhecido muitas pessoas que fizeram grandes trocas em sua vida”. De acordo com *Ríraníyè*, preservar essa amizade e o reconhecimento mútuo da troca é uma das coisas mais importantes para Yerko.

Şíníyè diz perceber nele uma preocupação com as pessoas que com ele estudam tanto a nível profissional, como pessoal. E que essa preocupação o torna “incansável na missão de tirar o melhor de cada aluno”. Fora a preocupação global com a pessoa que com ele estuda, *Şíníyè* aponta como peculiaridade de Yerko em sala de aula o seu humor. *Şíníyè* relata que, com Yerko, está constantemente trocando piadas, muitas vezes de um sarcasmo saudável e sempre com uma energia boa: “acredito que essa boa energia traz uma reação muito positiva na execução da música ou no aprendizado de um aluno”.

A imersão nos processos é, para *Ìtẹ̀bọ̀mí*, um dos grandes diferenciais de Yerko em relação aos outros professores de violino: “ele é tão imerso nos processos, que ele gasta a energia dele enquanto ele não ficar satisfeito com o retorno do aluno. Praticamente não vejo essas qualidades em outros professores. Pra mim essa é a grande diferença”. Outra grande diferença com outros professores apontada por *Ìtẹ̀bọ̀mí* é que “Yerko se interessa muito pela vida do aluno”.

Para *Kówé*, a paixão pela música e a forma de externar esse sentimento em sua prática musical são peculiaridades do Professor Yerko, além deste possuir um padrão diferenciado de ensino:

como professor, Yerko foge ao padrão de ensino formal, automatizado e universalizado. Percebo que ao lidar com os alunos Yerko enxerga ali indivíduos, estabelece um vínculo com as pessoas e busca estimular seu desenvolvimento em seu próprio tempo e objetivos.

O tempo que Yerko tinha para a música e para sala de aula é ressaltado por *Fisan* como uma peculiaridade no seu ensino: “Ele tinha tempo! Tempo para se dedicar ao aluno,

exclusivamente. Ele tinha tempo e energia para pesquisar sobre o instrumento, aprender, estudar, tocar, ensinar e não deixava que nada exterior a isso atrapalhasse esse compromisso, essa missão”. E, segundo *Fisan*, fazia tudo isso com muita seriedade e compromisso sem deixar de lado o bom humor. Como outra peculiaridade no ensino de Yerko, *Fisan* relata o fato de que ele não apenas ensinava a tocar violino, mas também orientava como apreciar a beleza da música, atitude que *Fisan* expressa ter influenciado bastante em sua vida. Finalmente, o fato de Yerko ajudar e incentivar os jovens também é frisado por *Fisan* como uma peculiaridade importante dele como professor. Ele incentivava os alunos a tocar em grupos musicais, procurava oportunidades para reunir os jovens em orquestras, em pequenos grupos de música de câmara, ou até mesmo para compartilhar momentos alegres de relaxamento e descontração juntos para se divertir e conversar: “eu gostava disso, achava que ele conseguia unir a nossa turma. O ambiente ficava mais leve, a amizade crescia entre os colegas da classe de violino”.

Essa capacidade de agregar as pessoas ao seu redor é bastante apontada por *Ísún* em toda a sua entrevista. Para *Ísún*, o sucesso de Yerko como professor se deveu exatamente por essa sua peculiaridade.

O Yerko, ele era um professor que... tipo... agregador. [...] Ele tava sempre perto dos alunos e sempre reunindo os alunos. Os alunos dele se davam muito bem entre si. Inclusive, cada um com suas diferenças e com as suas idiossincrasias. Que é comum ao ser humano... mas todos conseguiam conviver bem entre si. E isso já era uma coisa, porque nos outros professores que eu tinha às vezes alunos não... a gente se via ali, saindo da aula, entrando na aula, mas não era... não tinha uma convivência. Então foi muito transformador para mim ter aula com ele.

Ísún comenta ainda que a paixão que o Professor Yerko tem pela música é contagiante e que foi fundamental no desenvolvimento de sua própria paixão por ela. E recorda dos momentos em que Yerko reunia as pessoas que com ele estudavam para escutar música:

[...] numa época em que não existia internet, não existia nada, e ele, com gravações de grandes Mestres, tentava incentivar os alunos a ouvir música, né? [...] Eu me lembro de uma vez que ele reuniu alguns alunos para escutar música em sua casa e como ele colocava a música em uma época em que a gente, os próprios alunos, não tinham muito acesso, ele já tinha alguma coisa de DVD... [...] ele reuniu alguns alunos e que nos contagiou com essa tecnologia que era nova na época e como ele descrevia as músicas, os intérpretes, a questão [...] de como atuar como intérprete... porque somos atores também quando estamos no palco... Então isso foi... foi imprescindível para mim e pro meu desenvolvimento como músico que sou hoje.

Neste ponto torna-se importante fazer novamente a observação de como Yerko passou a carregar no seu comportamento a memória que tinha de Jorge Peña. Como ressaltado acima por *Ríraníyè*, Yerko não esquece as trocas que viveu em sua trajetória musical, principalmente as que fazem parte do tempo que passou em contato com aquele que diz ser seu grande mestre. Yerko abre as portas de sua casa e reúne as pessoas que com ele estudam para escutar música, para interagir, para ensinar além da sala de aula. Carrega em si, portanto, a memória das tardes ensaiando e brincando na maquete de trens elétricos em um quarto na casa de Jorge Peña, ou das inúmeras vezes em que Jorge, com seu gravador, os fazia escutar os ensaios que gravava e com eles conversava longamente sobre música.

Mais uma vez, fica explícito no comportamento de Yerko a necessidade de perpetuar os momentos vividos na juventude como uma forma de não deixá-los morrer dentro de si e também de retribuir a seu mestre todo o encantamento que sentiu em sua convivência com ele. E, além disso, não deixar o próprio *Don Jorge* morrer, através da atitude de dar continuidade a seus ensinamentos. Lembremos que morte é, na verdade, esquecimento, dentro do pensamento afrocentrado em que me baseio e, portanto, Yerko faz *Don Jorge* reviver em suas atitudes.

Outro ponto importante que liga Yerko a seu aprendizado com Jorge Peña é a mistura de seriedade e amorosidade que implanta no convívio com sua classe, dentro e fora da sala de aula. *Ìrosẹ* explicita bem isso quando considera que a maior peculiaridade de Yerko como professor é reunir seriedade e diversão em sua sala de aula, característica essa que, segundo *Ìrosẹ*, diferencia Yerko, em todos os aspectos, de outras pessoas que ensinam violino. Apesar de, em inúmeras entrevistas, ter ficado clara uma atitude de seriedade e responsabilidade de Yerko perante seu fazer musical, exigindo dos indivíduos que com ele estudam a mesma postura, sua amorosidade ficava visível no carinho e nas conversas com as pessoas de sua classe e no bom humor implantado em sala de aula para conseguir com que elas realizassem suas indicações.

O bom humor é ressaltado como sendo uma peculiaridade de Yerko como professor também nas entrevistas de *Ìrán tí idùnnú*, *Ìgbóra*, *Jagídígbò*, *Şíníyè*, *Fisan* e *Àìfipekan*, que, além do bom humor, ainda aponta como peculiaridade que faz do Professor Yerko diferente de outros professores a leveza e a sua capacidade de deixar uma aula dinâmica, levando principalmente os jovens a terem uma relação de muito mais prazer com a música.

A música tem que ter essa energia, tem que ter essa ideia de fazer por prazer, por amor mesmo. E isso traz um resultado muito positivo na vida da pessoa. Então, Yerko, com esse jeito peculiar que ele tem que eu acho incrível, ele acaba

transformando a vida da pessoa e eu já mencionei isso para ele. Eu disse: Professor, houve uma mudança na minha vida. Eu era outra pessoa. Eu tinha uma maneira de encarar a vida, as coisas, muito pesada. E ele me deu essa leveza, esse bom humor, sabe? Fazer música por prazer mesmo, de se expressar... com alegria. E ele é contagiante. Ele é muito contagiante. Essa alegria dele, esse bom humor... Ele tem música no sangue dele, na alma dele. Até o fio de cabelo. Ele tem música, sabe? Ele tem música no café da manhã dele, no almoço, no jantar... é música, música. E ele me passa isso, sabe? Essa é a peculiaridade que ele tem.

“Yerko, ele é música em forma humana”, como já diria *Ìlawó*. Ou, como diria Titon, ele “é no mundo” musicalmente, pelo menos no que diz respeito a suas atitudes diante de sua vida profissional. Mas, falaremos sobre isso mais à frente. Agora, retomando os depoimentos sobre o bom humor de Yerko e como isso impacta em sala de aula, trago os depoimentos de *Ojúùse* e *Ìfémònikéjì* que, ao responderem à pergunta sobre as peculiaridades que tornam o Professor Yerko diferente de outros professores de instrumento, comentam que

o estudo do violino na Paraíba tem uma dívida impagável com o professor Tabilo. Como mencionado anteriormente, o professor Yerko é dono de altíssima capacidade crítica, ao mesmo tempo que possui grande sensibilidade humana. Dessa forma, é capaz não apenas de observar problemas, mas de coloca-los de forma doce e bem humorada criando um ambiente de positividade que estimula o aluno a seguir buscando o desenvolvimento de maneira firme e consistente. Insere os conceitos técnicos de forma orgânica e adaptada e é capaz de extrair resultados brilhantes a ponto de surpreender o próprio indivíduo (aluno). (Ojúùse)

a música de Yerko está cheia de otimismo. A risada e a piada também influenciam a forma de tocar e aprender. Yerko sempre teve uma característica muito peculiar que era rir de si mesmo. É uma característica marcante nele. Ele tem um humor contagiante. Eu acho que isso altera de uma forma muito positiva, porque o aluno se sente muito relaxado e fica a vontade e, dessa maneira, seu potencial aumenta muito. Eu acho que este ponto está associado, na minha experiência, com o humor dele. A sensação de brincadeira que ele tem sempre constante. E no meio de toda a seriedade técnica, artística, ele tem um humor extraordinário. Então, eu acho que, pra mim, esse é o ponto que considero influente no trabalho didático pedagógico de Yerkito. (Ìfémònikéjì)

Nas respostas à segunda pergunta da entrevista também foram apontadas como peculiaridades do Professor Yerko suas atitudes como professor já ressaltadas como diferenciais no sistema de ensino-aprendizagem da música europeia de concerto tanto por mim desde o início deste trabalho como também pelos depoimentos das pessoas entrevistadas ao responderem à primeira pergunta: a aplicação de técnicas e metodologias diversas²⁸⁵, específicas para as necessidades de cada indivíduo em aprendizado e advindas de seu próprio empirismo como professor, além de um olhar individualizado para cada discente, com um

²⁸⁵ De Suzuki a “toca bonito” sem dizer uma palavra e forçando a pessoa a buscar outras maneiras de tocar (*Ìsòkó*), Yerko fez de tudo um pouco em sala de aula.

acolhimento às dificuldades de cada pessoa, sem fazer distinção entre os indivíduos que tinham mais ou menos facilidade para o instrumento.

Opé relata que Yerko se tornou respeitado em sua cidade por trazer para ela um ensino de violino com características únicas. Para *Opé*, Yerko possui métodos de ensino próprios, tem seu próprio jeito de tocar e ensinar, dedilhados pessoais e, exatamente por fazer coisas diferentes da maioria, é tão respeitado pelo Brasil. *Ìbáré* comenta que considera seu método de ensino autêntico, particular e muito funcional, aprendendo até hoje com seus ensinamentos e dicas. Apesar de não ter uma ideia formada sobre como explicar essas peculiaridades, *Ìbáré* compreende que fazem parte de um diferencial que terminou por formar “talentos espalhados pelo Brasil e mundo afora”.

Para *Títújúká*, a falta de uma formalidade no processo de aprendizagem de Yerko é o que o torna único, ressaltando que isso nunca o impediu de ser um excelente professor, já que “ele teve inúmeros alunos aí, uns com mais facilidade e outros com menos e, mesmo assim, ele conseguia meio que tirar leite de pedra, né?”. E traz a história do professor russo com o qual teve aula e que ficava impressionado como Yerko, um professor que não tinha “escola” poderia ter resultados tão bons²⁸⁶. Finalmente, *Agídí* traz como peculiaridades de Yerko como professor não somente “o trabalho emocional e a empatia que tem com os alunos”, mas também sua abertura de pensamento, afirmando que ambas as “peculiaridades influenciaram definitivamente na minha formação como músico”:

Primeiramente, ele não parte do princípio que há um método único, uma maneira única para todos os alunos. Mas ele também não ensina de uma maneira aleatória. É com base em muita pesquisa empírica e até de conhecimento de outros professores importantes no país, de coisas que ouviu falar ou mesmo que experimentou sozinho. [...] Ele é incansável nessa busca por melhorar o ensino ou mesmo a prática do instrumento. Ele costuma dizer que “não tem escola”. [...] O fato de se compreender como “não tendo escola”, particularmente, no caso de Yerko, foi e é uma grande vantagem para os alunos, pois têm um professor que buscava e experimentava técnicas, maneiras e métodos diferentes em aplicação direcionada para aquela pessoa, para aquele problema em particular – e ainda hoje segue assim.

Outra reflexão se faz necessária aqui. Yerko diz que não tem escola, mas prefiro ficar com as falas de *Títújúká* quando se refere a uma “escola Yerkiana” ou com as de *Ìnitara*, quando diz que busca reaplicar e repassar um “Estilo Yerkiano”. Ao longo da minha trajetória como estudante de música, fui ensinada e acostumada a entender “escola” como um conjunto de técnicas e formas de tocar que são peculiares a determinado professor ou região e que são disseminados e transmitidos geração após geração de estudantes daquela pessoa ou núcleo.

²⁸⁶ Essa história pode ser relida na entrevista de *Títújúká* no capítulo 3 deste trabalho.

Mas o conceito pode e deve ser bem mais amplo. Yerko criou para si uma escola que não diz respeito exatamente a questões técnicas e nem a procedimentos específicos criados por ele. Ele criou um *modus operandi*, uma forma de agir e se portar que tem chamado a atenção de gerações de violinistas, influenciando e determinando também suas ações. Retomo então a provocação reflexiva de que este *modus operandi*, esta “Escola Yerkiana” ou “Estilo Yerkiano” possam ser base para reflexões sobre o sistema da música de concerto europeia e as mudanças que nele ainda se tornam tão necessárias. Que outras formas de educação seriam possíveis a partir de um olhar mais aprofundado para a ação de Yerko em sua sala de aula? Que outros valores poderíamos trazer para o ensino conservatorial e que pudessem transformá-lo em um lugar mais acessível e diversificado? Mais uma vez fica a provocação para próximos estudos, pois pensar e discorrer sobre isso fugiria aos objetivos deste trabalho.

Já sobre a característica do Professor Yerko de ter um olhar individualizado para cada discente, *Ìtúráká* diz perceber alguma diferença entre ele e os outros professores e professoras “justamente pela sensibilidade, pela maneira como ele repassa as informações musicais. Pela profundidade com que ele encara o aluno. Então isso faz dele um professor excepcional”. *Bàbá* coloca o olhar deste professor e uma gana de fazer acontecer o crescimento de cada estudante de violino, ressaltando ter Yerko uma percepção muito à frente em relação aos potenciais daquelas pessoas que com ele estudam. Segundo *Bàbá*, “é uma visão extraordinária que eu tento colocar em prática todos os dias quando eu entro na sala de aula, eu quero ver meus alunos gigantes. Seja na área da música, ou então seja na área que eles escolherem”.

Para *Ìrèlè*, “Yerko consegue compreender as necessidades e dificuldades de cada aluno, e propor soluções. A forma como ele ensina, faz com que o aluno compreenda de uma forma simples. E, além de um excelente professor com a didática maravilhosa, é humano”. *Ìtèramóse* ressalta como uma peculiaridade de Yerko o olhar atento ao processo individual de cada aluno e reflete sobre esse olhar, atribuindo-o ao próprio processo de aprendizagem de Yerko ao longo de sua trajetória:

Na minha opinião, o fato dele não ter tido uma “escola de violino” e talvez não ter uma base técnica solidificada são indicativos de que ele tenha vivenciado um processo de aprendizado empírico, baseado na observação, no experimento e na tentativa/erro/acerto e, por esse motivo, ele é capaz de ver cada aluno como uma pedra a ser lapidada, respeitando o processo e o tempo de cada um, estabelecendo metas possíveis a curto e longo prazo.

Para *Enikòpòkan*, a peculiaridade do Professor Yerko que o diferencia de outros professores de instrumento é que este “conduz o aluno a buscar sua própria sonoridade e

personalidade violinística”, incentivando “a busca por uma variedade de sonoridades, timbres, vibratos, articulações e a comunicação de emoções e sentimentos através do som”. Incentivando, portanto, a pesquisa corporal de si mesmo para a realização de seus objetivos. Para mim, este é o motivo pelo qual Yerko não fazia distinção entre alunos com mais ou menos facilidade ao instrumento. No meu entender, ele demonstra acreditar que tocar bem é possível para cada pessoa que busca conhecer seu próprio corpo, a forma como ele melhor se expressa e utiliza esse conhecimento em sua performance. E, para isso, Yerko incentiva e defende a necessidade do estudo. Pois, afinal, foi assim que ele mesmo se desenvolveu como instrumentista.

Da mesma forma, *Ìsòkò* ressalta que o que faz Yerko diferente de outros professores de violino é que ele, em sua sala de aula, incentiva a expressão individual de cada pessoa, sem encaixá-la em um molde e sem manter um padrão. Tanto assim que, como afirma, cada violinista que ele forma tem uma maneira diferente de tocar.

Lembro que em várias aulas, ele só falava “toca bonito” sem dar maiores explicações técnicas. Isso me forçava a buscar outras maneiras de interpretar a passagem. Claro que se ele observasse que o problema era técnico, ele explicava como resolver. Mas acredito que esta liberdade em escolha de arcadas, dedilhados e expressão faz de Yerko um professor diferenciado dos demais.

Ìnitara diz ser uma peculiaridade de Yerko o fato de que ele “encarava os desafios a partir do momento em que ele dava a liberdade dos alunos de escolher o que queriam estudar. Ele acreditava no potencial de cada um”. Assim como acreditava no potencial de *Ìnitara*, quando sua própria crença falhava. *Ìnitara* leva essa lembrança consigo até hoje, buscando se inspirar nessas atitudes de Yerko em sua própria sala de aula.

Ìlawó ressalta a criatividade e a forma de agir de acordo com a natureza de cada aluno como peculiaridades de Yerko em sala de aula e que o fazem diferente de outros professores de instrumento. A influência de Yerko na vida de *Ìlawó* foi significativa: “através dele eu entendi que a música tem quase como objetivo extrair e expor ao mesmo tempo o mais honesto sentimento das pessoas!”. *Ìlawó* afirma que as características musicais de Yerko influenciaram profundamente a sua forma de agir na música e, até hoje, sempre que vai realizar algum trabalho musical pensa: “como será que Yerko faria isso?”.

A criatividade de Yerko também é ressaltada por *Ìjìnlẹ̀* quando aponta como uma peculiaridade deste professor “uma criatividade fora dos padrões tradicionais. Ele consegue se

comunicar através de seu caráter criativo e observador com pessoas de diferentes idades, visões e isso se conclui na sua forma de ensinar”²⁸⁷.

A paixão e o respeito pela música e por quem a faz, respeito este que impulsionava Yerko a sempre ter o cuidado de fazer as coisas bem feitas, a vontade de sempre aprender e sua visão abrangente da música também foram outras características deste professor apontadas como peculiaridades que o tornam um diferencial dentre os professores e professoras de instrumento. E sobre essa abrangência, gostaria de terminar esta parte com o depoimento de Òwò. Para Òwò, Yerko é um ser extremamente musical que une toda uma vivência na música erudita, na música popular, na sala de aula e até no meio da rua e se torna um professor que transcende o ensino de seu instrumento, se tornando um professor de música:

um professor no sentido mais amplo, [...] sempre trazendo questionamentos incríveis sobre a sonoridade, sobre relação das articulações, dos sons, do conjunto... da relação das dinâmicas, da relação de tudo, tudo isso que na música a gente, quando chegar num determinado ponto da nossa entrega na música, a gente consegue perceber, né? Como Miles Davis, por exemplo, que falava em cores, essas coisas assim... Eu fui aprender isso com Yerko, foi na convivência com ele, na experiência do Quinteto da Paraíba que eu fui perceber que realmente tem isso... a música tem cores, a música tem até cheiro... a música tem uma série de coisas que estão ali dentro, né? E Yerko foi esse professorzaço que trouxe isso pra mim especialmente, mas acredito que para todo o grupo do conjunto Quinteto da Paraíba e por onde ele passa. Eu acho que ele, ele reflete isso. [...] Então tudo isso é uma coisa que, pra mim, o torna diferente. Ele pode dar, com a mesma destreza, aula pra um violinista, como ele pode dar aula pra um flautista, pra um saxofonista, pra um... como eu, sou contrabaixista e ele me deu tantas aulas, né? [...] Então, assim, um cara realmente muito completo e acho que isso é o seu verdadeiro diferencial entre os outros professores.

Pergunta 3: Você acha que essas peculiaridades (se existentes) impactaram de alguma forma o meio violinístico paraibano?

Das trinta e nove pessoas que participaram da entrevista estruturada desta pesquisa, apenas quatro não comentaram sobre o impacto do Professor Yerko no meio violinístico paraibano, seja pelo fato de não serem da Paraíba ou por simplesmente decidirem não responder. E dentre as trinta e cinco pessoas que responderam a esta pergunta, apenas a

²⁸⁷ Para mim, essa criatividade diz muito respeito à capacidade de Yerko de compreender a personalidade de cada pessoa que entra em sua sala de aula e conseguir se comunicar com ela de uma forma que lhe seja acessível e facilite seu entendimento. Em minhas aulas, não era incomum Yerko usar exemplos do meu cotidiano conhecidos por ele para refletir sobre determinada interpretação ou me fazer entender musicalmente determinada passagem. Além disso, Yerko sempre teve muita facilidade de criar palavras e expressões engraçadas que ele inventava na hora que precisava explicar algum aspecto técnico ou interpretativo de uma obra musical. Inclusive, a parede de sua sala de aula continha várias destas palavras e expressões que ele anotava para não esquecer e que terminavam sendo repetidas por vários de seus alunos, alunas e alunes.

Professora Ana Lúcia Altino afirmou não ter condições de mensurar este impacto, embora reconheça que, qualquer que tenha sido ele, se deu pelo fato “de que muitos alunos queriam estudar com ele, naturalmente porque ele tinha uma forma própria de ensinar e conseguiu formar muito bons alunos, em relação a outros professores da época”. De qualquer forma, esta professora afirma saber “que todos que estudaram com ele sempre gostaram dele. Talvez na informalidade que ele usava para tratar os alunos, de igual para igual”.

Assim, trinta e quatro das pessoas entrevistadas comentaram ter tido o Professor Yerko um impacto significativo no meio violinístico paraibano, muitas delas afirmando ter este impacto se estendido não só para o meio da música de concerto paraibana como um todo, como também para além das fronteiras da Paraíba, abraçando não só a Região Nordeste como também, para algumas, o território nacional. Dentre essas trinta e quatro pessoas, apenas três não estabeleceram motivos para este impacto, apenas afirmando sua existência. Entre elas, a resposta de *Itúraká* que, estando em Belém do Pará, não tem condições de responder sobre os motivos do impacto de Yerko no meio violinístico paraibano. Mas, mesmo assim, ressalta que tem certeza de que este professor deve ter influenciado este meio, “porque as influências dele chegaram a Belém do Pará. Se ele consegue influenciar nossa produção musical, com certeza ele deve ter impactado solidamente na produção da Paraíba”.

Vou aqui, portanto, me ater às trinta e uma respostas obtidas que não só confirmam a influência de Yerko no meio violinístico paraibano como trazem para ela suas próprias explicações e avaliações. Ao elaborar a análise para essa pergunta, encontrei nas respostas algumas categorias que, apesar de se entrelaçarem, mostravam pequenas diferenças de pensamento em relação aos motivos pelos quais o Professor Yerko haveria impactado o meio violinístico paraibano. Seriam elas:

- Para onze das respostas, as peculiaridades do Professor Yerko já explicitadas nas perguntas anteriores resultaram em uma quantidade significativa de pessoas bem formadas por ele e que passaram a ocupar lugares de destaque no meio da música de concerto paraibana, nordestina, brasileira e também do exterior, tornando-se elas próprias referências e levando, assim, para seus novos meios de atuação, o nome deste Professor como base de sua formação;
- Oito outras respostas apontaram o olhar individualizado e cuidadoso do Professor Yerko, um olhar que impulsionou tantos sonhos e impediu que tantas pessoas desistissem da música, como causa para este professor ter se tornado uma referência no ensino do violino tanto no Nordeste como no Brasil. Segundo estas

respostas, suas características teriam dado a Yerko certa fama como potente formador de violinistas, fama esta disseminada pela admiração e gratidão das pessoas que com ele estudaram;

- Algumas respostas dizem que o impacto deste professor foi simplesmente ter formado, ao longo de suas décadas de ensino, muitas pessoas que agora atuam no meio da música de concerto paraibana, nordestina e brasileira;
- Mais algumas respostas asseguram que, pelo fato de Yerko ter atuado ativamente e com excelência em todas as áreas do cenário da música de concerto paraibana, este professor se tornou conhecido no meio, passando a ser aqui uma referência;
- E, por fim, outras respostas afirmaram ter Yerko se tornado uma referência no ensino do violino porque várias das pessoas que com ele estudaram também passaram a lecionar, disseminando assim suas ideias e formas de ensinar.

Segundo *Jagídígbo*, foram as peculiaridades docentes do Professor Yerko relativas à sua vontade de ensinar, à sua capacidade de procurar entender as dificuldades de cada pessoa de sua classe, adaptando sua forma de orientação de maneira que fosse melhor entendido, sua leveza neste ato e sua atenção, carinho, preocupação e dedicação a quem com ele estudava que fizeram com que as pessoas que estudaram com Yerko começassem a ser referência no meio violinístico paraibano. E sua escola, que *Jagídígbo* define como uma escola de “ter técnica apurada e tocar bem”, já que Yerko afirmava não ter escola, impactasse esse meio positivamente. Para *Ìdúróşinşin*, Yerko deixou nas pessoas que com ele estudaram uma marca que não diz respeito apenas ao som que tiram, mas também ao amor e à responsabilidade com que lidam com a música. Essa marca o teria tornado conhecido fora da Paraíba, principalmente pelo Nordeste, mas também pelo Brasil.

Dentre os fatores que ajudaram a impulsionar o resultado de Yerko como professor está, para *Títújúká*, a influência inicial que o jovem professor passou a ter entre seus alunos. Com 15 para 16 anos, *Títújúká* via em Yerko um exemplo de vida. Uma pessoa jovem, descolada, que tinha uma boa situação financeira e afirmava que todo mundo poderia se realizar com a música desde que estudasse muito. E isso, segundo *Títújúká*, lhe impactou muito, bem como às demais pessoas que estudavam violino na época:

a gente via os alunos de tal e tal professor e os alunos de Yerko. Parecia um negócio mais leve... eu tenho essa visão hoje de como a gente, de certa forma, a gente conseguia pegar esses traços da personalidade de Yerko e trazer pra gente, pra o estudo da música, fazendo disso uma coisa realmente prazerosa, sabe? [...] Então Yerko era um cara que deixava as coisas mais leves. Então a nossa geração

vivenciou isso. Então, Yerko passou a impactar esse meio violinístico paraibano porque, de repente, essas pessoas que às vezes se olhava: ah! aquele é o perfil acadêmico, aquele ali é o, é o perfil do Yerko, uma coisa mais assim... mais descontraída mais... mas essa coisa descontraída, de repente começa dar muitos resultados. E dar resultados muito fortes, muito perenes e as pessoas começam a sair, e as pessoas começam fazer concurso, as pessoas começam a tocar, fazer recitais, a duos, a quartetos, e começam a viajar e começam a ganhar prêmios... Então era muito, era muito forte essa questão da classe de Yerko. [...] os alunos que saíam da classe de Yerko eram alunos que se destacavam mais, assim... eram as partes principais da Orquestra Jovem, que depois passaram a ser as partes principais da Sinfônica e isso fica muito evidente em todos esses 30 e poucos anos de formação de Yerko.

Assim, fica claro que, para *Títújúká*, Yerko impactou profundamente o meio violinístico paraibano, chegando a colocar este professor como

um ponto fora da curva em toda essa história. [...] Um cara que não teve uma preparação para aquilo e que de repente ele se viu numa situação de uma responsabilidade gigantesca, né? [...] Eu acho que o que ele fez pra música da Paraíba foi uma coisa absolutamente extraordinária assim, de tanta gente que ele ajudou, de tanta gente que ele ensinou, de tanta gente que está aí mundo afora e que sempre tem alguma coisa a falar de Yerko. É... de grandes ensinamentos, sabe? Muitas vezes é... então falar do meio violinístico paraibano eu acho pouco. Eu acho que no meio violinístico brasileiro. Porque a gente vê tanta gente que passou por ele que hoje faz... tem papéis de destaque importante, seja em orquestras, seja em universidades, seja em escola de música, formando gente, sabe? É... continuando com esse legado

Segundo *Àgbámóra*, a qualidade das aulas de Yerko fez com que várias pessoas que estudavam com ele vencessem ou tirassem boas colocações em concursos pelo Brasil afora, sendo *Àgbámóra* uma dessas pessoas. Para *Àgbámóra*, isso, de certa forma, impacta o meio violinístico da Paraíba, pois o nome deste professor estará marcado nos diversos lugares onde as pessoas que estudaram com ele estiverem. *Òwò* afirma ser Yerko um professor completo, um professor em um sentido amplo, podendo dar aulas tanto de seu instrumento como de outros, pois tem sempre coisas incríveis para falar em relação a todos os aspectos e questões musicais. Assim, *Òwò* não tem dúvidas que essa peculiaridade, somada à extrema concentração, disciplina e dedicação de Yerko à música são fatores que estão diretamente ligados a uma valorização e crescimento do ensino da música aqui na Paraíba. Inclusive porque tudo isso fez com que Yerko preparasse pessoas para concursos e festivais sempre com muito êxito: “esse êxito que a gente tem nos violinistas paraibanos e nos que vieram de fora pra estudar aqui com ele, que integram orquestras pelo Brasil e pelo mundo... Então, realmente, uma das nossas maiores referências, sem dúvida, como professor, é o professor Yerko”.

Ao ser perguntado se achava que as atitudes de Yerko haveriam influenciado o meio violinístico paraibano de alguma forma, *Agídí* responde que “a maneira de ‘treinador’ que

Yerko tem, mas também com um olhar humano, obstinado por alcançar um bom nível musical, influenciou não somente o meio violinístico paraibano, mas também outras áreas do Departamento de Música”. Segundo *Agídí*, a Paraíba é conhecida por formar bons músicos. No que diz respeito ao violino, diz que “era - e ainda é - comum chegar em outros Estados e dizer que é violinista e da Paraíba, e isso ser um diferencial positivo”. De acordo com *Agídí*, “há grande fama associada a um bom número de violinistas bem qualificados que foram formados lá, e isso está muito associado ao trabalho de Yerko”. Isso porque este formou gerações de violinistas que também formaram outras gerações, levando, dessa forma, seus ensinamentos, posturas e concepções adiante. Corroborando com este pensamento, *Ìfẹmọ̀nikéjì*, diz que “o trabalho do professor se expressa através do resultado de seus alunos” e, ao falar sobre o impacto de Yerko no meio violinístico paraibano, afirma que

Yerko verdadeiramente transformou de uma maneira brilhante o nível violinístico na Paraíba. Ao meu entender, a influência natural é o próprio trabalho extraordinário que ele fez na Paraíba. E eu acho que todos esses alunos, incluindo você mesmo, têm expressado de uma maneira extraordinária a influência de Yerko em vocês todos.

Para *Ìjìnlẹ̀*, a criatividade e intensidade de Yerko em sala de aula fazem com que ele tenha influenciado e impactado gerações de violinistas, pois teria dado a cada pessoa que com ele estudou a possibilidade de se adaptar tecnicamente ao instrumento e buscar sua individualidade interpretativa gerando, assim, um legado de formação de musicistas atuantes na profissão. Já para *Láìbù* foram o incentivo à superação dos desafios e a atenção e dedicação de Yerko às pessoas que com ele estudavam que faziam com que cada vez mais pessoas que passavam por sua sala de aula se sentissem estimuladas e motivadas “a continuarem estudando e produzindo música de qualidade em diversas áreas, vendo aquilo como uma oportunidade de ter uma carreira profissional”. Isso passou a ser “visível no número de alunos do professor Yerko que hoje fazem parte de instituições musicais em diversos lugares do Brasil e até mesmo fora do país” atestando, portanto, o impacto que este professor teve no crescimento do meio violinístico paraibano.

De acordo com *Ẹ̀nikòòkan*, a peculiaridade do Professor Yerko que o diferencia de outros professores de instrumento é que este “conduz o aluno a buscar sua própria sonoridade e personalidade violinística”. *Ẹ̀nikòòkan* acredita que essa peculiaridade possa ter impactado de alguma forma o meio violinístico paraibano, já que sentiu este impacto em sua própria construção como violinista. Segundo *Ẹ̀nikòòkan*, “o professor Yerko influenciou a minha busca pela interpretação e pelo desenvolvimento de uma personalidade violinística”. Na

mesma direção, *Ìsòkò* diz que Yerko, em sua sala de aula, incentiva a expressão individual de cada pessoa, sem encaixá-la em um molde e sem manter um padrão. E essa forma de ensinar é apontada por *Ìsòkò* como uma das causas do impacto causado pelo ensino de Yerko no meio violinístico paraibano:

essa forma individual e quase que livre e independente de ensino/aprendizado gerou músicos mais autônomos, que pensam por si e não dependem do pensamento de outro para poder se expressar. A pluralidade de interpretações soma nos ensaios, e passagens que podem parecer óbvias ou até mesmo sem maiores expressões, acabam se tornando motivo de debate intenso. Não é a toa que João Pessoa foi conhecida por muitos anos como um grande “celeiro musical” no Brasil.

E por saber extrair o que há de melhor nas pessoas que com ele estudam, dando a elas seu total apoio e incentivo, *Kòşè* acredita que esse professor tenha impactado de alguma forma o meio violinístico paraibano. Para *Kòşè*, é possível pensar que “muitos estudantes paraibanos continuaram na música graças às suas aulas e conversas!”. E é justamente um olhar individualizado que *Ìteramòşe* aponta como o fator preponderante para tornar Yerko uma referência no ensino do violino, tanto na Paraíba, como nos estados vizinhos. Segundo suas palavras, um professor que “sempre buscou extrair o melhor de cada aluno”, escolhendo-os pela disposição e não pelo “talento” (palavra que também se encontra entre aspas em sua resposta): “ele é daquele professor que quebra a cabeça junto com o aluno, estuda junto na aula, se for preciso, explica a mesma coisa de diferentes formas até ser compreendido, busca analogias que possam ser entendidas, respeitando a capacidade de cada indivíduo”.

Ìgbóra relata que percebe nas conversas com as pessoas que com Yerko estudaram a presença de boas lembranças e acredita que a capacidade desse professor de impulsionar os sonhos de cada um fez com que o meio violinístico paraibano fosse impactado positivamente pela sua presença. Sobre isso, *Ìgbóra* relembra a própria história, quando Yerko acreditou em seus sonhos e em seu potencial, dando todo o suporte que *Ìgbóra* precisava para realizá-los. De acordo com este pensamento, *Àìlárékérèkè* diz que essas atitudes de Yerko, sempre incentivando a pessoa a seguir em frente, não desistir nunca e dando, para isso, um suporte geram muitas referências nas pessoas. Elas seriam, então, a causa da influência deste professor no meio violinístico em que trabalha. Para *Ìwúrí*, é justamente esta peculiaridade do Professor Yerko que fez com que ele chegasse a impactar positivamente o meio violinístico paraibano:

porque não é todo professor que, tipo, vai lá no interior, de graça assim, dá aula de graça, pras pessoas realizarem sonhos não. [...] Essa coisa de sempre querer ajudar as pessoas a passar em concurso, a entrar na universidade, a entrar numa

orquestra... Assim, ele realmente, ele ama o que ele faz. Então eu acho que quando tem amor assim, é diferente. De uma pessoa que tá dando aula ali só pra receber o dinheiro. [...] Então, assim... Ele influenciou, sim, na música paraibana, influenciou na vida de vários músicos que às vezes não tinham condições de ter aula de música e ele tava ali puxando para cima e mudando de fato a vida das pessoas, né? [...] Ele influenciou a vida aqui dos músicos da Paraíba

Ìbáré diz que Yerko “transformou o meio musical da Paraíba ao longo desses anos, marcando seu nome na história da música clássica no Brasil. [...] A prova disso é o reconhecimento do nome de Yerko como referência no ensino do violino no Brasil”. E que esse resultado também se deve à generosidade e consciência do trabalho de Yerko com aquelas pessoas que passam por sua sala de aula, acontecendo “em todos os núcleos que ele participou e ainda participa, sem restrições, desde a formação de alunos em projetos sociais até os que já frequentam graduação em universidades”. Já para Fisan, essa qualidade que Yerko tinha de unir as pessoas que com ele estudavam, de incentivar cada estudante, de conviver como um jovem entre sua turma, fez com que ele impactasse pessoas e construísse uma trajetória violinística particular em torno disso, caminho que terminou por impactar todo o meio violinístico paraibano.

Para Ìtẹ̀bomi, em se tratando de impacto na vida musical das pessoas, a atuação de Yerko não se mede por fronteiras:

ele é essa mesma pessoa em todos os lugares. Eu já conversei com alguns musicistas, ex-alunos dele que hoje são professores universitários ou são lideranças em outros contextos, e sempre a ideia foi muito parecida sobre o que é Yerko. Sobre essa forma dele atuar, como ele impacta na vida de cada um. [...] Esse carinho, ele tem uma construção tão sólida, ele é uma construção tão sólida, que até hoje, pelo menos aqui no Rio Grande do Norte, tudo que a gente faz [...], a gente sempre faz contato com ele para pedir opinião. Às vezes ele pede para gravar, às vezes ele marca uma aula online, ou seja, sempre teve muito esse cuidado. E todo esse conjunto de fatores, impacta diretamente na qualidade musical de todos, né? Eu acredito que na Paraíba, com certeza aqui no Rio Grande do Norte, [...] Belém, onde ele tá residindo no momento, e em outras regiões do país onde eu tive contato. No próprio Ceará, em festivais que ele já participou por lá, o carinho de todos, o respeito pela atuação dele, e sempre esse altruísmo que ele tem de se preocupar com cada um dentro do seu universo.

Sobre a influência de Yerko no meio violinístico paraibano, Ìrosẹ relata que, por ser este professor “uma máquina humana de produzir, com excelência, alunos que se tornaram profissionais, tanto Brasil, como no exterior”, este teve significativo impacto na Paraíba. Da mesma forma, Ìfarakóra também diz que muitas pessoas passaram pela sua sala de aula e, portanto, a cena do violino paraibano tem muito de sua influência. Mas ainda ressalta como importante nesse impacto, a ligação de Yerko com os projetos sociais e a sua capacidade de juntar pessoas em prol da música. Sobre isso, recorda de um momento de performance para

uma gravação: “eu acho que aquilo representa muito o que ele é: juntar todos os alunos dele, os alunos de projetos sociais, as pessoas que ele ajuda”. Para *Şíníyè* os resultados de Yerko como professor falam por si sós:

raramente eu olho para um violinista que atua profissionalmente no meio paraibano, que não teve alguma relação musical com Yerko. Muitas vezes, com características também na forma de se portar profissionalmente. Acho que o impacto também transcende o meio violinístico e paraibano, se expandindo para a viola; violoncelo; contrabaixo e para o meio musical pernambucano e potiguar.

Segundo *Jagunjagun*, são vários os “netos e bisnetos” de Yerko que realmente seguiram a música. Assim, para *Jagunjagun*, sua influência aparece no meio musical paraibano muito claramente, não apenas como professor, mas também como músico de orquestra, músico de câmara, etc. Se unindo a esse pensamento, *Kàlákiní* afirma que a versatilidade da ação de Yerko no meio da música de concerto paraibana, ocupando nele vários espaços, deve ter sido também inovadora para a cidade de João Pessoa, influenciando seu meio musical na medida em que criava novos caminhos possíveis para a música na cidade. Além disso, *Kàlákiní* acredita também que a quantidade de pessoas formadas por Yerko contribuiu para ser possível, hoje, dizer que este professor impactou o meio violinístico paraibano:

porque ele formou muitas pessoas, né? Dessa geração. Dessa geração e todas as gerações. Na verdade, continua a influenciar. Agora que ele está fora da Paraíba, mas assim... ele realmente teve e tem a oportunidade de impactar de uma forma muito real. [...] A presença dele foi muito forte e continua a ser. Onde ele vai, ele faz uma diferença muito grande. Eu acho que é uma mescla de tudo o que ele já viveu como ser humano, como instrumentista, como professor.

Ìsún também afirma que o Professor Yerko “teve uma participação fundamental no trabalho de povoamento do nordeste brasileiro em relação à música erudita” e que suas atitudes impactaram “o próprio desenvolver do instrumento na Paraíba”. Segundo *Ìsún*, como Yerko foi “spalla e professor por alguns anos, sem dúvida foi um dos grandes incentivadores da música erudita no nosso, na nossa região”. De acordo com isso, *Ojúùşe* e *Ìlawó* acreditam que

definitivamente, a metodologia do professor Yerko mudou o panorama do ensino de violino, da produção em música de câmara, da música orquestral e da formação de público na Paraíba. Yerko apresentou-se como referência com sua carreira de camerista, semeou o progresso na formação de instrumentistas como professor, fez escola na produção da música de concerto e da música popular além de, cada vez que tem a oportunidade, usa a música como ferramenta de justiça social. É o grande responsável pela formação profissional de inúmeros músicos que hoje

compõem as mais importantes orquestras e universidades brasileiras além de algumas internacionais. (Ojúùṣe)

a relevância do Professor Yerko para a Paraíba é grande. Porque ele chegou aqui, começou com seu trabalho como professor, tocando na Orquestra Sinfônica, dando aula na Universidade e é impressionante que ele conseguiu levar... um gringo conseguiu levar para os quatro cantos desse país [...] o nome da Paraíba. Foi um dos caras que mais difundiu com seus trabalhos, grupos, o nome da Paraíba. Então eu acho isso de uma extrema relevância e muito importante isso pra gente. Esse professor deixa até um legado nisso. (Ìlawô)

Sobre a influência de Yerko no meio musical e violinístico paraibano, *Ríraníyè* traz uma explicação baseada na naturalidade de ser deste professor:

acredito que essa relação generosa que construiu com seus alunos, se expandia para todas as demais áreas de sua vida, e incluía principalmente suas interpretações musicais no palco e a maneira como se relacionava também com seus colegas ao tocar em grupos de câmara e orquestras. Yerko sempre foi generoso com a música e com os músicos que tocaram com ele. Nunca almejou se destacar sozinho. Buscava a união musical, ouvindo a música que saía do seu próprio instrumento em consonância com a música que saía do instrumento do seu colega, parceiro ou vizinho. [...] Sua desenvoltura técnica e incrível percepção dos detalhes musicais nos instiga a observar mais atentamente o que se passa ao redor, e esse seu comportamento inspirador é algo natural e contagiante.

Por fim, *Írántí ìdùnnú* acredita que, provavelmente, Yerko tenha impactado o meio violinístico paraibano, “pois vários de seus alunos optaram pelo ofício de professor(a) e podem já estar disseminando seus ensinamentos e sua forma de ensinar o violino”. E *Ìnitara* procura repassar todos os conhecimentos adquiridos com Yerko fazendo, assim, parte do que chama de “processo contínuo na formação de violinistas herdeiros do ‘Estilo Yerkiano’” que, segundo *Ìnitara*,

é um processo de multiplicação que não para. Descendentes violinísticos diretos dele e que agora são professores estão formando alunos que vão ocupando as vagas das orquestras da Paraíba e conseqüentemente também se tornam professores. É um processo de Fomento Violinístico que não para.

E esse processo, para *Ìnitara*, seria a causa do impacto do Professor Yerko no meio violinístico paraibano, fruto de sua dedicação a todas as pessoas que com ele estudavam.

Pergunta 4: Que relações com a música você adquiriu a partir das aulas ou do convívio com o Professor Yerko?

Neste ponto de análise das entrevistas, gostaria de retomar uma citação de Blacking transcrita no segundo capítulo deste trabalho:

a ideia de que a cognição artística é uma importante fonte da vida humana, e de que a práxis artística pode influenciar e iniciar a ação social, não deveria ser dispensada como uma reatualização da visão romântica das artes do século XIX. Não estou afirmando que as músicas ou as artes em geral são o motor da mudança, ou que tenham uma função de solucionar problemas. Estou preocupado com as funções cognitivas da música e [...] **sugiro que o fazer musical pode ser uma ferramenta indispensável para a intensificação e a transformação da consciência como um primeiro passo para transformar as formas sociais.** [...] Se olharmos para a prática “musical” como uma força ativa na formação das idéias e da vida social, como comunicação não-verbal que é a base mas também transcende categorias e grupos sociais definidos e sustentados com palavras, devemos procurar a evidência que mostre como o uso dos símbolos musicais ajuda a *fazer*, assim como refletir padrões da sociedade e da cultura (Blacking, 2007, p. 208, grifos meus).

Este autor, ao ver a música como um “modo básico de pensamento”, capacidade inata do ser humano, que promove uma comunicação deste consigo mesmo e com seu entorno gerando significados que serão elaborados internamente e compartilhados socialmente, estabelece bases, como também já ressaltado anteriormente, para a compreensão da música como um movimento de troca. Uma troca que tanto se dá dentro da consciência do próprio indivíduo em um processo de construção e reconstrução de seus valores, como também socialmente, a partir das ações deste indivíduo no mundo, tanto nas relações geradas pelo fazer musical como, a partir delas, nas estabelecidas nos diversos sistemas sociais em que está inserido. Para Blacking, para Small, para Titon, para Yerko, para mim e, pelo que se poderá observar de muitos dos depoimentos, para várias das pessoas entrevistadas desta pesquisa fica claro, portanto, que os aprendizados e trocas musicais podem ser potencialmente transformadores, tanto do caráter do indivíduo como de sua ação perante o mundo. E, nessa ação, a possibilidade de transgredir os sistemas no qual este indivíduo encontra-se inserido.

Várias foram as relações com a música adquiridas pelas pessoas entrevistadas a partir das trocas com o professor Yerko, tenham sido elas em sala de aula, em grupos musicais ou simplesmente em conversas informais proporcionadas pelos encontros cotidianos. Foram muitas histórias contadas tanto nesta etapa da entrevista como na que se segue. Nem todas transcreverei nesta parte do texto, mas elas foram propositadamente colocadas ao longo deste trabalho para que, neste momento, suas lembranças pudessem vir à mente de cada pessoa que aqui se encontra no processo de leitura deste capítulo.

As transformações geradas pelas ações e pensamentos de Yerko nas pessoas que com ele conviveram foram tanto de ordem pessoal como de ordem social, a partir do momento que criaram uma construção de ação dessas pessoas no mundo ou mesmo uma mudança de comportamento a partir do encontro com este professor. A nível pessoal, muitos dos entrevistados relataram que, a partir do convívio com Yerko, não só construíram concepções e

sentimentos em relação ao próprio instrumento como também em relação à música e à profissão de musicista. Sentimentos como amor, alegria e respeito por eles e também uma abertura de pensamento em relação aos seus significados, suas possibilidades e suas funções. Também a nível pessoal, os depoimentos mostram comportamentos adquiridos a partir dos ensinamentos e exemplo deste professor, comportamentos como persistência, determinação e disciplina no aprendizado, autoaceitação e mais prazer ao tocar.

Os depoimentos também mostram que, além destas transformações a nível pessoal, os ensinamentos e o convívio com o Professor Yerko geraram modificações na forma das pessoas entrevistadas agirem socialmente. São várias as falas que citam a criação de um respeito às pessoas no ato da partilha musical, seja através de um olhar individualizado e aprofundado em suas próprias salas de aula ou em um cuidado com as trocas estabelecidas nos mais diversos espaços musicais. Ou seja, no convívio com Yerko, essas pessoas definiram novas formas de “musicar”, de conhecer e se portar no mundo a partir das experiências adquiridas em seu fazer musical com este professor. Mas sigamos com os depoimentos. Iniciarei com os mais voltados a questões técnicas do instrumento e irei ampliando as relações adquiridas para aquelas cujos significados foram mais abrangentes.

A partir do convívio com Yerko, *Ìnitara* diz ter conquistado as bases de seu conhecimento sobre o violino, sua técnica, seu repertório e também a capacidade de dedicar-se ao instrumento com disciplina. *Àgbámóra* aponta como as relações mais importantes adquiridas com este professor a disciplina no estudo, a paixão por tocar violino e a capacidade crítica perante a música e suas performances:

Yerko costumava me mostrar vídeos de algumas performances no final das aulas, também passava a semana me enviando vídeos nas redes sociais, a maioria deles eram de violinistas mas também me mostrava outros instrumentistas. Ele me mostrava os detalhes da interpretação e da técnica daqueles performers, isso me ensinou a assistir os vídeos de maneira mais crítica e com o objetivo de aprender também, depois de um tempo eu que estava enviando vídeos pra ele com meus próprios comentários. Isso é massa!

Bàbá relata também que “o convívio com o Professor Yerko é um aprendizado após o outro”, ressaltando como uma relação com a música adquirida a partir dele, a capacidade de conhecer e falar sobre ela além do que diz respeito a seu instrumento:

eu posso escutar uma flauta e dizer se tá bom ou não, posso escutar uma viola e saber se tá bom ou não. [...] Porque ele educa tanto os alunos, que a gente fica olhando os outros naipes da orquestra que precisa melhorar isso, precisa melhorar aquilo... isso tudo com tato, sabe? Não impondo nada, mas sim questionando. [...] Sempre para a melhoria dos alunos e da nossa cultura.

Ìjìnlẹ̀ ressalta ter adquirido no convívio com Yerko “uma relação de muito respeito com a profissão de violinista além de admiração pela música de concerto”. Segundo *Ìjìnlẹ̀*, “são muitos ensinamentos, entre sonoridade e afinação, mas o respeito com a profissão e a forma de interpretar musicalmente, não só tecnicamente, cada obra que nos propomos a apresentar é uma característica marcante dos ensinamentos do Prof. Yerko”. Para *Ìfarakóra*, foram inúmeras as relações com a música adquiridas através de Yerko. *Ìfarakóra* relata que, quando começou a estudar com ele, tinha pouca informação sobre a música ou sobre o instrumento. E, com as aulas com este professor, *Ìfarakóra* foi criando consciência de como interpretar uma música, de como “ir com a música, contando as histórias da música, tocando e mostrando como é que as coisas são, como devia ser o fraseado, tudo. Eu acho que isso é algo bem dele. Que me ajudou bastante mesmo”. E ainda completa: “eu devo tudo a ele. A minha vida profissional eu devo a Yerko. Porque ele foi a pessoa que me ensinou o que eu nunca soube na minha vida inteira.”

Fẹràn adquiriu também muitos referenciais musicais a partir do encontro com o Professor Yerko:

na música, eu acho que... eu sempre fui uma pessoa muito tímida pra tocar. E aí, quando o Yerko entra na minha vida, eu vejo ele tocando, [...] a forma, musicalidade que ele toca, a questão do não tocar parado, sentir a música, se divertir tocando... [...] Você tem que ser feliz, viva a música, a música é encantadora... é muito o que eu carrego dele, da beleza que é a música, como a música é linda. Independente de onde ela veio. A musicalidade dele, o jeito que ele toca, sabe? E a energia que ele tem! O que Yerko me encanta é a energia dele. Porque ninguém segura o vinho... ele tem uma energia gigantesca, que é o que me inspira muito.

Já *Láìbù* relata que

a exposição musical a um mundo muito maior do que aquele que eu conhecia, certamente é algo que me inspirou bastante nas aulas com o professor Yerko. Ele também nos ensinou a admirar e executar as obras Brasileiras com muita excelência. Professor Yerko nos deu asas e nos ajudou a voar por horizontes até mesmo desconhecidos, mas sempre mostrando a importância de nos tornarmos profissionais comprometidos e exemplares.

Em *Ìdúróṣinṣin*, essa marca deixada pelo Professor Yerko fala de muita coisa: fala de se comportar em uma orquestra, sempre escutar o maestro, sempre estudar as partes em casa, tocar tudo com muito zelo. Fala também de cuidado

com tudo que decido tocar e ser pé no chão, tipo evitar escolher desafios muito além daquilo que eu conseguiria dar conta, aprendi a não me expor tocando de qualquer jeito e a pagar o preço de querer tocar bem, ou seja, estudando muito... Que não há

vitórias sem lutas. E o principal, nem tudo envolve dinheiro, que o amor pela música vai muito além do pagamento.

Neste ponto, gostaria de ressaltar a fala de *Ìdúróşinşin* quando diz que Yerko lhe ensinou que não há vitória sem luta. Essa questão de não desistir, de persistir, de seguir em frente apesar das adversidades aparece em vários depoimentos como um ensinamento de Yerko às pessoas que foram entrevistadas. Essa foi uma prática de Yerko na vida, nas encruzilhadas que ela lhe ofereceu e, a partir desse aprendizado próprio, Yerko passa a dedicar uma atenção especial à força da persistência em sua sala de aula. Novamente ressalto que aqui ele honra a presença da irmã em sua vida, que não o deixou desistir em momentos difíceis e que poderiam ter sido destruidores de toda a construção que depois ocorreu em sua trajetória profissional.

Então, para ajudar na superação das pessoas que chegam à sua sala de aula, Yerko passa a construir um olhar individualizado para cada estudante ou, como diz *Ojúùşę*, a analisar, de certa forma, a personalidade e as tendências das pessoas que com ele estudam, ressaltando a parte positiva e “driblando, na medida do possível, aquilo que não funciona da melhor maneira”. E assim, “assume lacunas que eventualmente identifica, seja de natureza familiar, financeira ou social”, tomando para si a missão de fazer com que essas pessoas não passem pelas dificuldades que ele mesmo passou. E isso também é “musicar”. E isso transgride o sistema do ensino conservatorial, onde as relações são pautadas apenas no que diz respeito ao aprendizado técnico e interpretativo do instrumento.

São depoimentos como o de *Ọpẹ*, que relata que foi “Yerko quem me fez não desistir. Depois de ter passado por diversas dificuldades, ele me deu forças pra continuar. Hoje eu sou super grato. Ele mudou minha vida e eu vou lembrar pra sempre de todas as palavras que ele já me disse”. Ou como o de *Ìroşę*, quando diz que, a partir do convívio com o Professor Yerko, sofreu uma profunda modificação na forma de encarar a vida, pois este, nas palavras de *Ìroşę*, “cultivou em meu coração que um dia tudo mudaria na minha vida”. E contribuindo para que isso acontecesse, Yerko auxiliou *Ìroşę* em vários sentidos, inclusive custeando pequenas viagens em épocas nada fáceis para *Ìroşę*. Ou ainda como o de *Ìwúrí*, que aponta como uma relação com a música adquirida a partir do convívio com Yerko “acreditar que você é capaz de fazer o que você quiser. Só que tocando bem. Sempre estudando e tal. [...] Acreditar em você, acreditar no seu potencial”. E ressalta:

eu meio que não acreditava em mim. Assim, no meu potencial. Eu sempre precisava de uma pessoa pra estar ali dizendo: Bora, você consegue, a gente consegue! [...] Ele foi assim, um cara especial demais para mim, essencial na minha vida, que fez

tudo. Se hoje eu tô onde eu tô, eu tenho que agradecer muito a ele porque ele que foi o cara que não deixou eu desistir da música, do violino

Ìteramóşe também traz Yerko como uma influência no aprendizado de que “o esforço supera o talento”, carregando sempre consigo o pensamento: “olhe pro seu aluno, ele não é uma máquina de reproduzir notas, ali tem um ser humano com uma história, uma realidade diferente da minha, que precisa ser entendida e respeitada, antes de qualquer coisa”. E *Kàlákìní* aponta como principal relação com a música adquirida com Yerko o fato de ter, diante do incentivo deste na superação de suas dificuldades e na criação de uma disciplina de estudo, ganhado uma espécie de “casca grossa” para poder enfrentar o que hoje enfrenta longe de sua cidade natal:

com Yerko, foi muito de vamo lá! Vamo crescer aqui. Vamo estudar, vamo ficar melhor, vamo ser melhor. [...] Bora, bora, puxão de orelha, fica melhor. E fazia cara feia... [...] ele era meio assim... durão. [...] Com Yerko, especificamente, eu acho que eu adquiri uma casca grossa, é isso que eu posso falar. Yerko começou a me preparar pra ter uma casca mais grossa e é interessante porque eu acho que eu precisei pra poder chegar aqui, né? Porque os professores aqui realmente... a diferença é que aqui eles não se importam tanto você como ser humano. O Yerko realmente se importou, se importa com as pessoas como ser humano. Mas ele me ajudou a ter casca grossa, que eu lembro que tinha semana que eu não estudava tanto, ou estudei errado, ou não estudei com eficiência e ele ficava de cara feia, botava o jornal na cara, nem olhava, pouco falava, e dali foi criando a casca grossa pra entender: Não, ele tá chateado por um motivo... porque eu não fiz o que eu tive que fazer. Da mesma forma que eu sinto essas coisas com os meus alunos, que eu fico lá dando o suor e sangue e aí quando não fazem a coisa certa, realmente... a pessoa mostra que tá, né? Pra ver se melhora, pra ver se toma uma atitude. Afinal de contas é adolescente. Ele tava formando, né? A consciência de como que a gente tem que cuidar das nossas coisas, das nossas responsabilidades, dos nossos estudos.

Ìfokànsí sente muito a influência da presença de Yerko em sua trajetória. Apesar de ter tido vários professores, percebe em si trejeitos de Yerko ao violino e diz que a forma metódica de Yerko buscar um crescimento no instrumento, partindo sempre da base até alcançar maiores vãos, lhe influencia em várias situações.

Sabe aquela, aquela cartilha do ABC? Yerko é a cartilha do ABC. E pela cartilha do ABC, você consegue fazer tudo, tudo o que você queira, desde que você comece pelo ABC. [...] Para mim, eu sempre vejo assim: Olha! Senta, afina teu violino... pra começar, tem que ter o começo. Não é abrir e sair tocando, não é nada disso. Então, isso me influencia. Até hoje quando toco, sempre penso nisso. [...] O aluno começou do zero, tocando uma nota solta. O outro tá lá em cima tocando Tchaikovsky. Ele elogia o que está tocando a corda solta do mesmo jeito que elogia o Tchaikovsky. [...] Agora cabe a cada um, na hora da quantidade, o que é que eu tenho a mais pra mostrar para ele. Se eu chego mostrando a mais para ele, com certeza, eu tou tocando corda solta e ele vai deixar o do Tchaikovsky lá e vai me passar mais exercícios. Agora, se eu chego tocando a mesma coisa ou daí pra pior, ele vai olhar para mim e vai dizer: Bicho, a minha aula hoje não foi feita para perder. [...] Ele te dá a ferramenta para pescar. Ele não te dá o peixe. Aí no momento em que tu chega lá com o peixe, ele troca o peixe por outro peixe maior.

Então sempre, ele sempre somou, ele nunca diminuiu. Agora, tu teve que ir buscar, tu tem que ir buscar pra mostrar para ele. Aí ele vai e continua. Isso é que eu acho bonito nele.

Para mim, estas duas últimas falas se unem na medida em que foram as únicas que trouxeram o lado mais real do cotidiano de uma sala de aula com Yerko. *Kàlákìní* e *Ìfòkànsí* não deixaram, em suas entrevistas, de mostrar o Yerko prestativo, incentivador e preocupado com o ser humano em sua sala de aula. Nos depoimentos ficam visíveis sua gratidão e admiração por este professor por tudo o que ele representa para eles. Mas não trazem apenas o lado amoroso e leve do Professor Yerko. Como disse *Jagunjagun* em sua entrevista, “mesmo com os altos e baixos, em fases que ele não tinha condições de dar aula, quando ele resolvia dar aula, era com muita seriedade, muita... A gente que dá aula, a gente entende que a gente tem muitos altos e baixos, né?”.

Sim, dar aulas tem muitos altos e baixos, tocar tem muitos altos e baixos, viver tem muitos altos e baixos. E Yerko, como qualquer ser humano, não teria como estar sempre leve, bem disposto e bem humorado em todos os momentos em que fosse exercer sua profissão. *Òwò*, ao definir Yerko, mostra bem o lado às vezes conflituoso deste professor ao dizer que ele é “um homem ora calmo e tranquilo, ora tempestuoso e agitado e às vezes, esse jeito dele ser assim, o deixa extremamente feliz e alegre, brincalhão, como, da mesma forma, o transforma naquele cara mais distante, mais calado, mais introspectivo”. A Professora Sandra Aquino, em seu artigo já citado anteriormente, define Yerko como um “ser humano capaz de ser sensível e severo, emotivo e inabalável ao mesmo tempo” (Aquino; Penna, 2018, p, 159). Eu mesma presenciei vários momentos de profunda seriedade e introspecção de Yerko e, por que não dizer, de um profundo mau humor. Yerko não é e não foi unanimidade. Conheci pessoas que não se adaptaram a sua metodologia e nem a sua forma de agir, deixando sua sala de aula, por vezes, bastante ressentidas.

Mas o que quero ressaltar neste trabalho não é o fato de Yerko ser um ser humano como outro qualquer, passível a ter dias melhores e piores e, principalmente, constituído de uma história cheia de acontecimentos difíceis e até traumatizantes que podem levá-lo a momentos de encontro com suas sombras. E, nesses momentos, cometer atos condizentes com elas. O que quero trazer à tona é que a mistura de disciplina ferrenha, seriedade e exigência de respeito para com a música e com aqueles que a fazem que representa Yerko em tantos depoimentos com o acolhimento, amorosidade e preocupação com o desenvolvimento pessoal dos indivíduos de sua classe trazido em outros, é uma mistura que muito se assemelha ao comportamento do próprio Jorge Peña com as crianças e jovens de sua orquestra.

No capítulo sobre a vida de Yerko, trouxe a citação de Miguel Castillo Didier em relação ao comportamento de Jorge Peña e, logo depois, também a do próprio Yerko:

[...] Parecia que o Mestre considerava essa tarefa como a mais bela das muitas que ele empreendeu em sua curta vida. Emociona profundamente, na verdade, ouvir hoje as gravações em que ele fala para as crianças; ele os aconselha; os estimula com sua palavra séria, mas sempre cordial e calorosa (Didier, 1998).

Ele era duro, na orquestra [...] fazia a tocar de um por um [...] muito duro dentro da orquestra justamente para botar moral, né? Mas fora, fora era um doce [...] como nos cuidava, conversava com a gente [...] era mais um... como a gente (Tabilo, 2018).

Ou seja, o homem forte, firme e sério, que impunha respeito e admiração também era o homem doce, risonho, bem humorado e carinhoso da hora das conversas e aconselhamentos. Permitam-me usar da frase popular “qualquer semelhança não é mera coincidência” para comentar esse entrelaçamento de atitudes entre Yerko e aquele a quem ele considera seu grande Mestre. Mais uma vez aqui reafirmo a necessidade de Yerko de manter vivo seu grande exemplo de vida através de suas próprias atitudes. Não estou querendo com isso dizer que Yerko é uma simples imitação da figura de Jorge Peña, mas que adquiriu concepções de vida e de atuação nela através do convívio com ele e, assim, passou a se comportar no mundo conforme essas concepções. Admiramos alguém, temos esse alguém como exemplo, absorvemos o que gostamos nesse alguém e nos resignificamos. No ato de “musicar” com Jorge Peña quando criança e adolescente, Yerko absorveu e construiu uma forma de “musicar” em suas futuras relações como profissional da música, resignificando-se. Como já citado no segundo capítulo deste trabalho, Para Small,

musicar é de fato uma maneira de conhecer nosso mundo - não aquele mundo físico pré-determinado, divorciado das experiências humanas, que a Ciência moderna afirma conhecer, mas **o mundo experiencial das relações em toda a sua complexidade** - e ao conhecê-lo, aprendemos a viver bem nele (Small, 1998, p. 50, tradução minha, grifos meus)²⁸⁸.

Assim, o fato de “musicar” tantos anos com Jorge Peña foi crucial para a formação do caráter e da ação de Yerko no mundo. E, portanto, não é à toa também sua grande participação em projetos sociais a partir de um determinado momento de sua vida como professor. Assim, Yerko mostra no seu próprio ato de “musicar”, tanto as referências adquiridas em sua juventude, como a necessidade de manter vivo o seu Mestre a partir de sua atuação no mundo. Mas sigamos com os depoimentos.

²⁸⁸ Original em inglês já colocado no segundo capítulo deste trabalho.

Com Yerko, *Jagídígbò* diz que aprendeu a amar o que faz: “tudo passou a ser muito prazeroso. As minhas opções, as minhas decisões na vida profissional como violinista, sempre foram embasadas nos seus ensinamentos e conselhos”. *Àifipekan* lembra até hoje do primeiro dia em que teve aula com Yerko: foi um momento marcante porque foi, a partir dessa aula, que *Àifipekan* diz ter começado a perceber a música de outra forma, muito mais alegre e prazerosa. E isso teve consequências em sua performance como violinista: “eu me apresento com mais calma, muito mais tranquilo, mais confiança, com alegria”. *Àilárékérèkè* relata que tocava violino sem muitas expectativas até ter a primeira aula com o Professor Yerko:

quando eu tive a minha primeira aula com Yerko, minha perspectiva mudou bastante porque eu vi que era muito mais além do que tocar notas, do que tocar músicas. E isso mudou bastante, né? Tem uma frase até que ele falava assim, com poucas palavras, que a gente não tem que tocar pra se mostrar. A gente tem que tocar pra si mesmo e pra Deus. E isso nunca esqueci. [...] Uma frase muito bonita que eu acho e que eu levo pra mim até hoje.

Ao responder sobre que relações adquiriu com a música a partir do convívio com o Professor Yerko, *Títújúká* afirma que todas possíveis. *Títújúká* leva para toda a vida o amor, o respeito e a reverência à música e ao seu instrumento e também a capacidade de perceber que ser músico é ter uma profissão digna como qualquer outra: “E hoje... já aí caminhando, né? Que já tou próximo da aposentadoria, eu posso dizer claramente que se eu tô aqui hoje, eu devo totalmente a esse cara que veio lá do Chile, inexperiente, muito jovem, mas que veio disposto a mudar uma realidade”.

Ìrèlè é uma daquelas pessoas que, apesar de não compartilhar o mesmo instrumento com o Professor Yerko, recebeu dele orientações sobre música e a forma como interpretá-la:

tive aula com Yerko logo quando tava iniciando no violoncelo, nos primeiros anos, e ele me fez perceber a beleza da música, pensar em cada pequeno detalhe, o cuidado e amor que devemos ter pela música. Hoje tenho técnico em violoncelo e faço licenciatura em música, e Yerko é uma das pessoas responsáveis por onde estou hoje.

São várias as relações com a música adquiridas por *Agídí* a partir do convívio com Yerko e várias são as marcas deixadas por este professor em sua trajetória. Mas *Agídí* ressalta em sua entrevista a sensibilidade na escuta musical:

eu já escutava bastante música clássica em geral, não somente para violino, mas muita coisa para piano, canto e orquestra. Mas sempre há algo a mais para aprender. Com Yerko, tenho uma feliz memória de escutar a sinfonia n. 2 de Rachmaninoff [...]. Escutamos isso voltando de um festival em Recife, no carro de Yerko. [...] O silêncio era eloquente. Eu não conhecia a música, foi magnífico conhece-la naquele momento. Eu estava no banco do carona e olhava Yerko

olhando o horizonte da estrada, mas com a certeza que sua atenção estava na linda melodia desse movimento de sinfonia. [...] Seu amor pela música e pelo violino é genuíno. Conheço alguns violinistas muito bons, outros excelentes, mas poucas vezes vi a paixão musical que ele tinha - e ainda mantém até hoje - ao falar de música, da eterna busca. Não é a busca da excelência pela notoriedade somente; é uma paixão que considero ser o substrato mais presente nas suas veias, em sua vida.

Ìsún também relata que a paixão que o Professor Yerko tem pela música é contagiante e que foi fundamental no desenvolvimento de sua própria paixão por ela. Mas outra atitude do Professor Yerko que Ìsún ressalta como fundamental em sua vida é o fato deste, além de incentivar o interesse das pessoas pela música, incentivar “o aluno depois... e vibra com os méritos do aluno... isso é fantástico. E isso é algo, inclusive, raro em alguns grandes professores”. Uma relação musical genuína, o fazer musical expressivo, apaixonado e a tentativa de externar o amor pela música em sua prática foram as relações que Kówé aponta como adquiridas através do convívio com o Professor Yerko em sua trajetória.

Ìrántí idùnnú diz ser uma inspiração para sua vida de docente a forma como o Professor Yerko conduzia suas aulas: “respeitando o ritmo de aprendizagem de cada aluno, enfatizando a expressão” e também sendo sensível “para enxergar o aluno de uma maneira integral”. Sobre as relações musicais adquiridas no convívio com o Professor Yerko, Fisan relata uma trajetória de trocas de experiências que aconteceram desde tocarem juntos em orquestras sinfônicas, grupos de música de câmara, até na própria carreira docente na Universidade Federal da Paraíba:

eu tive esse prazer de compartilhar alguns anos de trabalho juntos na Universidade. Então, fui aluna e depois fui colega de trabalho também na mesma instituição. A gente trocava muitas experiências, conversava sobre alunos, pedagogia, repertório, gravações, vídeos, intérpretes e atualidades com muito bom humor. Tínhamos esses momentos pra discutir... foi importante para mim.

Segundo Ìbáré, “as relações com a música a partir desse convívio, dessa troca de informações, energia e amizade com Yerko moldaram minha vida profissional, fazem parte de uma memória afetiva muito forte e são referência até os dias de hoje”. Şíníyè diz perceber que, apesar de não ter tido aulas com Yerko dentro do âmbito formal de ensino, a lembranças dos vários momentos em que estiveram juntos fizeram com que Şíníyè pudesse compreender que boa parte de sua estrutura profissional tem a influência do Professor Yerko: “a preocupação e respeito com a música; a forma de me portar e empenhar em ter um bom convívio com os colegas e amigos; o amor por dar aula; e a paixão por música de câmara, são alguns dos pontos que adquiri por influência dele”. Como principais relações com a música

adquiridas no convívio com o Professor Yerko, *Ìsòkó* aponta o aprendizado do “respeito pelo o que está sendo tocado e o respeito pelos profissionais do nosso meio, independente das afinidades pessoais” e também sua ligação com a música de câmara. *Ìsòkó* pondera que esta ligação

é proveniente do meu convívio com esse gênero musical desde criança. [...] Na verdade, atribuo a Yerko, aos inúmeros concertos que assisti do Quinteto da Paraíba [...] e ao incentivo que Yerko sempre deu ao meu quarteto Quarta Dimensão e à Camerata Brasília esse amor com a música de câmara.

Sobre as relações com a música adquiridas com o Professor Yerko, *Òwò* relata que aprendeu que a gente faz música brincando, seriamente, com alegria, com paixão, às vezes com tristeza, mas sempre tem que haver respeito, seriedade e dignidade no momento da partilha musical. Já *Ìtẹ̀bomi* relata:

quando conheci Yerko pessoalmente pela primeira vez em 2013, eu tinha uma ideia bem diferente do que era um projeto de formação musical. Pra mim, as relações eram muito diretas e técnicas. Eu fui um professor que iniciou a carreira na docência com a música em 2005. Mas fui muito inspirado pelo modelo convencional daqui, que era dar aula, fazer o pessoal aprender a ler música, e aí, se apresentar. [...] Quando eu conheci Yerko, quando eu vi a forma com que ele trabalhava, eu comecei a vislumbrar inúmeras possibilidades de trabalho que antes eu não enxergava. [...] Na época que eu conheci Yerko, eu tinha apenas a graduação e, começando a conviver com ele, conversar muito com ele, ter aulas com ele, ele foi mapeando necessidades formativas pra crescimento. [...] Esse convívio com ele acabou puxando todo mundo muito pra cima, porque ele tinha essa inquietude, sempre exigindo da gente uma evolução não só da questão da técnica pura, mas na performance como proposta artística de crescimento individual, musical. E isso levou o projeto a outro patamar.

Por este depoimento, é possível ver o quanto Yerko, apesar de inserido no sistema de ensino conservatorial, transgride e foge aos padrões tradicionais deste sistema e estabelece outras relações com a música para as pessoas que com ele convivem. Mesmo incentivando a técnica instrumental e uma excelência nas interpretações de seus alunos, alunas e alunes, este Professor tem apostado na interação com e a partir da música (ou, posso dizer, no “musicar” e no “visitar”) como proposta de crescimento não só musical como individual/pessoal. E isso fica bastante visível nos depoimentos a seguir.

Ríraníyè relata que o Professor Yerko lhe ensinou o poder das trocas na música, a ideia de que “um trabalho de grupo é possível realizar com dignidade, seriedade, sem anular a musicalidade individual de cada instrumentista, tão necessária para o anseio profissional do músico”. Para *Ríraníyè*, o “Professor Yerko nos revela um belo musical construído a partir da

sua singularidade de interpretação mas sobretudo nos mostra que é muito mais belo a performance quando é construída a partir das trocas entre músicos, músicas e almas”.

Ìgbóra adquiriu a partir do convívio com Yerko a ideia de que “a música é só um meio de fazer o bem, de ajudar, de aprender sobre a vida e de emocionar os outros através da sua própria emoção”. Com ele também aprendeu “que o ego é frágil e é perigoso alimentá-lo com sentimentos impulsivos”, além de ter experimentado, no convívio com este professor, várias emoções que nutriram e nutrem *Ìgbóra* na construção de sua personalidade todos os dias. E, por fim, *Kòşè* ressalta que, como influência do pensamento e da ação de Yerko na sua vida, está o fato de que passou a “entender a música como algo coletivo e que muitas vezes é para o outro e não só pra gente. E isso foi um divisor de águas na minha vida profissional e pessoal!”.

Pergunta 5: Se quiser, compartilhe algo que ele fez ou disse que lhe marcou de alguma forma.

Essa quinta pergunta procurou contemplar a memória afetiva deixada pelo encontro de vida de cada participante com o Professor Yerko, caso ela ainda não tivesse sido revelada de alguma forma nas outras questões. Penso que, às vezes, quando compartilhamos uma frase ou a lembrança de uma situação, falamos mais do que quando elaboramos uma definição ou procuramos compreender racionalmente as influências que sofremos das pessoas que se encontram ao nosso redor. Mas foram tantas as lembranças surgidas ao longo das outras perguntas que, em várias das entrevistas, esta se tornou desnecessária ou atuou como um resumo de tudo o que já tinha sido dito até então. Assim, penso não ser necessário para os objetivos desta pesquisa trazer para este momento do trabalho todos os depoimentos dados na quinta pergunta. Eles estão registrados nos *Agbede Méjì* e nas entrevistas entrelaçadas dentro dos capítulos. Trarei aqui, portanto, apenas aquelas respostas que considero importantes para minhas análises.

A quinta pergunta trouxe textos e falas referentes a:

- Narrativas de momentos específicos da vida dos participantes vividos com o Professor Yerko;
- Frases marcantes ditas por ele;
- Expressões de gratidão pelo encontro com este professor e por todos os seus exemplos, ensinamentos e conversas;

- Mais algumas frases para definir Yerko principalmente como homem e como professor e também uma reafirmação de suas atitudes e peculiaridades;
- Comentários dos incentivos dados aos participantes desta pesquisa em momentos cruciais de suas vidas;
- Mensagens diretas ao Professor Yerko como se com ele estivessem falando.

Sem sombra de dúvida, a maior utilização do espaço desta pergunta foi para as expressões de agradecimento relativas a todo o processo vivido no encontro das pessoas que participaram desta pesquisa com Yerko. Essas expressões estiveram presentes nas respostas de *Ìrèlè*, de *Àìlárékérèkè*, de *Ìránítí ìdùnnú*, de *Ìwúrí*, de *Ìbáré*, de *Jagunjagun*, de *Òwò*, de *Bàbá*, entre outras, onde a palavra gratidão não apareceu tão declaradamente, mas o sentimento estava presente. A gratidão também esteve explícita nesta mensagem enviada diretamente a Yerko:

Professor Yerko. Obrigada por me ensinar coisas que eu achei que nunca conseguiria compreender. A sua profissão é inspiradora e é um grande privilégio poder aprender com você! Professor: você me inspira a atingir meus objetivos e meus sonhos, mas ainda mais importante: você me inspira a ser mais parecida com você! (Opé)

Aqui, mais uma vez, o “musicar” se faz visível, onde Yerko e *Opé*, a partir das experiências musicais vividas na troca com aqueles a quem consideram exemplos, constroem suas formas de agir e se relacionar no mundo. Yerko se inspirou e reviveu Jorge Peña, a quem considera um mestre e *Opé* se inspira em Yerko para atingir seus sonhos, procurando também revivê-lo. Aqui também falamos de ancestralidade, de reconhecimento aos que nos antecederam, procurando honrá-los em nossos pensamentos e atitudes, nos sustentando e nos firmando em seus exemplos de vida. E essa noção de reviver o que aprendeu também esteve nesta quinta pergunta como, por exemplo, no depoimento de *Títújúká*:

igualzinho a Yerko, eu virei professor. Fui dormir violinista, virei professor. E quando cheguei, me lembro como hoje a minha primeira aula: o menino chegou, tocou, tocou bem. [...] Ele tocou assim... passaram 5 minutos e eu não tinha mais a menor ideia do que eu ia falar para ele, a menor ideia. Porque também não fui forjado a essa condição de professor. Eu simplesmente fui catapultado. E aí também me lembrei de Yerko, com as brincadeiras dele, essa forma meio leve de tratar as coisas, às vezes meio duro, mas sempre de uma forma brincalhona que também é um traço muito forte da minha personalidade. [...] Então assim, essas peculiaridades de ser engraçado, de tirar onda, de fazer umas comparações às vezes bem esdrúxulas me ajudaram [...] e também começaram a traçar um perfil de professor que eu venho moldando até hoje.

E no sentido de relembrar e reproduzir, gostaria aqui de trazer de volta a imagem de Etelvina Fernandes, a menina mais experiente do grupo do Método Suzuki no qual Yerko começou a ter aulas de violino. A menina que brilhava aos olhos do Yerko criança, executando corretamente todos os exercícios que lhe eram propostos, lhe servindo como exemplo nas aulas e lhe trazendo reflexões. A experiência da observação foi tão fundamental na vida de Yerko que ele a reproduz em sua metodologia em determinado momento de sua trajetória docente. Isso fica claro no relato final da entrevista de *Fisan*, onde acontece a narração de um momento importante de sua história musical. *Fisan* conta que antes de conhecer Yerko, era iniciante de outro professor de violino. Mas estava em processo de desânimo com o instrumento e cogitava desistir da música. Foi quando uma amiga insistiu para participarem de uma aula coletiva de violino com Yerko:

quando eu cheguei no projeto, tudo mudou. [...] Já no primeiro dia de aula ele fez uma coisa que mudou totalmente a trajetória da minha história musical... foi uma coisa interessante... ele me deu atenção! Tão simples, não é? Ele olhou pra mim. Ele mexeu com a minha autoestima, me valorizou, ficou disponível. Então, naquele momento, tudo mudou. Porque ele ajudou a construir um novo sentido para mim. A partir dali, eu passei a construir a minha vida musical, ainda bem jovem. E hoje eu tento transmitir e compartilhar da mesma energia que eu recebi dele na época. Essa energia que eu recebi, eu carrego até hoje... essa atenção, esse olhar para o outro, esse afeto. Valorizar as conquistas do aluno e externar isso positivamente. [...] Então, foi a partir daí que eu descobri esse caminho na música. E eu agradeço muito a ele porque ele sempre me valorizou especialmente naquela época. Eu acho que faltava isso. Me lembro que eu era iniciante, mas já tocava um pouquinho melhor violino do que os outros alunos. E ele dizia: Ah, toca assim como a Sandra faz... Sandra!! toca primeiro, para mostrar aos outros alunos... Então essa pequena coisinha que ele fazia na época me deixava feliz, me deixava valorizada e me deixava com vontade de estudar.

Etelvina serviu de exemplo, *Fisan* serviu de exemplo. E, ao servir de exemplo, percebeu seu valor, fez do violino sua profissão e busca até hoje reproduzir o que recebeu com a mesma energia. Se sentir valorizado é uma grande busca do ser humano. Ter sua individualidade respeitada, suas habilidades reconhecidas. Uma educação que se estabelece na valorização das potencialidades dos indivíduos e no incentivo à descoberta de como solucionar as problemáticas trazidas pelas dificuldades inerentes a todo ser é, a meu ver, uma educação libertadora, que transforma estudantes em indivíduos autônomos e com capacidade de atuar de forma íntegra e honesta em suas profissões. Mais uma vez, a provocação. Como foi possível ver, vários depoimentos trouxeram Yerko como um professor que incentiva e incentivava a autonomia de seus alunos, fazendo-os enfrentar suas dificuldades com seriedade, criatividade, estudo e disciplina. Em que as atitudes deste professor poderiam contribuir, então, para um ambiente musical mais inclusivo e condizente com a diversidade

humana? Mesmo inserido em um ambiente colonizador, a meu ver, as atitudes de Yerko transgrediram a colonização do ser e do saber presentes no universo da música de concerto na medida em que incentivaram o respeito à individualidade e às buscas próprias de cada estudante, construindo assim um legado de musicistas que atuam em diversas áreas e que, nelas, perpetuam o que com ele aprenderam. Ele próprio, em busca de sua liberdade e individualidade, fez escolhas que fugiram ao considerado comum para um músico inserido no contexto da música de concerto europeia aqui em João Pessoa naquela época. Buscou outros espaços, criou o Quinteto da Paraíba, divulgou a música armorial, levou sua performance para fora do Brasil, atitudes que ampliaram os horizontes de tanta gente que veio depois dele. Hoje, toda essa diversidade de atuação é vista com mais naturalidade. Mas na época em que ela se deu aqui na Paraíba, ela era inovadora. Assim, as atitudes de Yerko, inovadoras, transgressoras, criativas, podem, a meu ver, servir de exemplo para que pensemos uma educação que valorize indivíduos e culturas, uma educação, portanto, que se insira na contramão do pensamento colonizador que ainda se faz tão presente nas nossas instituições de ensino da música no Brasil.

Assim, ao “musicar”, Yerko inspirou e embalou o sonho de muitos dos indivíduos que por sua sala de aula passaram. E os incentivou a viverem de forma a conquistá-los. Fossem estes indivíduos pessoas com mais ou menos facilidade para o instrumento. Aqui, portanto, duas formas de transgressão ao sistema de ensino do conservatório: não fazer distinção entre virtuosos e não virtuosos, dando a todas as pessoas em sua sala de aula a mesma atenção e ter uma preocupação com seus alunos, alunas e alunes que vai além do que diz respeito ao ensino do instrumento, olhando para eles também como seres humanos. Uma atitude que não oprime ou silencia pessoas e, portanto, não as coloniza por não se encaixarem nas estruturas do sistema.

Sobre não fazer distinções em sala de aula, *Ìjìnlẹ̀* coloca que lembra de sua primeira aula com o Professor Yerko tocando o concerto em Lá menor de Vivaldi: “estava feliz da vida tocando o Lá Menor de Vivaldi e ele foi tão, tão... eu lembro da cena... ele tão empolgante, trabalhando o Lá Menor de Vivaldi, enquanto ele também trabalhava com outros alunos que estavam fazendo ou se preparando pra concurso nacional”. A atenção era a mesma para todos os casos. Para *Ìjìnlẹ̀*, Yerko nunca fez distinção entre pessoas com mais ou menos facilidade no instrumento:

a distinção que eu lembro que ele fazia, era em relação ao aluno praticar... o aluno que gostava de estudar. Isso aí ele fazia. Ele gostava de dar aula para quem gostava de ter aula, independente do nível de virtuosismo ou não. Ele não fazia essa

distinção sobre tocar muito, de ter talento, de tocar muito ou com um repertório [...] básico. Mas ele fazia distinção sobre o aluno gostar de ter aula.

Como foi possível ver nos depoimentos das outras perguntas desta entrevista, foram várias as pessoas que afirmaram ser Yerko o responsável por, hoje, elas estarem onde estão. Assim, nesta quinta pergunta, *Ìgbóra* ainda comenta a própria história, quando diz que Yerko acreditou em seus sonhos e em seu potencial, dando todo o suporte que *Ìgbóra* precisava para realizá-los. Para *Ìgbóra*, “Yerko é uma daquelas pessoas que a humanidade precisa, ele nos faz crer que sempre há esperança e nos lembra, por meio do seu trabalho, do potencial que a música tem de transformar e resgatar vidas”. E salienta: “a presença de Yerko na minha história é guardada com muito carinho e afeto”. A palavra esperança ainda é ressaltada no depoimento final de *Kòşê*: “algo que sempre me marcou foi a forma como ele falava do seu amor por levar música e dar aulas para as pessoas do interior, por exemplo! Ele sempre se preocupa em cultivar esperança e além disso, eles nos ensina, através de seus atos, a valorizar o sentimento de gratidão”.

Para *Ìdúróşinşin*, Yerko é um professor sincero e sensível, que compreende os sonhos e objetivos de quem passa por sua sala de aula:

nunca vai dizer pra um aluno que ele não é capaz, ele vai tentar juntamente com o aluno o possível e impossível pra ele chegar lá. Quando falo de tentar juntamente com o aluno, é realmente estar ao lado do aluno em tudo, de dar sua casa pro aluno se abrigar durante o processo a viajar com ele por esse mundo dando força e ao mesmo tempo exigindo... O estilo de vida que Yerko escolheu pra si permite tudo isso, permite ele se dedicar muito aos alunos... Eu falo que ele vive pra música!

E neste tentar o possível e o impossível, entram também questões financeiras. Sobre isso, *Àìfipekan* traz um momento marcante vivido com o Professor Yerko. Era um momento de sua vida em que *Àìfipekan* estava de luto pela perda de seu pai. Sentia-se frágil e estava passando por dificuldades. Não havia falado nada para Yerko, mas este percebeu que algo acontecia e chamou *Àìfipekan* para conversar. A partir daí, Yerko começou a dar certa ajuda financeira a *Àìfipekan*:

eu fiquei encabulado. [...] E ele disse que ele passou por isso quando ele era mais jovem, o professor dele ajudou... Então é uma coisa que, pode ser muito simples, mas para mim mexeu, mexeu muito comigo. E eu pensei: poxa, um dia eu quero fazer a mesma coisa. Um dia eu vou ajudar os jovens orientando, ajudando, se possível financeiramente... um encordoamento... um livro, enfim... Então, isso mexeu muito comigo. Eu fiquei muito emocionado, muito emocionado. [...] E depois eu soube por outros amigos meus, um monte de amigos meus que também tiveram essa ajuda dele. Ele tinha essa, essa preocupação. De ajudar. E as ajudas dele assim... vinham na hora exata mesmo. Eram ajudas que, realmente, fizeram toda diferença, sabe? Nos momentos mais difíceis e ele tava ali, me ajudando. E não só a mim, né? Mas aos meus amigos também.

Essa ajuda financeira também é relatada em outros depoimentos nesta quinta pergunta. *Ìrosẹ* relata que provavelmente teria desistido do violino se não fosse a ajuda psicológica e financeira de Yerko. *Ìfarakóra* comenta o arco que Yerko lhe deu de presente em um momento de necessidade e o fato de Yerko não ter desistido de lhe auxiliar em todos os momentos de preparação quando *Ìfarakóra* recebeu uma bolsa para estudar nos Estados Unidos: “ele nunca desistiu de mim. Eu tinha três meses pra gravar Bach, pra gravar um concerto com cadência, escala. [...] Até o último dia ele tava lá comigo. [...] Ele é a pessoa que eu devo 100% por eu tá aqui onde eu tou hoje”.

A mesma situação se deu com *Kàlákìní*:

Nunca vou esquecer de que quando eu recebi a bolsa pra vir estudar. Eu olhei assim pra Yerko e falei: Eu não tenho condições de ir, Yerko. Eu não tenho dinheiro. Ele olhou assim pra minha cara e fez: bem durão, mas ao mesmo tempo, bem doce. Ele olhou pra minha cara e falou: Tu vai conseguir. [...] Eu tava numa situação emocional muito difícil. [...] Tinha muito obstáculo e ele olhou assim pra minha cara e ele me chacoalhou e falou: para de falar de obstáculo, porra! Tem que ir... tem que ir mesmo, dá um jeito! Cara, e quando eu lembro disso, eu... meu Deus! 14 anos depois. [...] Porque... foi aquele tratamento que Yerko sabe dar. Uma tapa na cara pra você acordar e... engula seu choro e vá embora. Então isso foi, me marcou muito! Muito mesmo.

O ato de ajudar financeiramente às pessoas que com ele estudam tem, para Yerko, também uma conotação de construção e reconstrução. De honrar e retribuir a quem o ajudou, como Ivan Rojas e, ao mesmo tempo, desfazer sentimentos desconfortáveis de sua própria infância.

[...] Tenho muito forte esse negócio da grana porque meu pai nunca me deu grana, sabe? Eu sempre andava pedindo aos colegas, sabe? Sempre. Eu sempre tive amigos bons, amigos de infância, de 10 anos, de adolescência. Sempre me queriam bem, me convidavam... [...] Então tenho muito forte esse negócio de dar grana a jovem. [...] Eu peguei muito esse negócio de dividir, dividir. Eu nunca me preocupei de guardar. [...] Nunca guardei. E sempre me chegava... me chegava mais um cachê (Tabilo, 2021).

Vários dos conselhos de Yerko foram ainda ressaltados nesta quinta pergunta. Conselhos sobre como se comportar dentro e fora de uma orquestra, ou como se apresentar de forma elegante e profissional, sobre ter respeito à música e ao próximo, sobre ajudar pessoas dentro e fora do âmbito da profissão, não participar de fofocas, ter uma boa convivência. Conselhos sobre ter integridade, sobre dar oportunidades a outras pessoas da profissão e não deixar o ego ser afetado pelos seus sucessos nela. Conselhos sobre se esforçar, se doar, sobre “vestir a camisa” daquilo que faz (*Ìsòkọ, Šíníyè, Fẹ̀ràn, Láìbù*). E nesta quinta pergunta

também foram citados como marcantes a postura e o comprometimento profissional de Yerko e sua personalidade violinística (*Ojúùṣe, Ènikòṣòkan*).

Frases ditas por Yerko também marcaram algumas das pessoas que participaram desta pesquisa, sendo transcritas no momento desta quinta pergunta. *Jagídígbò* leva para si, até hoje, uma frase de Yerko que procura repassar a todas as pessoas a quem dá aula: “Não adianta ter aulas com os melhores professores de violino, não adianta estudar em nenhum lugar do mundo, não adianta ter muita técnica, não adianta ter o melhor violino se você não tiver **caráter**” (grifo de *Jagídígbò*). Também é de uma frase apenas a lembrança mais preciosa e significativa que *Ìtẹ̀bọ̀mì* carrega de Yerko:

eu tenho uma filha chamada Manuela. Ela vai fazer 10 anos agora em outubro. E quando Yerko veio aqui a Luís Gomes pela primeira vez, minha esposa estava grávida de Manuela. Ou seja, Yerko participou ativamente. [...] E certa vez, numa aula, ele me disse que eu tinha que ser... se eu fosse um pai, um grande pai pra Manuela, eu seria um grande professor pra qualquer aluno. Aquilo me tocou profundamente. [...] Isso fez muito sentido, porque o meu vínculo com os alunos aqui em Luís Gomes é um vínculo muito afetivo. Eu não tenho uma relação só de chegar, dar a aula e ir embora. Eu converso muito sobre os problemas, tento solucionar dilemas morais com eles, oriento, na medida do possível. Tem deles que passam horas aqui conversando sobre coisas da vida comigo. E é um comportamento de um pai, né? Que se preocupa com o desenvolvimento do filho.

O comportamento que *Ìtẹ̀bọ̀mì* diz ser de um pai é exatamente o comportamento que Yerko procura ter com as pessoas que adentram em sua sala de aula (Aquino; Penna, 2018). O próprio Yerko me relata, como ressaltado no terceiro capítulo deste trabalho, que sentiu a necessidade de ter um orientador mais paternal e afetivo e, por isso, deixou de estudar com o primeiro professor que o acolheu na Universidade Católica de Santiago. Achava seu professor um homem muito seco, frio e ele sentia muita saudade de seu pai e de Jorge Peña. Queria alguém que o acolhesse, falasse com ele. Assim, Yerko buscou em sua sala de aula uma atitude também carinhosa e paternal, entendendo ser diferente quando a pessoa que está tendo aula se sente percebida individualmente, se sente querida pelo docente.

Mais uma vez a ancestralidade, mais uma vez reviver em si a memória daqueles que lhe serviram de exemplo e que foram tão importantes em sua construção: seu pai e Jorge Peña que, de certa forma, também ocupou para ele este lugar de pai. E esse comportamento de pai é percebido e acolhido por alguns dos indivíduos que com ele estudam e estudaram, a exemplo de *Bàbá*, que o coloca claramente como um pai no final de sua entrevista: “é um pai que eu não tive na adolescência. [...] Um pai presente, mesmo ele vindo pra aqui pra Catolé uma vez por mês, era como se fosse um pai”.

Àgbámóra traz também, nesta quinta pergunta, uma visão, a meu ver, bastante afetuosa. Ao compartilhar uma lembrança que lhe ficou marcada no convívio com o Professor Yerko, relata:

em uma das primeiras aulas ele me disse que eu precisava ter cuidado com cada nota, nenhuma delas poderia “passar despercebida”, falou isso com bastante ênfase. Lembro do gesto que ele fez enquanto falava, como se estivesse abraçando as notas com um espaço largo entre os braços e quando uma das notas “tentava escapar” ele a pegava e a colocava no meio do seu abraço novamente. Isso me impactou na época.

Para Ríraníyè, “o trabalho de prof. Yerko não se limita ao virtuosismo artístico. Ele se dispõe a ser um transformador social, ao dedicar seu tempo e suas forças àqueles que talvez nunca conseguirão de fato retribuir. Por isso o valor imensurável de seus atos”. Para Àifipekan, Yerko “tem música no sangue dele, na alma dele. Até o fio de cabelo. Ele tem música, sabe? Ele tem música no café da manhã dele, no almoço, no jantar... é música, música”. Para Ìlawó, “Yerko, ele é música em forma humana. Eu defino ele assim: ele é música em forma humana”.

“Visitar significa tratar os outros com respeito, cuidado, modéstia, cortesia, troca e reciprocidade. [...] Significa aquele ‘tipo especial de cortesia’, [...] que leva à boa música” (Titon, 2008, p.38). E essa música, pensada “como uma relação colaborativa entre as pessoas que a fazem, nos dá, nestes momentos mágicos de autotranscedência, uma conexão entre os seres vivos que leva à amizade”²⁸⁹ (Titon, 2008, p.38).

Verdadeiramente, eu ia dar aulas sem pensar muito. A única coisa que pensava é que era meu trabalho e tinha que dar muitas aulas para meus alunos. Enchê-los de aulas. Eu entendia a expectativa de cada aluno e a minha vontade, a minha razão era realizar o sonho do aluno em tocar as peças difíceis. Eu colocava o prazer do aluno em primeiro lugar. Porque já me sentia realizado, era professor, tinha meu carro, vivia bem sozinho como sempre quis e com minha filha. Mas queria sempre realizar os sonhos dos jovens e eles acabavam sendo meus amigos. Às vezes saía com eles para conversar, brincar... E essas amizades me aproximavam deles e acabava descobrindo o que eles queriam com a música (Aquino; Penna, 2018, p, 165).

Yerko escolheu “visitar” não só em sua sala de aula, mas nos ambientes musicais em que esteve inserido. No âmbito profissional de sua vida conectou, interligou, teceu e construiu a partir de suas experiências musicais positivas e negativas. As positivas replicou, as negativas buscou transformar. Sempre conseguiu? Com certeza que não! Mas trinta e nove depoimentos, de várias gerações e vários contextos musicais e sociais mostram um padrão que

²⁸⁹ Original em inglês de ambas as citações já colocado no segundo capítulo deste trabalho.

só amadureceu ao longo da jornada musical do Professor Yerko. Esse padrão pode ser visto desde o depoimento de seus primeiros discentes, logo quando aqui chegou. O que mudou em sua metodologia, portanto, nesses anos todos, foi a diversidade das técnicas empregadas, a experiência que foi adquirindo e se ampliando a partir dos diversos espaços que foi construindo para si ao longo do tempo. O Yerko que iniciou suas aulas aplicando apenas o Método Suzuki, mas já se doando inteiramente aos indivíduos de sua classe para fazê-los crescer em seus instrumentos é o mesmo que hoje dispõe de vários outros recursos pesquisados e outros por ele inventados. Mas um Yerko que permanece com o mesmo objetivo de incentivar os sonhos musicais daqueles e daquelas que adentram em sua sala de aula.

O Yerko jovem e o Yerko amadurecido “musicaram”, “visitaram” e se fizeram “ser musical no mundo”, pelo menos no que diz respeito às suas ações no ato do fazer musical. E, com isso, transformaram sua própria vida e a vida de tantas pessoas ao seu redor. As palavras de *Àìfipekan* e *Ìlawó* ditas acima não foram estimuladas, não foram fruto de conversas sobre esta pesquisa. Foram percepções dessa força conectora da música encarnada e transmitida pelo Professor Yerko que, vivendo isso no dia a dia, sendo exemplo e voz dessa força, trocou e construiu significados para si mesmo e para aqueles e aquelas que estiveram abertos a esse processo que ele propunha.

Assim, fico com *Títújúká* e *Agídí* quando definem Yerko como “um ponto fora da curva”. Um diferencial dentro do sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto europeia, do sistema conservatorial, apesar de usar seus conteúdos e, de certa maneira, transmitir verbalmente alguns de seus cânones. As ideias de talento, por exemplo, ainda permeiam na cabeça de Yerko, como demonstram algumas de suas falas. Mas, na sua ação, não discriminou ninguém por conta disso e, pelo contrário, apostou na força da determinação e persistência no estudo como um caminho para ultrapassar não só seus obstáculos, como também os obstáculos daqueles que adentravam em sua sala de aula. Porque foi alguém que sofreu com isso no sistema. No sistema, Yerko foi vítima de vários silenciamentos, como mostram sua trajetória narrada no terceiro capítulo deste trabalho e também alguns depoimentos das entrevistas. E, também no silêncio, driblou e apostou no *entre* para sobreviver.

Fez e ainda tem feito sua parte, porque agora continua construindo seu legado em outra região do país. Aos 68 anos continua ativo, cuidando de sua saúde e estabelecendo vínculos. Vínculos para ele tão necessários como sobrevivência no mundo, pois preenchem suas lacunas e nutrem o seu ser. Vínculos que o curam de suas mágoas e o fazem reviver os

seus dentro de si, não os deixando morrer. Assim como fala à Professora Sandra Aquino em seu artigo já citado:

Eu sentia uma bondade e queria ajudar. Era como se fosse o meu ar para respirar e me fazia muito bem. Sempre fui muito sozinho e no fundo todas essas aulas, muitas vezes na minha casa, era para estar acompanhado, eu gostava de ter gente comigo. E acabava sendo bom para todo mundo, tinha gente comigo e os alunos tinham as aulas. [...] Eu digo que os alunos foram os meus melhores professores. Sou o que sou hoje por causa dos alunos, que me fizeram crescer demais. Quase todos muito talentosos, sempre me colocavam para cima. Ofereci o que sabia e o que não sabia também (Aquino; Penna, 2018, p. 165/166).

Ancestralidade e integração, esses foram os principais caminhos escolhidos por Yerko no seu âmbito de vida profissional. A partir destas duas buscas, também se fez linguagem, movimento, troca, possibilidades e diversidade. Portanto, se fez “música no mundo”, como afirmei no ponto riscado para este trabalho. Fez-se “música no mundo” e, a partir dessa ação, encarnou os princípios do Orixá Exu na música contidos e também inclusos em todos os movimentos da vida, transgredindo o sistema em que esteve inserido por quase toda a sua trajetória. É o que falaremos no próximo capítulo deste trabalho. Mas, por agora, gostaria de encerrar este momento do texto com um depoimento dado por um de seus grandes amigos na vida. *Ifẹm̀nìkẹ̀jì* conclui sua entrevista para esta pesquisa com uma conversa que teve com Yerko há pouco tempo:

Ele tinha completado 68 anos. E ele disse pra mim, de uma forma surpreendente nesse dia... foi há pouco tempo, fevereiro agora. Ele disse: Me sinto muito feliz! Dou aulas de violino 8 horas ao dia. E não fico cansado. Ele disse: não troco minha vida por nada neste mundo. Eu não sou uma pessoa que queira ser jovem, que olha para o passado e diz: aquela vez, aquele tempo... não. Ele está curtindo a beça o tempo dele agora. Isso me impactou profundamente. Ele disse: eu caminha muito. Caminha do lugar que ele mora até o lugar que dá aula. Caminha muito só [por] muito tempo. E trabalha intensamente com os alunos. Então isso eu achei extraordinário. Por que normalmente a idade dessa que nós temos, existe uma espécie de canseira crônica nas pessoas. No entanto ele mantém um vigor. Acima de qualquer coisa. É realmente surpreendente. Ele estuda como um garoto. Manda vídeos... Bom, um prazer enorme falar deste homem extraordinário que é Yerkito.

E, por considerá-lo um exemplo para a mudança do sistema musical em que estou inserida, o prazer também é meu.

CAPÍTULO 5

Ina Ina Mojubá²⁹⁰: meus respeitos ao fogo que tudo transforma

Ifá diz ainda que em certa feita Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado de Ifé. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu imediatamente uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença, o dito pode não dizer e o não dito pode fazer discursos vigorosos. Exu virou o Igbá Ketá: Senhor da Terceira Cabaça. É com ela que ele caminha pelo mercado, com o passo gingado, o filá, o cachimbo e o flautim. Vez por outra, retira um pouco do pó da cabaça e sopra entre as mulheres e os homens. Ele sempre nos desafia, assim, a serpentear, como a cobra coral de três cores que lhe pertence, as entranhas do mundo²⁹¹.

E, revestidos do pó da terceira cabaça de Exu, vivemos. Vivemos no serpentear da vida, nos encontros e desencontros, entre dúvidas e ilusórias certezas, o desenrolar de nossa existência. Exu é aquele que a tudo rege, presente em cada acontecimento no tempo/espço de nossas trajetórias. É o que nos movimenta interna e externamente, é o “padrão que conecta”. É “uma vibração compulsória em cada um de nós” (Rufino, 2017, p. 83), “o princípio de individuação que está em tudo e a tudo empresta identidade” (Oliveira, 2005, p. 154).

Este trabalho é sobre a vida de um homem. De um ser que, como cada um ou cada uma de nós, sentiu os revezes da vida e precisou se reconstruir a cada despedaçar de sua liberdade, de seus sonhos e de sua esperança, despedaçar este produzido pelas violências do mundo. E, dentro dessa reconstrução, fez escolhas. Escolhas essas que, de alguma maneira, terminaram por transgredir alguns dos cânones do sistema de vida em que ele esteve inserido.

Este trabalho é sobre o Professor Yerko Tabilo. Mas, antes de tudo, é sobre encruzilhadas, transgressões, encontros e ancestralidade. E, portanto, e acima de tudo, é sobre Exu, que a tudo isso rege. Ina Ina, Mojubá! Meus respeitos ao fogo que tudo transforma. Laroyê, Exu! Salve, mensageiro! A Exu agradeço cada passo vivido até aqui, cada página escrita, cada dificuldade no caminho, cada desordem que virou ordem ou abriu espaço para uma nova desordem. Porque, apesar de trazer Exu como uma disponibilidade conceitual, um

²⁹⁰ De acordo com Silva (2015), Exu Ina(n) é o Senhor do Fogo e a expressão que tomo para título deste último capítulo tem por significado “Fogo, Fogo, meus respeitos”. Kileuy e Oxaguiã (2009) também ressaltam que o Senhor do Fogo é aquele que é louvado no *Ìpàdè*.

²⁹¹ Simas; Rufino, 2018, p. 114.

princípio explicativo para este trabalho, reconheço este Orixá como uma força e um saber vivos, presente em cada singularidade de nossas existências.

Dessa forma, neste capítulo desejo louvar a presença de Exu em cada momento da trajetória da vida do Professor Yerko. O ponto riscado no início deste caminho cumpre agora seu papel e revela sua magia: a música, sendo linguagem, movimento, troca, possibilidades, ancestralidade e diversidade é reino de Exu, que nela se insere como ação criativa e criadora das mais diversas maneiras de senti-la e vivenciá-la. As pessoas que a praticam, incorporando-a, manifestam a força do Orixá em suas inúmeras práticas, fiés ou transgressoras dos sistemas culturais em que estão inseridas.

Como foi visto no terceiro e quarto capítulos, as encruzilhadas da vida de Yerko o levaram a necessitar manter em si a memória daqueles e daquelas que o ajudaram e que serviram de exemplo em sua caminhada. A partir desta memória e da necessidade de integração no mundo, Yerko concebeu uma forma de agir e pensar em seu campo de atuação profissional que o levou a ser visto como um diferencial dentro do sistema da música de concerto europeia, dentro do sistema conservatorial que a representa. E, apesar de usar vários dos conteúdos e perspectivas deste sistema, os relatos transcritos ao longo das páginas tornaram possível mostrar que foi em sua ação que o Professor Yerko manteve este diferencial.

De forma diversa às práticas naturais das pessoas dentro do sistema de conservatório da música europeia de concerto, Yerko mantinha uma relação mais aprofundada com os indivíduos que adentravam em sua sala de aula, importando-se com eles não apenas como instrumentistas, mas também como seres humanos. Também buscava um respeito à individualidade de cada estudante, compreendendo o processo de aprendizado particular de cada pessoa de sua classe e buscando formas diferentes de conduzir esse processo, formas estas, na maioria das vezes, baseadas em uma metodologia fruto de uma construção empírica e não calcada nos moldes estabelecidos pelo ensino conservatorial. Yerko também não fazia distinção entre as pessoas que tinham mais ou menos facilidade no instrumento, dando aula a todas com o mesmo carinho e atenção desde que demonstrassem vontade de estudar e força de persistência. Pois, para Yerko, essa persistência seria exatamente o fator que possibilitaria driblar o sistema e fazer se manterem nele aqueles indivíduos que, a princípio, dele não fariam parte.

Além disso, Yerko resignificou o próprio autoconceito de não virtuose. Abriu caminho para si no instrumento e participou ativamente do processo de (re)conhecimento da música feita na Paraíba com a criação do Quinteto da Paraíba que, apesar de iniciar suas

atividades ainda muito ligado à música de concerto europeia, ampliou seus horizontes para repertórios mais abrangentes, terminando por se fazer conhecido pelo Brasil afora e também em algumas partes do exterior. Como foi também demonstrado pelos relatos do capítulo quatro, foram vários os indivíduos que passaram a ter como referência o som do violino de Yerko nas apresentações e gravações do Quinteto da Paraíba. O violinista Yerko, portanto, superou suas barreiras e também adquiriu seu lugar como intérprete respeitado dentro da música de concerto paraibana, sendo considerado por muitos um virtuose dentro do repertório no qual buscou se aprofundar.

Assim, Yerko fez, sim, a diferença. Não foi considerado um estudante prodígio, pois não tinha tanta facilidade no seu instrumento e conservava um repertório visto como básico para ele até bem pouco tempo antes de vir para o Brasil lecionar. Também não teve uma formação acadêmica que o preparasse para dar aulas. Mas construiu um legado e impactou gerações de violinistas no meio violinístico paraibano que hoje se espalham pelo Brasil e pelo exterior, como foi demonstrado nas páginas deste trabalho. Por não ser considerado típico ao sistema, poderia ter desistido em cada um dos momentos em que este tentou silenciá-lo, colonizá-lo. Mas não. Manteve-se firme, se reinventando a cada obstáculo e construindo, assim, uma trajetória abrangente e diversa em muitos aspectos. Pois foram inúmeros os indivíduos que dele descenderam artisticamente e também vários foram os contextos em que ele atuou.

Dessa forma, é possível dizer que Yerko transgrediu o sistema mesmo fazendo uso de vários de seus cânones. Em sua trajetória, como forma de suprir suas próprias faltas e necessidades, Yerko terminou por atuar nas frestas, imbuído da força de Exu presente na música e em tudo o que vive. Exu é princípio explicativo ideal para a ação de Yerko no sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto europeia, pois é paradoxo, é aquele que possibilita violar o sistema, mesmo nele estando inserido. É aquele que dá identidade, mas também dissolve o construído. É aquele que instaura a desordem para manter a ordem. Exu é

aquele que quebra a regra para manter a regra; aquele que transita pelas margens para dar corpo ao que estrutura o centro; é aquele que inova a tradição para assegurá-la. Exu é assim o princípio dinâmico da cosmovisão africana presente na cultura yoruba. Dessa maneira, ele mantém um equilíbrio dinâmico baseado no desequilíbrio das estruturas desse mesmo sistema filosófico-ético. Exu, aquele que viola todos os códigos é o mantenedor, por excelência, do código. É assim, que o paradigma Exu se expressa na forma de uma filosofia do paradoxo (Oliveira, 2005, p. 154).

Assim, este capítulo será voltado para o reconhecimento da atuação do Orixá Exu em cada momento significativo da trajetória de Yerko, desde a descoberta das limitações de seu corpo em suas primeiras aulas de violino até o processo de encantamento que produziu em seu entorno a partir de suas ações não colonizadoras. Será a confirmação da magia inserida no ponto riscado, da força e da presença de Exu nos caminhos de Yerko e nos de cada um e cada uma de nós.

Exu é o elo de ligação entre o *aiyê* e o *orun*. É ele que indica o caminho. Mais que isso! [...] É ele o próprio caminho. *Exu é a síntese da sabedoria produzida pela experiência africana*. A experiência de base cultural africana é uma experiência do corpo – por isso Exu é o dono do corpo! Tal experiência segue a ética tradicional – por isso Exu está sempre ao lado de Ifá, o guardião do sistema ético africano. Exu é a condensação desta experiência sapiencial por isso pode comunicar os elementos fundamentais dessa vivência civilizatória – daí Exu ser o orixá da comunicação, aquele que liga e interliga todos os elementos e todos os mundos. [...] Por isso Exu convive entre os homens. Assim é que ele habita cada ser vivo, animal, vegetal ou mineral. Daí tudo estar sob o jugo de Exu, pois ele é o TODO da sabedoria africana e essa sabedoria se expressa não em conceitos de totalidade, mas em expressões de singularidade (Oliveira, 2005, p.164, grifos do autor).

Exu Bara é o Senhor do Corpo, a força do Orixá Exu individualizada no corpo físico que fundamenta nossas existências no *aiyê* e estabelece nossas relações. É pelo corpo e a partir do corpo que sentimos, percebemos e experienciamos a vida, nos relacionando com todos os seres existentes. Nosso corpo é único, constituído de identidade e singularidade. Assim, “há algo de divino, de original em cada ser vivo, que se expressa pelo sopro que Exu infundiu ao nascer a todos os seres. Os seres vivos e Exu estão todos intrinsecamente ligados pela força do Bará, do corpo” (Dravet, 2015, p. 19), uma força que está presente na fala, no riso e no movimento que anima cada ser existente.

Exu Bara se relaciona com os princípios feminino e masculino da existência e com a transmissão de seus sentidos:

Para os iorubas, a individualização é tornada possível pela dinamização das duas polaridades (masculino e feminino) por um *orixá* (divindade) que movimenta o sistema, transportando a fala, propiciando os contatos, acelerando as trocas. Trata-se de Exu, Exu-Bara (ou ainda, Legba, Legbara, Olegbara), o “dono do corpo”, representação coletiva do individual.

Dentro desse sistema, todo ser humano, assim como qualquer outro ser, constitui-se de materiais coletivos, advindos das entidades genitoras divinas e dos ancestrais, e de uma combinação individual de materiais, responsáveis por sua singularidade. O indivíduo é, assim, duplo: parte localiza-se no espaço invisível (*orun*) e parte, no corpo visível.

O corpo, segundo um mito cosmológico, origina-se da lama enquanto protomatéria. Foi construído por um princípio criador (*Olorun*), que lhe instilou o sopro da vida (*emi*), materializado na respiração.

Compõe-se o corpo de duas partes inseparáveis: *ori* (cabeça) e *aperê* (suporte). Ser equivale a ter corpo. O ser humano é indivíduo-corpo com elementos singulares e intransferíveis na cabeça, ligados a seu destino pessoal; no suporte (*aperê*), a guarda das forças mobilizadoras e asseguradoras da existência individual. Essa existência diferencia-se e desenvolve-se graças ao Exu pessoal do sujeito. Exu associa-se tanto aos aspectos fisiológicos como psicológicos do corpo, é de fato o seu “dono”. (Sodré, 1997, p. 31).

De acordo com Oliveira, é do corpo que emerge nossa sabedoria: “há conhecimento que talvez possa prescindir do corpo, mas sabedoria nenhuma se ergue sem ele. O corpo é a condição da experiência, razão pela qual a sabedoria não se constrói sem corpo uma vez que sabedoria é experimentação” (Oliveira, 2005, p.181/182). Assim, foi através deste suporte físico regido por Exu Bara que Yerko realizou seu processo de subjetivação²⁹² perante a vida.

No corpo de Yerko a sensação de liberdade ao subir a montanha para comer melancia e ao passar o dia inteiro na rua com seus amigos. E também o prazer em jogar futebol e fazer gols. Pelo reino de Exu Bara, Yerko encontra o aprendizado da disciplina como escoteiro, como ginasta e, posteriormente, como estudante de violino. No corpo de Yerko, a sensação de felicidade ao usufruir da companhia de seu Mestre nas tardes de ensaio na casa dele ou nas viagens pelo Chile. Sensação que se tornou referência para seu “musicar” como professor. Em alguns momentos de seus depoimentos, Yerko deixa claro o quanto suas sensações se tornaram guias para a construção de seu fazer no mundo, a exemplo de quando relata a necessidade de um professor menos frio e mais paternal, que pudesse tocar nele para fazer as correções de postura ao violino.

Também no corpo de Yerko a dor da perda de seu Mestre, o sentimento de revolta pelas injustiças do mundo, o sentimento de solidão e saudade. No corpo de Yerko o grito de sua mãe, ao descobrir que seu pai não mais habitava este mundo. Ou a fome sentida em Santiago logo após tudo isso ter acontecido. Referências marcantes, cruciais, viscerais. Referências construtoras de sua personalidade e de suas escolhas. E, em todas elas, Exu. Movimentando, construindo sensações, destruindo formas de sentir e agir para possibilitar a reinvenção. “Em qualquer dos casos, no entanto, a referência é Exu, pois ele constrói tanto quanto desconstrói o corpo. É o paradigma Exu. O corpo é tudo e cada parte” (Oliveira, 2005, p.147).

²⁹² Tomo aqui como processo de subjetivação a maneira pela qual o indivíduo pensa e constrói a si mesmo.

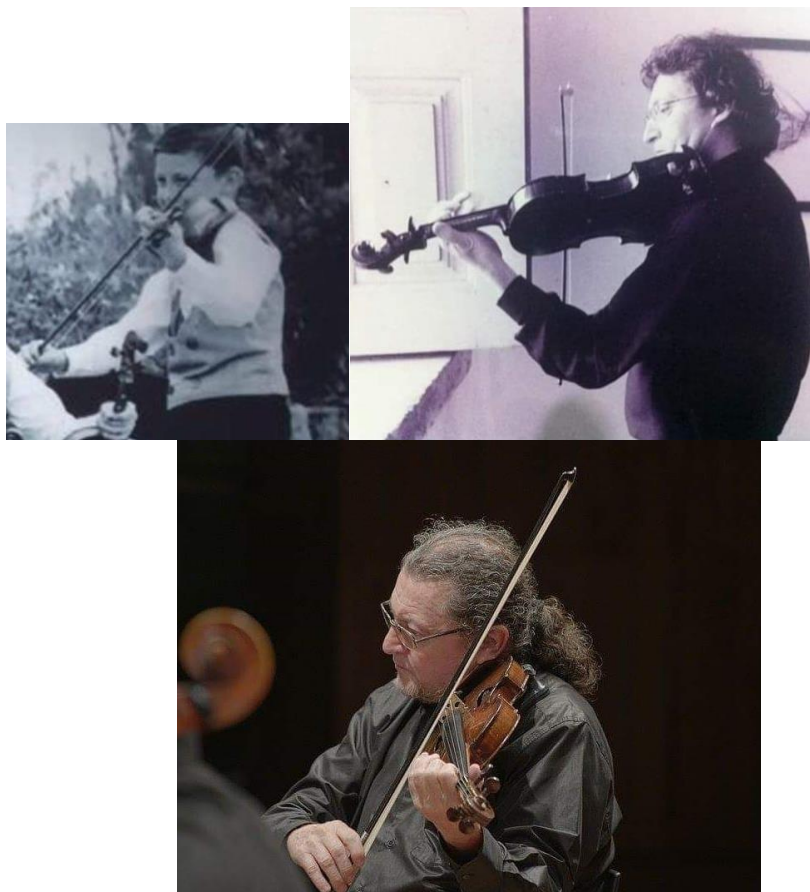


Figura 19: “O corpo, visível, é o sinal do invisível no corpo. Forma e conteúdo no mesmo instante do acontecimento” (Oliveira, 2005, p.128).

Fonte: Arquivo pessoal do Professor Yerko

No corpo de Yerko o destino se fez presente no momento em que ele não conseguiu fazer soar o trompete e, então, o pai decide pelo violino. Foi pela tomada de consciência das limitações sentidas pelo seu corpo ao não conseguir realizar rapidamente os exercícios propostos em sala de aula durante o aprendizado pelo Método Suzuki que Yerko compreendeu não ter tanta facilidade para o aprendizado do violino quanto sua colega Etelvina Fernandes. E foi através das potências desse corpo que Yerko, aos poucos e ao longo do tempo, foi aprendendo a conhecê-lo e a administrá-lo em prol da construção de um caminho de performance no seu instrumento. Através do estudo de seu próprio corpo, corpo este regido por Exu Bara, Yerko encontrou, no violino, uma sonoridade única e uma personalidade interpretativa, que se tornaram referência para gerações de violinistas, como ressaltado no capítulo quatro deste trabalho.

É pelo corpo que “musicamos” e “visitamos”. Ele é o ponto de partida para sentirmos a música e todas as instâncias de que se compõe o fazer musical. É através da vida impulsionada por Exu Bara que sentimos suas cores, seu movimento, suas emoções e até seu

cheiro, como ressaltou *Ọ̀wọ̀* em sua entrevista. É com o corpo que interagimos com e através da música. E, como já falado anteriormente, a interação foi uma das grandes apostas de Yerko em sua luta por sobreviver dentro do sistema da música europeia de concerto passando, conseqüentemente, esse saber adquirido para as pessoas que com ele estudam e estudaram através de sua postura em sala de aula. Assim, no corpo regido por Exu Bara está a experiência da música, está o contato com um instrumento, está a interação com as pessoas que também a fazem. Como resalta Oliveira, “existir é relacionar-se, e os relacionamentos não se dão no vazio do nada, mas através de corpos que preenchem o corpo do espaço e o escorrer do tempo corporal” (Oliveira, 2005, p.129). Ainda de acordo com este autor,

o corpo na cultura de matriz afrodescendente pode ser compreendido a partir dos três princípios fundamentais da cosmovisão africana: diversidade, integração e ancestralidade. O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um *baluarte de signos* e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos (Oliveira, 2005, p.125).

Gostaria de retomar aqui uma das citações transcritas no capítulo dois:

A dimensão de nossas existências deriva da atividade dinâmica de Exu, na medida em que é ele o responsável pelo caráter individualizado de cada ser criado, e é ele que infere dinamismo, movimento, ação criativa a cada um desses seres. Exu é uma vibração compulsória em cada um de nós, a ausência de seus efeitos em nós nos impossibilitaria de existir e, mais ainda, de interagir (Rufino, 2017, p. 83/84).

Essa vibração nos impulsiona, nos dá vida, criatividade, nos dá a força motriz de transformação e de realização, potências essas também reino de Exu Elegbara, Senhor da Realização e das Transformações (Rufino, 2017). Isto porque Exu é o portador do axé, aquele que “é a autoridade, o poder e a vida dentro de todas as criaturas”, como coloca o psicólogo e professor afro-americano Wade W. Nobles (Nobles, 2009, p. 293).

Assim, não há vida ou existência sem Exu a movimentá-la. Não há “musicar” ou “visitar” sem Exu para dinamizá-los. Yerko aposta na integração com colegas de profissão, participando ativamente de todos os grupos musicais em que esteve inserido e com alunos, alunas e alunes em sala de aula para fazê-los crescer em seus instrumentos. Sua capacidade de comunicar-se e interagir ou, como diria *Ìsún*, de agregar, foi a mola propulsora para que Yerko fosse convidado para vir ao Brasil, assim como para que construísse o legado que construiu e ainda continua construindo. Através da fala, do gesto, do olhar perceptivo, Exu movimentou este ser e movimenta a cada pessoa em sua interação com o mundo. E presente

nas trocas de Yerko com os indivíduos de cada grupo com quem “musicou”, Exu Akessan, o Senhor da Comunicação e das Trocas. Trocas fundamentais para o desenvolvimento de sua personalidade humana e musical, para a construção de sua metodologia e para a realização deste trabalho.

E se falamos de interação, falamos de encontro. E nos encontros, os diversos caminhos, as encruzilhadas. Aqui presentes, Exu Lonan, Senhor dos Caminhos e Exu Obá Oritá Metá, o Senhor da Encruzilhada de Três Caminhos. Yerko transgrediu o sistema vivendo no *entre*, no número 3 ou no +1 dentre os dois caminhos que sempre lhe propunha o sistema colonial, fruto de um pensamento binário. Para o sistema conservatorial, ou você tem “talento” ou não, ou você se encaixa, ou não. Apenas dois caminhos. Desde a mais tenra idade, Yerko entendeu que não poderia ser considerado um virtuose. Não tinha facilidade para o instrumento. Poderia ter desistido, era um caminho. Mas não, apostou na observação e na integração com seus companheiros e companheiras de orquestra infantil para seguir em frente, usufruindo de sua companhia e dos bons momentos passados junto deles e de seu Mestre. Posteriormente, ao se deparar com tantas negativas àquele que só sabia tocar o Lá menor de Vivaldi, poderia, mais uma vez, ter dado um passo atrás e sucumbido ao que o sistema lhe impunha: o fracasso. Mas não. Apostou nas potências de seu corpo regidas por Exu Bara e, paulatinamente, construiu um caminho de performance.

Hoje, é considerado por várias pessoas um virtuose pela sua forma precisa e intensa de tocar. Sabe executar os grandes concertos, demonstrando-os em sala de aula, mas optou por não ir para frente das orquestras realizá-los. Não deixou de construir uma técnica considerada impecável no que se propôs e mostrou que um violinista que manteve um repertório básico até seus 20 anos de idade pode, sim, chegar a fazer gravações consideradas de forma bastante positiva pela crítica especializada do Brasil e do exterior. Portanto, Yerko não compactuou com a colonialidade na medida em que não aceitou o silenciamento imposto pelo sistema da música de concerto europeia às pessoas que não eram consideradas talentosas ou dotadas de uma formação dentro de seus padrões de ensino que, no caso da música, se encontra no sistema conservatorial.

Violinisticamente, Yerko construiu sua trajetória no caminho do +1 e isso não só é diverso do que propõe o sistema, como denota a força de Exu na transgressão de sua terceira cabeça. Aqui as ações de Obá Oritá Metá, transformando caminhos já estabelecidos em outras

possibilidades²⁹³. Yerko não é nem um virtuose da forma como o sistema vê essa figura e nem um não virtuose. Yerko é impecável, preciso, intenso e obstinado dentro daquilo que se propôs a fazer e faz bem feito, como demonstram várias das entrevistas desta pesquisa. Yerko é o *entre* do virtuosismo, a terceira cabaça entre o caminho do virtuose e do não virtuose.

E como professor também se constituiu em um *entre* por não ter compactuado com a colonialidade do sistema conservatorial quando, no encontro com seus alunos, alunas e alunes, viu neles mais que instrumentistas e sim, seres humanos. Pelo sistema, a forma de ensinar deve ser mais técnica, mais racional e, portanto, mais distante das necessidades emocionais e psicológicas da pessoa em aprendizado. Yerko foi compreensivo, mas não ao ponto de não ser exigente. Foi durão e paternal, como relatam várias das entrevistas sobre sua postura. E ser assim é também ser fruto de uma terceira cabaça dentro do sistema de ensino conservatorial, pois demanda uma dedicação mais intensa, uma prática de olhar mais profundo para o ser em aprendizado, uma capacidade de imersão nos processos, como disse *Ìtẹ̀bọ̀mì*. Ações que divergem do perfil docente do ensino conservatorial, como já foi visto nos capítulos anteriores, tanto na fundamentação teórica como nos relatos das entrevistas.

Yerko não silenciou ou discriminou os indivíduos com mais dificuldade de aprendizado no instrumento, como propõe o sistema. Poderia ter decidido só formar alunos virtuosos para compensar os vazios de sua própria trajetória. Poderia nem ter se dedicado tanto em seu ato de lecionar e usufruído apenas das oportunidades que o campo musical da Paraíba lhe oferecia naquele momento de chegada em João Pessoa, curtindo seu carro e sua estabilidade financeira. Vários eram os caminhos de Exu Lonan. Mas, baseado em sua própria trajetória e levando no coração a figura de seu pai, sua mãe e Jorge Peña, optou por ser o *entre* no sistema de ensino do violino se dedicando a seus alunos, alunas e alunes e fazendo distinção sim, mas entre as pessoas que queriam ou não queriam estudar. E, mesmo assim, buscava formas de incentivar este estudo para não ter que fazer esta distinção. E com esta postura, com essa ação potencializada por Obá Oritá Metá, fez também com que várias pessoas não desistissem do violino ou da música dando a elas vários caminhos de opção dentro dela. Porque, dentro da música, ele também foi diverso.

Além de sua dedicação como docente, a própria formação de Yerko o faz ser um *entre* dentro do sistema de conservatório. Yerko não se formou Bacharel, não teve um aprendizado formal que o instrísse em metodologias já consagradas pelo sistema. Assim

²⁹³ De acordo com Rufino, “Obá Oritá Metá é o título de Exu que o compreende como o senhor da encruzilhada de três caminhos, os mesmos domínios estão presentes também na sua definição enquanto Igba Ketá, o senhor da terceira cabaça” (Rufino, 2017, p. 84).

como indica o paradoxo Exu e a força de Obá Oritá Metá, foi um homem sem títulos que passou a ensinar em uma Universidade e criou sua própria metodologia, imbuída de formas já vigentes no sistema, mas também fruto do olhar individualizado que mantinha para cada pessoa de sua classe, o que lhe fazia procurar ser diverso em cada aula. Ou seja, Yerko foi, durante quase toda sua vida profissional, um professor universitário sem formação acadêmica, novamente um paradoxo, um +1 dentro do sistema.

É no encontro que tudo o que existe é criado. Assim foi também com o Quinteto da Paraíba, grupo que se tornou uma referência dentro da música de concerto paraibana por estar no *entre* desta música com a música de nossas raízes culturais. Independente das possíveis reflexões em torno do Movimento Armorial no que diz respeito à sua relação com os processos de colonialidade²⁹⁴, na época em que o Quinteto foi formado, era comum que instrumentistas eruditos não ultrapassassem as fronteiras da música de concerto europeia. Assim, trabalhar em um grupo de câmara tocando Piazzolla e Música Armorial foi, sem dúvida, um *entre* dentro do sistema.

Yerko inova e cria o Quarteto Ravel, futuro Quinteto da Paraíba em uma das encruzilhadas de sua existência. Para atender a um encontro, a um pedido de uma amiga. Poderia ter desistido no primeiro impacto que recebeu ao não ouvir as palmas que esperava dentro de um bar. Afinal, o sistema da música de concerto europeia é um sistema que acostuma musicistas a se verem em um patamar de superioridade, precisando serem ouvidos em silêncio e ovacionados ao final de suas execuções. Mas Yerko precisava da interação, do encontro. Assim, fluiu nos caminhos diversos de Exu Lonan e teceu as linhas que levaram ao Quinteto da Paraíba. Uniu seus fios aos de Nelson Rios, Samuel Espinoza, Nelson Campos, Adail Fernandes, entre vários outros²⁹⁵ que também usaram suas cores para compor o tecido deste grupo que ainda hoje atua no cenário musical paraibano, mesmo sem a presença de seu fundador.

Sendo músico de várias orquestras, camerista, instrumentista de vários tipos de eventos e atividades musicais e ainda professor, Yerko, como foi ressaltado em algumas das entrevistas desta pesquisa, era visto como um músico diverso e, portanto, mais uma vez, diferente do sistema, mais uma vez um *entre* dentro dele. Nesse ponto de vista instrumental, Yerko não escolheu um entre os diversos caminhos de Exu Lonan, mas transitou por vários deles. Conhecendo, experienciando, sentindo o fluir de seu corpo na música. Exu Bara

²⁹⁴ Adentrar nessas discussões fugiria demasiadamente aos objetivos deste trabalho. Portanto, opto apenas por comentá-las.

²⁹⁵ Os integrantes oficiais do Quinteto da Paraíba foram sempre do gênero masculino. Por isso não uso aqui a linguagem neutra.

(corpo), Exu Elegbara (realização e transformação), Exu Lonan (caminhos), Exu Obá Oritá Metá: sendo diverso, Yerko se fez *entre*, se fez +1, se fez 3 e influenciou gerações a também o serem. Daí este professor ter discentes e ex-discentes com atuações tão diferentes espalhados pelo Brasil e pelo exterior, como nos mostrou o quarto capítulo deste trabalho²⁹⁶.

Os caminhos de Exu Lonan são inúmeros, imprevisíveis e inacabados. A encruzilhada de Exu Obá Oritá Metá um ponto de possibilidades e, portanto, de escolhas. Como me disse recentemente a Pombagira Maria Quitéria²⁹⁷, apesar de não gostarmos dela, a dúvida é uma das maiores dádivas de liberdade que recebemos, pois nos traz infinitas possibilidades de escolhas. E dentro dessas infinitas possibilidades de caminhos, tenderemos a escolher de acordo com o que assimilamos e construímos de sentimentos e valores. Assim, nas encruzilhadas da vida do Professor Yerko, é possível perceber que este, de maneira geral, terminou por escolher, consciente ou impulsivamente, a partir de suas referências emocionais adquiridas principalmente de seu pai, sua mãe e de Jorge Peña.

Vários foram os momentos em que Yerko poderia ter desistido da música. Afinal, começar a tocar violino fora uma decisão de seu pai e não dele. Poderia ter desistido ou trocado de instrumento quando entendeu que não tinha facilidade para o violino, poderia ter desistido da música pelo impacto da morte de seu Mestre, poderia não ter ido para Santiago logo após a morte de seu pai, decidindo ficar com a família ou até mesmo seguindo outra profissão para estar mais perto da mãe. Também poderia ter desistido da música em todos os momentos onde o Lá menor de Vivaldi foi um espelho de seu precário adiantamento técnico. Mas se muniu do desejo de seu pai que ele fosse músico, da memória de seu Mestre que se tornou referência também paternal de vida e da força de trabalho de sua mãe para não desistir. Resistiu e se tornou um *entre*. Dentre as escolhas dos diversos caminhos de Exu Lonan seguiu seu instinto de sobrevivência, as sensações de seu corpo lhe guiando, carregou em si aquilo que considerou seu chão, seu solo, seu território e seguiu em frente. Se tornando um diferencial dentro do sistema da música de concerto europeia ao optar pelo *entre* de Obá Oritá Metá e criando, assim, encantamento em sua vida.

O corpo é chão! Esta é uma definição provisória e definitiva do corpo.

O corpo é terra.

O corpo é solo.

O corpo é território²⁹⁸.

²⁹⁶ Reitero aqui que essa diversidade também poderá ser constatada nos currículos dos participantes presentes no Apêndice deste trabalho.

²⁹⁷ Entidade de trabalho da Iyalorixá do Templo Guaracy das Dunas nas giras de Elegbara.

²⁹⁸ Oliveira, 2005, p. 124.

De acordo com Oliveira, o corpo “é o resultado de um processo de subjetivação, por um lado, e da vinculação com os antepassados, por outro” (Oliveira, 2005, p.145).

Mas, em todo caso, é sempre produto de um vínculo definitivo com o território. Com um lugar. Com o solo. O corpo é solo, eu dizia. Os elementos que se encontram na terra encontram-se no homem e na mulher. Os aspectos minerais, animais e vegetais que o candomblé ritualiza, aparecem todos no corpo do ser humano. Ele é um ser de natureza, integrado que está ao território. [...] O corpo não é uma entidade segregada do mundo, do outro, de deus. O corpo é equivalente à natureza e ao espírito. É uma singularidade relacionada com o mistério da unidade. O corpo é o emblema daquilo que eu sou, e o que eu sou é um construto da comunidade (Oliveira, 2005, p. 146/147).

Por mais livre que Yerko possa ser e parecer pelo fato de ter deixado sua vida em *La Serena* e em Santiago para vir morar em um país desconhecido, longe de tudo e de todas as pessoas que lhe são caras (e também pela escolha de não criar vínculos familiares, se dedicando prioritariamente à sua sala de aula), a busca por sua ancestralidade e pelo seu chão aparece presente muito nitidamente em seus sentimentos e ações. Sobre isso, gostaria de trazer novamente uma fala deste professor transcrita no capítulo três deste trabalho quando comenta sobre o prazer de dar aulas em projetos sociais de cidades pequenas:

eu tenho um negócio com interior. Com cidade do interior pequena. É um amor que eu tenho, quase incondicional. Aqui se chama sertão, lá no Chile se chama interior. Onde eu não me criei, mas passava férias, sabe? Ia às férias, passar o mês lá, no interior. E não sei que que é... é um negócio assim, que me sinto aconchegado. Eu adoro estar com gente simples, adoro! Com velhinhos, velhinhos, escutar os velhinhos. Sabe? Tenho um negócio assim muito forte com isso. [...] Eu já ia encantado... quando ia para os cantos eu já ia encantado, sabia que eu ia para o interior, sabe? [...] então era um incentivo a mais, estar no interior dando aula. Me esforçava pra caramba (Tabilo, 2021).

No artigo *Mediação cultural e mediação da leitura nas performances musicais de Yerko Tabilo*, foi perguntado a este professor sobre possíveis aproximações culturais entre o nordeste brasileiro e sua terra natal. As autoras e o autor relatam que Yerko afirmou perceber semelhanças e ainda comentou:

Eu nasci em La Serena e algo que me traz semelhanças é a parte árida, é o sertão que pra mim aqui [no Brasil] eu aprendi a amar e me identifico muito, com a seca, com a paisagem e com as pessoas sobretudo, me identifico, me arrepio aqui [com emoção] [...] Essa paisagem é igual de quando eu viajava de La Serena para Santiago, capital do Chile, e era 500 km e eu sempre pegava a janela do ônibus pra ir olhando a paisagem e, pelo menos uns 300 km desse percurso, a paisagem é igual à do sertão do nordeste [brasileiro] em período de seca.[...] Tinha o lugar onde passava férias no Chile chamado Psico Elqui, um pequeno povoado. Hoje quando estou nas cidades do sertão, me lembro bastante da vida pacata que tinha lá em Psico Elqui (Sousa; Santos; Jesus; Santos; Santos, 2022, p. 38-39).

Cruzando os dois depoimentos é possível perceber que, ao se voluntariar para dar aulas em Catolé do Rocha, primeiro projeto social em que Yerko atuou como docente, sua escolha não se baseou apenas em questões musicais. Era prazeroso para Yerko estar no interior. Lembrava-lhe sua vida em *La Serena* ou suas férias em *Psico Elqui*, lhe trazia de volta um pouco de seu chão, de seu território, de sua cultura, de seu lugar de origem. Como dizem as autoras e o autor do referido artigo, “observa-se que a leitura de Yerko Tabilo, ao aproximar esses dois lugares, mesmo que geograficamente distantes, move o músico para reconhecer ambos como lugares de pertencimento” (Sousa; Santos; Jesus; Santos; Santos, 2022, p. 39) e, através da ligação entre passado e presente, desta memória afetiva tão corporal que ele se arrepia ao falar, este professor foi levado a iniciar um trabalho que lhe rendeu vários frutos.

Aqui, mais uma vez a ancestralidade presente nas escolhas do professor Yerko, guiando seus passos e estabelecendo sua ação no mundo. Segundo Oliveira,

o corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de re-criar [sic] enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura. A cultura do corpo não nos interessa. Trata-se, isto sim, de pensar a cultura desde o corpo, trata-se de filosofar desde o corpo, não sobre ou contra ele (Oliveira, 2005, p.131).

É com o corpo que sente a necessidade de pertencimento, é com o corpo que pede o carinho e a atenção paternos, que Yerko constrói sua sala de aula. Yerko cria sua metodologia enquanto resgata a memória de seu Mestre fazendo-o continuar vivo em suas atitudes para com as pessoas que adentram em sua sala de aula. O olhar que tinha para seu Mestre é replicado, recriado em sua própria ação no mundo. É com este retorno, esse resgate, que Yerko se estabelece e se torna professor em uma Universidade onde entra para lecionar sem nunca ter dado uma aula. É com essa ancestralidade que Yerko se reinventa. E também é com esta ancestralidade, com a necessidade de honrar a memória de seu pai e os ensinamentos de sua mãe, que Yerko junta todos os cacos produzidos pelos desafios vividos em cada momento em que se deparou com suas limitações ao violino. É com esta ancestralidade que ele se reinventa como violinista, seja construindo para si uma performance sólida e consistente, seja criando e apostando no Quinteto da Paraíba como uma consolidação de seu lugar como instrumentista no mundo.

Aqui, temos as principais ações de Exu Yangí na vida do Professor Yerko Tabilo. Exu Yangí, o Exu “que, de cada pedaço picotado do seu corpo, se reconstruiu como um novo

ser e se colocou a caminhar e a inventar a vida enquanto possibilidade” (Rufino, 2017, p. 48). Quantas vezes Yerko teve que se refazer a partir dos seus próprios cacos produzidos pelos despedaçamentos de sua alma e de seus sonhos diante das violências do mundo? Foi a violência dos homens que lhe causou sua primeira grande dor, a morte daquele que era o alvo de sua admiração, Jorge Peña. É impossível para qualquer pessoa imaginar exatamente o que significava a presença daquele homem na vida do jovem Yerko. Pois aqueles que ocupam o papel de alicerces de nossa personalidade preenchem espaços que até nós mesmos desconhecemos. Mas é possível compreender que o lugar que ele ocupava no coração daquele menino/adolescente era imenso, assim como profundo e abrangente foi o rombo causado por sua morte violenta.

Dos cacos produzidos pela morte de Jorge Peña seguida tão de perto pela morte de seu próprio pai, Yerko se reergueu como homem enfrentando uma cidade e um meio musical desconhecido. Mesmo tendo, antes disso, enfrentado a violência do sistema da música de concerto de sua cidade quando, em *La Serena*, disseram que ele não teria chance como músico em Santiago porque lá era um lugar onde as pessoas tocavam bem. Yerko chega a Santiago despedaçado pela falta de seu pai, de seu Mestre e pela incerteza de sua vida como violinista nessa cidade que ele tinha tanto medo de viver. Em Santiago, enfrenta um concurso para jovens solistas e compreende finalmente o quanto seu estudo fora precário: ele realmente não tocava nada. Mais uma vez, deparando-se com a força opressora do sistema da música de concerto europeia, não toca nem uma linha do concerto em Lá menor de Vivaldi e é convidado a se retirar do palco. Mais uma vez o despedaçamento. A quebra da ilusão em relação a si mesmo e a vergonha produzem novos cacos. Yerko se reergue agora como violinista, se matricula na Universidade Católica e começa a se dedicar ao estudo de seu instrumento como nunca antes se dedicara. A força de trabalho de sua mãe e o exemplo dos ideais de Jorge Peña incutidos na ideia obstinada de não desistir.

E diante de tantos cacos, de tantos despedaçamentos em sua terra natal, Yerko decide se lançar novamente ao desconhecido e se muda para um novo país. Longe de sua terra e de sua família, inventa um novo Yerko. Um Yerko que tem um carro pela primeira vez, um Yerko que passa a usufruir de uma vida antes pensada como muito difícil de existir. Longe em distância, mas perto em alma, Yerko leva consigo seu pai, sua mãe, Jorge Peña, sua irmã, Ivan Rojas, e outras pessoas que foram primordiais para ele ter chegado onde chegou. Yerko tem consciência de sua ancestralidade e se baseia nela para viver e seguir em frente: Sankofa. Como diz a professora Katiuscia Ribeiro,

a ancestralidade não pode ser definida apenas como uma árvore genealógica, está muito além disso. Ela se firma na coexistência e se torna uma forma respeitosa de honrar, relembrar e saudar os nossos antepassados. [...] Cultuar a ancestralidade é reivindicar o caminho²⁹⁹ (Ribeiro, 2022a).

E é na ancestralidade que Yerko constrói sua forma de agir em sala de aula, como já foi dito várias vezes neste trabalho. Mas novos cacos surgem quando Yerko começa a dar aulas pela primeira vez no curso superior. Como pode ser visto no relato de *Jagídígbò*, Yerko teve que brigar contra o sistema que não o aceitava como professor do Bacharelado. Yerko não era um virtuose, não tinha experiência em dar aulas, não tinha uma formação acadêmica. Tudo o que o sistema desprezava. Como poderia ser um professor no curso superior? Era preciso provar que Yerko não tinha condições de dar aula no Bacharelado. Novos cacos, lutas, tentativas de prejudicar seu trabalho, perseguições ao discente que o defendia. O sistema impondo sua força, sua violência.

Mas na resistência, na resiliência e na potência criadora de Exu Yangí, que carrega seu princípio ancestral e dele não se separa, Yerko vai se refazendo dessas tentativas de silenciamento, desse despedaçar diário. Yerko se refaz e se reinventa como professor, unindo em si as lembranças de seu Mestre, de seu pai e os ensinamentos de sua mãe. Uma reinvenção realizada no cotidiano da sala de aula, sem medo de errar e buscando sempre aprender. Fazendo valer as palavras da Iyalorixá Mãe Stella de Oxóssi quando diz que “ninguém é tão sábio que não tenha necessidade de ser um eterno aprendiz³⁰⁰” (Ribeiro, 2022b).

E aprendendo e se reinventando, Yerko termina por transgredir o sistema se tornando, dentro dele, um diferencial, um *entre* dentro das opções por ele estabelecidas. Na perspectiva ancestral de Exu Yangí, olhando para o passado de aprendizado com Jorge Peña, sua mãe, seu pai e outras pessoas que se tornaram essenciais em sua caminhada e sentindo a experiência desse passado vibrando em todo seu ser, Yerko aponta para um novo olhar e uma maneira diferente de pensar dentro do sistema de ensino da música de concerto europeia. Um olhar mais humano, mais inclusivo, um olhar que respeita as individualidades e os processos

²⁹⁹ Esta fala foi retirada de um vídeo do Youtube intitulado “Katiúscia Ribeiro explica ancestralidade e sua presença na cultura diaspórica/ O Futuro é Ancestral” onde a Professora Katiúscia Ribeiro, em uma série de vídeos feitos para o Canal GNT, fala sobre filosofia africana. Este trecho se encontra a partir dos 4 minutos e 15 segundos do vídeo que está disponível no endereço eletrônico:

<https://www.youtube.com/watch?v=h03cAD1EKNw> Acesso em 23 out. 2023

³⁰⁰ Esta frase de Mãe Stella de Oxóssi foi citada pela Professora Katiúscia Ribeiro em seu vídeo do Youtube intitulado “O que seu coração diz sobre a Filosofia Africana?/ O Futuro é Ancestral”, outro vídeo da série “O Futuro é Ancestral” do Canal GNT. Este trecho se encontra a partir dos 5 minutos e 24 segundos do vídeo que está disponível no endereço eletrônico:

<https://www.youtube.com/watch?v=mxJEmiUvnJ8&list=PLvvfh7mlR8VaegOuqry15FAqNwU1q0JRX&index=7> Acesso em 23 out. 2023

de aprendizagem de cada indivíduo dentro de sua sala de aula. E, com suas ações, Yerko produz encantamento, como mostram vários depoimentos ao longo deste trabalho.

A ancestralidade converte-se no princípio máximo da educação. Educar o olhar é Educação. [...] Olhar é um treino de sensibilidade. Aguça-se a sensibilidade para perceber o encanto que tece as coisas. Sensibilizado, o Outro deixa de ser apenas um conceito, e me interpela para uma ação de justiça e me convida a uma conduta ética. Sensibilizado posso fazer da vida uma obra de arte, uma construção estética. Edifico uma moral e uma ética baseada na criatividade e na tradição.

A educação é uma questão de sensibilidade.

A sensibilidade ao mesmo tempo é sentir, pensar, sonhar, desejar... Sensibilidade aumenta a percepção. A educação do olhar leva a um aumento de percepção. Não apenas de percepção sensorial, mas uma percepção do mistério, do pré-existente, do inefável. Sensibilidade sabe guardar silêncio. Há momentos em que tudo pára para sorvermos a densidade do mistério. [...] Educar o olhar é aprender a decifrar códigos e compreender mais do que a aparência do mundo, mas seu movimento. A compreensão do mundo é tão somente uma leitura do mundo. [...] Penso em filosofia como se ouvisse música. Os conceitos bailam com o mundo e não têm a pretensão de explicá-lo, apenas tiram-no para a dança. A filosofia é um ritmo, ou melhor, entra no ritmo. Neste caso, o tom é dado pela ancestralidade, os significados pela cultura e a experiência pelo contexto. Educar será, então, um processo contínuo de sensibilização e encantamento (Oliveira, 2005, p. 260-261).

Mas Exu Yangí é ao mesmo tempo ancestral e descendente, o primeiro e também tudo o que vier depois, como já relatado no capítulo dedicado à fundamentação teórica deste trabalho. Yangí são as pontas do Okotó, o passado, o presente e o futuro. Assim, a noção de Exu Yangí não só auxilia no entendimento de como Yerko viveu sua ancestralidade em suas escolhas diárias, como também a vislumbrar o quanto dele mesmo ficou gravado em seus alunos, alunas e alunes ao longo das gerações de violinistas que ele formou. Exu Okotó, o Senhor do Caracol, da espiral do tempo, inacabada, mostra que o princípio ancestral que está no primeiro, está em todo aquele que dele descende. Yerko, inspirado em Jorge Peña, inspira indivíduos de sua classe que perpetuam e transferem o aprendizado que com ele tiveram. É o que mostra *Ìnitara* quando diz que procura repassar todos os conhecimentos adquiridos com Yerko fazendo, assim, parte do “processo contínuo na formação de violinistas herdeiros do ‘Estilo Yerkiano’”. E ainda ressalta que esse

é um processo de multiplicação que não para. Descendentes violinísticos diretos dele e que agora são professores estão formando alunos que vão ocupando as vagas das orquestras da Paraíba e conseqüentemente também se tornam professores. É um processo de Fomento Violinístico que não para.

E assim como o de *Ìnitara*, vários foram os depoimentos que afirmam a necessidade das pessoas que estudaram com Yerko de transmitir os conhecimentos com ele adquiridos ou que o percebem em suas próprias posturas dentro do fazer musical. Cada indivíduo que com

ele estuda ou estudou é, portanto, um pedacinho de Yerko e de Jorge Peña em Yerko, que vai sendo distribuído e multiplicado ao longo das gerações, na espiral do tempo, na espiral de Exu Okotó.



Figura 20: Yerko e algumas pessoas de sua classe em uma Master Class com o Professor Robert McDuffie em dezembro de 1986.³⁰¹

Fonte: Acervo José Siqueira no Espaço Cultural

Exu Okotó, o Senhor do Caracol, também está presente na vida de Yerko em sua capacidade de permanecer constantemente indo em busca de novos aprendizados com o intuito de melhorar cada vez mais sua performance e sua atuação como professor, como ressaltam alguns dos depoimentos dados para esta pesquisa (*Koşè, Fisan, Agídí*, entre outros). Na espiral do processo de aprendizagem, é natural que um conhecimento leve a outro, e mais outro, e mais outro, infinitamente. Mas não são todas as pessoas que têm a disposição de ir sempre em busca de compreender cada vez mais sobre seu ofício e também sobre outros assuntos que possam engrandecer seu conhecimento sobre o que as cerca. Yerko, no entanto, é aberto aos novos horizontes que surgem dos que ele já abriu, interessado e curioso em relação à vida e seus processos. Esse foi o Yerko que acompanhou esta pesquisa lendo cada linha escrita, comentando sobre Exu e produzindo novas reflexões sobre si mesmo e sobre o mundo a partir disso. Um Yerko fluido, que me deixou livre para escrever e não questionou nenhuma de minhas escolhas para este trabalho. Só quis aprender.

Assim, a vida de Yerko foi e tem sido abundante assim como é o princípio de Exu Okotó. Um crescimento contínuo de aprendizado de si mesmo no seu instrumento que o tirou

³⁰¹ Dentre as pessoas presentes na foto, pelo menos 5 delas se tornaram professores e professoras de violino. Eu me encontro na extrema direita da foto e também fui professora de violino por 25 anos na Escola Estadual de Música Anthonor Navarro.

de anos no Lá menor de Vivaldi para repertórios e formas de tocar mais diversos e abrangentes; um crescimento contínuo de sua atuação como professor, formando gerações de violinistas mesmo depois de aposentado e se tornando conhecido em um número cada vez maior de lugares onde seu nome é levado não apenas por suas próprias ações, mas também pelas das pessoas que com ele estudaram; um crescimento contínuo de ação social focando cada vez mais sua docência em projetos que, como o seu de início, se voltam para crianças e jovens de baixa renda. Enfim, tal como a simbologia de um caracol, Yerko fez de sua vida um contínuo ampliar de horizontes, um processo de continuidade e desenvolvimento que não demonstra ter fim e que carrega em si o seu princípio: um processo regido por Exu Okotó.

A ancestralidade é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. Ela, ao mesmo tempo, é enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais.

A ancestralidade é uma categoria de relação - no que vale o princípio de coletividade – pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato. Onde tem alteridade temos relação. A ancestralidade é uma categoria de relação porque ela é um dos modos pelos quais as relações são geridas. *Stritu sensu*, diria mesmo que a ancestralidade é o princípio, ela mesma, de qualquer relação. Toda relação tem uma anterioridade que não prescinde da alteridade. Chega a ser mesmo condição para que as relações se efetivem.

Ela é uma categoria de ligação. A maneira pela qual os parceiros de uma relação interagem dá-se via ancestralidade. Nesse sentido, a ancestralidade é um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: signicas, materiais, linguísticas etc.

A ancestralidade é uma categoria de inclusão. Ela inclui tudo que passou e acontece. É uma categoria de inclusão porque ela, por definição, é receptadora. Ela é o mar primordial donde estão as alteridades em relação. A inclusão é um espaço difuso onde se aloja a diversidade. A ancestralidade é uma ética, por isso tem atitude inclusiva.

A ancestralidade é também uma categoria diversa. A diversidade é a expressão máxima da existência. A vida é diversidade. A unidade só é possível porque existe a diversidade, doutro modo não haveria unidade se se prescindisse das diferenças, das singularidades e da diversidade. A diversidade garante as trocas e por isso mesmo as relações. Sem diversidade não há interação nem inclusão. Diversidade é também identidade, já que identidade é um jogo de diferenças que se dá em relações de alteridade.

A unidade é o feixe de diversidades que passam a ter uma estrutura nas malhas do real. Assim, a unidade assume um papel estruturante diante da infinita diversidade do mundo. Mas é uma estrutura cambiante já que os elementos que a formam são fluídicos. Unidade, mais que um conjunto ontológico é um conceito de conjunto que me permite adentrar na cosmovisão africana e perceber como a diversidade está imantada pelos sentidos produzidos na experiência dos africanos e seus descendentes.

O encantamento é a função da ancestralidade. Como uma grande teia de aranha, o encantamento pretende seduzir e envolver quem cai em sua rede. Prender-se nas teias do encantamento é uma metamorfose e metamorfose é mudança de qualquer

maneira. O encantamento tanto liberta quanto escraviza [...] O encantamento é uma atitude de alteridade. Ninguém se encanta sozinho, ninguém encanta ninguém, encanta-se sempre em coletividade. O encanto não é, em si mesmo, bom nem mau. Ele não é uma norma axiológica, nem uma entidade metafísica, nem um ente ontológico. É uma atitude, simplesmente. Uma atitude paradoxal, mágica e potente. Apenas o contexto pode significar os enunciados do encanto e da magia que de si se desprende (Oliveira, 2005, p. 258-259).

E levando em si as marcas de suas experiências e a memória dos seus, o Professor Yerko produziu encantamento. A partir da convivência com aqueles e aquelas que lhe foram alicerce, Yerko interpretou o mundo e produziu sua realidade, agindo no seu entorno com um olhar potencializador de encantamento e axé. Suas relações e ligações dentro de seu campo profissional procuraram estabelecer uma base de respeito à individualidade de cada pessoa que com ele “musicou”. Yerko buscou olhar cada ser em suas potencialidades, em suas possibilidades, no desejo de transformar qualquer estudante em alguém capaz de sentir, vivenciar, produzir e fazer da música sua profissão. Bastava estudar. E, portanto, nisso ele foi inclusivo. Não lhe importava “talento”, apesar de nele acreditar. Importava a ele o esforço, a perseverança, a obstinação em aprender. Esse foi o seu caminho de superação e esse foi o caminho que buscou transmitir. A memória dos seus se tornou uma ética, uma forma de ação no mundo. Ao mesmo tempo sério e carinhoso como seu Mestre, doce e durão, como diria *Kàlákìní*, Yerko adentrou na vida das pessoas que com ele “musicavam” com a intenção de transformar suas existências da mesma forma que buscou transformar a sua. Procurou dar o que recebeu do mundo, da vida, do mistério que nos circunda e que nos encanta a cada dia, basta ter olhos para ver além do que parece real.

A trajetória de Yerko foi diversa, ocupou vários espaços em sua profissão, experimentou várias músicas e várias formas de “musicar” e incentivou isso nos indivíduos de sua classe. Acolheu a diversidade em sua sala de aula não restringindo, não comparando, apenas potencializando e criando, como disse *Enikòòkan*, personalidades violinísticas. Deu liberdade aos seus alunos, alunas e alunes de simplesmente serem, desde que lutassem para isso com disciplina, responsabilidade e afinco, sem desistir. Yerko nunca acreditou na desistência, mesmo quando esteve tão próximo a ela. Porque, no final, escolheu pela resistência, pela transgressão, pelo *entre*, pelo encantamento possível em cada situação que a vida apresenta. O encantamento é uma atitude, como diz Oliveira (2005). Uma atitude mágica, potente, de transformação.

Na potência de Exu Enugbarijó, Yerko engoliu acontecimentos da vida, restituindo-os para ela de forma transformada. O dinheiro que não recebia do pai, era o que dava para os meninos dos projetos sociais; a fome ou a necessidade que passou foi a que não deixou muitos

passarem; a atenção que não recebeu em sala de aula, foi a que deu para cada estudante que em sua classe adentrou; a liberdade que prezava e que viu tantos perderem foi a que deu às pessoas à sua volta, uma liberdade de simplesmente ser; o incentivo que não recebeu foi o que deu a inúmeros estudantes de violino; abraçou em seu repertório outras músicas além da música clássica de concerto, levando aos palcos o Piazzolla amado por sua mãe e o Armorial que lhe encantou por lembrar a terra que o acolheu.

Na potência de Exu Enugbarijó, Yerko engoliu as afirmações de sua falta de “talento” no instrumento e suas próprias dificuldades nele, buscou a si mesmo com disciplina e dedicação, incorporou saberes que o ajudassem no processo de transformação de si mesmo através das potências de Exu Elegbara e devolveu ao mundo uma performance que encanta pessoas em termos de interpretação, fraseado, sonoridade, afinação e tantas outras qualidades violinísticas. E se tornou referência. E se realizou no que antes parecia impossível se realizar. Exu Enugbarijó, Senhor da Boca coletiva e Exu Elegbara, Senhor da Realização e da Transformação, juntos, fazendo de Yerko um violinista de referência nacional através de suas gravações com o Quinteto da Paraíba, grupo este que também levou sua música para o exterior.

Na potência de Exu Enugbarijó, Yerko engoliu a ação não inclusiva do sistema da música de concerto europeia, a atitude docente distante e fria característica do ensino conservatorial e a restituiu ao mundo se transformando em um professor de olhar profundo e abrangente para sua classe, um professor que se importa não apenas com instrumentistas, mas principalmente com os seres humanos que aprendem um instrumento. E se tornou referência. E se realizou como professor, tendo seu nome espalhado pelo Brasil e pelo exterior através daqueles e daquelas que com ele estudaram. Mais uma vez a união de Exu Enugbarijó e Exu Elegbara em um processo de transformação e realização que fica visível no encantamento que Yerko produz em seus alunos, alunas e alunes e também no ambiente em que realiza sua docência. Seu corpo exala a força desse encantamento durante suas aulas, demonstrando como Yerko se sente realizado ao ministrá-las. É o que para mim mostra essa foto de uma de suas aulas em Catolé do Rocha. Yerko envolvido de corpo e alma no ato de lecionar.



Figura 21: Ensaizando a camerata “Gente que Encanta” no projeto social Casa do Béradêro

Fonte: Acervo pessoal do Professor Yerko

A ação de Exu Enugbarijó é engolir de um jeito para cuspir de outro. Uma das ações de Exu Elegbara é a incorporação de saberes. Esse é o mecanismo do saber compartilhado e transmitido em sala de aula. Cada pessoa é fruto transformado de quem a antecedeu e semente transformadora daqueles e daquelas que, a partir dela, virão. Yerko é fruto transformado de todas as pessoas com quem aprendeu, mas, principalmente, de seus pais e de Jorge Peña. Mas também é semente transformadora dos indivíduos que com ele estudaram, indivíduos esses que reproduzem seus ensinamentos imbuídos de suas características principais, mas também acrescentados de suas próprias formas de olhar o mundo. As pessoas que com Yerko estudam ou estudaram são, portanto, pedacinhos dele, contendo em si a essência do que dele receberam e restituindo-a ao mundo também de forma transformada.

E se encantados ficaram pela possibilidade de simplesmente serem e poderem realizar seus sonhos através da música, buscarão também encantar. E é daí que resulta a grande magia que transgride a frieza do sistema colonial dentro ou fora da música de concerto europeia. O *entre* é mágico, encanta e promove mudanças. Porque as pessoas que provam do encantamento do *entre* passam a ver e acreditar na vida de outra forma, terminando por reproduzi-lo em seus atos. E, ao buscar reproduzi-lo, passam a contribuir para a reconstrução das estruturas do mundo. Como diz Oliveira,

O olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já-dado. O olhar encantado re-cria o mundo, porque vê o mundo com olhos de encanto. É uma matiz de diversidade dos mundos. Ele não imagina; ele constrói mundos! [...] O encantamento é uma atitude diante do mundo.

O encantamento não é objeto de estudo. Ele é a condição para submeter objetos de estudo à pesquisa. A filosofia racionalizou a sabedoria; a antropologia racionalizou a magia. O encantamento pode encantar a antropologia e inspirar a filosofia. O encantamento é uma atitude. É da ordem do acontecimento (Oliveira, 2005, p. 239).

E a contribuição desta tese para a música de concerto, para a Academia, para quem quiser lê-la talvez seja justamente o olhar encantado. O olhar encantado de Yerko ao reconstruir a si mesmo diante do sistema de ensino da música de concerto e ao transmitir esse encanto para aqueles e aquelas que com ele conviveram. Rufino coloca que

o conceito de encruzilhada como perspectiva para outras leituras de mundo nos possibilita a transgressão dos regimes de verdade historicamente mantidos pelo colonialismo. A manutenção desses regimes balizados na ordenação de um mundo dividido em dois contribui para a perpetuação das injustiças cognitivas praticadas a todos aqueles desviados existencialmente, uma vez que existir plenamente é ser credível e ter a vida enquanto possibilidade de fartura e encantamento. Em sentido contrário, as injustiças operadas na destituição ontológica dos seres atacam diretamente a diversidade que compõe o mundo. O universalismo pregado como mote de um modelo de consciência e razão totalitária, produtor do desvio existencial/coisificação dos seres, é também o elemento propulsor dos epistemicídios praticados durante séculos (Rufino, 2017, p.43).

Assim, propor uma leitura da vida do Professor Yerko a partir das encruzilhadas regidas pelo Orixá Exu é buscar romper com esse sistema de leitura de mundo que está na base das injustiças e silenciamentos mantidos pelo colonialismo. É chegada a hora de buscarmos ver a vida e o que nos rodeia sob outros prismas, prismas mais humanos, mais diversos, mais inclusivos. Ler a vida de Yerko tendo como base alguns dos princípios do pensamento africano é, para mim, buscar o *entre* e também encontrar uma forma de restituir ao mundo a ação deste professor com o encantamento que lhe é devido.

Na borda do caracol

Imbuída dos aprendizados trazidos pelo Orixá Exu, penso que este último momento não se trata necessariamente de uma conclusão. Exu não conclui, é a representação do inacabamento no mundo. Uma pesquisa fundamentada nele, a meu ver, não tem como concluir, fechar, acabar. Mas sim colocar-se como um conhecimento que se reconhece em uma espiral que nunca finda. Neste momento, me encontro na borda de *Òkòtó*. A resposta ao problema de pesquisa já foi dada, o ponto riscado confirmado. A concha do caracol, portanto, definida. Isso serve como uma espécie de conclusão para aquilo que me destinei a perguntar e desenvolver no início e no decorrer desta pesquisa. Mas, para mim, muito ainda teria para aprender e falar sobre todos os assuntos aqui expostos.

“O que o berço da humanidade tem a contribuir para a qualidade das nossas vidas hoje?”³⁰² (Ribeiro, 2022b) é a pergunta que faz a Professora Katiuscia Ribeiro em seu vídeo sobre Filosofia Africana já citado anteriormente. É a pergunta que me faço neste momento onde teço as últimas considerações deste trabalho no qual adentrei apenas de relance em alguns dos ensinamentos do pensamento africano. E o quanto eles já me transformaram! A filosofia africana traz o coração como a morada da consciência, unindo razão e emoção no aprendizado da vida e na leitura de mundo. Em sua concepção, a magia da existência se revela através da presença e regência dos Orixás, princípios explicativos de tudo o que existe. E entre os Orixás, Exu é primordial, respondendo por toda a troca existente no mundo, por todo e qualquer movimento da vida. Ele é o portador do axé, aquele que potencializa a existência. Ele também responde pela noção de ancestralidade que é como, dentro do pensamento africano, podemos nos reconhecer e também reconhecer o outro no mundo.

Dessa forma, sendo o princípio que traz em si mesmo a ancestralidade e a integração, Exu, com suas potências e regências, é fundamental para o entendimento da vida e das ações de cada um ou cada uma de nós e também do Professor Yerko, que fez desses dois eixos o sustentáculo para a superação das adversidades que sofreu a partir da violência do sistema colonial inserido no campo da música de concerto. Baseado em sua ancestralidade e nas possibilidades de troca na vida, Yerko termina por transgredir alguns dos cânones do sistema

³⁰² Esta frase foi citada pela Professora Katiuscia Ribeiro em seu vídeo do Youtube intitulado “O que seu coração diz sobre a Filosofia Africana?/ O Futuro é Ancestral”, vídeo da série “O Futuro é Ancestral” do Canal GNT. Este trecho se encontra aos 27 segundos do vídeo que está disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=mxJEmiUvnJ8&list=PLvvfh7mlR8VaegOuqry15FAqNwU1q0JRX&index=7> Acesso em 24 out. 2023

de ensino conservatorial e cria um encantamento que não é próprio ao sistema. E esse encantamento produziu vida, abundância, produziu axé. E se multiplicou através dos frutos emergidos de sua sala de aula. Esse encantamento influenciou o meio violinístico paraibano e também outros meios musicais onde Yerko procurou se inserir, criando, assim, o legado deste professor, como demonstraram os relatos das entrevistas. Dessa forma, o objetivo geral desta pesquisa foi atingido. E o impacto do Professor Yerko no sistema e na vida das pessoas que com ele conviveram, confirmado.

A história de Yerko, portanto, desafia os cânones do sistema de ensino-aprendizagem da música de concerto europeia em alguns de seus aspectos, sistema esse que atua na escassez e no desencantamento do mundo, como diria Rufino (2017). Por isso, antes de tudo, a contribuição desta tese é, para mim, deixar registrado que é possível, mesmo estando dentro de um sistema tão discriminatório e silenciador, produzir encantamento. E assim, ajudar a modificá-lo. Mas é preciso olhos para ver esse encantamento no dia a dia. Portanto, o registro desta trajetória é para chamar a atenção para uma mudança no olhar, para ampliar as possibilidades de conscientização e reflexão sobre as durezas do sistema conservatorial e sobre alguns dos caminhos possíveis para sobreviver às mortes simbólicas impostas por ele. *Até que os leões tenham seus próprios historiadores, a história da caça sempre glorificará o caçador*, é o provérbio africano que está na epígrafe deste trabalho. Até que histórias como a de Yerko (alguém que foi desacreditado pelo sistema, mas capaz de, inserido dentro dele, se refazer e se realizar) sejam mostradas e registradas como exemplo, várias pessoas desistirão de seus instrumentos porque não fazem música ou não a pensam da forma como o sistema espera que elas façam e pensem.

É chegada a hora de mudar estruturas, alterar caminhos, abrir horizontes e a vida de cada ser humano que contribuiu ou contribui para isso se torna importante para o entendimento de como fazê-lo. Assim, falar sobre a vida do Professor Yerko Francisco Javier Pinto Tabilo não é apenas entender os caminhos que tomaram o meio violinístico paraibano ou o quanto pessoas podem influenciar umas às outras. Falar sobre a vida do Professor Yerko é falar sobre as escolhas diversas que cada um ou cada uma de nós pode tomar, contribuindo assim para as transformações que queremos ver no mundo. Yerko contribuiu transgredindo alguns dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e eu contribuo contando e refletindo sobre esta história.

Dessa maneira, penso que minha contribuição como pesquisadora está também, neste momento, em ajudar a retirar os véus contidos na retórica da modernidade e em sua estrutura de controle dentro do próprio ambiente em que esta estrutura foi consolidada. Tenho

consciência que falar sobre Yerko não resolverá as questões relativas à colonialidade ainda tão fortes e presentes no nosso meio musical, mas poderá apontar caminhos e reflexões acerca de suas práticas. E mais uma vez reitero que não tenho a pretensão que todas as pessoas, ao lerem este trabalho, concordem com o que foi nele refletido, mas espero que, pelo menos, compreendam que perguntas precisam ser feitas sobre como o sistema da música de concerto tem agido diante de um mundo tão amplo, diverso e plural como o nosso.

Nesse sentido, a Etnomusicologia é, para mim, um caminho privilegiado para essas reflexões, pois é ação no mundo. Sob meu ponto de vista, esta área, com sua visão ampla do ser humano e dos contextos sociais onde ele se insere, possibilita a manifestação do encantamento no mundo. E o encantamento produzido por Yerko só vem reforçar os alicerces de uma área que defende o “musicar”, o “visitar”, que defende uma ação de transgressão, de mudança efetiva no olhar para o papel da música na existência. Sei que minha fala pode parecer, para o sistema opressor que desacredita e menospreza a esfera do sentir, bastante ingênua. Quantos indivíduos não devem ter julgado Yerko como ingênuo em cada uma de suas tentativas de romper com as amarras que lhe eram impostas pelo sistema?

Mas não é ingenuidade sentir, buscar, ter esperança, se refazer, sonhar. Que possamos sempre acreditar que existe mais além da leitura de mundo binária e racional estabelecida pelo pensamento eurocentrado e colonizador. Que possamos sempre acreditar que existe mais além das linhas que separam o *Norte* e o *Sul*, os possíveis e os impossíveis, os realizáveis e os não realizáveis. Que possamos sempre acreditar que existe o *entre*. E que sejamos arteiros, brincalhões, sorrateiros e malandros para ir em busca desse *entre* na força daquele que rege a trapaça e a desordem para estabelecer a ordem: o Orixá Exu.

*Havia um homem que tinha muitos discípulos.
Um dia, quando esse homem adoeceu,
mandou seus discípulos a todas as partes do mundo
em busca de quem pudesse curá-lo.
Mas, mesmo tendo ele feito o ebó como lhe indicaram,
todos o abandonaram.
Exu, porém, que recebera o ebó, disse-lhe:
“Levanta-te e segue adiante de mim,
que vou te escorando por detrás,
até chegar aos pés de quem possa te salvar nesta emergência”.
E assim Exu o ajudou a chegar até Orunmilá,
que não o desprezou no pior momento de sua vida
e que o curou³⁰³.*

³⁰³ Esse mito, intitulado *Exu recebe ebó e salva um homem doente*, foi transcrito do livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (Prandi, 2001, p. 57).

Taí, Exu, taí o meu ébo. Meu presente, meu reconhecimento e meu agradecimento a tudo o que movimentou e movimentas. Na vida de Yerko, na minha vida, na vida de cada um e cada uma de nós. Que ele fortaleça a crença na música como potencial de transformação do mundo e das relações. Que ele fortaleça os sonhos daqueles e daquelas que pensam não poder existir dentro do sistema da música de concerto europeia. Que ele fortaleça a possibilidade de um olhar mais encantado diante da existência. Que ele fortaleça a noção de ancestralidade presente no mundo, em cada ser existente, em cada um ou cada uma de nós. Que ele fortaleça o “musicar” e o “visitar”. Que ele fortaleça o “ser musical no mundo” ou o “ser no mundo musicalmente”. Que ele fortaleça um olhar mais diverso, de mais respeito às individualidades e às diferentes formas de existência dentro e fora da vida musical. Que ele fortaleça a cada um ou a cada uma que me acompanhou até esta página. E que ele fortaleça o Professor Yerko para que possa continuar encantando o mundo da música e do violino até o final de sua existência e também após ela. Laroyê, Exu! Exu é Mojubá!

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4. ed. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1014 p.

ANASTÁCIO, Luiza Gaspar. *Colonialidade e tradição: desvelando a matriz de poder adjacente às práticas musicais/violinísticas de concerto*. Belo Horizonte, 2021. 138 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais- Escola de Música, Rio de Janeiro, 2021.

AQUINO, S. C. de; PENNA, M. De Coquimbo a Coqueirinho: a trajetória de um violinista chileno na Paraíba – entrevista com Yerko Tabilo. *Opus*, v. 24, n. 2, p. 159-168, ago. 2018. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018b2407>. Acesso em: 16 out. 2023

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, Linguagem e Política; repensando o papel de uma práxis sonora. *Revista Terceira Margem*, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 25, p. 211 – 131, jul – dez, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10803>. Acesso em: 03 mai 2023

AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2007, V. 50 Nº 1. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/YFN747bsXWtP8kSqCjJk3Bd/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 23 nov 2022

BARROS, Líliam; SILVA, Cristhian Teófilo da. Etnomusicologia na Pan-Amazônia: Interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa. *Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia* Vol. 10, n. 1, 2017. p. 36 – 59. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2022/04/5_vol_10_barros_silva.pdf Acesso em: 28 fev 2023

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Nacional, 1961. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/361/1/313%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em 03 mai. 2023

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069/1827>. Acesso em: 26 mar. 2023

BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021. 820 p.

BITTAR, Valeria Maria Fuser. *Música e Ato*. 270 p. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/858810>. Acesso em 26 mar. 2023

BLACKING, John. *Hay música en el hombre?* Traducción Francisco Cruces. 2. ed. (em língua espanhola) Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2015.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695>. Acesso em: 03 mai. 2023

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Disponível em: <https://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/06/BOURDIEU-Pierre.-O-poder-simb%C3%B3lico.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996. Disponível em: <https://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/06/BOURDIEU-Pierre.-Raz%C3%B5es-pr%C3%A1ticas.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. Disponível em: <https://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/06/BOURDIEU-Pierre.-Escritos-de-educ%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. (Coleção Sociologia). Disponível em: <https://eduardogalak.files.wordpress.com/2014/03/bourdieu-pierre-o-senso-prc3a1tico-cap-2-e-3.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023

CAMPOS, Maximiliano Salinas. *¡Toquen flautas y tambores!:* una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 54, n. 193, jan - jun. 2000. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12678>. Acesso em: 03 mai. 2023

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo entre saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 79-92. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023.

CÉSARIE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução, Anísio Garcez Homem. Letras Contemporâneas. 2020.

CHASIN, Ibaney. *Música Serva d'Alma*: Claudio Monteverdi: ad você umanissima. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009

CLARKE, E. Understanding the psychology of performance. In: Rink, J. (Org.) *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.

COLI, Juliana Marília. Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 89 – 102, jul-dez, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3226>. Acesso em: 03 mai. 2023

DIDIER, Miguel C. Jorge Peña Hen: A veinticinco años de su muerte. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 52, n. 190, jul. 1998. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901998019000002. Acesso em: 03 mai. 2023

DRAVET, Florence Marie. Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação. *Ilha do Desterro* v. 68, nº 3, p. 015-025, Florianópolis, set/dez 2015. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2015v68n3p15> Acesso em: 21 out. 2023

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERLIM, Uliana Dias Campos. *Os “musickings”, por Small, e questões para a Educação Musical*. Olhares & Trilhas | Uberlândia | vol.22, n. 3 | set.-dez./2020

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte: UFMG, v. 1, p. 52-62, jan./jun. 2000. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/01/num01_cap_05.pdf. Acesso em 26 mar. 2023

GROSFOGUEL, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 63-78. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade brasileira. *Plural*, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa de Documentação (Escola de Música Villa-Lobos), ano II, n. 2, p. 105-112, 2000.
KAPLAN, José Alberto. *"Caso me esqueça(m)": memórias musicais - Volume I (1935-1982)*. João Pessoa: Departamento de Produção Gráfica da SEC/PB, 1999. Coleção Páginas Paraibanas 2.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *O candomblé bem explicado* (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Organizado por Marcelo Barros. Rio de Janeiro: Pallas, 2009

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. Etnomusicologia no Brasil: Reflexões Introdutórias. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 23-45

LÜHNING, Angela; CARVALHO, Tiago de Quadros Maia; DINIZ, Flávia Cachineski; LOPES, Aaron Roberto de Mello. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 49-92

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, n. 26, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 15 out. 2023

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, First paperback edition, 1980.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF- Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Tradução Marco Oliveira. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2020.

MONTEIRO, Francisco. *Virtuosity: some (quase phenomenological) thoughts*. Trabalho apresentado no International Symposium on Performance Science. Porto, 2007.

NOBLES, Wade W. Sakhu Sheti – retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. Em: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). ***Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora***. Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira, n. 4. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 277-297. Disponível em: <https://psicologiaeaficanidades.files.wordpress.com/2012/09/nobles-portugues.pdf> Acesso em: 21 out. 2023

NÓBREGA, Eduardo de O. *Orquestra Sinfônica da Paraíba: Trajetória artística e dimensões socioculturais*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Coleção Humanidades.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de; LIMA, Maria da Vitória Barbosa; MORAIS, Giulliana Marques. *Afonso Pereira e o campo musical na Paraíba*. João Pessoa: Ideia, 2012

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da Ancestralidade:*

Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. Fortaleza, 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895> Acesso em: 21 out. 2023

ORQUESTA SINFÓNICA DE LOS NIÑOS DE LA SERENA. *Jorge Peña Hen, su musica y los niños*. Laser Disc em Chile, 2001. 1 CD (Gobierno de Chile – Fondart)

PALERMO, Zulma. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009.

PENNA, Maura. Ensino da música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (coord.). *Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura*. João Pessoa: Ed. Universitária/ Universidade Federal da Paraíba, 1995. p. 129-140.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. *Opus*, v. 26 n. 3, p. 1-25, set/dez. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2611>. Acesso em: 26 mar. 2023

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Ensino superior e as licenciaturas em música (pós-diretrizes curriculares nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324516635_ENSINO_SUPERIOR_E_AS_LICENCIATURAS_EM_MUSICA_POS_DIRETRIZES_CURRICULARES_NACIONAIS_2004_um_retrato_do_habitus_conservatorial_nos_documentos_curriculares. Acesso em 26 mar. 2023

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Habitus Conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa*. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, Natal, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2019/public/2019-6839-1-PB.pdf. Acesso em 26 mar. 2023

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. *Revista da Abem* v. 22, n. 32, p. 90-103, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/464>. Acesso em: 26 mar. 2023

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. In: *Interlúdio* – Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II – Ano 6, n. 10 – 2018.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In. Luis Ricardo Silva Queiroz; Vanildo Mousinho Marinho. (Org.) *Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba (EDUEPB), 2005, p. 49-65

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132–159, jul. dez. 2017. Disponível em: <https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>. Acesso em: 26 mar. 2023

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2019. *Anais [...]*. Campo Grande: ABEM, 2019. Disponível em: <https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>. Acesso em: 26 mar. 2023

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 153 – 199, jan – jun, 2020. Disponível em: <https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>. Acesso em: 26 mar. 2023

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023.

RAUTMANN, Richard Edward. *O campo acadêmico da etnomusicologia no Brasil: de 1970 a 1990*. Curitiba, 2019. 151 f. Mestrado (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. *Gazzi de Sá*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1977

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. *Cinqüentenário da Orquestra Sinfônica*. João Pessoa: FUNESC/MinC, 1995

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. *Club Symphonico da Parahyba*. João Pessoa: [s.n.], 1994

RODRIGUES, Beatriz; CRUZ, Abner Neemias da. PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS: minorias e identidades nacionais pelo enfoque dos estudos subalternos e pós-coloniais. *Revista Espacialidades* [online]. 2019.1, v. 15, n. 1. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/19197>. Acesso em 26 mar. 2023

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. *Revista Periferia*, v.10, n.1, jan/jun 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504/24540>. Acesso em: 23 nov 2022

RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro, 2017. 231 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro- Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, 2017.

SAMAIN, Etienne. Por uma Antropologia da comunicação: Gregory Bateson. In: 28º Encontro Anual da ANPOCS, 2004. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/papers-28-encontro/st-5/st04-4/3916-esamain-por-uma/file> . Acesso em: 23 nov 2022

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza e MENEZES, *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Souza e MENEZES, *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2021

SANTOS, Luis Otavio de Sousa. "*A Chave do artesanato*": Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. 189 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/858804>. Acesso em 26 mar. 2023

SHIFRES, Favio; GONNET, Daniel. Problematizando la herencia colonial en la Educación Musical. *Epistemos - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, v.3, p. 51-67, 2015. Disponível em: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/243>. Acesso em: 26 mar. 2023

SILVA, Luceni C. da. *Gazzi de Sá compondo o prelúdio da Educação Musical da Paraíba: uma história musical da Paraíba nas décadas de 30 a 50*. João Pessoa: UFPB, 2006. 293 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: o guardião da casa do futuro*. 1ed.- Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SILVA JUNIOR, Francisco Pereira da. *Paraíba: memória cultural* / Chico Pereira. João Pessoa: Editora Grafset, 2013.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOARES, Albergio Claudino Diniz. *O virtuosismo nos escritos sobre música de Mário de Andrade: um olhar discursivo*. João Pessoa, 2014. 173f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6284?locale=pt_BR. Acesso em 04 mai 2023

SOARES, Emanuel Luís Roque. *As vinte e uma faces de Exu na filosofia afrodescendente da educação: imagens, discursos e narrativas*. Fortaleza, 2008. 181 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô* Petrópolis, RJ: Vozes 2017. Disponível em: https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2022/03/Sodr%C3%A9_Muniz-Pensar-Nag%C3%B4.pdf. Acesso em: 26 mar. 2023

SODRÉ, Muniz. Corporalidade e Liturgia Negra. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 25, 1997. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8959>. Acesso em: 21 out. 2023

SOUSA, Ana Claudia Medeiros de. *Nos acordes do Quinteto da Paraíba: memórias e escritos de um acervo*. João Pessoa: UFPB, 2018. 239 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006. Arquivo cedido a mim pela própria autora.

SOUSA, A. C. M.; SANTOS, R. R.; JESUS, I. P.; SANTOS, G. P. D.; SANTOS, E. A. D. Mediação cultural e mediação da leitura nas performances musicais de Yerko Tabilo. *Informação & Informação*, v. 27, n. 1, p. 26-50, 2022. DOI: [10.5433/1981-8920.2022v27n1p26](https://doi.org/10.5433/1981-8920.2022v27n1p26) Acesso em: 21 out. 2023.

TABILO, Yerko P. *Depoimento*. Entrevistadora: Renata Simões Borges da Fonseca. João Pessoa, PB. [2018 - 2022]

TITON, Jeff T. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

TUÑEZ, Mirian; GUZMÁN, Mariano Nicolás; FERREIRO, Lucrecia; SHIFRES, Favio. *Técnica instrumental: entramados ocultos en su concepcion*. 9º Jornadas de Investigación em disciplinas artísticas y proyectuales (JIDAP). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2019.

Disponível em: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/497.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2023

VERGARA, Angel Mario Lozano. *Reproducción Acrítica Musical y Colonialidad del Saber*. 2013. 139f. Tesis. Facultad de Educación, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2013. Disponível em:

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1115/TO-15775.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 03 mai. 2023

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará*. 2000. 176 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/184360>. Acesso em: 26 mar. 2023

VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. *Pro-posições*, Campinas, v. 15, n. 2 (44), p. 141-150, maio/ago. 2004.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643816>. Acesso em: 26 mar. 2023.

Referências Audiovisuais

CARRERA, Julián. *Colonialidad del saber en la música*. La Plata, 2020. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=kfPVyzL1Ttk&ab_channel=SACCoMArgentina. Acesso em: 29 jan. 2023.

CUMINO, Alexandre. *Exu e Magia*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RNOBT4kkaDw&list=PL1HjAVuhC8nrUh2Bnk3b8QeT1kkd2jPwX&index=5&t=1473s>. Acesso em 26 mar. 2023

RIBEIRO, Katiuscia. *Katiuscia Ribeiro explica ancestralidade e sua presença na cultura diaspórica/ O Futuro é Ancestral* Série O Futuro é Ancestral. Canal GNT, 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h03cAD1EKNw>. Acesso em: 23 out. 2023

RIBEIRO, Katiuscia. *O que seu coração diz sobre a Filosofia Africana?/ O Futuro é Ancestral* Série O Futuro é Ancestral. Canal GNT, 2022b. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=mxJEmiUvnJ8&list=PLvvfh7mlR8VaegOuqry15FAqNwU1q0JRX&index=7>. Acesso em: 23 out. 2023

RIBEIRO, Katiuscia. *Qual o significado do Sankofa?* Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=H79ShZ5Mymw>. Acesso em 16 out. 2023

SHIFRES, Favio. *Racismo Epistémico: de la teoría occidental de la música a la psicología de la música*. La Plata, 2020. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=II1FFAt45io&ab_channel=SACCoMArgentina. Acesso em: 29 jan. 2023.

TUÑEZ, Mirian; GUZMÁN, Mariano Nicolás; FERREIRO, Lucrecia; SHIFRES, Favio. . *Cómo pensamos la técnica instrumental? Um espacio de la colonialidad del saber y del ser*. La Plata, 2020. Colonialidad del saber en la experiencia musical – Parte I. Transmitido ao vivo em 21 de ago. de 2020. CICLO DE CONVERSATORIOS 2020 - PRIMER ENCUENTRO. Debates Teóricos y Metodológicos en la Investigación en Música. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=II1FFAt45io&list=PLWsP91a6mWLq7Aa_BREbol7RYcOT5AL5K&index=1. Acesso em: 16 mar. 2022

APÊNDICE A

Entrevista estruturada

para os participantes da pesquisa de Doutorado

Exu, música e decolonialidade: a trajetória de Yerko Tabilo no cruzar de suas fronteiras

Doutoranda: Renata Simões Borges da Fonseca

Orientador: Profa. Dra. Eurides de Souza Santos

Esta pesquisa tem como objetivo geral verificar em até que ponto as encruzilhadas³⁰⁴ da vida do Professor Yerko Tabilo o levaram a caminhos diversos dos cânones do sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e que influência isso teve em seus alunos, alunas, alunes e também no meio violinístico paraibano. Inicialmente, pensei em realizar entrevistas semiestruturadas nas quais pudesse conversar melhor com cada participante a fim de obter relatos mais abrangentes em relação a cada pergunta. Mas as complicações decorrentes do período de pandemia e as mudanças sofridas na fundamentação teórica deste trabalho me fizeram optar pelo formato de uma entrevista estruturada cujas perguntas poderão ser respondidas conforme a necessidade ou comodidade de cada participante. Assim, a partir dessas questões aqui relacionadas, cada pessoa poderá escolher entre responder de forma escrita ou oral, seja por mensagem de voz, chamada de vídeo ou até pessoalmente, estando ciente que, para essas duas últimas opções, precisarei gravar a conversa para posterior análise dos dados. Por serem as perguntas um importante instrumento de coleta de dados, é necessário que cada participante responda com o máximo de precisão e sinceridade a cada uma delas. A primeira pergunta busca conhecer a visão de cada participante sobre o Professor Yerko, não somente como docente, mas também como instrumentista e ser humano. A segunda, terceira e quarta perguntas pretendem conhecer as percepções dos participantes sobre aspectos da conduta deste Professor que possam ser vistos como diferenciais no sistema de ensino-aprendizagem do violino na música de concerto e que impacto essas possíveis condutas tiveram em suas vidas de estudantes de música e também no meio violinístico paraibano. Por fim, a quinta pergunta procura contemplar a memória afetiva deixada pelo encontro de vida de cada participante com o Professor Yerko.

- 1) Como você definiria o Professor Yerko como homem, como instrumentista e como professor?
- 2) Você percebe no Professor Yerko peculiaridades que o tornam diferente de outros professores de instrumento? Se sim, quais e como elas influenciaram sua vida de estudante de música?
- 3) Você acha que essas peculiaridades (se existentes) impactaram de alguma forma o meio violinístico paraibano?
- 4) Que relações com a música você adquiriu a partir das aulas ou do convívio com o Professor Yerko?

³⁰⁴ Aqueles momentos em que se apresentam na vida várias possibilidades

- 5) Se quiser, compartilhe algo que ele fez ou disse que lhe marcou de alguma forma.

Para maiores esclarecimentos ou respostas via mensagem de voz compartilho aqui meu contato do WhatsApp: (83) 999829076

Agradeço antecipadamente!

A handwritten signature in blue ink, reading "Renata Simões Borges da Fonseca". The signature is fluid and cursive, with the first name "Renata" being the most prominent.

Renata Simões Borges da Fonseca

APÊNDICE B

Participantes da pesquisa³⁰⁵

Ana Carolina Petrus

Mestre em Música pela Universidade de Aveiro – Portugal. Formou-se Bacharel em Música com habilitação em violino pela Universidade Federal da Paraíba sob a orientação dos professores Yerko Tabilo e Sandra Aquino. Técnica em Música pela Escola de Música do Estado do Maranhão.

Participou de Festivais de Música em alguns Estados do Brasil como Maranhão, Ceará, Santa Catarina e Minas Gerais. Foi violinista da Orquestra de Câmara da Escola de Música do Estado do Maranhão, da Orquestra Sinfônica de Campina Grande, da Orquestra Sinfônica da Paraíba e da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, onde atuou como spalla e solista.

Participou como violinista convidada da Orquestra de Câmara da Prefeitura de João Pessoa. Atuou como docente em projetos da Petrobras, no Projeto de Inclusão através da Música e das Artes – PRIMA e no Centro de Arte e Cultura do Colégio Marista Pio X. Atualmente, atua como docente no Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

Integrou, entre os anos de 2016 e 2019, o grupo de música renascentista e contemporânea Iamaká e, atualmente, integra, o grupo Forró Giro dedicado aos clássicos do forró além de músicas autorais, e o Duo Danado, juntamente, com o violonista Vinícius de Lucena, que interpreta músicas do repertório europeu e latino-americano. Participa, desde 2021, do grupo de trabalho TEAM (Tecnologias, Ensino e Aprendizagem da Música) dedicado à discussão, reflexão e resultados do uso das tecnologias no ensino e aprendizagem de música.

No âmbito da investigação, desenvolve um projeto que articula tecnologias digitais, educação somática e ensino de violino.

Ana Lúcia Altino

Pernambucana, é Doctor in Musical Arts - piano performance pela Boston University. Graduada pela Universidade Federal de Pernambuco, estudou na Escola Superior de Música de Detmold com bolsa do governo da Alemanha, onde recebe o primeiro diploma de doutor. Vencedora de vários prêmios nacionais, foi solista das grandes orquestras do país sob a regência de importantes regentes tais como Eleazar de Carvalho, Diogo Pacheco, Isaac Karabtchevsky, Pierre Colombo, entre outros. À convite do Maestro Eleazar de Carvalho foi pianista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

Responsável pelo ressurgimento do movimento musical da Paraíba, criou o Departamento e o Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal assim como a Orquestra Sinfônica daquele estado. Foi Diretora Administrativa da Orquestra Sinfônica de Campinas, SP. Criou, juntamente com seu marido Maestro Rafael Garcia, o projeto VIRTUOSI que compreende cinco diferentes festivais que são realizados durante o ano nas

³⁰⁵ Os currículos aqui transcritos foram feitos e cedidos pelas próprias pessoas que participaram da pesquisa. Coloquei cada um deles da forma como me entregaram.

idades de Recife, Olinda, Belo Jardim, Gravatá, Garanhuns e João Pessoa, já tendo expandido para Belém, Fortaleza, Natal, Salvador, São Paulo, Montevideu, Buenos Aires e Santiago do Chile.

André Correia

André Correia é músico violinista erudito e popular. Iniciou seus estudos de violino com o Professor Yerko Tabilo ficando sob sua orientação até 1985, mesmo após ter se mudado para Campinas, onde tocava na Orquestra Sinfônica Municipal e realizava uma especialização em Música Popular. É membro da Orquestra Sinfônica da Paraíba, participou de vários festivais, cursos e concursos ao longo de sua carreira, com uma dedicação muito específica na área da música popular. Hoje segue parte do corpo docente da OSPB, produtor musical do Shopping Tambiá, diretor e administrador do Bar Café da Usina, diretor e produtor do quarteto Paraíba Jazz, componente do Quarteto Sine Qua Non e, também, do Jampa Trio, diretor técnico, músico e solista do primeiro e segundo festivais de música no forte, na ilha de Fernando de Noronha, num período de 2 anos.

André Correia já participou de várias gravações e produções de artistas paraibanos e nacionais, como, por exemplo, o poeta Jessier Quirino, Adeildo Vieira e Nathalia Bellar. Atuou também como solista da cantora Maria Creusa, Belchior, Paulinho Moska, Djavan; em frente a Orquestra Sinfônica da Paraíba, no FENART, como solista de Elba Ramalho, Arnaldo Antunes, Ângela Rorô, e outros. Atualmente prossegue em atividades na sua área, na cidade de João Pessoa.

Ângela Perazzo da Nóbrega

Começou seus estudos de violino em João Pessoa-PB, com os professores José Ademar Rocha e Leopoldo Nogueira. Graduiu-se na Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação dos professores Pedro Pinto e Yerko Pinto. Durante dois anos, estudou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o professor Marcello Guerchfeld. Concluiu o Mestrado em Violino na South Bend University, Indiana, EUA, com o professor Aaron Berofsky. No Rio de Janeiro, foi membro da Orquestra Sinfônica Brasileira, por quatro anos, atuando no naipe dos primeiros violinos. Teve ainda aula com os professores Paulo Bosísio e Michel Bessler. No biênio 2008–2009, foi professora de violino e viola da Universidade Federal de Pernambuco. Durante três anos, ensinou violino na Escola de Música Anthenor Navarro, em João Pessoa. Atualmente é doutoranda na Universidade de Aveiro, em Portugal e leciona violino e viola na Universidade Federal de Campina Grande.

Anne Katarinne Leite

Anne Katarinne Leite é natural de João Pessoa-PB. Bacharel em música pela Universidade Federal da Paraíba com habilitação em violino e viola, iniciou seus estudos aos 7 anos com o Prof. Ademar Rocha. Durante 8 anos foi aluna do Prof. Yerko Pinto no curso de extensão da UFPB e sob sua orientação ingressou no Bacharelado em violino, graduando-se sob orientação do Prof. Dr. Hermes Cuzzuol. Foi spalla das Orquestras Infantil e Infanto-Juvenil da UFPB, chefe de naipe das violas da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, da Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa, da Orquestra Sinfônica de Sergipe (com a qual gravou CD duplo com Obras de Villa-lobos) e assistente de naipe da Orquestra Sinfônica Municipal e Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Como camerista integrou o Quinteto Uirapuru, atuou em quartetos de cordas durante todo o bacharelado em violino e como violista integrou trios de cordas e com piano, atualmente é integrante do Anama Trio. Participou de Master Classes com professores como Kate Hamilton, Horácio Schaefer, Juan Lucas Aisemberg, Stella Ortiz e Renato Bandel. De 2014 a 2016 foi aluna da Classe do Prof. Dr. Ulisses Silva e sob sua orientação concluiu a habilitação em viola, passando a ser colaboradora da sua classe de extensão durante 3 semestres. Atualmente é chefe do naipe das violas da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB).

Arthur Achilles

Arthur Achilles Duarte de Gonçalves é natural de João Pessoa, Paraíba. É músico violinista e também advogado. Bacharel em violino pela Universidade Federal da Paraíba, onde estudou com o Professor Yerko Tabilo, se formando na Turma Yerko Pinto Tabilo – 1º semestre de 1986. Foi primeiro violino da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas com ingresso em 1986 e aposentadoria em 2020; Diretor administrativo da Orquestra Sinfônica de Campinas de 2005 a 2011; Secretário de Cultura de Campinas de 2009 a 2011; Produtor e apresentador do Programa Clássicos Educativa na Rádio Educativa de Campinas de 2011 a 2020.

Como advogado, participou da Comissão Jovem Advogado e de Direito Digital da OAB de Hortolândia/SP e, atualmente, mantém um escritório de advocacia em Campinas com atuação na área cível.

Arthur Barbosa

Violinista de formação, compositor e regente, Arthur Barbosa é envolvido com a música desde seus dez anos de idade e é violinista da Ospa (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - Brasil) desde 1998, onde também ocupa o cargo de regente da OSPA jovem desde 2014 e professor da Escola de Música da Ospa desde 2021. Estudou violino com Alberto Jaffé (1975-1977 e 1987), Rafael Garcia (1984-1985) – Celisa Ribeiro (1988), Yerko Pinto (1989-1990 – Graduação – UFPB) e Jaime Mansilla (Chile -1991 – 1994).

Natural de Fortaleza-CE, morou na Argentina e no Chile, além de João Pessoa e Campinas. Possui uma vasta experiência em pesquisa sobre a música latino-americana e suas vertentes desde 1999, e sua experiência de viver na Argentina e no Chile por seis anos como também viagens por toda a América Latina o converteram num efetivo pesquisador da cultura do continente latino, desbravando sua cultura musical e todas as suas multiplicações decorrentes. Suas obras têm sido executadas em mais de 20 países incluindo oito estreias mundiais delas que foram feitas fora do Brasil e tem sido compositor residente em vários festivais internacionais desde 2003. Em 2015 e 2016 compôs a bancada de música da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC). Tem atuado como regente em países como Espanha, França, Chile, Argentina, Estados Unidos, Alemanha além do Brasil. Desde 2022 é o regente principal do Encontro Nacional de Orquestras Juvenis, em Concepción (Chile). Entre reconhecimentos e premiações ganhou três vezes (2005-2010-2022) o prêmio Açorianos e em 2023 foi o compositor homenageado pelo 25º Encontro de violoncelos do RS.

Em seu portfólio, Arthur Barbosa conta com mais de 200 obras, entre elas, 2 sinfonias, 2 óperas, várias aberturas sinfônicas, concertos para trompete (2), para violino (2), para violoncelo (2), contrabaixo, piano e outros solistas, obras para cordas, metais e muita música para instrumento solo e de câmara. Em 2023 recebe o convite para tornar-se EMBAIXADOR do concurso de composição “International Eduardas Balsys Young Composers Competition” com sede na Lituânia.

Conan Davidson

Conan Davidson Ferreira de Lima é natural de Catolé do Rocha – PB. Foi aluno do Curso de Extensão do Instituto Cultural Casa do Béradêro de 2006 a 2010. Após este período se tornou professor do Instituto e também spalla da Orquestra de Câmara e passou a ser orientado pelo Professor Yerko Tabilo, com quem estudou até 2014.

Mudando-se para João Pessoa, passou a cursar, em 2015, o Bacharelado em Música da UFPB, integrar a Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba (2015-2017) e a Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa (2015-2023), da qual ainda integra o naipe dos violinos. Participou do Quinteto de cordas “Moderato” em Catolé do Rocha, do Quinteto de cordas “Pessoense” em João Pessoa e do grupo musical “Barrock”, também em João Pessoa.

De 2016 a 2022 foi professor de violino no Projeto Ação Social pela Música e atualmente é professor de violino e viola do Programa de Inclusão através da Música e das Artes – PRIMA em Sousa - PB

Denise Amorim

Natural de João Pessoa – PB, Denise Amorim iniciou seus estudos de violino aos 7 anos no curso de extensão da Universidade Federal da Paraíba. No ano de 2001, ingressou na classe do Professor Yerko Tabilo, onde formou-se Bacharel em 2009.

Denise é mestre em Performance pela Universidade Azusa Pacific – Los Angeles-EUA. Também tem o Artist Certificate e iniciou seu Artist Diploma. Denise participou de gravações de trilhas sonoras, CDs e ingressou em grupos e orquestras como Southern California Symphony Orquestra, Los Angeles Musicians Collective, The Dream Orchestra, Claremont Orchestra, entre outras, atuando também como chefe de naipe, spalla e solista e em 2015 foi convidada como Alumni Ambassador para junto ao Azusa Pacific University String Quartet realizar turnê em cidades da China.

No Brasil fez parte da Camerata Brasília, Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa, Orquestra Sinfônica de Sergipe, Orquestra Sinfônica da Paraíba e atualmente é violinista da Orquestra Sinfônica do Recife e da Camerata Parahyba.

Em 2022 Denise foi a única brasileira a ser premiada pelo Departamento de Estado Americano e Embaixada Americana no prêmio “Educação e Cultura” promovido pelo Partners of the Americas.

Denise também é idealizadora e Membro Fundadora do Instituto Cultural Paraíba.

Diogo Vasconcelos de Albuquerque

Natural de Recife, Diogo iniciou seus estudos de violino em 1986 no Conservatório Pernambuco de Música (CPM), na classe do prof. Hugo Tagliavini e posteriormente com a profa Carla Gadêlha.

Diogo foi um dos primeiros alunos a utilizar o método Suzuki, quando ele foi introduzido em Pernambuco. No mesmo ano, fez o primeiro recital.

Em 1989, foi solista da Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Em 1991, foi aluno do prof. Leopoldo Nogueira no curso de extensão da UFPB, onde participou da orquestra de alunos do Departamento de Música. Além dessa, participou de outras orquestras como a Collegium Musicum (Recife-PE), a do II Festival Internacional de Artes de ITU-SP (sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho), Camerata Armorial (onde teve aulas com o maestro Rafael Garcia), Filarmônica Norte/Nordeste, Orquestra de Câmara

da UFPB, as Orquestras Sinfônicas Jovem e Profissional da Paraíba, Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa, nesta última como Spalla.

Em 1998, entra na graduação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no curso de Bacharelado em violino. Em 1999, teve aulas com o prof. Yerko Tabilo e posteriormente com o prof. Hermes Alvarenga.

Em 2003, toma posse como violinista concursado da Orquestra Sinfônica do Recife. Foi integrante do Grupo Orange (sob a regência do maestro Cussy de Almeida). Foi professor de violino, desde a fundação, da Orquestra Criança Cidadã, núcleo do Coque.

Em 2010, foi aprovado em primeiro lugar no concurso público para professor do Conservatório Pernambucano de Música (CPM).

Atualmente, além da (OSR), Diogo atua como segundo violino do Quinteto Pernambucano.

Diogo teve aulas com músicos renomados como: Takeshi Kobayashi (aluno de Shinichi Suzuki, idealizador do método Suzuki), Horácio Schaeffer, Eric Lehninger, Paulo Bosísio, Daniel Guedes, Soh-Hyun Park entre outros.

Edivânia Almeida

Natural de Luís Gomes/RN, Edivânia Almeida iniciou seus estudos de violino no ano de 2012, sob orientação do Prof. Ms. Leandro Oliveira. Foi spalla da Orquestra Funffe de cordas (OFC) até o ano de 2018, onde apresentou-se com o grupo em diversas cidades do Brasil e no Festival Internacional Eurochestries em Québec/Canadá (2016) e Sobral/CE (2017). Participou de vários master classes com renomados professores nacionais e internacionais, dentre eles: Yerko Tabilo (CHI/BRA), Rucker Bezerra (UFRN), Ana de Oliveira (OSB), Benoit Cormier (Laval Université, Canadá) e Andrés Sanches (Bacarelli/SP). Foi convidada a integrar a Orquestra Filarmônica da UFRN em quatro concertos oficiais, é integrante e Maestrina assistente da Orquestra Sinfônica de Parnamirim.

Atualmente também integra a Camerata Jovem de Luis Gomes onde já realizou vários concertos por cidades no nosso nordeste, assumindo o cargo de Spalla e sendo solista. Participou de vários eventos importantes e em um deles tocou para a Desembarcada Zaneide Bezerra e foi Solista no concerto a frente da Orquestra Sinfônica do Estado do Rio Grande do Norte (2023). Concluinte do curso técnico de violino na Escola de Musica da UFRN, sob orientação do Prof. Dr. Rucker Bezerra (2022), é Aluna do curso de Licenciatura em música na mesma instituição. Primeiro violino do Quinteto Tabilo, grupo esse que homenageia o renomado professor Yerko Tabilo, e também componente da Camerata Jovem da cidade de Luís Gomes -RN.

Emmanuel de Carvalho

Emmanuel de Carvalho é Bacharel e Mestre em violino. Foi aluno de Rafael Garcia, Yerko Tabilo e Cussy de Almeida.

Participou de Festivais e cursos, como: Festival de Inverno de Campos do Jordão, Festival Eleazar de Carvalho e Festival Internacional de Música de Câmara- Virtuosi. E cursos de violino barroco e música de câmara com Luiz Fiaminghi, Luís Otávio e Xavier Julien-Laferrriere.

Foi professor da Fundação de Criatividade Musical de Olinda, Orquestra Criança Cidadã, Universidade Federal de Pernambuco, Conservatório Pernambucano de Música e Projeto Prima.

Como violinista atuou na Orquestra Sinfônica do Recife, Orquestra do Rio Grande do Norte e Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Foi spalla da orquestra Camerata Armorial, Orquestra Sinfônica de Pernambuco, Sinfonietta Contemporânea, Ensemble Sonoro Ofício e Grupo Orange.

Atualmente é violinista da Orquestra Sinfônica da Universidade da Paraíba.

Fabíola Amorim

A violista Fabiola Amorim é Doutora em Música pela Universidade de Alberta (Canadá), Mestre em Música pela Azusa Pacific University (EUA), um Certificado de Artista pela Azusa Pacific University (EUA) e Bacharel em Música pela Universidade Federal da Paraíba (Brasil). Desde a publicação de sua tese de doutorado em 2018 *Ecos do Movimento Nacionalista Brasileiro em Quatro Obras para Viola e Piano (1950-82)*, a obra de Amorim tem servido de referência para outros pesquisadores da música brasileira para viola.

Ela estudou com Yerko Tabilo durante o seu bacharelado, com Charles Stegeman e o Robert Becker durante seu mestrado, recebeu inúmeras bolsas e prêmios, e participou de vários festivais e simpósios de música no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o Starling-Delay Symposium na The Juilliard School. Amorim atuou como viola principal e solista com orquestras no Brasil, Estados Unidos e Canadá.

Como musicista de câmara, foi membro da Camerata Brasília (Brasil) e do Villa-Lobos String Quartet (EUA). É também membro fundadora do Vaughan String Quartet, que já se apresentou no Canadá, EUA, França e Itália, e fez a sua gravação de estreia em 2018.

A Dra. Amorim mantém uma agenda ativa como violista de concertos e educadora. Ela ocupa o cargo de instrutora de viola no Conservatório de Música da Universidade MacEwan e é adjudicatária de festivais e competições em Alberta.

Iannara Farias

Nascida e criada em João Pessoa, na Paraíba, Iannara Farias iniciou seus estudos musicais aos 13 anos em um projeto na igreja Assembléia de Deus sob o comando do maestro Geilson Vieira. Logo após, seguiu com os estudos na Escola de Música Anthenor Navarro. Aos 14 anos ingressou no curso técnico em instrumento musical integrado ao ensino médio no Instituto Federal da Paraíba (IFPB), onde teve aulas por quatro anos com a Profª Marina Marinho. Em 2013 foi aprovada para sua primeira temporada na Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, compondo o naipe dos primeiros violinos, onde permaneceu alcançando aprovação até 2018, neste último ano atuou como violinista concertino da orquestra, chegando a posição de spalla no concerto de setembro/2018. Em 2014, participou do naipe dos segundos violinos da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa. Nesse mesmo ano, entrou para graduação em música na UFPB, cursando bacharelado com habilitação em violino, classe da Profª Sandra Aquino, concluindo, com láurea, em 2018. Em seu recital de conclusão apresentou obras de Brahms, Beethoven, Bartók e Oswald. No final desse mesmo ano passou a ter aulas com o professor Yerko Tábilo, que permaneceram até 2020. Em 2021, ingressou no curso de extensão da UFPB, fazendo parte mais uma vez da classe da Profª Sandra Aquino. Teve aprovação como violinista bolsista na Orquestra Sinfônica da Paraíba nos anos de 2019 e 2022, nos naites dos segundos e primeiros violinos, respectivamente. Como docente ministrou aulas partiuclares e também em algumas intituições de João Pessoa, está afastada das salas de aula desde fevereiro de 2023. Atualmente atua como chefe de naipe dos segundos violinos da OSPB Jovem e é aluna mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, na classe do professor Hermes Cuzzuol.

Participou de festivais como o Festival de Música de Santa Catarina (2014), Festival Virtuosi Gravata (2018), Festival Internacional de Música de Câmara do PPGM (2017, 2019, 2022, 2023), Festival Sesc Internacional de Música de Pelotas (2023) e o Festival Sesc Paraíba de Música (2023). Participou de “master-classes” com violinistas renomados como Elisa Fukuda, Weiwei Le, Paul Chou, Guillaume Tardif, Lucia Luke, Emmanuele Baldini, Gabriela Queiroz, Rucker Bezerra, Norberto Garcia, entre outros.

Ítalo David

Ítalo David é natural de Belém do Pará. Estuda com o Professor Yerko há 1 ano e 6 meses. David Ítalo estuda na Fundação Amazônica de Música (FAM) se preparando pra fazer o Bacharelado em Música. É membro da Orquestra Jovem Vale Música (OJVM).

Izabel Boulhosa

Izabel Boulhosa é formada em Direito. Trabalhou durante 7 anos na Fundação Carlos Gomes como Chefe de Gabinete e há 17 anos trabalha na parte administrativa da Fundação Amazônica de Música onde, atualmente é Coordenadora Administrativa.

Júlia Fernandes

Nascida em João Pessoa- PB, iniciou os estudos de violino aos 9 anos de idade, na cidade de Eusébio- CE com o professor Samuel Fernandes. Atuou como solista da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, em 2019 e em 2023. Durante a pandemia, recebeu premiação pelo International Classic Web Competition e pelo Concours International Eurochestries 2021. Nesse mesmo ano, aos 18 anos, foi aceita no curso de bacharelado em música pela UFPB, aprovada em primeiro lugar. No ano de 2022 ingressou como bolsista na Orquestra Sinfônica da Paraíba e recebeu a premiação da IX edição Concurso Jovens Talentos - Troféu Mansueto Barbosa. Atualmente cursa o bacharelado em música pela UFPB com a professora Sandra Aquino e atua como violinista da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba.

Karoline Menezes

Karoline Menezes, musicista e educadora brasileira, nascida e criada em João Pessoa, estudou Música e Direito antes de se mudar para os Estados Unidos. Em sua cidade natal, foi integrante da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa e da Camerata Brasília. Iniciou o Bacharelado em violino na Universidade Federal da Paraíba sob a orientação do Professor Yerko Tabilo. Após se mudar para os Estados Unidos, Karoline continuou seus estudos de violino e viola na Azusa Pacific University (APU) e na University of Southern California (USC), com bolsas integrais para seu Bacharelado e Mestrado em Performance Musical. Sua carreira na música como instrumentista de orquestra e música de câmara inclui apresentações em locais de todo o mundo, como Sala São Paulo, Queen Elizabeth Hall, Centro Cultural de Belém e Walt Disney Concert Hall.

Após se mudar para Los Angeles, onde Karoline reside atualmente, seu trabalho se expandiu para indústrias mais amplas, como gravações para TV e Cinema e entretenimento ao vivo. Como musicista de atuação multidisciplinar, Karoline redefine o que significa ser uma musicista do século XXI. Seu trabalho pode ser visto em programas de TV e filmes, bem como em colaborações com diversos artistas como Beyoncé, Billie Eilish, Elton John, Adele,

Eminem, Sting, Andrea Bocelli, Shawn Mendes, The Eagles, The Weeknd, The Midnight Hour e muitos outros.

Karoline também está envolvida em várias iniciativas sociais e empreendedoras, atuando como agente de mudanças. Ela colabora ativamente com organizações locais e internacionais para promover mudanças sociais por meio das artes. Trabalha no desenvolvimento de estratégias inovadoras para engajamento e conexão, além de oferecer consultoria para práticas de ensino que impactam a comunidade por meio da música.

Larissa Vieira

Larissa Vieira é natural de São Paulo- SP, iniciou seus estudos no violoncelo em 2013 na FUNFFEC, onde atuou como chefe de naipe na orquestra Funffec de Cordas nos anos de 2015 e 2016, regida pelo Professor Ms. Leandro Oliveira. Participou de Festivais como Eurochestries em julho de 2017 sediado em Sobral-CE, GLOMUS em Janeiro de 2017 sediado em Natal- RN. Teve aula com o violinista Yerko Tabilo. Participou de três edições da Mostra de Violoncelos na cidade de Natal-RN, onde teve masterclass com Márcio Carneiro, Matias de Oliveira Pinto, Antônio Del Claro, Felipe Avelar, Dora Utermohl. Integrou a SESI BIGBAND com um quinteto de cordas, para um espetáculo com a participação da cantora Alcione Marrom. Também atuou como professora monitora no projeto SESC Cidadão, na Villa de Ponta Negra (Natal-RN). Foi bolsista no Núcleo de Arte e Cultura da UFRN (NAC), onde auxiliava na parte de Produção de eventos culturais e era violoncelista no projeto Harmonias Sonoras.

Atualmente é formada no curso técnico em Violoncelo e cursa Licenciatura em Música, na Escola de Música da UFRN. É professora monitora voluntária na orquestra Infanto juvenil da UFRN e UFRN CELLOS, violoncelista na Camerata Jovem de Luís Gomes/RN, na Orquestra Sinfônica de Parnamirim/RN e é membra fundadora e Violoncelista do Quinteto Tabilo.

Leandro Oliveira

Leandro Oliveira, natural de Luís Gomes/RN, é violinista, educador musical, pesquisador, regente e diretor artístico. É licenciado em Música (2010) pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN, especialista em Educação Musical (2015) e mestre em Regência (2017) pela Escola de Música da UFRN. Possui experiência em ensino coletivo de instrumento com ênfase em violino e viola tendo estudado com o Prof. Isac Rufino entre os anos de 2006 a 2010 e com o Prof. Yerko Tabilo (CHI/BRA) entre os anos de 2013 a 2020.

Atuou como regente assistente no Recital Harmonia Jovem (edições 2008, 2009, 2010 e 2011) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e foi regente assistente da Orquestra Filarmônica da UFRN nos anos de 2016 e 2017. É regente associado da Federação Eurochestries (França) onde conduziu a orquestra internacional nas edições de Quebec/Canadá (2016) e Sobral/CE nas edições de 2017 e 2019.

Atualmente é educador musical, coordenador pedagógico e professor de Prática em Conjunto na Camerata Jovem de e Academia Camerata Jovem de Luís Gomes – RN. Conduziu a Orquestra Funffec de Cordas em diversos concertos, incluindo internacionais – como o feito na província de Quebec/Canadá em 2016. Além disso, ele é regente e diretor artístico da Orquestra Filarmônica Pauferrense, de Pau dos Ferros/RN, e Secretário Municipal de Cultura da cidade de Luís Gomes.

Lírida Lima

Lírida Lima violinista da Orquestra Sinfônica da Bahia, bacharel em violino pela Universidade Federal da Paraíba na classe da professora Dr. Sandra Aquino e Mestre em violino pela Universidade Federal Da Bahia sob orientação do professor Dr. Alexandre Casado. Estudou com Yerko Tabilo no período de 2015 a 2019 com o objetivo de preparação para provas e concursos de orquestras.

Luara Diniz

Luara Diniz de Gois iniciou seus estudos de violino com a Professora Ana Elizabeth Ribeiro pelo Método Suzuki, se formou Bacharel em violino pela Universidade Federal da Paraíba em 2018, sob a orientação da Professora Sandra Aquino e passou a ser orientada pelo Professor Yerko Tabilo, com o qual estudou até antes de entrar no Bacharelado e, depois, até 2019. Em festivais, teve aulas com os professores Gabriela Queiroz, Nicholas Kitchen (EUA), Netanel Draiblete (EUA), Wolfgang David (Áustria), Elisa Fukuda, Betina Stegmann, Alejandro Drago, Carmelo de los Santos, Nelson Rios, entre outros.

Foi integrante da Orquestra Infantil do Estado da Paraíba (OIEP), da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, membro bolsista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e chefe de naipes dos segundos violinos do Armorial Ariano Suassuna do Colégio Marista

Lucas Natanael

Lucas Natanael é Técnico em Violino na EMUFRN. Bacharelado na Escola de Música da UFRN, (oitavo período) com orientação do professor Dr. Rucker Bezerra. Violino tutti por 3 anos na orquestra Filarmônica da UFRN, violinista tutti na Sinfonietta em (Recife-PE) e na Orquestra Parnamirim jazz Sinfônica (Parnamirim-RN). Atuou como Spalla por 1 ano na orquestra Funfec de cordas (Luís Gomes-RN) Monitor na Filarmônica Pauferrence (Pau dos Ferros-RN) e na Camerata Jovem (Luís Gomes-RN). Professor de violino na escola Bateras Beat Natal e bolsista no Núcleo de Arte e Cultura da UFRN.

Violinista no Quinteto Tabilo.

Viajou para o Canadá/CA para o festival Eurochertries onde tocou em algumas cidades do interior do Canadá e tocou na orquestra principal do festival. Viajou para Roma/It com a Filarmônica da UFRN onde o grupo se apresentou para o Papa, no Vaticano.

Já se apresentou com renomados cantores como: Alcione, Dorgival Dantas e Waldonis. Participou de master class com professores de violino: Elisa Fukuda, Cláudio Cruz, Daniel Guedes e Yerko Tabilo.

Marcelo Vasconcelos

Marcelo Vasconcelos é Bacharel em Violino pela Universidade Federal da Paraíba. Atuou como músico de diversas orquestras e grupos de câmara, em palcos pelo exterior e por todo o Brasil. Ao longo de sua trajetória foi premiado com a medalha Augusto dos Anjos, ao lado do escritor Ariano Suassuna, melhor trilha sonora original no I Festival Cine Cultura Viva. Como camerista, gravou CD e DVD junto a grupo de música Armorial. Atuou como Spalla, assistente e chefe de naipes em orquestras como Orquestra de Câmara de João, Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa e Orquestra Sinfônica da UFPB. Atualmente, é músico violinista da Orquestra Sinfônica da UFPB, Professor regente da Orquestra Infantil da Paraíba e Professor da classe de violino da EEMAN. Desde 2020. Como camerista, toca

constantemente em diversas formações, com destaque para o Fórmula Duo, com a pianista Luciana Noda e o Anama trio, ao lado da violinista Deyse Firmino e da violista Anne Katarinne Leite.

Matheus Castro

Mateus de Castro Machado Freire é paraibano e iniciou seus estudos de violino aos 5 anos, com o professor Ademar Rocha, em 1990. Estudou no curso de extensão da Universidade Federal da Paraíba, entre os anos de 2000 e 2003, sob a orientação do Profº. Yerko Pinto Tabilo. É Bacharel em violino pela UNI-RIO (2008), na classe do Profº. Paulo Bosísio. Na cidade do Rio de Janeiro manteve intensa atividade musical como violinista convidado das orquestras do Theatro Municipal, Petrobras Sinfônica e Sinfônica Brasileira.

Vencedor de importantes prêmios nacionais, conquistou aos 15 anos, o III Prêmio Armando Prazeres para Jovens Solistas e o I Concurso Nacional Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica da Bahia, tendo sido parte do prêmio tocar como solista com estas orquestras, ocasião em que interpretou Zigeunerweisen, de Pablo Sarasate, sob a regência do maestro Roberto Tibiriçá (2001), e o segundo Concerto para violino e orquestra, de Henryk Wieniawsky, sob a regência do maestro Piero Bastianelli (2001). Aos 16 anos conquistou o primeiro lugar e Prêmio Especial

‘Melhor Momento Artístico’ no 9º Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosísio (2001). Obteve, também, o primeiro lugar no III Concurso Nacional de Música de Câmara-UEPB com a Camerata Brasília. Já em 2003 conquistou, na categoria avançada, o Prêmio Melhor Estudo Paganini, e na edição seguinte, voltou a ganhar o primeiro lugar.

De 2003 a 2007 foi membro da Youth Orchestra of the Americas e da Camerata of the Americas, onde já atuou como spalla e concertino, com apresentações em importantes centros culturais das Américas do Norte, Central e do Sul, incluindo o Auditório Isaac Stern no Carnegie Hall (Nova York) e Teatro Colón em Buenos Ayres. Também, dessa agenda, integrou tournée pela Europa, apresentando-se nas mais importantes salas de concerto da Bélgica, Itália, França, Inglaterra e Alemanha; e nos mais tradicionais Festivais de Música, a exemplo do Festival de Musique de Menton na França e no Musica Riva Festival em Riva del Garda na Itália. Na oportunidade, foi realizada gravação em DVD da Messa da Requiem de Giuseppe Verdi, com o Europa Choir Akademie e solistas, sob a regência do Maestro e tenor Plácido Domingo na Munich Philharmonie am Gasteig, Alemanha. Além dessa notável experiência, pôde tocar sob a batuta dos maestros Kent Nagano, Isaac Karabtchevsky, David Robert Coleman, Carlos Miguel Prieto, Gustavo Dudamel, Lorin Mazeel, Plácido Domingo e Benjamin Zander, entre outros.

Como compositor e arranjador vem atuando desde a adolescência. Com a Camerata Brasília, em que tocou, destacam-se os álbuns “Retratos da Música Brasileira” (2000) e “Concerto Brasileiro” (2002), este último, em parceria com o trombonista Radegundis Feitosa. De 2008 a 2016 trabalhou como compositor e arranjador residente da Orquestra Ouro Preto, o que lhe rendeu seis álbuns (em CD e DVD). Destaque para o espetáculo Valencianas (2012), gravado em CD e DVD, e cuja Abertura é de autoria própria. Este foi premiado na 26ª edição do Prêmio da Música Brasileira, na categoria “melhor álbum da MPB” (2015), e o autor indicado como melhor arranjador nesta mesma edição.

Em outubro ainda de 2015 estreou, no Rio de Janeiro o musical “Arca Sinfônica” escrito para grande orquestra e solistas; encomendado pela Orquestra Petrobras Sinfônica – contendo 14 canções selecionadas de álbuns com textos de Vinicius de Moraes e música de Toquinho –, e com uma Abertura Original. Essa parceria rendeu mais dois musicais infantis “Os Saltimbancos” – reconhecido como ‘Melhor Álbum Infantil’ no 28º Prêmio da Música

Brasileira (2011) – e “Balão Mágico”, nessa mesma essência de arranjos para grande orquestra e solistas.

Dentre seus principais projetos, destaca-se ainda o trabalho de arranjos do espetáculo “The Beatles”, aclamado pela crítica e público, e escrito em 2009. Com o sucesso alcançado, em 2012 o concerto chegou a Liverpool a convite do festival International Beatleweek, onde foi apresentado no Cavern Club (em versão reduzida) e no Liverpool Philharmonic Hall, sendo muito bem recebido pelo público britânico. O concerto foi gravado pela Orquestra de Ouro Preto, ao vivo, em 2014, lançado em CD e DVD.

Em maio de 2019 obtém o título de Master of Music pela University of Southern California (USC), com habilitação em Film Scoring; em seu trabalho final (Memories) dirigiu uma orquestrada sinfônica, composta por músicos renomados da cena hollywoodiana no palco da Warner Brothers Studios, musicando uma das cenas icônicas do filme Bridges of Madison County. Como fruto desses anos de estudos destaca-se:

- Trilha sonora do filme The Gatekeeper (com exibição nos festivais New York Cinematographic Awards, Montreal Independent Film Festival, Los Angeles Lift-off Film Festival e Buenos Aires International Festival);
- Trilha sonora do filme It Happened one Night (com a exibição no Festival de Cannes);
- Trilha sonora do curta ‘Rio de Gente’ para o Canal Off em 2020 (a convite da produtora Peixe Voador);
- Trilha sonora do filme The Paperhair Goddess (lançado no Japão e concorrente à seleção no Sundance Film Festival, em Utah);

Ultimamente, retornando à cena brasileira, tem projetos de lançamento do álbum “Música de Cinema vol. 2” (previsto para 2021); além da encomenda feita pelo Sinos-Funarte de um Concertino para Violino e Orquestra de Cordas; além de convites para trilhas em filmes rodados na Califórnia.

Mauro Correia

José Mauro Correia da Silva deu início aos seus estudos de violino no final da década de 70 na cidade de Recife, Pernambuco. Transferindo-se para João Pessoa, foi aceito como aluno na classe de violino do ilustre Professor Yerko Tabilo, com quem concluiu sua formação acadêmica.

José Mauro participou de várias formações musicais eruditas tais como: quartetos, orquestras de câmara e alguns festivais como os de Brasília, Campos do Jordão e Belém do Pará. Hoje integra o naipe dos primeiros violinos da Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Tendo em vista que descende de cinco gerações de músicos populares e eruditos por parte de pai, José Mauro desenvolveu um estilo popular de usar o violino elétrico, influenciando uma gama de violinistas no Nordeste. Como músico popular, participou de vários grupos como Pedra do Reino, Paraíba Jazz, Banda Olho da Rua e também de festivais como o Maceió Jazz Festival. Atualmente compõe a banda M3 com Márcio Rocha e Max Nawar em João Pessoa. José Mauro também atua como baixista, além de ter estudado também violão clássico.

Meiryellen Diniz

Meiryellen Diniz Pereira nasceu em Campina Grande, Paraíba. Mudando-se para João Pessoa, iniciou seus estudos de violino aos 12 anos no Programa de Inclusão através da

Música e das Artes (PRIMA). Aos 15 anos começou a ter aulas com o Professor Yerko Tabilo, com o qual estudou até sua partida para os Estados Unidos através de uma bolsa de estudos na William Carey University, em Hattiesburg, Mississippi.

Entre os anos de 2017 e 2019, Meiryellen Diniz foi integrante da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba e entre os anos de 2018 e 2019 integrou o corpo docente do Programa de Inclusão através da Música e das Artes. Desde 2021, é integrante da Mississippi State University Orchestra.

Nelson Campos

Nelson Campos Videla nasceu em Santiago, no Chile, onde iniciou seus estudos aos quatro anos de idade com seu pai, prosseguindo-os na Universidade Católica do Chile, com o Professor Jorge Román. Foi membro da Orquestra Sinfônica do Chile. Como solista, tocou sob a batuta de regentes como Victor Tevah, Wolfgang Groth, Eleazar de Carvalho, Roberto Duarte, entre outros. Foi professor de Violoncelo e Música de Câmara do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Hoje está aposentado e voltou a morar no Chile. Integrou o Quinteto da Paraíba de 1989 até 2005.

Nelson Rios

Iniciou os estudos musicais na Escola de Música de Piracicaba (EMP) com a prof. M. Lucia Zagatto e posteriormente com Elisa Fukuda.

Graduado em Eng. Alimentos (Unicamp) e Bacharel em Música pela Fac. Mozarteum participou dos principais festivais de música no Brasil (Campos Jordão, Brasília, Londrina, Curitiba) e em Mendoza (Argentina).

Frequentou a Carnegie Mellon University (Pittsburgh, EUA) como bolsista da Fundação Vitae.

Integrou a Orquestra Sinfônica da Paraíba, de Câmara de Blumenau, Orquestra Villa Lobos, Quinteto da Paraíba e Jazz Sinfônica entre outras.

Como professor, lecionou na EMP, Escola Municipal de Música, Emesp, Conservatório Tatuí e em importantes festivais de música no Brasil e exterior.

Atualmente é chefe de naipe dos segundos violinos da Orquestra Sinfônica da USP (Osusp) e segundo violinista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo.

Paula Dantas

Paula Ferreira Dantas é Musicoterapeuta, Violinista e Assistente Social. Possui Mestrado em Música, Pós Graduação em Musicoterapia, Graduação em Serviço Social e especializações em Terapia de Descodificação Psicossomática e Estimulação PsicoVibracional. Atualmente é Presidente da Associação de Musicoterapia da Paraíba (AMTPB) e está à disposição da Fundação Centro Integrado de Apoio à Pessoa com Deficiência (FUNAD) no setor de Reabilitação do Autismo (CODEI) e no Núcleo de Atividades de Altas Habilidades/Superdotação (NAAHS). Além disso realiza atendimento particular para crianças, adolescentes e idosos e é co-fundadora do Grupo de Estudos "Autismo, Psicanálise e Musicoterapia". Como violinista possui mais de vinte anos de experiência com atuações em orquestras sinfônicas e grupos de câmara. Trabalhou durante mais de dez anos na área de ensino da música direcionado à crianças e adolescentes de forma individual ou coletiva em escolas de músicas, conservatório, Projeto Ação pela Música no Brasil e orfanato. É servidora pública concursada com atuação na área da Política de

Habitação Social através da Companhia Estadual de Habitação Popular da Paraíba e possui experiência na área dos Direitos da Criança e do Adolescente. Foi membro do Núcleo de Cidadania e Direitos Humanos e fundadora de projetos sociais como o Projeto Amigo da Gente, Projeto Desdobrar das Asas e colunista da Revista Premiada.

Paulo Leniuron Israel Mota Ribeiro

Paulo Leniuron Israel Mota Ribeiro é natural do Ceará. É Bacharel em Música pela Universidade Federal da Paraíba UFPB (1994), onde estudou com o Professor Yerko Tabilo e também em Fisioterapia pela Unichristus (2009); Especialista em Arte e Educação com ênfase em Música pela Faculdade Vale do Jaguaribe (FVJ); Mestre em Práticas Interpretativas (violino) pela Universidade Federal da Paraíba (2015) e possui Licenciatura em Música pela Faculdade Claretiano (2021)

Foi Professor de violino na Escola e Música Anthenor Navarro (PB); Professor de violino no Centro de Formação de Instrumentista de Cordas (SESICE); Professor de música (bolsista) da FUNCAP na Universidade Estadual do Ceará (1998); Professor de violino e viola do Instituto Beatriz e Lauro Fiuza (IBLF); Regente da Orquestra Jacques Klein do Instituto Beatriz e Lauro Fiuza (IBLF); Professor convidado de nível superior de música na Faculdade de Tecnologia Darcy Ribeiro; Professor convidado de nível superior de música na Faculdade Vale do Jaguaribe; Músico violinista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e Spalla da Orquestra Ópera Brasil (Maranhão), dentre outras

Atualmente é Violinista Spalla e Arranjador da Orquestra Contemporânea Brasileira; Regente Titular e Diretor da Comissão Artística da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho e Regente do Coral do Ministério Público Estadual.

Ramon Feitosa

Bacharel em violino pela Universidade Federal da Paraíba e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS), iniciou seus estudos aos sete anos no Centro Musical Suzuki. Como seus principais professores de violino, contou com a orientação de Ademar Rocha, Lara Venusta e Daniel Guedes. Participou como aluno de importantes festivais de música, tendo máster classes com renomados violinistas como Pinchas Zukerman, Leon Spierer, Philip Setzer, Lawrence Dutton, John McGrosso, Yerko Tabilo, Elisa Fukuda, entre outros.

Já atuou como solista à frente de orquestras como Sinfônica Municipal de João Pessoa, Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba, Sinfônica de Barra Mansa, USP Filarmônica e Camerata Beethoviana. Como camerista, se apresentou como violinista e violista ao lado de importantes músicos como André Micheletti, Alexandre Razera, Daniel Khalikov, Fabio Presgrave, Fernando Corvisier, Heleno Feitosa, Horacio Schaefer, John MacGrosso, Marcio Malard, Minna Rose Chung, Radegundis Feitosa, Zácara Feitosa, entre outros, além de integrar o Quarteto da Guanabara, um dos grupos de música de câmara mais antigos do Brasil.

Sua experiência em orquestra conta com passagens pela Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba (OSJPB), Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa (OSMJP), Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Academia Jovem Concertante (AJC), Orquestra de Ouro Preto, Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (OSRN), Orquestra Sinfônica de Barra Mansa e USP Filarmônica.

Em 2019 esteve como diretor pedagógico e coordenador geral do Festival Internacional de Música de Barra Mansa. Entre 2017 e 2022 ocupou a cadeira de *spalla* da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa e lecionou nas classes de violino e viola do Projeto

Música nas Escolas. Exerceu também o cargo de professor temporário de violino e viola da USP – Ribeirão Preto nos anos de 2021 e 2022.

Atuou em 2022 como violinista no Quarteto de Cordas do Festival Interativo de Música e Arquitetura (FIMA), no Rio de Janeiro; como concertino e solista na Camerata Beethoviana, na Alemanha; em concertos de música de Câmara com o Quinteto USP, em Rineirão Preto; e como professor e palestrante no Festival Internacional de Música do Amapá, em Macapá. Em 2023, apresentou-se como músico convidado em concertos de música de Câmara no Festival Fiato Al Brasile, na Itália; e como solista na OSUFPB, em João Pessoa. Atualmente, segue atuando como solista; spalla; camerista; professor convidado em festivais e como violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Raquel Avellar

Raquel Avellar Coutinho, violinista. Iniciou seus estudos de violino no ano de 1992, aos 3 anos de idade, no Projeto Espiral da FUNESC (Fundação Espaço Cultural) com os professores Ademar Rocha e Ana Elizabeth Ribeiro. Aos 5 anos, ingressou no Curso de Extensão de Música da UFPB com o Professor Yerko Pinto, de quem foi aluna de 1993 a 1999. Ainda nesse ano seguiu sob a orientação do Professor Dr. Hermes Alvarenga. No Departamento de Música da UFPB, participou das Orquestras Infantil (atuou como spalla), Infanto-Juvenil (atuou como spalla) e Juvenil da UFPB, com apresentações no Brasil e exterior, incluindo tournée nos Estados Unidos e Portugal. Aos nove anos de idade integrou a Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, onde atuou como violinista por 10 anos. Também foi integrante da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa por 7 anos e da Orquestra Sinfônica da Paraíba como bolsista em anos variados. Integrou diversos grupos de câmara ao longo de sua carreira: Camerata Juvenil Isabel Burity (2002-2003); Camerata Brasília(2004-2005); Camerata Arte Mulher (2006-2007/2010); Quarteto Terra(2005-2006); Camerata Ad Domum (2007); Grupo Sonantis (2010-2011); dentre outros. Em 2007, já cursando o Bacharelado em Música na UFPB sob orientação do prof. Dr. Hermes Alvarenga, foi contemplada com uma bolsa de estudos integral para cursar o Bacharelado em Música na Louisiana (EUA), onde esteve por três anos sob orientação do professor Me. James Alexander e retornou em 2010 para a conclusão do curso na UFPB. Em 2013, participou do projeto Música na Estrada, onde esteve em tournée por seis cidades do país, sob regência do maestro Marcos Arakaki. Participou de vários encontros e festivais no Brasil e exterior, além de master classes, como executante, com os professores Jean Lener (França), Yuri Mazurkevich(Rússia). Ludmila Vinecka (Brasil), Daniel Guedes (Brasil), Ole Bohn (Noruega), Guillaume Tardif (Canadá), Sally O'Reilly (USA), David Russell (USA), Sarah Johnson [(USA), James Alexander (USA), Juliet White-Smith (USA), dentre outros. Atua no ensino do violino há mais de 20 anos, atendendo principalmente crianças. A partir deste interesse em ensinar, concluiu o Mestrado em Educação Musical na UFPB (2014) sob orientação da prof. Dra. Maura Penna, além da Especialização em Psicopedagogia Institucional (CINTEP).

Atualmente é Doutoranda em Educação Musical (UFPB) sob orientação do prof. Dr. Luís Ricardo Queiroz e integrante da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba(OSUFPB) sob o cargo efetivo de Músico –Violinista.

Ronedilk Cavalcante Dantas

Iniciou seus estudos musicais em 1979 na Escola de Música Antenor Navarro em João Pessoa. Em 1980 ingressou no curso de Extensão da Universidade Federal da Paraíba, onde estudou violino sob a orientação do professor Yerko Tabilo, com quem viria finalizar em 1994, seu Bacharelado em Música. Ao longo de sua formação como violinista, participou de importantes festivais de música tais como a VI Oficina de Música de Curitiba (1988), o Curso Internacional de Música de João Pessoa – PB(1990), o Primeiro Festival de Artes de Itu

(1993) e o Curso de Improvisação na Educação Musical Recife-PE (2001), tendo a oportunidade de ser orientado por renomados mestres como Erich Lehninger, Elisa Fukuda, Sidney Harth, Robert McDuff, Imanuel Wilhelm, Paulo Bosísio e Violeta de Gainza, nas cadeiras de violino, prática de orquestra, música de câmara e musicologia. Foi vencedor e melhor intérprete de música brasileira no X Concurso de Jovens Instrumentistas de Piracicaba (1989), Também obteve o 1.º Lugar no I Concurso Norte-Nordeste da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Participou como recitalista e professor de violino do Festival de Música de Câmara de Curitiba(2001), dos 26.º, 27.º e 28.º Festival de Inverno de Campos do Jordão, do XIX e XX Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília e das edições de 2015, 2016 e 2017 do Festival Eleazar de Carvalho em Fortaleza.

Foi Professor de violino na escola de musica Antenor Navarro em João Pessoa Pb entre os anos de 1995 e 2006. Recebeu o Título de Cidadania Honorífica pelos relevantes serviços prestados à cidade de João Pessoa. Ingressou em 1993 no Quinteto da Paraíba, iniciando uma notável carreira como camerista e divulgador da Música Nordestina e Armorial. Participou de diversos festivais nacionais e internacionais, como o Festival de Flandress. Com o referido conjunto realizou gravações de Cds e tournées pelo exterior, divulgando a Música Brasileira em países da Europa e América Latina, alcançando sempre grande repercussão de público e da crítica especializada. Em 2019 participou de Residência Artística na Setnor School of Music na Universidade de Syracuse New York e desde 2016, depois de atuar com segundo violino e viola, torna-se primeiro violino do Quinteto da Paraíba.

Rucker Bezerra de Queiroz

Doutor em Música pela UNICAMP, foi aluno de Yerko Pinto, no Brasil, Andrzej Grabiec e Erick Friedman, nos Estados Unidos.

Venceu concursos no Brasil e na Itália. Atuou como solista e recitalista por todo Brasil e também nos Estados Unidos, México e Europa, ao lado de nomes como Eleazar de Carvalho, Elena Herrera, Ernst Mahle, Lutero Rodrigues, André Muniz, Per Brevig, Antônio Del Claro, André Cardoso, Carlos Veiga, Helder Tretzfiger, Paolo Bellomia, dentre outros. Em 2009 fez a estreia brasileira do “Concierto en Tiempo de Tango” do compositor argentino Eduardo Alonso-Crespo, sob a direção do maestro Tiago Flores. Em 2015 fez a estreia do poema sinfônico “O Turista Aprendiz” de Danilo Guanais numa série de concertos no Brasil e na Alemanha. Em 2016, foi solista da *Terra Symphony Orchestra*, no prestigiado *Barishnikov Arts Center* em Nova York. Em 2017 apresentou recital de música brasileira para violino solo em Dubai, Emirados Árabes Unidos. Em 2018, teve uma importante atuação na Europa com uma série de concertos e palestras na Espanha e na Itália, foi solista de uma série de concertos, culminando numa apresentação de música brasileira para o Papa Francisco, no Vaticano. Em 2019, voltou a ser solista em Nova York, sempre divulgando a música brasileira.

Rucker Bezerra é regularmente convidado como professor e intérprete em festivais no Brasil e no exterior como: Festival de Música de Londrina, Festival Internacional de Belém, Festival de Música de Ourinhos, Festival Eleazar de Carvalho, Festival Música na Estrada, Eastern Music Festival e Hotchkiss Summer Festival.

Como camerista, Rucker Bezerra vem se destacando no cenário nacional como fundador e 1º violino do Quinteto Uirapuru. O Quinteto se apresenta regularmente por todo o Brasil em recitais e festivais de música. No ano de 2005, o CD “Sivuca & Quinteto Uirapuru” recebeu 4 indicações para o prêmio TIM de música, saindo vencedor na categoria melhor arranjo.

Em 2007 recebeu em Brasília o Diploma de Mérito Profissional, a mais alta comenda da Ordem dos Músicos do Brasil, por seus serviços prestados à cultura musical brasileira.

Em mais de 25 anos como professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), já teve alunos premiados em concursos nacionais e internacionais.

Rucker Bezerra foi, de 1997 a 2010, spalla da Orquestra Sinfônica da Paraíba e de 2005 a 2011, professor visitante da Universidade Estadual do Pará.

Como pesquisador, tem dois livros publicados na Europa que trata da música brasileira e suas origens folclóricas.

Atualmente, além das atividades acadêmicas, onde é Membro Permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, é diretor artístico do Quinteto Uirapuru.

Sandra Aquino

Sandra Aquino, violinista brasileira, é graduada em Música pela Universidade Federal da Paraíba, com mestrado pela prestigiosa Eastman School of Music (Rochester/Nova York – EUA), ambas em Violino; e Doutora em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, na área de Educação Musical. Também estudou na Louisiana State University, oportunidade em que atuou como violinista da Orquestra Sinfônica de Baton Rouge. Obteve sua formação violinística com os professores Yerko Tabilo, Sally O'Reilly, Lynn Blakleslee, além de Camilla Wicks.

Sandra Aquino é membro fundador do ArtesanTrio, com o qual já se apresentou em Festivais e realizou gravações. Recebeu a Medalha Frederic Chopin, concedida pelo Consulado da Polónia em São Paulo, por ocasião das comemorações dos 200 anos do compositor polonês. Em 2009 esteve nos EUA a convite da Nicholls State University, onde ministrou masterclasses e apresentou concertos de música de câmara. Em maio de 2023 realizou uma residência artístico-acadêmica, onde atuou como Professora Visitante na Universidade de Örebro, na Suécia, tendo apresentado concertos em Örebro, Eskilstuna, Estocolmo, Roma e Milão. Incluindo em espaços como a Sala Palestrina, em Roma, e a Sala Puccini, no prestigioso Conservatório de Milão. Atualmente é Professora Associada de violino e música de câmara na Escola de Música da Universidade Federal da Paraíba, onde é uma das coordenadoras do Festival Internacional de Música de Câmara.

Thiago Cavalcante

Thiago Cavalcanti é natural de João Pessoa-PB, onde teve seu primeiro contato com o violino, no Projeto Espiral, aos 4 anos de idade, permanecendo pouco mais de um ano. Aos 12 anos, retomou seus estudos na Escola de Música Antenor Navarro, com a professora Renata Simões, com quem estudou até ingressar na UFPB, em 2001, instituição na qual se graduou sob orientação do professor Yerko Tabilo. Antes mesmo de concluir o curso, prestou concurso para a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, em Brasília, na qual permanece até hoje.

Frequentou vários festivais no Brasil, nos quais atuou como camerista, spalla e solista. Tocou em orquestras como convidado, destacando-se a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, em turnês e apresentações em Belo Horizonte, e a prestigiada Orquestra Simón Bolívar, no Festival Villa-Lobos, no Teatro Tereza Careño, na Venezuela.

Após a sua graduação, estudou com o professor Daniel Guedes e participou, também, diversas vezes, em Masterclasses, com professores brasileiros e estrangeiros, dentre os quais destacam-se Alexander Mandl, Jeanyi Kim, Erich Lehniguer, o ex-diretor da Orquestra de Câmara Inglesa, José Luís Garcia, com Sidney Hart e o prestigiado professor israelense

Chaim Taub, com quem teve a oportunidade de estudar em Tel-Aviv, Israel, entre 2008 e 2009.

Realizou concertos de música de câmara ou como solista em Goiânia, Brasília, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, especialmente em recitais na Embaixada do Japão no Brasil, Embaixada da Áustria no Brasil, Fundação Oscar Americano em São Paulo e Embaixada do Brasil em Israel. Com a Orquestra do Teatro Nacional, apresenta-se regularmente, em Brasília, tendo participado de festivais em Campos do Jordão e no Festival Internacional de Orquestras Nacionais em Seoul, na Coreia do Sul. Teve um cachorro boxer chamado Haendel e outra chamada Midori. Atualmente reside em Brasília, mas com muita saudade de João Pessoa.

Vladimir Rufino

O violinista brasileiro-canadense Vladimir Rufino trouxe seu amor pela música para palcos na América do Sul e Europa, bem como no Canadá e nos Estados Unidos. Ele é Doutor em Música pela Universidade de Alberta (Canadá), Mestre em Música e Certificado de Artista pela Azusa Pacific University (EUA) e Bacharel em Música pela Universidade Federal da Paraíba (Brasil). Estudou com Yerko Pinto Tabilo entre 1992 e 2005 e Charles Stegeman entre 2007 e 2012.

Participou de festivais de música e simpósios no Brasil, Canadá e Estados Unidos, incluindo o Starling-Delay Symposium no Violin Studies da The Juilliard School. Vladimir já se apresentou com orquestras no Brasil, Estados Unidos e Canadá, em muitas ocasiões atuando como solista, Spalla e Spalla assistente. Sua experiência em música de câmara inclui inúmeras apresentações internacionais como parte do Quarteto Quarta Dimensão, da Camerata Brasília, do Villa-Lobos String Quartet e do Vaughan String Quartet. Além de apresentar o repertório clássico padrão, Vladimir executou e gravou diversas obras de compositores brasileiros.

Vladimir atualmente se apresenta regularmente com a Edmonton Symphony Orchestra e como primeiro violino do Vaughan String Quartet, que lançou seu CD de estreia em 2018. Além de sua agenda de apresentações, Vladimir é adjudicatário em festivais e competições em Alberta e leciona no Conservatório de Música da Universidade MacEwan.

Xisto Medeiros

Xisto Medeiros é natural de Patos/PB, e pertence a terceira geração de músicos da família Medeiros. Cantor, compositor, contrabaixista, arranjador e produtor, iniciou seus estudos musicais aos 13 anos sob a orientação do seu tio João Linhares. De lá para cá, Xisto acumulou uma série de vivências, frutos de suas andadas mundo à fora, e nas quais se encontrou e dividiu palco com grandes nomes da música, a exemplo de Nelson Ayres, Mônica Salmaso, Naylor “Proveta” Azevedo, Leo Gandelman, Carlos Malta, Toninho Ferragutti, Duofel, Richard Galliano, Maestro Duda, Toninho Horta, Roberto Sion, Nicolas Krassik, Didier Lockwood e Ricardo Herz. Também tocou e gravou com Sivuca, Maestro Moacir Santos, Arthur Maia, Richard Bona, Chico César, Lenine, Zeca Baleiro, Elba Ramalho, Elomar, Xangai, Antônio Nóbrega, Virgínia Rosa, Totonho, Luis Pastor, Arnaldo Antunes, Sandra de Sá, Vitor Ramil, Zélia Duncan, Ana Carolina, Marcelo Jeneci, Spok, Cátia de França, Vital Farias, Orquestra Armorial, entre outros.

Em 2010, lançou seu primeiro CD solo “Prana”, apontado pela crítica local como “uma obra-prima da música paraibana”, com canções suas e de parceiros como Lúcio Lins, Hildeberto Barbosa Filho, Zé Lins do Rego, Astier Basílio, Acilino Madeira, Pedro Osmar e

Edônio Alves. Seu segundo CD “Black Xistus” (2013) recebeu importantes críticas no meio musical, tanto pela qualidade poética das letras, quanto pela qualidade sonora dos arranjos bem trabalhados e definidos. Em maio de 2022 lançou seu terceiro álbum solo “Baile de Pandeiro”, com elementos catalizadores da nova produção musical de Xisto Medeiros e Acilino Madeira que impulsionaram novas linguagens contemporâneas de musicalidade, brincantes da ciranda ao universo mais pop da canção.

Atualmente, Xisto Medeiros é professor de contrabaixo elétrico e acústico da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e ocupa o cargo de I contrabaixo da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB). Também é contrabaixista, produtor e diretor musical do Quinteto da Paraíba.

APÊNDICE C

Termos de consentimento livre e esclarecido referentes aos depoimentos das entrevistas do Proessor Yerko e dos participantes



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicações, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Área de Concentração em Etnomusicologia**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

_____, ____ de _____ de 2023

Eu, _____ RG, _____ CPF

_____, disponho-me voluntariamente a participar da pesquisa desenvolvida pela Doutoranda Renata Simões Borges da Fonseca, do Programa de Pós-Graduação em Música, Área de concentração em Etnomusicologia, da Universidade Federal da Paraíba, que tem como título **“Exu e música: rupturas, resiliências e transgressões nas encruzilhadas da vida de Yerko Tabilo”**. Assim, autorizo a coleta de dados a partir de entrevistas estruturadas, desde que a referida Doutoranda se comprometa a divulgar apenas o que por mim for autorizado e, caso faça alguma alteração posterior, também a informe para meu devido consentimento. Autorizo também a divulgação de meu nome como participante da pesquisa através da presença de meu currículo no Apêndice do trabalho.

Participante

Pesquisadora



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicações, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Área de Concentração em Etnomusicologia

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

_____, ____ de _____ de 2023

Eu, _____ RG, _____ CPF _____, disponho-me voluntariamente a participar da pesquisa desenvolvida pela Doutoranda Renata Simões Borges da Fonseca, do Programa de Pós-Graduação em Música, Área de concentração em Etnomusicologia, da Universidade Federal da Paraíba, que tem como título **“Exu e música: rupturas, resiliências e transgressões nas encruzilhadas da vida de Yerko Tabilo”**. Assim, autorizo a divulgação de fatos, relatos e imagens sobre minha vida e a coleta de dados a partir de entrevistas estruturadas e semiestruturadas comigo e com pessoas que fizeram parte da minha trajetória, desde que a referida Doutoranda se comprometa a divulgar apenas o que por mim for autorizado e, caso faça alguma alteração posterior, também a informe para meu devido consentimento.

Yerko Tabilo

Renata Simões