

DANIEL MARTINEZ BARAÚNA

**QUIMBARÁ, MÚSICA LATINO-AMERICANA E
SONHO:**

CAMINHOS E FERRAMENTAS PARA A
PROFISSIONALIZAÇÃO DE MUSICISTAS E GRUPOS

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2023

DANIEL MARTINEZ BARAÚNA

**QUIMBARÁ, MÚSICA LATINO-AMERICANA E
SONHO:
CAMINHOS E FERRAMENTAS PARA A
PROFISSIONALIZAÇÃO DE MUSICISTAS E GRUPOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Departamento de Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Licenciatura
em Música.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes
Costa

São Paulo
2023

É a América Latina, a região das veias abertas.
(Eduardo Galeano)

AGRADECIMENTOS

À Bia, a melhor companheira que eu jamais imaginei encontrar e caminhar junto, pelo incentivo, ajuda, afeto, presença. Tudo faz mais sentido de ser vivido junto contigo.

Aos meus pais e ao meu irmão Fernando, pelo amor gigante expresso, pelo apoio e incentivo, pelo interesse pela diferença e generosidade.

A Thales Othón pela amizade, parceria, sonho compartilhado, caminhos trilhados e caminhos abertos à frente.

A Kiko Woiski, Ed Woiski, Hanser Ferrer, Thomaz Souza, Reynaldo Izzepi, Arthur Doca, pela nossa amizade, pelo orgulho que sinto de construir o que construímos juntos(passado, presente e futuro) e pelo sonho que é caminharmos juntos.

A Eduardo Cubano Espasande pela amizade, pela parceria, pela generosidade e coração que não cabem nesse mundo, pela sua missão de vida enquanto educador, músico e ser humano. Por tudo que aprendi e sigo aprendendo contigo, hombre.

A Betinho Sodré pelo carinho de pai, por ter me aberto a alma para novos universos musicais, por ter me ensinado formas potentes de aprender a tocar, a trabalhar, a ser. Você mudou a minha vida, Betinho.

A Paulo Serber, querido, fundador do grupo, parceiro de vida.

A Gustavo Martinez, Samuka Cartes, Fernando Ferrer Jr, Rodrigo Bueno, Franklin Santos, Roohari, Pedro Guimarães e todas as pessoas que integram e integraram o grupo.

Ao Bruno Monachini pela amizade, pela companhia e por tanta música feita juntos.

A João Paulo Nascimento pelo encontro, pela parceria, trabalho e por tudo o que aprendo contigo.

A Rogério Costa por ter topado essa empreitada e pelo papel ético, disruptivo, fundamental que desempenha na universidade e no mundo.

A Guilherme D'Almeida, Yvon Azeredo, Luiza Arroyo, Felipe Nasser, Theo Malouf, entre tantos amigues, sem os quais não seria possível nada nessa vida.

RESUMO

BARAÚNA, Daniel Martinez. Quimbará, música latino-americana e sonho: caminhos e ferramentas para a profissionalização de musicistas e grupos. 2023, 51p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Resumo: O presente trabalho busca apresentar ferramentas para a profissionalização musical de pessoas, grupos e projetos. O levantamento dessas ferramentas se faz através do estudo de caso do percurso do Grupo Quimbará, grupo radicado em São Paulo especializado em música cubana, salsa e outras músicas latinoamericanas, entre 2015 e 2023. Entre as ferramentas tratadas no texto estão: a criação e concepção artística do projeto, projeto ético-político-estético, desenho de diferentes formações instrumentais, abordagens para otimização de shows e apresentações, aspectos de gestão de pessoas, discussão ético-trabalhista dentro de projetos musicais coletivos, relação com arranjos, recursos para padronização e otimização da qualidade da produção, abordagens de escolha de repertório, adaptabilidade e criação de produtos. O texto também faz uma discussão sobre a necessidade da divulgação de fazeres musicais não eurocêntricos, juntamente à defesa de que é possível desenvolver projetos que unem ética, estética, posicionamento político, viabilidade comercial e subsistência.

ABSTRACT

Abstract: The present work seeks to present tools and resources for the professionalization process of individuals and groups of musicians. These tools are textually developed by way of the case study of the history of Grupo Quimbará, a São Paulo native musical group specialized in cuban music, salsa and other manifestations of latin-american musical cultures, between 2015 and 2023. Amongst the tools and resources present in the text are: the artistic conception and creation of the project, aspects of people management, Ethical-political-static project conception, the design of flexible instrumental formations, approaches in working with shows and presentations, discussion on work-ethical policy inside musical groups, importance of musical arrangements, resources for padronizing and optimizing the quality of production, adaptability and creation of musical products. The text also emphasizes the necessity of the disclosure of non euro-centric music, amongst the affirmation of the thesis that it is possible to unite ethics, stetics, political positioning, commercial viability and subsistence.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	p. 10
1. Introdução e Justificativa	p. 11
2. Sobre o Grupo Quimbará	p. 17
2. 1. Concepção e Criação do Grupo	p. 17
2. 2. Breve História do Grupo	p. 18
2. 3. A Procura por Mais Instrumentos e Instrumentistas	p. 19
2. 4. Sobre Shows, Sua Importância e o Caminho das Apresentações do Grupo no Tempo	p. 23
2. 5. Gestão de Gente e Projeto Ético-Trabalhista	p. 27
2. 6. Relação com Arranjos: Ferramenta Ética, Estética e de Subsistência	p. 32
2. 7. Processo de Escolha de Músicas Para o Repertório	p. 39
2. 8. Outro Exemplo de Produto: Show “Quimbará Toca Buena Vista Social Club”	p. 45
3. Conclusão	p. 49
4. Referências	p. 52

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 Fotografia de autoria desconhecida de 2016 que registra uma das primeiras formações do grupo, com violão de nylon, congas, bongo, guiro, baixo acústico e voz. Da esquerda para direita estão André Sanchez, Caio Barbosa, Thales Othón, Daniel Baraúna e Paulo Serber. p. 20
- Fig. 2 Fotografia de Paulo Rapoport tirada na Casa de Francisca em 2023 que registra a principal formação instrumental com a qual o grupo opera. Na foto, da esquerda para a direita, estão Thomaz Souza, Reynaldo Izzeipi, Ed Woiski, Eduardo Espasande(ao fundo), Thales Othón, Daniel Baraúna, Kiko Woiski e Hanser Ferrer. p. 21
- Fig. 3 Fotografia de autoria desconhecida de 2016 que registra uma das primeiras formações do grupo, com violão de nylon, congas, bongo, guiro, baixo acústico e voz. Da esquerda para a direita estão André Sanchez, Caio Barbosa, Thales Othón, Daniel Baraúna e Paulo Serber. p. 24
- Fig. 4 Fotografia de João Gold tirada em 2019 em uma das edições da festa Noche Latina, produzida pelo Grupo Quimbará na casa noturna Mundo Pensante. p. 26
- Fig. 5 Trecho de arranjo de 2019 feito por Kiko Woiski da música Sabor a Mi de Álvaro Carrillo. Este arranjo foi produzido especificamente para um ensaio e concentra orientações para Tres, Baixo e vozes. p. 33
- Fig. 6 Imagem capturada de detalhe da pasta geral de partituras presente no Google Drive do grupo. p. 37
- Fig. 7 Imagem capturada da pasta de partituras da música “Sabor a Mi”, presente no Google Drive do grupo. Neste exemplo, observamos diversos arquivos em formato PDF e uma gravação da execução deste arranjo ocorrida em um ensaio, no formato MP3. p. 38
- Fig. 8 Flyer de divulgação do show “Salsa no Colo com Grupo Quimbará”, realizado no dia 15/11/2023 no Sesc 24 de Maio. p. 44
- Fig. 9 Flyer de divulgação do show “Quimbará toca Buena Vista Social Club”, realizado no dia 06/10/2023 no Blue Note SP. p. 48

1. INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

O presente trabalho pretende fornecer ferramentas para o desenvolvimento de um grupo musical profissional através do estudo de caso do Grupo Quimbará. Quimbará é um grupo especializado em música cubana, salsa e cumbia, existente desde 2015, radicado na cidade de São Paulo, no qual o autor atua como cantor, percussionista, diretor artístico e do qual é um dos fundadores.

Existem muitas formas de se atuar profissionalmente enquanto musicista. Pode-se compor e produzir trilhas sonoras, atuar em orquestras, atuar como musicista de estúdio, escrever arranjos para bandas, tocar em igrejas, tocar em cruzeiros viajantes, desenvolver trabalhos autorais, desenvolver grupos musicais que pesquisam de forma autônoma recortes estéticos específicos, pode-se atuar como educador em escolas de música e em escolas de ensino regular, pode-se trabalhar com teatro, preparação de atores e sonoplastia, entre outras muitas opções.

Dentre o escopo formativo das instituições de ensino musical de nível profissional, contanto, são contempladas muito poucas dentre as possibilidades de atuação descritas no parágrafo acima. A maioria das faculdades de música e escolas de música de nível técnico são profundamente restritas acerca dos cânones que regem seus currículos e, por consequência, do auxílio que podem prestar a musicistas de interesses, formações e repertórios diversos.

Existe o predomínio da tradição conservatorial europeia nessas instituições, dentro da qual a maioria do corpo docente se formou e que boa parte do corpo docente se esforça para conservar. Conservação que se renova por acreditarem simultaneamente que essa é a tradição que melhor forma musicistas, mas também por entenderem que a conservação da tradição de concerto europeia é uma forma de conservar o poder e o prestígio do qual esses profissionais no topo de suas carreiras gozam.

Existem muitas vozes dissonantes dentro dos corpos docentes e discentes que disputam os currículos e espaço de aprendizado dentro das instituições de ensino musical. Podemos pensar, de maneira mais ampla, que a luta por abrangência que supere o domínio eurocêntrico historicamente estabelecido na academia, das mais diversas áreas, integra um jogo de forças presente não só nas instituições de ensino musical. Este processo é árduo, lento, desgastante, mas também gera frutos transformadores com o tempo, ainda que operem lentamente.

No seio do Departamento de Música da USP (CMU) é nítida a predominância da tradição conservatorial, eurocêntrica, da música de concerto, anteriormente tratada por erudita, como se o eurocentrismo fosse sinônimo de erudição, em oposição a outras formas de conhecimento e fazeres musicais não eurocêntricas.

Carvalho e Florez (2014), no artigo *Encuentro de Saberes: Proyecto para descolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico* apontam para o mesmo caminho, mapeando a origem da construção do currículo.

Nuestra hipótesis de trabajo es que una característica primordial de la colonialidad tal y como se instaló en América Latina y el Caribe, fue consolidar instituciones académicas que funcionaron como réplicas casi exactas de instituciones educativas modernas creadas en Europa a inicios del siglo XIX, siguiendo modelos de reforma tales como la napoleónica en Francia y la humboldtiana en Alemania. Así, en la América Latina y el Caribe hispanos, finalizando el siglo XVI, las universidades empezaron a ser instaladas según el modelo de las instituciones católicas españolas. En Brasil, el gobierno portugués se limitó a crear instituciones de enseñanza superior durante la segunda mitad del siglo XIX, y apenas consolidó las universidades cuando se acercaba el fin del Imperio y el inicio de la República. (2014, p. 132)

Se por um lado os elementos trazidos não são recentes, por outro, sua herança ainda reverbera na universidade e, pela tradição conservatorial, em especial nas faculdades de música, especialmente no currículo.

A USP é uma universidade pública que carrega não só o dever de representar a diversidade presente na sociedade, por ser pública, mas também grande responsabilidade advinda da consideração internacional, que goza, enquanto espaço de excelência e qualidade da produção do conhecimento e formação. É estranho que em pleno ano de 2023, ainda haja tão pouca responsabilidade e engajamento do corpo docente como um todo na implantação de mudanças que refletem a urgência de corrigir paulatinamente o eurocentrismo, fruto do colonialismo e suas violências, que rege a maior parte do nosso currículo.

Ainda temos disciplinas remanescentes de currículos de conservatórios europeus do século XIX, que trazem a noção de que a história da humanidade civilizada é a narrativa hegemônica das civilizações brancas europeias. Nesse mesmo caminho, a universidade, em sua criação, ocupava o lugar de reproduzir essa perspectiva do conhecimento.

cuando ese paradigma fue creado, Occidente vivía el auge de su poder sobre los demás continentes y los académicos europeos no dudaron que su ciencia era superior a cualquier otra tradición intelectual. Parte de esa autoimagen de superioridad se debió a una pedagogía de transmisión del conocimiento racionalizada en los currículos y el formato de clases, pensada exclusivamente para aulas de estudiantes de origen y formación intelectual europea, hablantes de idiomas europeos y, por supuesto, de fenotipo europeo blanco dominante. (Carvalho e Florez, 2014, p. 132)

Por que nos furtamos a fazer os recortes que existem nas disciplinas presentes no currículo? É correto dizer, em 2023, que a “História da Música” se restringe à linearidade

descrita entre o canto gregoriano, o período barroco, o período clássico, romântico e por diante?

Estamos diante do conceito moderno de universalismo, que trata a cultura branca europeia como sinônimo da humanidade, relegando tudo o que não se comprehende nesse escopo à sub-humanidade, orientalismo, folclorismo, cultura étnica, brutalização. Dentro da disciplina de História da Música, por exemplo, ainda se trabalha com o conceito de “influência oriental” como uma forma concreta de catalogar aspectos musicais que não se reconhecem como de origem europeia a serem reconhecidos em gravações atuais de músicas do século XVI e XVII, ao escutá-las.

O resultado do enfoque eurocentrista na faculdade é a criação e manutenção de espaços excludentes, nos quais certos tipos de fazeres musicais são fomentados e todos os outros não o são, e por consequência, algumas pessoas são incluídas e outras excluídas. Se o estudante aspira trabalhar com instrumentos canônicos da música de concerto europeia, integrar uma orquestra enquanto instrumentista, reger uma orquestra, trabalhar com canto coral, entre algumas outras carreiras, ele encontrará guarida no CMU na forma de caminhos para a formação e construção de relações profissionais pessoais que podem levá-lo a alcançar as suas aspirações.

Se o estudante tiver aspirações que desviam desses poucos caminhos, a faculdade terá muito menos a oferecer, cobrará que se estude em imenso maior grau o cânone europeu, ocupando seu tempo e impondo um recorte sobre quais habilidades serão desenvolvidas nesse estágio decisivo da sua formação e momento de vida. O desenvolvimento profissional efetivo dessa pessoa terá de se dar por outros meios, que não a formação universitária. Se esse aluno conseguir entrar no curso, cursá-lo e terminá-lo, gozará de um diploma prestigioso para conseguir dar seus próprios passos a despeito da vocação da instituição que o exclui ao excluir as possibilidades profissionais às quais almeja.

O currículo do curso de Licenciatura em Música da USP é uma seara na qual talvez ocorra a maior parte dos avanços no sentido da democratização da faculdade. Não somente na USP, é comum que os cursos de licenciatura sejam espaços de subversão da ordem eurocêntrica, através dos quais outros universos musicais, culturais e históricos conseguem adentrar aos poucos. Apesar dos avanços curriculares progressistas paulatinos, infelizmente ainda é imensa a presença do cânone eurocêntrico nos cursos de licenciatura.

Desse modo, Nilma Lino Gomes, pedagoga brasileira que reflete sobre diversidade cultural na educação, colabora com o ponto aqui descrito

Descolonizar os currículos é mais um desafio para a educação escolar. Muito já denunciamos sobre a rigidez das grades curriculares, o empobrecimento do caráter conteudista dos currículos, a necessidade de diálogo entre escola, currículo e realidade social, a necessidade de formar professores e professoras reflexivos e sobre as culturas negadas e silenciadas nos currículos. (2012, p. 102)

Vale dizer que, apesar da autora abordar aspectos da realidade escolar, podemos transpor parte de sua reflexão para o universo da universidade.

Para autora, no entanto, assim como foi apontado,

é importante considerar que há alguma mudança no horizonte. A força das culturas consideradas negadas e silenciadas nos currículos tende a aumentar cada vez mais nos últimos anos. As mudanças sociais, os processos hegemônicos e contra-hegemônicos de globalização e as tensões políticas em torno do conhecimento e dos seus efeitos sobre a sociedade e o meio ambiente introduzem, cada vez mais, outra dinâmica cultural e societária que está a exigir uma nova relação entre desigualdade, diversidade cultural e conhecimento. (GOMES, 2012, p. 102)

A respeito da mudança, bell hooks (2017) contribui dizendo que

Apesar de o multiculturalismo estar atualmente em foco em nossa sociedade, especialmente na educação, não há, nem de longe, discussões práticas o suficiente acerca de como o contexto da sala de aula pode ser transformado de modo a fazer o aprendizado uma experiência de inclusão. Para que o esforço de respeitar e honrar a realidade social e a experiência de grupos não brancos possa se refletir num processo pedagógico, nós, como professores – em todos os níveis, do ensino fundamental à universidade – temos que reconhecer que nosso estilo de ensino tem de mudar. (p. 51)

Além disso, outro ponto que é importante ser destacado é que existe um grave vácuo entre a formação universitária e a capacitação profissional para todas as carreiras musicais que destoam das poucas previstas dentre o seio canônico eurocêntrico estabelecido na instituição.

É comum que as pessoas se formem na universidade e então comecem a procurar seus caminhos profissionais, sem experiência, sem terem podido formular seus próprios caminhos dentro do departamento no qual estudaram. Ou, como é recorrente, que vão desenvolvendo seus caminhos, trabalhando concomitantemente, paralelamente ao curso.

O objetivo desta produção poderia ser a proposição de discussão de cunho teórico acerca do currículo musical universitário, em especial do CMU. Tal discussão poderia ser relevante enquanto mais uma contribuição para o avanço da decolonização da instituição. A abordagem escolhida, no entanto, foi de cunho predominantemente prático e isso se deu por duas razões.

A primeira é pelo fato de que o resultado final do trabalho pode ser uma contribuição enquanto ferramenta aplicável a diferentes pessoas e fazeres musicais, exercendo outra forma de relevância, não necessariamente teórica.

A segunda razão é que os processos descritos neste trabalho são desdobramentos da principal produção do autor durante todo o tempo em que esteve na graduação. Produção essa que envolve pesquisa musicológica, processos de auto aprendizado quanto a instrumentos e tipos de músicas de outros países; envolve projeto ético-estético-político de divulgação da cultura musical de outros países latinoamericanos; que tem âmbito educativo apesar de não ser algo desenvolvido em sala de aula; envolve a concepção de estratégias de otimização do trabalho e viabilização monetária do projeto musical, assim como envolve um processo importante de formulação de políticas trabalhistas éticas no âmbito do grupo, maneiras humanizadas de se conseguir executar tudo o que foi descrito anteriormente.

A escolha pelo formato adotado é uma escolha política, de disputa da legitimidade da documentação desses processos enquanto produção acadêmica, culminância de uma graduação em música, ainda que tenham ocorrido à despeito do que foi abordado no curso, de maneira geral. Por se tratar de um estudo de caso no qual o autor está diretamente envolvido, haverá o uso da primeira pessoa do plural, ou seja, da não ocultação da autoria do processo. Não se trata exatamente de algo estritamente científico, mas assim como se discute nos fazeres etnográficos o lugar da autoria e a impossibilidade da impessoalidade plena, o autor assumirá alguma pessoalidade.

Este trabalho de conclusão de curso é o relato de um caso de profissionalização musical por caminhos percorridos quase completamente à margem do que a universidade pôde oferecer. O objetivo é munir a quem possa se interessar em lê-lo de ferramentas para abordar seus próprios anseios e objetivos musicais, entendendo que a música, conceito, construto, compreende um universo muito vasto e que as pessoas têm o direito de estabelecer suas próprias pesquisas aliadas à suas subsistências enquanto trabalhadoras da música.

A principal metodologia de trabalho do Grupo Quimbará é a coordenação entre a procura pela análise de demanda variadas de origem profissional, conceito estético e missão ético-política e as ações que possam dar conta eficientemente do maior número dessas demandas seja possível. Apesar de se tratar de um processo específico, há conceitos que podem ser aplicados a outras situações de trabalho que quem possa ler tenha pela frente na sua própria jornada de pesquisa e profissionalização musical.

O ponto de encontro que lastreia este trabalho com o curso de licenciatura reside no fato de que o Grupo Quimbará tem uma forma efetiva de unir trabalho, pesquisa, produção musical e divulgação de manifestações culturais musicais de outros países da América Latina. Ao longo de quase nove anos completos de atuação, de 2015 a 2023 (data de produção deste trabalho) foram realizadas mais de trezentas apresentações. O número de pessoas ouvintes

alcançadas ao longo desta jornada é considerável, demonstrando que o esforço pela profissionalização e boas práticas profissionais é um vetor potente para que se realize um trabalho de pesquisa sério que não é ensimesmado, que chega a um número grande de pessoas.

Projetos como Quimbará podem ser maneiras de construir coletivamente pesquisas, apresentações, sensibilização de grande número de pessoas. Podemos pensar que existe uma rede que comprehende musicistas do grupo, público, contratantes e espaços de apresentação e educacionais (quando se pensa em oficinas, por exemplo), cada ente incluído com seu papel, gerando complexa complementaridade dentro do mesmo processo.

Quando pensamos na diversidade de manifestações musicais presentes no Brasil, por exemplo, podemos observar que muitas delas não estão presentes nem nas universidades, no formato de aulas, currículo ou pesquisa, nem nas escolas. Boa parte das manifestações musicais pertencem à culturas orais, a outros espaços de existência, a festas populares, a bares, igrejas, entre outros espaços. O mesmo pode ser dito sobre muitas das manifestações musicais presentes nos países latinoamericanos, que não foram prestigiadas historicamente pelas academias, embora possa ter tração social e popularidade muito grandes.

Obviamente que é desejável que o máximo número que se possa dessas manifestações seja representado nos espaços formais de ensino de música, mas seria uma injustiça subordinar a inclusão do âmbito educativo presente em tais manifestações à presença prévia delas em espaços formais de ensino de música. Mas a representação destas manifestações em espaços formais de ensino musical não se opõem às suas existências outras, a atuação de um grupo como Quimbará e um trabalho acadêmico como este podem ser uma contribuição para que isso seja implementado nos tais espaços formais de ensino musical, quem sabe.

2. SOBRE O GRUPO QUIMBARÁ

2. 1. CONCEPÇÃO E CRIAÇÃO DO GRUPO

O ponto de partida para a criação do grupo foi a união entre interesse, fazer artístico e a necessidade de profissionalização musical das pessoas que fundaram o grupo.

O interesse no escopo músico-cultural latino-americano e a sede pela execução prática dessa pesquisa foram os motores motivacionais de ordem afetiva que nos levaram a formular caminhos do desenvolvimento pessoal e grupal necessários para construirmos o projeto. Dentre muitas influências sobre o núcleo de pessoas que fundaram o grupo Quimbará, destaca-se o disco e grupo Buena Vista Social Club, gravado em 1996 e lançado em 1997.

Diversos elementos presentes no disco nos instigavam profundamente, entre eles: a diversidade de gêneros musicais e ritmos, o contraste entre as músicas cantadas e as instrumentais, o entrelaçamento polirítmico que atravessa a música cubana, a sonoridade individual e da soma dos timbres de instrumentos tradicionais cubanos, a capacidade do mesmo grupo de tocar músicas doces como os boleros e músicas intensas, de andamento rápido como o son cubano *El Cuarto de Tula*, a maneira de se tocar e cantar as músicas e o papel do improviso nessas mesmas músicas.

O disco *Buena Vista Social Club* foi um vetor de sensibilização profunda, a abertura de uma janela que possibilitou vislumbrarmos enxergar este fenômeno específico mais de perto e também expandirmos a pesquisa a outros campos musicais, cubanos ou de outros países do continente. É notável a extensão do alcance deste disco em termos de reproduções, vendas de disco, demanda por shows a nível internacional. Pensar que no final do século XX, um grupo de música tradicional cubana da metade do século foi capaz de atingir tantos públicos distintos, entre eles, nós brasileiros, é algo impressionante.

O contato com o fenômeno **Buena Vista Social Club** ao mesmo tempo nos instigou à pesquisa e nos trouxe a noção de que muito pouco conhecíamos acerca da música de outros países latino-americanos. Conhecíamos Mercedes Sosa, Violeta Parra, Carlos Gardel, Astor Piazzolla, Victor Jara, todos artistas ligados ao eixo Argentina-Chile. Partindo da consciência da nossa profissão ignorância sobre a música feita no continente, decidimos montar um grupo que pudesse pesquisar, executar e divulgar músicas de qualquer lugar no continente latino-americano. Naturalmente, a ideia de tentar cobrir o continente inteiro se demonstrou impossível e um recorte se fez necessário. Foi escolhido como recorte a música cubana e seus desdobramentos (universo da salsa incluso) e nichos da cumbia colombiana.

Foi partindo do contato com Buen Vista Social Club que chegamos ao universo da salsa Nova-Iorquina e Portoricense, outro eixo estruturante do repertório do grupo até hoje. A inquietude provocada pelo contato com fenômenos musicais que nos impactam profundamente é muito poderosa no sentido de fomentar pesquisas mais amplas e eventualmente descobrir e acessar outros fenômenos. Essa inquietude que nos motivou, e motiva, a fazer nossa pesquisa e tocar o que tocamos no grupo é o que queremos provocar no público. Se pessoas se sentirem tocadas pelo contato com o grupo e isso resultar na expansão do repertório, do interesse por conhecer o desconhecido dentro do campo estético que trabalhamos, nossa missão fora cumprida.

2. 2. BREVE HISTÓRIA DO GRUPO

Em um primeiro momento éramos três pessoas, Daniel Baraúna, Thales Othon e Paulo Serber. Já tocávamos juntos há anos em conjuntos de repertório brasileiro ligado à tropicália e seus desdobramentos, bem como repertório estado-unidense ligado ao funk e ao rock dos anos 60 e 70. A ideia de executarmos novos repertórios latino-americanos, no entanto, nos colocava diante de novos desafios, para os quais precisaríamos nos preparar para conseguir começar a enfrentar.

Era necessário identificar as formações instrumentais que possibilitariam os tipos de música que gostaríamos de executar, conseguir acesso a estes instrumentos, distribuí-los entre os integrantes de maneira coerente e aprender a tocá-los bem o suficiente para que pudéssemos iniciar ensaios e eventualmente nos apresentarmos.

Dentre as possibilidades de instrumentos que poderíamos escolher, optamos pela combinação de congas, bongô ou campana e maracas ou guiro (instrumento raspador, ou reco reco, feito com cabaça). Essa formação percussiva, além de ser comum dentro do universo do son cubano, nos forneceria uma base rítmica capaz de estruturar a banda sobre, à medida em que outros instrumentos fossem adicionados à formação do grupo.

Considerando o processo de aprendizado individual dos membros, o tempo disponível para estudo e o tempo necessário para o desenvolvimento da capacidade de tocar esses instrumentos, julgamos que essa seria a escolha mais pertinente para a formação do grupo no menor tempo possível.

O próximo desafio era encontrar os instrumentos e os meios através dos quais poderíamos aprender a tocá-los. Pesquisamos materiais didáticos impressos que pudessem trazer metodologias de estudo e encontramos poucas publicações, que não davam conta da

nossa demanda. Buscamos vídeo-aulas em plataformas como o Youtube, bem como vídeos nos quais fosse possível enxergar os instrumentos sendo tocados. Encontramos vídeos instrucionais de Poncho Sanchez, Giovanni Hidalgo e Changuito, Paquito Baeza, entre outros.

Esses vídeos foram, e ainda são, muito valiosos para nosso aprendizado. Concomitantemente à busca por materiais publicados, procuramos as pessoas que poderiam ter conhecimento acerca dos instrumentos e escopo musical aos quais estávamos nos lançando. Descobrimos que havia uma quantidade de musicistas brasileiros e de outras nacionalidades vivendo em São Paulo que poderiam dialogar com a nossa pesquisa, seja na forma de artistas e grupos musicais em atividade, seja na forma de aulas ministradas por essas pessoas.

Dentre os grupos e artistas estão Fernando Ferrer y Su Conjunto (Cuba), Jorge Ceruto (Cuba), Aniel Sommeilan (Cuba), Batanga e Cia (grupo de cubanos e brasileiros), Sergio Lyra, entre outros.

Dentre os professores estão Betinho Sodré, que nos deu as primeiras aulas em grupo sobre conga, bongô, maracas e guiro; e Eduardo “Cubano” Espasande, multi-instrumentista cubano e professor, que além de nos orientar desde 2016 na forma de aulas, também entrou para o nosso grupo em 2016 e contribui desde então com muita generosidade e disposição, sendo uma das peças fundamentais para a construção e vida do projeto.

É importante dizer que o processo de desenvolvimento pessoal e aprendizado de um instrumento não termina nunca, não tem fim, apesar de haver estágios com marcadores nítidos deste processo, como a conquista do nível mínimo para se executar uma música do começo ao fim enquanto ponto de partida. Parte do apelo de fazer parte do grupo é o desafio técnico individual de cada musicista e o processo grupal de evolução. São formas de desenvolvimento coletivo não baseadas na competição, mas antes na construção, cooperação, suporte mútuo.

2. 3. A PROCURA POR MAIS INSTRUMENTOS E INSTRUMENTISTAS

A formação conga-bongô-maracas-vozes, apesar de ter solidez enquanto naipe percussivo, não era suficiente para montar um grupo capaz de tocar o repertório ao qual nos estavamos propondo. Algumas formações instrumentais alternativas foram experimentadas ao longo do tempo até consolidarmos as formações atuais com as quais trabalhamos. Note-se que na frase anterior, a palavra “formações” está no plural, isso se deve ao desenvolvimento de distintas formações que o grupo construiu para atender às diferentes demandas de cada espaço

no qual é possível apresentarmo-nos. Apesar de haver maleabilidade na configuração instrumental do grupo, há uma formação que se estabeleceu como predominante. Essa questão específica da adaptabilidade das formações será abordada futuramente no texto.

Este foi o caminho, de maneira reduzida, das diferentes formações pelas quais o grupo passou no passado: a primeira formação instrumental trazia conga, bongô, maracas e guiro, vozes, baixo acústico e violão. Posteriormente, foi incluído saxofone tenor; o violão de nylon foi substituído por um violão de aço de doze cordas, tentando simular a sonoridade do instrumento tradicional “tres cubano” (instrumento semelhante em forma a um violão menor, com três cordas duplas); depois foi incluído trompete; o violão de aço de doze cordas foi substituído por um autêntico tres cubano e, por fim, a formação conga-bongô-maracas foi substituída por timbales-congas-maracas.



Fig. 1 - Fotografia de autoria desconhecida de 2016 que registra uma das primeiras formações do grupo, com violão de nylon, congas, bongo, guiro, baixo acústico e voz. Da esquerda para a direita estão André Sanchez, Caio Barbosa, Thales Othón, Daniel Baraúna e Paulo Serber

Atualmente a mais frequente formação instrumental do grupo é congas, timbales, maracas ou guiro, piano, baixo elétrico ou acústico, tres cubano, trompete, sax e vozes. Essa formação se demonstrou a mais adequada para a melhor execução do nosso repertório, e isso foi determinado por um processo empírico de análise de mais de trezentas apresentações (até

dezembro de 2023, data de entrega deste trabalho de conclusão de curso), muitos ensaios e testes.



Fig. 2 - Fotografia de Paulo Rapoport tirada na Casa de Francisca em 2023 que registra a principal formação instrumental com a qual o grupo opera. Na foto, da esquerda para a direita, estão Thomaz Souza, Reynaldo Izzepi, Ed Woiski, Eduardo Espasande(ao fundo), Thales Othón, Daniel Baraúna, Kiko Woiski e Hanser Ferrer.

As condições de espaço de palco, estrutura de som e volume do cachê mínimos para viabilizar um show com oito integrantes nem sempre são uma realidade. Visando alcançar o maior número de oportunidades de apresentação, no maior número de espaços possível, desenvolvemos formações reduzidas decorrentes da formação consolidada citada no parágrafo acima. Assim se faz possível oferecer o show para mais pessoas, mais espaços e oferecer um volume maior de trabalho para as pessoas que integram a banda.

O conceito por trás da redução das formações instrumentais é o rearranjo entre os instrumentos que consigam executar as músicas de forma coesa. É necessário sempre haver ao menos um instrumento harmônico, normalmente piano, mas o tres cubano também pode cumprir essa função; e um musicista percussivo.

Partindo desse duo, se adicionam outros instrumentistas de acordo com a situação. Se o ambiente é de música dançante, se justifica a inclusão de trompete ou saxofone tenor, se o

ambiente pede um trio semelhante aos trios de jazz, inclui-se o baixo, se for necessário executar músicas cantadas, pode se partir de piano, voz e maracas ou guiro, por exemplo.

O rearranjo instrumental também pode ser feito a partir da disponibilidade dos musicistas, fazendo com que aumente a chance de conseguir atender a uma demanda de show com maior frequência, gerando renda para o grupo e para as pessoas da equipe, individualmente. A versatilidade de oferta de formações é uma ferramenta útil e efetiva para o trabalho do grupo. Outra ferramenta que segue o mesmo princípio é a adaptabilidade do repertório de acordo com a demanda e equipe disponíveis. Em futuros capítulos será tratado com profundidade a questão do repertório.

As formações que o grupo oferece atualmente são as seguintes:

2 integrantes:

- Piano e set misto percussivo (congas, chimbá, campana, uma boca de timbales). Repertório exclusivamente instrumental.
- Piano, voz e maracas ou guiro.

3 integrantes:

- Piano, baixo e set percussivo. Repertório exclusivamente instrumental
- Piano, set percussivo, voz e maracas ou guiro. Repertório instrumental e cantado.

4 integrantes:

- Piano, baixo, set percussivo, voz e maracas ou guiro.
- Tres cubano, baixo, set percussivo, voz e maracas ou guiro.

5 integrantes:

- Piano, baixo, tres cubano, set percussivo, voz e maracas ou guiro.
- Piano, baixo, trompete ou saxofone tenor, set percussivo, voz e maracas ou guiro.

6 integrantes:

- Piano, baixo, tres cubano, trompete ou saxofone tenor, set percussivo, voz e maracas ou guiro.
- Piano, baixo, trompete, saxofone tenor, set percussivo, voz e maracas ou guiro.

7 integrantes:

- Piano, baixo, tres cubano, trompete e saxofone tenor, set percussivo, voz e maracas ou guiro.
- Piano, baixo, trompete, saxofone tenor, timbales, conga, voz e maracas ou guiro.

8 integrantes (formação completa):

- Piano, baixo, tres cubano, trompete, saxofone tenor, timbales, conga, voz e maracas ou guiro.

2. 4. SOBRE SHOWS, SUA IMPORTÂNCIA E O CAMINHO DAS APRESENTAÇÕES DO GRUPO NO TEMPO

O ano de 2015 inteiro foi dedicado à criação do grupo. Foi um ano de estudo, ensaios semanais e experimentação com o repertório. Além disso, durante esse período, ocorreram as primeiras entradas de músicos não fundadores do grupo. O primeiro show foi feito em maio de 2015 no casamento do integrante fundador Paulo Serber e foi a primeira vez que abrimos nosso processo de pesquisa para público externo à banda.

Apresentações são compromissos de entrega da banda, para os quais é necessário a preparação de um produto (show) que seja coeso do começo ao fim. Por mais que haja boa organização e planejamento para o desenvolvimento de um projeto, é a concretude das entregas obrigatórias com prazo e expectativa definida que impulsiona a produção dentro de um projeto.

É possível pensar no show concomitantemente como um meio e um fim: ele é meio enquanto a principal fonte de renda do grupo, a ferramenta de viabilização do grupo. O show também pode ser entendido como um fim pois também é nele que se culmina o processo de desenvolvimento do grupo na forma de um produto delimitado.

A importância das apresentações é algo que não pode ser diminuído, não só por ser um evento isolado no qual se ganha dinheiro e, portanto, se gera receita na hora. Cada show é uma oportunidade única de causar boa impressão nos diversos entes envolvidos no contexto do show. Essa entrega envolve muitos fatores: a escolha do repertório e a qualidade de sua execução, a ordem das músicas no show, o figurino com o qual nos apresentamos, a linguagem corporal e a linguagem falada utilizada para a comunicação com o público, a pontualidade, a qualidade técnica do equipamento de som e dos profissionais que o operam, entre outros fatores.



Fig. 3 - Fotografia de autoria desconhecida do primeiro show do grupo, no casamento de Paulo Serber, membro fundador que tocava conga no grupo. Na foto, da esquerda para a direita, Pedro Guimarães, André Sanchez, Caio Barbosa, Thales Othón, Paulo Serber e Daniel Baraúna.

Não há tempo a perder quando nos apresentamos, há de se agarrar com unhas e dentes a cada oportunidade de venda do trabalho, pois isso beneficia diretamente o projeto. Quanto melhor forem as entregas do grupo, maior será o sucesso da banda. Cuidar da entrega é investir da forma mais visceral e direta na valorização do próprio trabalho.

Em primeiro lugar, é importantíssimo o esforço de fornecer a melhor experiência que o grupo possa fornecer ao público. Para que conheçam o grupo, para que se divirtam, que possam ter uma experiência catártica, para divulgarem o show a outras pessoas e para que voltem a futuros shows. O desenvolvimento de uma comunidade de fãs e entusiastas do grupo é um pilar sem o qual nenhum projeto musical pode sobreviver e sobre o qual se verificará o tamanho do que se pode construir. Com frequência encontramos pessoas nos shows do grupo que nos relatam shows passados nos quais se divertiram muito, por vezes até há muitos anos. Não é raro que esse tipo de boa impressão em pessoas do público gere contratações diretas na forma de eventos particulares como festas de aniversário e casamentos, por exemplo, se somando ao benefício mais comum, que seria o retorno dessa pessoa a outros shows.

Conectada à experiência do público está a experiência do ente contratante. É igualmente fundamental cuidar da boa impressão causada no contratante do show, pois quem contata o grupo e encomenda o show é quem pode encomendar shows futuramente, pode nos

indicar para outros espaços se a experiência foi positiva e, em contraste, pode também falar mal do grupo se a experiência foi negativa. Para com o contratante há alguns cuidados específicos que ajudam a zelar pela boa impressão e estabelecimento de uma relação de confiança. A começar pela atenção e clareza com a comunicação que ocorre anteriormente ao show; a pontualidade, eficiência e presença do maior número de pessoas do grupo na passagem de som; o mapeamento de expectativas específicas do contratante e a capacidade de atendê-las durante o trabalho.

Há outro ente com o qual é igualmente importante cuidar da boa experiência no âmbito dos shows: o corpo de musicistas do grupo que se apresenta. Primeiramente, o esforço pela construção de um ambiente de trabalho respeitoso no qual as pessoas se sintam bem é um valor do qual a banda não abre mão, é uma das motivações primordiais para a criação de um grupo autogerido e independente. Não é possível desenvolver trabalho longevo, de sucesso, que consiga entregar shows com padrão de qualidade constantemente bom sem o cuidado com o bem estar da equipe. A música é uma forma de arte e comunicação na qual o estado de espírito de quem toca é transmitido de forma direta ao público e às outras pessoas tocando. Buscar o bem estar da equipe é cuidar da qualidade e consistência da entrega, mesmo que a conjuntura trabalhista de precarização do atual tempo tente impor o contrário. Sustentabilidade também é a construção de melhores relações com o trabalho.

A construção das boas relações com público, contratantes e equipe é um processo que se desenvolve no tempo. Há o âmbito de cada show, tomado individualmente e o cuidado que se deve ter com cada entrega, como descrito acima, mas cada entrega integra um processo muito mais amplo de construção da base sobre a qual o trabalho musical sobrevive e se estrutura. Essa base é feita, entre outras coisas, da agenda de apresentações da banda, que serão melhores na medida em que sejam mais regulares, frequentes e bem pagas. A qualidade da agenda do grupo é um fator determinante para conseguir a parceria das melhores pessoas possíveis como integrantes do grupo.

O nosso grupo, apesar de ter infinitos passos a percorrer, já deu passos importantes dentro do processo de apresentar-se, tendo tocado em mais de cinquenta espaços diferentes ao longo dos anos e se estabelecendo de forma regular em diversos espaços de prestígio na cidade de São Paulo.

Desde o ano de 2015 até 2023 o grupo já se apresentou mais de trezentas vezes em espaços pequenos, médios e grandes. Já aconteceram apresentações em bares, casas de cultura, múltiplas unidades do Sesc, festivais com milhares de pessoas no Memorial da América Latina, em casas como o Bourbon Street Club, Casa de Francisca (onde somo

residentes há seis anos), em casas noturnas temáticas de dança como o Rey Castro, no Blue Note SP, entre outros espaços.

Criamos uma festa temática de música latinoamericana chamada “Noche Latina” com mais de trinta edições no Mundo Pensante (casa noturna no bairro do Bixiga). Nas primeiras vinte edições da festa, convidamos outros grupos e artistas ligados ao universo musical latinoamericano para se apresentarem conosco, para fomentar o nosso campo de atuação e cruzar os públicos da casa e grupos.



Fig.4 - Fotografia de João Gold tirada em 2019 em uma das edições da festa Noche Latina, produzida pelo Grupo Quimbará na casa noturna Mundo Pensante.

Atualmente atuamos como residentes na Casa de Francisca, como comentado, no Blue Note SP, no bar Funilaria e em outros lugares de maneira mais isolada. Um desafio atual é o da gravação do nosso disco, visando aprofundar criativamente a identidade estética do grupo e podermos acessar novos espaços com escala maior e espaços fora da cidade de São Paulo através de fonogramas gravados pelo grupo. O disco também representa o nosso passo em direção à construção criativa musical do grupo. A ideia é que ele seja dividido entre composições autorais e músicas conhecidas e tradicionais do repertório que fazemos, porém com arranjos novos, com a cara da banda.

Em 2019 realizamos a primeira gravação do grupo, a música “El Carretero” com arranjo de Hanser Ferrer. Essa gravação foi a primeira experiência de produção de arranjo original para músicas já existentes consagradas. A gravação foi lançada e pode ser ouvida no YouTube ou Spotify. Abaixo, o link para a música na plataforma Spotify.

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/5WTeG5eHjNyAnb2x8ltOox?si=Q5g47wImRrOibhmNH31w2w>

2. 5. GESTÃO DE PESSOAS E PROJETO ÉTICO-TRABALHISTA

Um dos desafios para a realização de um projeto musical é a presença de melhores musicistas com os quais se possa associar. Essa necessidade atravessa todos os estágios do processo. De início é necessário montar o melhor time possível para que o conjunto se viabilize. É importante que essas relações se firmem em parcerias longevas, se possível, uma vez tais relações se revelem produtivas e afetivamente positivas.

O desenvolvimento de um laço forte com o time de musicistas é algo que leva tempo. Esse processo envolve diferentes aspectos incluídos nessa relação.

O primeiro aspecto é o desenvolvimento da confiança mútua entre as partes de que o trabalho envolvido na inclusão de uma nova pessoa no grupo se demonstrará um esforço que valha a pena para ambas as partes.

Por parte do músico uma das preocupações mais comuns está relacionada à expectativa de remuneração, tanto em termos de valores quanto em termos de prazo para pagamento, cumprimento de combinados por parte da banda. Está contida nesse espectro monetário a frequência com a qual a banda oferecerá shows para essa pessoa que entra no grupo, quanto mais datas, melhor. Outra preocupação é se a banda é estruturada em termos de arranjo e direção musical e qual será a quantidade de tempo e esforço envolvido para o estudo e a reprodução daquele repertório.

Por parte da banda, pensamos no investimento em ensaio, tanto em termos de tempo de trabalho, quanto de valor monetário de cada ensaio (aluguel de sala, mobilização de equipamento, ajuda em dinheiro para músicos em cada ensaio), o tempo e energia necessários para a comunicação e orientação da nova pessoa, se essa pessoa responde rápido, se ela é pontual, se estuda o que se pede, ou seja, o equilíbrio entre expectativas por parte da banda relativas à nova pessoa, que se não atendidas, podem gerar custo excessivo de energia, tempo,

dinheiro e eventualmente até chegar à necessidade de procura de outra pessoa, fazendo com que todo esse processo tenha de se repetir.

É importante ressaltar que nos casos nos quais a inclusão de musicistas não se concluíram, em geral pelas demandas descritas acima não terem sido atendidas, saberes importantes empíricos foram adquiridos por parte da banda. Saberes esses a respeito da capacidade maior de reconhecer o perfil mais interessante de profissional a ser procurado, sobre sinais problemáticos ao longo do caminho, ou como se diz em inglês “red flags”, sobre o balizamento das expectativas ao longo do tempo, entendendo também que existe um processo de formação do músico novo no grupo e que todas as pessoas devem ter a oportunidade de crescer, de errar em coisas que não sejam graves.

Há outro âmbito do processo de construção de confiança e do estabelecimento de uma relação saudável e firme entre quem toca na banda que tange o universo afetivo. Algo que sempre foi importante para a direção do grupo foi a construção de um clima saudável de trabalho, no qual as pessoas se sintam bem, se sintam respeitadas, se possível sintam prazer ao trabalhar, pois todas essas coisas melhoram a qualidade do produto final, facilitam o processo de desenvolvimento da banda musicalmente falando. O mais importante, fruto desses fatores todos, é que são formas de humanizar o trabalho, de lembrarmos o tempo todo que somos pessoas trabalhando e que o trabalho tem de ser digno, nos fazer sentir bem, ser justo, nos respeitar.

Algo nítido desde a fundação do grupo em 2015 é que a colaboração das pessoas que integram a banda é sempre desejada e bem vinda. Sempre se incentivou a contribuição de opinião, sugestões, críticas. Se quisermos chegar às melhores pessoas, às mais competentes, experientes para integrar o grupo, os saberes dessas pessoas são um alimento fundamental para que se possa construir coletivamente o melhor trabalho possível.

A voluntariedade dessas contribuições, no entanto, dependem da construção de um ambiente de trabalho saudável que as fomente. Depende da sensação de pertencimento ao grupo que leve à iniciativa de contribuir. Depende também da sensação de que financeiramente existe benefício pessoal no investimento do saber pessoal, tempo e trabalho no grupo.

O âmbito afetivo também é atravessado pela boa relação com os aspectos profissionais descritos previamente, de pontualidade, relação de confiança relativa à remuneração, estudo de todos, frequência de shows. Mas há um outro fator que é muito caro ao grupo e que é fundamental para o desenvolvimento afetivo saudável das relações profissionais e pessoais: algum nível de acordo ético-político.

Quimbará é um grupo que se propõe a divulgar música de outros países latinoamericanos como uma maneira de agir decolonialmente, buscando nos aproximar através da sensibilização da realidade de outros povos no continente, para que seja possível diminuir a distância entre os povos que nos faz estranharmos uns aos outros. Isso porém não basta. É importante também que nos posicionemos a respeito de formas de violência que não queremos que encontrem guarda no nosso grupo.

Pessoas que reproduzem ações homofóbicas, racistas, machistas, classistas, xenófobas, entre outras não são bem vindas no grupo. Em primeiro lugar por uma questão de compatibilidade com o grupo e com a missão ético-política do mesmo. Em segundo lugar porque seria impossível construir o bom clima de trabalho pretendido fazendo a manutenção de tais violências tácitas.

Há uma nítida disputa político-ideológica na sociedade brasileira, e em termos globais também, entre a denúncia de tais violências e a tentativa de agir para corrigi-las e a invisibilização dessas violências, o negacionismo relativo à elas e o aprofundamento dessas violências históricas. A partir dessa consciência, enxergamos a necessidade de reconhecer tais opressões históricas e de nos posicionarmos com relação a elas. O grupo Quimbará tem lado, é conscientemente e convictamente parcial e isso se reflete na política relacional afetiva do grupo.

Vale dizer que desde a criação do grupo, já passaram mais de vinte e cinco músicos titulares e mais de trinta músicos substitutos pelo grupo.

A equipe consolidada de musicistas, há alguns anos e até o momento de produção deste texto, compreende oito musicistas.

Hanser Ferrer é o pianista do grupo desde 2018. Cubano de Havana, Hanser é um exímio musicista formado em conservatório cubano. Sua tenacidade ao tocar ritmos intensos e complexos é notável, bem como seu repertório pessoal da música cubana e salsa assim como sua capacidade de produzir arranjos criativos, complexos, intensos e inovadores. É uma pessoa muito generosa, profissional e ética.

Kiko Woiski é o baixista do grupo desde 2016. Além de incrível multi instrumentista, tem um repertório de gêneros musicais e ritmos muito extenso. Ao longo do tempo se dedicou profundamente ao estudo e execução dos tipos de música que tocamos no grupo, conseguindo tocá-los com maestria e também fazer arranjos a partir deles, como o arranjo de *Sabor a Mi* (figura 5.), feito para show com a atriz Mayana Neiva. Kiko é um profissional muito íntegro e parceiro de longa data na construção do grupo, contribuindo de múltiplas formas.

Edson Woiski é o tresero do grupo. Edson é um guitarrista, bandolinista, violonista de destaque, que toca outros instrumentos também. Ao entrar no grupo em 2018, Edson mergulhou de cabeça na pesquisa musical cubana, aprendendo a tocar o instrumento tradicional cubano “Tres Cubano” e se tornando, possivelmente, o melhor tresero do Brasil, tendo encomendado de Belize um tres feito pelo mesmo luthier que fabrica os treses de grandes treseros cubanos, como Pancho Amat e René Avich. Edson contribui profundamente com o grupo produzindo arranjos, discutindo escolhas e estando presente e disponível para a solução das mais diversas demandas.

Thales Othón é conguero, bongocero e produtor do grupo. Membro fundador do grupo, Thales é uma das suas peças mais fundamentais. Além de ter se desenvolvido ótimo conguero e bongocero, através de profundo estudo, Thales também desempenha importante função administrativa e financeira. É a pessoa na linha de frente do contato com contratantes, administração de redes sociais e financeira do grupo. Junto ao autor do texto, divide a direção do grupo.

Eduardo “Cubano” Espasande é o conguero e timbalero do grupo. Nascido em Havana, Cuba, Eduardo ganhou múltiplos prêmios em cuba como instrumentista, sua formação é em percussão de música de concerto, originalmente. Mas seu destaque se deu na capacidade de tocar a multiplicidade de instrumentos percussivos da música cubana, inclusive simultaneamente. Eduardo é um virtuoso nas congas, timbales, bongo, bateria e muitos outros instrumentos percussivos. Toca também piano e canta. Eduardo é um educador de destaque dentro do campo da música cubana no Brasil, foi e é professor de muita gente, inclusive de Daniel Baraúna e Thales Othón. No grupo desde 2017, além de instrumentista, Eduardo ocupa um lugar de conselheiro, generosamente contribuindo com sua opinião e autoridade musical.

Daniel Baraúna, autor deste texto, é o cantor, toca maraca, guiro e é o diretor artístico do grupo. Membro fundador do grupo, Daniel desenvolveu um estilo próprio de cantar em espanhol as músicas do repertório do grupo, incluindo o âmbito dos improvisos vocais, nos quais procura se desenvolver. De maneira geral, Daniel desempenha a função de diretor artístico do grupo, decidindo sobre repertório, arranjos, mas também como gestor de pessoas. Junto a Thales Othón, discute as questões do grupo e toma as decisões. Sempre em diálogo com a equipe de forma respeitosa e com escuta.

Thomas Souza é o saxofonista do grupo desde 2019. Incrível instrumentista, Thomaz Souza tem trabalho autoral instrumental de jazz de muita qualidade e no âmbito da música cubana, salsa e cumbia é um exímio musicista. Thomaz é um parceiro do grupo, sempre pontual, profissional e responsável.

Reynaldo Izzepi é o trompetista do grupo desde 2022. Reynaldo é um trompetista e trombonista muito talentoso, que executa diversos gêneros musicais, como o jazz, o choro, o fusion, a música cubana e a salsa. Reynaldo também é um luthier de instrumentos de sopro.

É fundamental dizer que não é só de instrumentistas que é formado um grupo, necessariamente. Não adiantaria nada ter um time incrível de musicistas profissionais sem haver as condições técnicas de áudio para que essa música seja executada com sucesso. A figura de bons técnicos de som é tão crucial quanto, ou mais até, do que a presença de bons musicistas.

Arthur Doca é o técnico de som do grupo desde 2017. Profissional muito competente, ético e consistente, Arthur é responsável por grande parte da sonoridade do grupo em termos de mixagem e timbre, bem como da confiabilidade da entrega sonora do grupo, no que tange à técnica de áudio. Profissional cuidadoso e respeitoso, é um parceiro valioso do grupo.

Cabe aqui uma menção a Fábio Carrilho, que integrou o grupo entre 2016 e 2018. Fábio teve um papel importante ao escrever e transcrever grande parte dos primeiros arranjos das músicas implementadas no repertório do grupo, além de integrar a direção do grupo junto a Thales Othón e Daniel Baraúna durante o período em que participou do projeto.

Uma vez descritos de forma geral os critérios para a escolha das pessoas do time e as expectativas da banda com relação aos profissionais, é importante falar sobre quais foram as ações por parte da banda para conseguir se associar com as melhores pessoas o possível e manter os laços com as pessoas com as quais o trabalho e a convivência foram os melhores.

Ao relatar parte das preocupações dos musicistas em relação à banda ao associarem-se, a primeira coisa citada foi a relação com remuneração. E não foi por acaso, na sociedade capitalista tudo é atravessado pela monetarização do tempo e trabalho, materialmente essa condição se impõe logo de partida, ela integra a existência humana. É fato que de forma geral, pessoas com mais experiência, mais estudo, mais tempo de trabalho e maior profissionalismo exigem pagamentos mais altos do que pessoas com menos experiência. Tais profissionais seriam as pessoas mais desejadas para integrar o grupo.

A banda, contanto, sobretudo no começo, conta com uma capacidade limitada de remuneração, o que nos obrigou a construir um planejamento que sustentasse essa necessidade de receita. Se por um lado não é possível tirar o projeto do chão sem os bons músicos, por outro, como conseguir remunerá-los de maneira a acessá-los e retê-los sem que o grupo se estabeleça? Impôs-se esse dilema.

A resposta que encontramos foi o equilíbrio entre os seguintes fatores: o estabelecimento de um piso de pagamento que desse segurança ao time (esse piso foi de

R\$150 em 2015 até R\$400 em 2023); o desenvolvimento de produtos (shows distintos)versáteis que pudessem gerar o maior número de oportunidades de trabalho para aumentar a frequência dos shows e dos pagamentos, consequentemente; um aspecto mais subjetivo da construção afetiva das relações com o time, que fomentasse a confiança de que vale a pena integrar o grupo, mesmo que não haja o pagamento ideal sempre e a constante experiência de sempre que possível pagar o máximo possível para os músicos, em detrimento ao acúmulo de caixa ou de lucro eventual. A forma de conseguir pagar o melhor possível aos trabalhadores concomitantemente a oferecer shows com menor preço possível visando maior número de contratações foi de priorizar o pagamento dos músicos em detrimento a outros destinos para essa receita dentro da banda.

A soma desses fatores foram os principais ingredientes para firmar as relações profissionais no grupo com base na concretude e honestidade das condições apresentadas.

O objetivo é ter sempre transparência com relação ao que é oferecido e também escuta para questões de demandas pessoais e a possíveis erros que a administração possa ter cometido ou não percebido. Com frequência adiantamos pagamentos aos músicos antes da banda receber do contratante se o contratante estiver demorando demais ou se o músico da banda relatar alguma demanda pessoal urgente.

É do entendimento da direção do grupo que apesar da divisão de funções e autoridade necessárias para a gestão do grupo, não se quer estabelecer relação de exploração do trabalho de ninguém. Parte da motivação da construção de um projeto profissional autônomo e coletivo é a possibilidade de construir um modelo ético, que talvez não gere renda alta sempre, mas que é sempre conduzido pela honestidade, respeito e justiça com o trabalho, na contramão da conjuntura trabalhista de precarização.

2. 6. RELAÇÃO COM ARRANJOS: FERRAMENTA ÉTICA, ESTÉTICA E DE SUBSISTÊNCIA:

Uma prática que se demonstrou necessária para a viabilização do projeto e dos laços com as pessoas do time foi o cuidado com a concepção, a escrita, a organização e catalogação dos arranjos. Boa parte das músicas que são tocadas no grupo são bastante complexas e para poderem ser estudadas, ensaiadas e reproduzidas ao vivo precisam de arranjos bem escritos e claros.

Antes mesmo de um ensaio ser marcado e ocorrer, é necessário que o grupo já tenha desenvolvido uma primeira versão revisada do arranjo das músicas a serem executadas no ensaio. Anteriormente até a esse estágio, é necessário ter o arranjo para que os músicos do grupo o estudem.

Piano Sabor a Mi
Pré arranjo para tres, baixo e vozes

Intro
VOZES

6

10

A1,2 *1a - Mayana
2a - Bará*

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 (Treble Clef) starts at measure 14 with Em⁷, followed by A⁷ and A^{7(b13)}. Measures 15-16 show D⁶ and D⁷. Measures 17-18 are marked '1.' and '2.' with a colon. Staff 2 (Bass Clef) starts at measure 19 with Am and D⁷, followed by Am and D⁷. Measures 20-21 show G^{maj7} and D⁷. Measures 22-23 are marked '1.' and '2.' with a colon. Staff 3 (Bass Clef) starts at measure 23 with E⁷, followed by A⁷ and Em. Measures 24-25 show A⁷ and A⁷. The score includes various performance markings like grace notes, slurs, and dynamic marks.

Fig.5 - Trecho de arranjo de 2019 feito por Kiko Woiski da música *Sabor a Mi* de Álvaro Carrillo. Este arranjo foi produzido especificamente para um ensaio e concentra orientações para Tres, Baixo e Vozes.

Previamente foi discutido o espectro de características profissionais que são ideais na procura de integrantes do grupo, dentre eles a disponibilidade para ensaios e o estudo individual pré ensaio. O estudo individual pré ensaio é uma condição para que o ensaio seja otimizado, que por sua vez é condição para que os shows ocorram bem e até mesmo para a verificação da escuta desses arranjos, tocados pela primeira vez em ensaio. De maneira geral procuramos pessoas estudiosas , mas o estudo anterior ao ensaio não é algo dado, pois é trabalho do musicista, trabalho este que constantemente é invisibilizado, como outros âmbitos do trabalho de musicistas, apesar de ser algo que demanda tempo e esforço para que se concretize.

O quanto seja possível facilitar o estudo dessa pessoa antes do ensaio, maior a chance dela se propor a estudar, de conseguir ler a música e praticá-la. O arranjo enviado para a equipe antes do ensaio é uma sinalização por parte da banda concomitantemente de que existe um esforço da banda no sentido de organizar o que será executado e ensaiado e para auxiliar no estudo individual. De que existe um arranjo determinado que deverá ser seguido, um

estabelecimento de padrão de qualidade e também da expectativa por parte do grupo de que as pessoas correspondam ao profissionalismo apresentado pela banda ao produzir e enviar os arranjos com antecedência.

A produção de arranjos, além de ser importantíssima para a execução das músicas do grupo, é mais um serviço que pode ser encomendado pela banda aos seus membros. A produção de arranjos por pessoas do grupo traz benefícios relevantes. Em primeira instância é uma forma de gerar mais renda a membros do grupo, em segunda instância é uma forma de engajar criativamente as pessoas da equipe, intensificando a presença de espírito das pessoas, distanciando-as de um papel de meros executores. É muito importante haver o reconhecimento dos diferentes tipos de trabalho desempenhados pelas pessoas para que o grupo possa existir e esse reconhecimento também se dá através da remuneração de cada etapa cumprida. A invisibilização das formas de trabalho, além de antiética, é algo que faz com que as pessoas se indisponham com o grupo e se afastem eventualmente.

Outra função crucial dos arranjos é garantir que as substituições de musicistas ocorram da melhor forma possível, no que depender do grupo. Todos os fatores descritos no último parágrafo são intensificados quando se fala em substituição, pois substituições costumam ocorrer sob condições menos ideais.

Nesses casos o tempo é mais escasso, podendo chegar a uma substituição que ocorreu com menos de um dia de aviso, se uma pessoa fica doente ou se acidenta, por exemplo. A substituta pode ter pouco tempo para estudar, ou eventualmente não tem tempo nenhum e irá ler pela primeira vez no show.

Há entre a execução idealizada (que não existe), na qual se executa perfeitamente cem por cento do que está escrito na pauta, e a falha total em executar qualquer parte do que está escrito há um espectro amplo de como a atuação de musicistas pode ocorrer. Em termos realistas, o desafio que se impõe é o de aumentar a chance dessa execução ser o mais próximo possível da execução ideal, entendendo como uma probabilidade, um dado estatístico, não exclusivamente individualizado.

Concebemos o produto (show) enquanto algo complexo que envolve a roupa utilizada pelo grupo, a execução musical, a técnica de áudio, a acústica o espaço, a adequação do repertório ao público, entre muitos outros fatores. A busca pela melhor resultante possível entre todos estes fatores resultará no melhor produto por parte da banda, com potencial de fidelização de clientela, manutenção dos espaços de apresentação, crescimento de base de seguidores nas redes sociais, enfim da condição da banda crescer e se retro-alimentar.

A coordenação entre produção, sistematização e catalogamento de arranjos é ferramenta muito potente para influir sobre boa parte destes fatores, que apesar de não encerrarem o que a banda precisa entregar para que se tenha um bom produto, impossibilitam qualquer chance de se chegar a um bom produto se não forem bem implementadas, pois influenciam diretamente sobre os elementos musicais. O cuidado com os arranjos é parte considerável do que o grupo consegue controlar em termos de fomento à boa execução e ao profissionalismo.

Buscar a melhor relação possível com a produção, catalogação e organização dos arranjos é uma tarefa difícil e custosa, tanto em termos do tempo necessário para executar essas tarefas, quanto do dinheiro necessário para remunerar quem fará os arranjos. Para a otimização do esforço, tempo e dinheiro envolvidos, decidimos procurar estabelecer padrões para cada fator envolvido.

Nem sempre conseguimos executar tudo o que estabelecemos como padrões, mas a busca por atingi-los faz com que tenhamos um norte organizativo e que também possamos avaliar objetivamente a eficácia desses padrões e a viabilidade da manutenção dos mesmos. Podemos corrigi-los e adaptá-los, se necessário, ou eventualmente criarmos novos padrões com base no acúmulo empírico das experiências passadas.

O racionalismo pretendido nessa e em outras abordagens do grupo visa a otimização do trabalho, tempo, a economia em gastos, a diminuição do retrabalho e o aumento da chance de sucesso em cada decisão tomada.

Dentro do espectro dos arranjos, temos alguns padrões estabelecidos. Primeiramente nossos arranjos são feitos no *software* Avid Sibelius em detrimento às formas manuscritas de confecção de arranjo. Não por desmerecer-se a manuscrita, sendo essa uma possível etapa anterior à digitalização quando o arranjo não é feito diretamente no *software*. A digitalização permite edição de maneira que a tinta manuscrita no papel não permite.

É comum a necessidade de mudar o tom da música, de corrigir erros de digitação e contraponto, de inserir partes novas e de suprimir repetições e partes do arranjo e, de maneira mais ampla, de fazer novas escolhas musicais. A prática grupal, a evolução da concepção musical individual, o diálogo entre os musicistas, o teste em shows visando a resposta do público são alguns fatores que podem levar a decisões de mudanças nos arranjos. Não necessariamente na chave de correção de erros ou do que está ruim, mas possivelmente na experimentação entre dois caminhos possíveis musicalmente dentro do arranjo. A produção artística é dinâmica, não engessada. Se por um lado se pretende diminuir a chance de

retrabalho, por outro a abertura para a mudança criteriosa dos arranjos é uma forma de cuidado com o trabalho.

No âmbito da organização e catalogação dos arranjos estabelecemos como padrão uma biblioteca de arranjos da banda organizada na nuvem, especificamente no *Google Drive*. Temos uma biblioteca de mais de trinta arranjos que compõem o repertório da banda, cada arranjo com múltiplas partituras, de diferentes instrumentos. Costumamos ter uma partitura de grade completa, contendo todos os instrumentos e uma partitura para cada instrumento. Cada partitura está armazenada no formato PDF e no formato de arquivo do Sibelius.

O uso de armazenamento em nuvem é muito conveniente. Permite que mais de uma pessoa cuide do acervo, facilita o compartilhamento com outros músicos, sobretudo substitutos, permite que com um celular, tablet ou computador seja possível acessar as partituras como alternativa à necessidade de impressão de múltiplas páginas em papel. É uma forma de salvar qualquer tipo de nova ação de organização ou correção no acervo de partituras de forma automática, evitando assim a necessidade de desempenhar uma ação em cada base de dados física, como antigamente seria necessário. Arquivos do tipo PDF são muito leves em quantidade de bits, o sinal de dados móveis de operadoras de celular já bastam para poder acessar todos os arquivos.

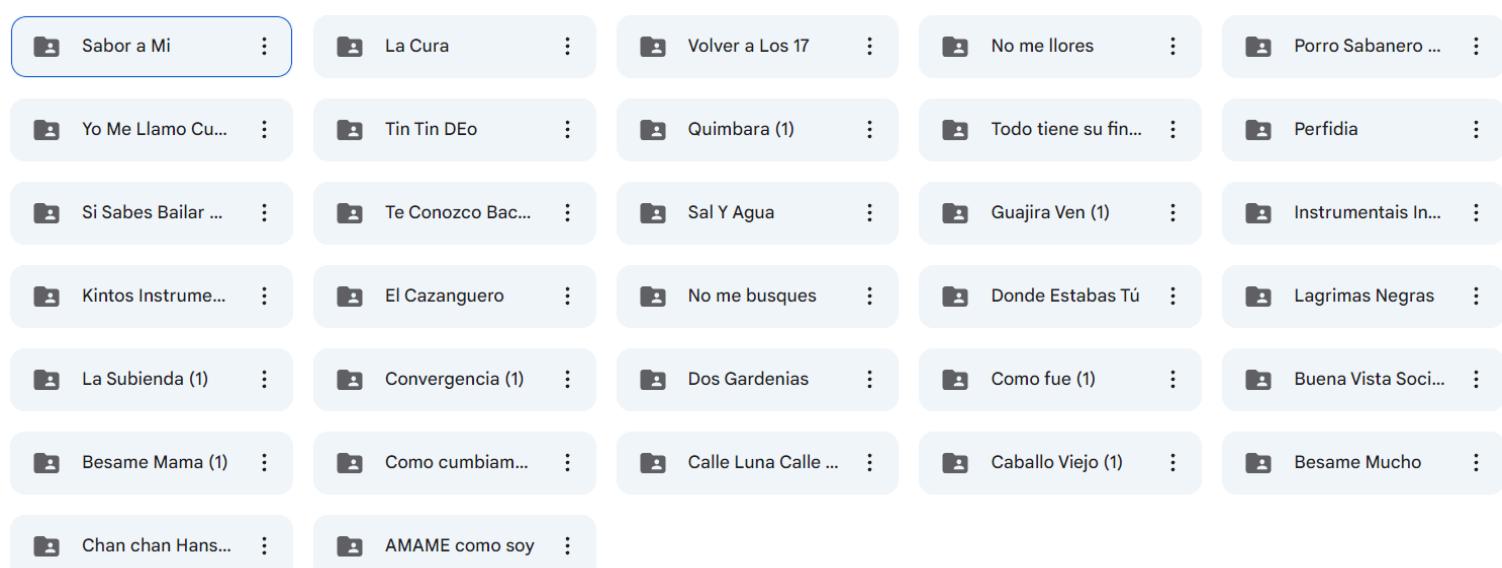


Fig.6- Imagem capturada de detalhe da pasta geral de partituras presente no Google Drive do grupo.

-
-  [Quimbará - Sabor a Mi - Trumpet in Bb.pdf](#) 
 -  [Quimbará - Sabor a Mi - Tres.pdf](#) 
 -  [Quimbará - Sabor a Mi - Piano.pdf](#) 
 -  [Sabor a Mi - Redução para ensaio - tres e baixo.pdf](#) 
 -  [Sabor a mi.mp3](#) 
 -  [Sabor a Mi - Redução para ensaio - Vozes.pdf](#) 
 -  [Quimbará - Sabor a Mi - Piano Simplificado.pdf](#) 
 -  [Quimbará - Sabor a Mi - Bass.pdf](#) 
 -  [Quimbará - Sabor a Mi - Tenor Saxophone.pdf](#) 
-

Fig. 7 - Imagem capturada da pasta de partituras da música “Sabor a Mi”, presente no Google Drive do grupo. Neste exemplo, observamos diversos arquivos em formato PDF e uma gravação da execução deste arranjo ocorrida em um ensaio, no formato MP3.

Periodicamente realizamos gravações de shows inteiros, que posteriormente recortamos em arquivos menores com uma música do show cada. Estes áudios também são armazenados no Google Drive da banda e servem como base para diferentes funções. A primeira é promover a oportunidade da escuta por parte dos músicos da banda sem que estejam tocando.

Quando tocamos estamos escutando ativamente o que estamos tocando e o que os outros tocam também, porém essa escuta é limitada pela efemeridade do momento. Não dá para parar o tempo, ouvir de novo, voltar partes da música enquanto estamos tocando ao vivo. A escuta feita posteriormente, com distanciamento permite que percebemos coisas que não são possíveis de serem percebidas na hora de tocar, bem como também nos permite avaliar se a percepção que tivemos enquanto tocamos se confirma ou não quando ouvimos em outro

contexto. Podemos testar hipóteses quanto à performance individual nossa e de colegas, um zoom em uma pessoa específica, ou também pensar em aspectos mais coletivos como andamento, variação de dinâmica grupal, articulação, entre outros aspectos sonoros.

Essas gravações formam materiais complementares para o estudo dos arranjos para substitutos ou para titulares quando tocamos uma música que não tocávamos há tempo o suficiente para não lembrarmos dela muito bem. As ferramentas tecnológicas do nosso tempo são recursos muito interessantes que podem ser utilizados para o bem do trabalho, procuramos sempre estarmos atentos a novos recursos que nos possam ajudar.

Mesmo que feita por curiosidade, despretensiosamente, a escuta e a comparação entre execuções de uma mesma música através dos anos revela o processo de transformação e crescimento do grupo. Revela maneiras de re-significar práticas recorrentes em anos na procura de mantê-las vivas, gerando sentido, ainda que esse sentido se transforme naturalmente. A manutenção da prática de gravar shows de tempos em tempos e guardar esses registros gera um acervo que cresce com o tempo, possibilitando relação com o registro que seria impossível, ou caríssima, há vinte ou trinta anos atrás.

2.7 PROCESSO DE ESCOLHA DE MÚSICAS PARA O REPERTÓRIO

O processo de produção de arranjos envolve múltiplos passos. O primeiro passo é de natureza artística, estética e eventualmente criativa. Trata-se do processo de concepção do arranjo, ou seja, o quê e como queremos que soe? Para pensar na sonoridade desejada, foi necessário primeiro iniciar uma pesquisa.

No começo do grupo, havia a necessidade de levantamento de repertório rapidamente para se ter um primeiro show pronto, o que possibilitaria o início do trabalho do grupo em termos de apresentações.

Paralelamente a essa demanda, havia a demanda de aprendizado e apropriação, pessoal e grupal, desses tipos de música, que fomos desvendando e aprendendo ao longo do processo como tocá-los.

Primeiramente fizemos uma pesquisa intensa e extensa acerca do tipo de músicas e de sonoridades que gostaríamos de desenvolver no grupo a partir sobretudo dos gêneros Son Cubano tradicional e do universo da Salsa característica da gravadora Fania Records. No momento de criação da banda estávamos ouvindo de forma compulsiva o disco Buena Vista

Social Club, fonte que nos sensibilizou para a música cubana e para a ideia de formar um grupo que tocasse repertórios de outros países do continente latinoamericano.

O sentimento de profunda sensibilização, de maravilhamento, de que algo nos tocava fundo e intensamente ao ouvir esse repertório é ao mesmo tempo motivação para se envolver com esse tipo de repertório e o elo que nos fez e faz crer que outras pessoas possam sentir algo intenso, se cativarem e se interessarem a ponto de consumirem o nosso trabalho, permitindo que ele se justifique financeiramente. O desafio é, então, unir as duas coisas: interesse, aspiração artística do grupo e o interesse do público para que consumam e sustentem a nossa pesquisa e trabalho.

O sucesso estrondoso do disco e grupo Buena Vista Social Club fez com que esses nichos da música cubana tradicional chegassem até nós e gerou o recurso precioso da inclusão de músicas presentes no disco muito conhecidas do público. Desde a fundação do grupo e do primeiro repertório fechado em um show nós tocamos músicas do Buena Vista Social Club conhecidas do público e, acrescidas a elas, outras músicas menos conhecidas ou não conhecidas do público, mas que julgamos dignas de inclusão no repertório.

A internet trouxe ferramentas fundamentais para o desenvolvimento da nossa pesquisa acerca de repertório. O site Youtube foi e ainda é uma ferramenta muito potente de pesquisa musical tanto pela imensa quantidade de vídeos presente na plataforma quanto pelo algoritmo de associação entre vídeos que permite encadear a visualização de vídeos relacionados. Através do youtube também foi feita boa parte da pesquisa sobre como tocar instrumentos típicos da música cubana que não são comuns no Brasil, foi possível encontrar diversos vídeos de gente tocando esses instrumentos e observar a mecanicidade e sonoridade de cada um deles.

As ferramentas de compartilhamento de arquivos como Torrent, SoulSeek e semelhantes foram muito utilizadas por nós nos idos de 2016-2017, sobretudo para baixar discografias completas do universo da Salsa e do Son Cubano. À partir de 2018, contudo, esses softwares foram caindo em desuso para nossos integrantes, cedendo lugar a plataformas de streaming de música como Spotify, que utilizamos até hoje como principal meio de reprodução de músicas. Plataformas como Spotify concentram fonotecas muito extensas, acessíveis de forma imediata uma vez que assinada a mensalidade, e sem risco de vírus (problema grave dos softwares de compartilhamento de arquivos).

Além dos recursos digitais ligados à internet, também nos atentamos para os grupos presentes em São Paulo que tocavam músicas do universo sobre o qual desejávamos nos debruçar. Descobrimos que havia muitas pessoas de outros países, musicistas profissionais,

que vivem em São Paulo e que desenvolvem trabalhos muito interessantes ligados ao universo da música tradicional cubana, da Cumbia e da Salsa. Entre eles Fernando Ferrer y Su Conjunto (Cuba), Jorge Ceruto (Cuba), Aniel Sommeilan (Cuba), Batanga e Cia (grupo de cubanos e brasileiros), entre outros projetos e pessoas.

Frequentar esses shows, ouvir a música tocada neles, conhecer as pessoas envolvidas, eventualmente fazer aulas com algumas delas, posteriormente convidar esses grupos para tocar na festa Noche Latina (produzida por nós no Mundo Pensante entre 2016-2020) e também chamar pessoas presentes nesses grupos para integrar Quimbará foi fundamental para a formação do grupo e para o fomento à cena musical latinoamericana em São Paulo.

A pesquisa que se iniciou com Buena Vista Social Club aos poucos se estendeu para outros artistas e vertentes da música cubana como Pancho Amat, Los Van Van, Benny Moré, Faustino Oramas, Celia Cruz; mas também se estendeu para outra vertente do universo do Son-Salsa, a vertente radicada em Nova Iorque e em Porto Rico centrada na produção fonográfica da gravadora Fania Records.

Descobrimos Hector Lavoe, Rubén Blades, Ismael Rivera, Roberto Roena, entre muitos outros nomes que representam o universo da chamada Salsa Nova Iorquina, que ao mesmo tempo em que referenciavam a música cubana, também destoavam sonoramente dela, à procura do estabelecimento de novas identidades estéticas.

A música colombiana também despertou o nosso interesse, especialmente dentro do espectro da Cumbia, do Porro e Vallenato, gêneros musicais que também foram incluídos no repertório do nosso grupo, em menor medida do que a música cubana e a Salsa da Fania Records.

Uma a uma, músicas foram incorporadas ao repertório do grupo ao longo de oito anos, algumas por demanda localizadas de shows com convidados que demandavam tais músicas, outras pelo simples crescimento do repertório de conhecimento do grupo, de maneira a termos trinta e cinco músicas atualmente no nosso repertório. Dentre as trinta e cinco músicas constam tonalidades distintas, andamentos distintos, músicas oriundas de países diferentes (Cuba, Panamá, Colombia, Venezuela, Porto Rico, EUA, Peru, entre outros países), Boleros, Salsas, Cumbias, Sones cubanos, Sones Montunos, Guajiras, Caballos, entre outros gêneros musicais.

Essa mescla diversa é um recurso conscientemente construído para poder gerar produtos (shows) com propostas igualmente distintas, para atender ao máximo de oportunidades de apresentarmo-nos possível. A ideia é ser capaz de se adequar a muitos

lugares com uma menor quantidade de esforço, tempo, trabalho e dinheiro que consigamos desprender, ainda assim gerando um show de alta qualidade.

Para alcançar essa meta ,não só o conjunto de músicas tem de ser diverso, mas cada música, individualmente, será mais útil na medida em que ela seja versátil, que seja adequada aos diferentes produtos (shows) que queremos vender. Uma canção como “Quizás Quizás”, clássico muitíssimo conhecido do público, pode ser executada em diferentes andamentos e até mesmo em diferentes gêneros musicais.

Ao utilizá-la em uma situação de show de público sentado, mais velho, em local chique, pode-se tocá-la como um Bolero de andamento mais lento. Quando a situação exige algo mais animado, um show em uma casa noturna com pessoas em pé, mais descontraído, pode-se tocar a mesma música em andamento mais rápido, no gênero Bolero-Chá (um Bolero mais acelerado que tem elementos de Cha-Cha-Cha) e incluir ao fim da música uma sessão de Montuno, parte tradicional de músicas Cubanias e da Salsa que apresenta coro e improviso vocal, dinâmica mais intensa, densidade sonora elevada e possivelmente aceleração do andamento paulatina.

A utilização do exercício da linguagem dos gêneros musicais que tocamos pode permitir alguma maleabilidade na execução de uma mesma música, e esse recurso pode ajudar a adequar o show a situações diversas.

A Casa de Francisca, local no qual nos apresentamos desde 2018 diversas vezes ao ano, tem como condição para a permanência do grupo na programação, que o volume geral do show não seja muito elevado. Esse volume tem de permitir a conversa do público enquanto o show ocorre, por política da Casa de Francisca. Isso impõe um desafio que não é fácil de superar, uma vez que por mais que baixemos o volume dos instrumentos microfonados, o volume acústico dos metais e em especial das congas e Timbales (instrumento percussivo cubano com dois tambores de metal, bumbo, pratos, campanas e blocos sonoros) é naturalmente elevado.

Depois de testar muitas abordagens diferentes de maneira cruzada para atender à demanda do volume ideal na casa, chegamos a uma fórmula que se demonstrou adequada àquele espaço. Essa fórmula consiste, primeiramente, em um cuidado especial com a dinâmica por parte de todos, mas sobretudo pela escolha de repertório e em especial pela escolha da ordem das músicas.

O repertório que consolidamos na Casa de Francisca começa com músicas menos intensas, mais lentas, menos densas, boleros, son cubano tradicional e aos poucos encadeia músicas mais intensas, mais rápidas, com mais densidade sonora, salsas, rumbas. A solução

que encontramos foi a de construir caminho gradual da menor intensidade, volume e andamento à maior intensidade, volume e andamento no fim do show. Isso fez com que o público se preparasse ao longo do show para receber um crescimento da energia do show em direção a uma apoteose no fim do mesmo. Assim as pessoas poderiam se alimentar, conversar e contemplar o show mais docemente na primeira parte do show e eventualmente levantar-se e dançar no fim dele.

No dia 15/11/2023 a banda foi convidada a fazer um baile dançante para crianças de até cinco anos de idade e seus adultos de referência no Sesc 24 de Maio, na região da República em São Paulo, capital. A demanda específica por conta do contratante para esse show foi de elementos à primeira vista conflitantes: por um lado, repertório de baile dançante, de energia alta associado a um volume geralmente alto também; por outro, que tocássemos em um volume baixo para respeitar a audição especialmente sensível de bebês e crianças pequenas. Não havia a possibilidade de utilizarmos a mesma estratégia da Casa de Francisca, pois o show precisava ser dançante do começo ao fim.

Nossa solução foi manter o nosso repertório consolidado para bailes dançantes, de salsa intensa do começo ao fim, mas procurando corrigir o volume por meio do rearranjo da formação instrumental. O trompetista tocou com surdina, ambos os metais só foram amplificados no monitor da banda. No lugar da combinação de congas e timbales, utilizamos congas e bongô. Dessa maneira, foi possível nivelar o volume geral da banda pelas congas, que seria o instrumento mais alto desta formação, em detrimento ao timbales, que geralmente gera o nivelamento mais alto em projeção acústica dentre os instrumentos do grupo. O resultado sonoro da banda com conga e bongô, no lugar de conga e timbales, se demonstrou muito positivo. Diferentemente do que pensávamos, não houve queda expressiva no nível de intensidade da banda.

sesc

Baile no Colo

música e dança para
cuidadores, bebês e
crianças de até 6 anos



show

Salsa no Colo

Com Grupo Quimbará

15 nov 2023

qua 14H | 4º andar

GRÁTIS

AL

Sesc 24 de Maio
Rua 24 de Maio, 109
Tel.: 3350-6300
sescsp.org.br/24demao



Fig. 8 - Flyer de divulgação do show “Salsa no Colo com Grupo Quimbará”, realizado no dia 15/11/2023 no Sesc 24 de Maio.

Conseguimos atender à expectativa do contratante e saímos dessa experiência com o desenvolvimento de um recurso novo para tocar com menos volume, ainda que seja um repertório muito intenso. Esses foram dois exemplos de abordagens para adequação das apresentações às demandas dos espaços nos quais nos apresentamos, sempre à procura de causar boa impressão e conseguir mais apresentações em função da boa impressão.

A principal fonte empírica de retorno, ou *feedback*, que norteia a nossa capacidade de controle sobre as escolhas tomadas na banda, e consequentemente os conceitos e critérios para tomar tais decisões e ações, é a resposta do público. É pensando que a venda é o que determina a sobrevivência e o progresso do grupo que decidimos tudo o que fizemos e faremos. Sem receita não existiria meio através do qual poderíamos executar um projeto como Quimbará.

Este retorno pode vir de diversas formas: a resposta do contratante após o show, se se declara um interesse por marcar o próximo show ou não; o quanto as pessoas aplaudem, dançam; se alguém do público escolhe falar conosco após o show e o quê essa pessoa nos diz; se alguém saiu durante o show ou se incomodou; se recebemos algum tipo de mensagem de retorno via email ou redes sociais; o número de pessoas interessadas no show, quantidade de ingressos vendidos, entre outros indicadores de recebimento do nosso show por parte do público e contratantes.

2.8 OUTRO EXEMPLO DE PRODUTO: SHOW “QUIMBARÁ TOCA BUENA VISTA SOCIAL CLUB”

Ao longo do tempo, nos esforçamos para chegarmos em um repertório amplo que unisse coerência com os interesses artísticos, projeto estético do grupo e a potencialização advinda da capacidade de mobilização do público pelo repertório. Este processo foi desenvolvido de maneira empírica com experimentação de diferentes repertórios. Cada aposta do grupo gerou um resultado, inclusive com muitos resultados não ideias quanto à receptividade do público. A abordagem que adotamos, a princípio, foi de mesclar músicas de maior reconhecimento do público (com a condição de serem músicas que julgamos boas e ótimas), com músicas de menor conhecimento do público que julgamos merecedoras da inclusão no repertório. A ideia seria um equilíbrio entre algo familiar e possibilidades de expansão do repertório do público, buscando imprimir também característica de singularidade à banda, na busca por identidade própria. O contraste entre fazer pequenas concessões ao

incluir músicas muito conhecidas, com a inclusão de músicas menos conhecidas, fruto do aprofundamento da pesquisa, foi traço recorrente e da concepção repertório do grupo, em termos de quais músicas são incluídas no repertório geral e nos estilistas dos shows.

À medida em que o repertório se expandiu em número de músicas e se sedimentou pelo processo empírico de ajustes descrito anteriormente, percebemos que outra maneira de conseguir executar as músicas muito conhecidas (gozando da boa recepção do público e contratantes) sem abrir mão da singularidade da banda, seria mantê-las no repertório do grupo, mas produzir novos arranjos para elas. Esse processo criativo é um bom caminho para desenvolver a linguagem estética da banda e também para assumirmos a nossa perspectiva ao executar repertórios antigos, de outras pessoas.

Entendendo quem somos ao tocar, estabelecemos um bom ponto de partida para entendermos como queremos nos colocar. A produção de arranjos novos para músicas já existentes nos permite assumir a coautoria enquanto intérpretes proponentes. Outro âmbito positivo da produção desses arranjos, é a possibilidade de corrigir o que julgamos que poderia melhorar nos arranjos originais como, por exemplo, mudanças de andamento, inclusão de novas partes, inclusão de metais em músicas que não os tinha nos seus arranjos, criação de novos coros e a possibilidade de proposição de ordem semântica, contribuições de letra e significado a músicas que podem não fazer tanto sentido nos dias de hoje.

Sete anos após a criação da banda, atravessados desde a origem do grupo pela influência e escuta de Buena Vista Social Club, formulamos um show temático especializado em Buena Vista Social Club. Esse show se demonstrou um produto com bom potencial de vendabilidade ao mesmo tempo em que é prazeroso de se executar, relevante do ponto de vista ético na chave da divulgação da música cubana, coerente com o escopo musical da banda, interessante do ponto de vista intelectual e informativo com falas que pontuam a origem de muito o que está contido no grupo e disco Buena Vista Social Club.

O potencial “Pop” de Buena Vista Social Club foi um potente recurso para tocar música cubana, falar sobre Cuba e a música cubana, apresentar a nossa banda a um público que se estende a todos e todas que possam se interessar por Buena Vista Social Club. Todos esses fenômenos ocorrem sem que tenhamos que fazer nenhuma concessão do ponto de vista artístico, assumir repertório que não acreditamos ser interessante ou relevante.

Por ser apenas uma das facetas que a banda pode assumir, um dos produtos a serem oferecidos, não há oposição entre a capacidade de autodeterminação criativa da banda e a execução deste show temático. Pelo contrário, o sucesso de bilheteria alcançado por essa potente proposta levantou fundos para que pudéssemos compor músicas autorais, produzir

novos arranjos para músicas já existentes, como *Chan Chan* do próprio Buena Vista Social Club e pagar horas em estúdio para gravarmos nossos próprios fonogramas.

Os bons resultados em bilheteria desse show também geram uma chance maior de fazê-lo recorrentemente e isso também é um fator que dá segurança e a possibilidade de produzir novas coisas. Já temos quatro datas marcadas ao longo do ano de 2024 no Blue Note SP para apresentar nosso show temático de Buena Vista Social Club, datas essas propostas pela casa depois de três noites com duas apresentações lotadas em cada noite.

É importante dizer que até chegarmos à formulação deste show temático, nos apresentamos seis vezes no Blue Note SP com outras propostas de show e somente em uma delas lotamos a casa. A lotação ocorreu sobretudo em função da presença de Marisa Orth, que convidamos e com quem fizemos o show naquela ocasião. Nas outras cinco ocasiões não chegamos perto de lotar a casa. Tivemos que quebrar a cabeça para pensar no que poderia dar certo naquele espaço, pois uma vez que nos apresentamos lá, queremos nos estabelecer e crescer na casa, sobretudo quando se trata de um lugar prestigioso, que confere autoridade ao grupo.

Atualmente entendemos que ter um show temático como esse não age de forma contrária aos processos criativos do grupo, inclusive autorais. Ter um produto consistente como este é uma forma de viabilizar as outras produções do grupo, pois possibilita o acesso a outros espaços de show, à capacidade de trazer maior público a este show e a receita proveniente desta presença maior, à capacidade de expor a banda a maior número de pessoas que podem acessar outras facetas da banda. É como se nos utilizássemos da incrível vitrine que Buena Vista tem para conseguirmos sensibilizar o público para a música cubana e para os outros elementos com os quais a banda trabalha. Ainda há o fato da importância pessoal que Buena Vista ocupa na vida das pessoas do grupo e do grupo em si, bem como a convergência estética com o grupo, uma vez que essa vertente mais tradicional da música cubana é uma das facetas que a banda sempre pesquisou e explorou.



Fig. 9 - Flyer de divulgação do show “Quimbará toca Buena Vista Social Club”, realizado no dia 06/10/2023 no Blue Note SP

3. CONCLUSÃO

Os processos de criação de projetos musicais profissionais e da profissionalização musical individual das pessoas são bastante complexos, envolvem muitas demandas que podem se relacionar em maior ou menor grau, ou em muitos casos, não se relacionar em absoluto. Relacionando-se ou não, existe a imperatividade de que essas demandas múltiplas sejam atendidas de forma concomitante, com a maior qualidade e em menor tempo possível, uma vez que são complementares para que melhor ocorra o processo de profissionalização.

Diante do desafio de atender às múltiplas demandas, deve-se pensar em estratégias para melhor atendê-las. O primeiro passo é o de avaliação de cada momento e a análise acerca de quais são as demandas presentes e como classificá-las de acordo com a sua urgência. O segundo passo é a avaliação interna das condições e possibilidades de ação naquele momento por parte da pessoa ou grupo. O terceiro passo seria a formulação de estratégias de ações que possam dar conta do maior número de demandas seja possível, sempre priorizando as cruciais, demandas às quais não se pode não atender. O quarto passo seria uma fase de avaliação e controle das etapas anteriores

Importante considerar que a profissionalização e, posteriormente, a atuação profissional são processos de constante aprendizado, nos quais a experiência faz com que a capacidade de avaliação das situações evolua, assim como faz com que se estenda o rol de ferramentas apropriadas para lidar com as demandas, momento a momento.

Posicionarmo-nos formulando, propondo e experimentando ações, nos dá amostragem à partir da qual podemos avaliar o grau de sucesso de cada uma das ações. Esse balanço a posteriori permite o afiamento da nossa efetividade em agir futuramente. Se algo deu certo, podemos fazer mais vezes, inclusive aprimorando a maneira de fazer. Se algo deu errado, não repetiremos daquela maneira. Há algo a ser corrigido ou a abordagem é falha como um todo?

De toda maneira, a proposição de estratégias e a consciência acerca dos efeitos das ações são formas de não perder o acúmulo proveniente do trabalho feito, são formas de reter parte do valor do trabalho feito, na forma de apropriação de recursos, de ferramentas.

É necessário a manutenção de um estado de atenção, de inquietação com o que se pode melhorar, pois isso é o que vai fazer com que a qualidade do trabalho siga melhorando sempre. Ao mesmo tempo, a experiência fornece recursos para a melhor administração da

energia. Deixamos, cada vez mais, de nos preocupar desnecessariamente com o passar do tempo e também aprendemos a resolver questões com uso mais eficiente da energia. Ainda que estejamos diante de desafios desconhecidos, ocorre uma transferência do nosso aprendizado de situações passadas para as presentes. A abordagem de seriedade metodológica com relação ao trabalho é um método eficiente de aproveitamento do tempo e fomenta a qualidade da produção.

A partir dessa concepção metodológica generalista profissional, desenvolvemos um estudo de caso aplicado nos caminhos do Grupo Quimbará. O texto trouxe questões específicas dos caminhos do grupo, que podem não se aplicar a outros caminhos professionalizantes e de atuação profissional efetiva, mas que podem contribuir, através do processo de transferência de aprendizados, com as demandas e desafios de quem possa ler este trabalho.

Alguns aspectos tratados procuram dar conta de demandas recorrentes para quem trabalha com apresentações musicais. Entre elas estão os critérios para desenvolvimento de shows que atendam à demanda do público, para que exista receita na forma de procura por estes shows. Desde a escolha do repertório, cuidados com a apresentação visual do grupo, com técnica de áudio, com a postura no palco.

Outro aspecto é o princípio ético-trabalhista do estabelecimento de relações de respeito, afeto, parceria e profissionalismo entre a equipe. Modelos éticos de trabalhar fazem com que se estabeleça relações profundas e duradouras com melhores profissionais, estabelecendo padrões de qualidade que se mantêm ao longo do tempo, fazendo com que a entrega do grupo tenha qualidade e seja consistente. A consistência é um fator decisivo para o estabelecimento de boa relação com contratantes e com público.

Outro âmbito importante é o uso das ferramentas descritas acima, entre outras, como maneira de viabilizar o projeto motivado por interesses artístico-estéticos pessoais de quem desenvolve trabalhos musicais. A busca pelo interesse musical pessoal não se opõe, necessariamente, à capacidade de se trabalhar com o produto do trabalho calcado neste interesse pessoal. A profissionalização deve antes ser meio para o desenvolvimento do objeto de interesse artístico. O desafio é encontrar, momento a momento, a melhor solução que se possa encontrar para o quebra-cabeça que leve ao sucesso profissional junto à realização artística.

É possível desenvolver trabalhos que sejam concomitantemente ético-políticos, relevantes artisticamente e viáveis profissionalmente. Cada caminho terá suas singularidades, mas o compartilhamento das experiências é algo que pode conectar os aprendizados, gerando

construções que adquirem algum caráter coletivo, na medida em que estão em diálogo. O compartilhamento das experiências e a construção coletiva de conhecimento a partir dos diálogos são princípios da ciência, da academia, da educação e da condição humana.

4.REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Jorge de. & FLÓREZ, Juliana. *Encuentro de saberes: Proyecto para descolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico*. In: Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Nómadas (Col), N° 41, pp. 131-147, 2014.

CLUB, Buena Vista Social. USA: World Circuit, 1997.

GOMES, Nilma Lino Gomes. Relações Étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. In: Currículo sem Fronteiras, v.12, n.1, pp. 98-109, 2012.

hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2017. 283p.