



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

KARINE FREIRE TELES ALVES

**SABERES E FAZERES MUSICAIS DO REISADO DE CONGO DO MESTRE
ALDENIR: UMA PROPOSTA DECOLONIAL PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL
ATIVA.**

ANTONINA DO NORTE

2024

KARINE FREIRE TELES ALVES

SABERES E FAZERES MUSICAIS DO REISADO DE CONGO DO MESTRE
ALDENIR: UMA PROPOSTA DECOLONIAL PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL
ATIVA.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientador: Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha.

ANTONINA DO NORTE

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Instituto Federal do Ceará - IFCE

Sistema de Bibliotecas - SIBI

Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A474s Alves, Karine Freire Teles.

Saberes e Fazer Musicais do Reisado de Congo do Mestre Aldenir: : uma proposta decolonial para a educação musical ativa. / Karine Freire Teles Alves. - 2024. 156 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha.

1. Educação Musical Ativa. 2. Reisado de Congo. 3. Cultura Popular. 4. Mestre Aldenir. 5. Pedagogias Decoloniais. I. Título.

CDD 700

KARINE FREIRE TELES ALVES

SABERES E FAZERES MUSICAIS DO REISADO DE CONGO DO MESTRE
ALDENIR: UMA PROPOSTA DECOLONIAL PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL
ATIVA.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Aprovado (a) em: 13 / 12 / 2024.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 EWELTER DE SIQUEIRA E ROCHA
Data: 16/12/2024 20:14:40-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha (Orientador)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – *Campus* Fortaleza

Documento assinado digitalmente
 RAIMUNDO NONATO CORDEIRO
Data: 13/12/2024 19:22:07-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza

Documento assinado digitalmente
 ANTONIO CHAGAS NETO
Data: 13/12/2024 18:50:50-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Antonio Chagas Neto

Universidade Federal do Cariri (UFCA)

De boas palavras vaza
No meu peito a inspiração.
Eu consagro tudo ao Rei,
Que escrevi de coração.

Minha língua até parece
Com a pena preferida
De escritor habilidoso,
Pra escrever coisa bonita.

Pego a viola e canto a canção.
É sempre o mesmo refrão.
O mesmo tema, é tudo o que sei.
Canto a beleza do Rei.

Que Vem chegando, espada na Mão.
Cubram de flores o chão.
Pois dos Seus lábios Graça alcancei.
Canto a beleza do Rei

Stênio Marcius

De boas palavras transborda o meu coração.
Ao Rei consagro o que [escrevi].

Salmos 45: 1a

AGRADECIMENTOS

Ao findar uma jornada tão intensa de pesquisa é mais do que justo reconhecer os que me acompanharam em cortejo.

Agradeço ao Rei dos Reis, o Criador de toda folia, que me coroou de graça e misericórdia quando deixou Seu trono de glória para morrer numa cruz e se tornar meu Salvador.

Ao meu amado esposo, pastor Doka, companheiro de vida e brincadeira. Grata sou por seu amor e cuidado.

Às minhas doces filhas Talita, Rebeca e Luiza, pela paciência, abnegação e compreensão.

A meu pai e mãe, Teles e Mazé, pela herança mais preciosa: a educação.

Ao meu avô Zé Teles, por me proporcionar a melhor infância.

Aos meus irmãos Tonton, Keké e Dedé, pela partilha das memórias.

À bisavó Edith e meu bisavô Chico do Couro, em memória, por me presentear com a música.

Aos demais familiares, pelo apoio e torcida.

Aos irmãos na fé, por intercederem e velarem por minha alma.

Aos amigos, pela escuta, sorrisos e presença.

Aos colegas e professores do Programa de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal do Ceará, por me ensinarem tanto.

A cada artista que integrou a produção do álbum, do clipe e do programa: Fabiano, Junú, Vini, Ranier, Francisco, Evânio, Zé, Samuel, Helinho, Sarah e Lessa, de forma especial, Maria, Beto, André e Quemuel, por gestarem tanta beleza comigo. Vocês me ajudaram a expressar o que um texto não conseguiria.

À Secretaria de Cultura do Ceará, pelo fomento para a produção do álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”.

À Casa de Vovó Dedé, pela realização da Vivência “Entre Reis e Reisados”.

Aos professores Dr. Nonato Cordeiro e Dr. Antonio Chagas, integrantes da banca de qualificação, por acolherem e contribuírem no desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao meu orientador, professor Dr. Ewelter Rocha, que desde a licenciatura tem sido um referencial para minha formação, e agora na pós-graduação acreditou e nutriu bem mais que uma pesquisa acadêmica, mas um sonho de uma vida.

Aos artistas pesquisadores, e educadores, cearenses, Dra. Lourdes Macena, Ms. Fabiano de Cristo, Dr. Nonato Cordeiro, Dr. Ewelter Rocha, Dra. Cícera Nunes e Dr. Oswald Barroso (em memória), por serem mais que um referencial teórico, mas referenciais de luta pela valorização dos saberes e fazeres da cultura popular no contexto acadêmico.

Aos brincantes do grupo de Reisado de Congo do Mestre Aldenir, pela disponibilidade em integrar, de forma entusiasmada, cada ação proposta ao longo das etapas da pesquisa.

Aos familiares do Mestre Aldenir, pela confiança em meu trabalho, bem como constante e afetuosa colaboração. Agradeço por entenderem o amor e o respeito que sinto pelo Mestre e seu brinquedo.

Ao meu querido Mestre Aldenir, por sua generosidade, carinho, alegria e sabedoria. Por cada peça, anedota, café, história e pisada. Por despertar minha alma Cariri e me fazer sentir novamente em casa. Grata sou por ter a minha vida interligada a sua.

“O Mestre é um portador ativo de uma tradição, que guarda em seu corpo a memória de um saber coletivo [...] Em torno de si, giram discípulos, aprendizes, alguns dos quais, levarão adiante sua arte, repassando o saber em processamento para as novas gerações” (Barroso, 2013, p. 651).

RESUMO

O Reisado de Congo é um folguedo do cariri cearense que contempla múltiplas linguagens artísticas. A música é fundamental para seu enredo, e a observação da atuação de Aldenir Aguiar, que há mais de 70 anos atua como Mestre em grupos de Reisado, motivou reflexões sobre o campo da educação musical ativa em relação às práticas de transmissão do conhecimento musical no Reisado. A pesquisa intitulada “Saberes e Fazeres Musicais do Reisado de Congo do Mestre Aldenir: uma proposta decolonial para a educação musical ativa”, objetiva elaborar uma proposta teórico-metodológica decolonial a partir dos processos de ensino e aprendizagem musical do referido brinquedo popular. A proposta considera as interfaces entre os elementos das abordagens ativas e os elementos do Reisado de Congo, destacando a relação intrínseca entre música, corpo e movimento, assim como o diálogo entre as linguagens artísticas da música, dança, teatro e artes visuais. A dissertação apresenta um panorama das metodologias ativas, um quadro do ensino musical na cultura popular e os aspectos que envolvem a transmissão de saberes e fazeres no Reisado de Congo, considerando os conhecimentos incorporados no Mestre e nos brincantes. Com uma abordagem etnográfica e pluriepistêmica, a pesquisa destaca os papéis do Mestre e dos brincantes, dando lugar para que suas falas, cosmologias, epistemologias e metodologias sejam retratadas de maneira significativa em seus próprios relatos e práticas. Além de ser uma pesquisa-ação-participativa, que leva em conta as vivências da autora como educadora musical em interlocução com a cultura popular. O referencial teórico se baseia nos atravessamentos entre os campos da educação musical, etnomusicologia e sociologia da educação musical. Como produto artístico educacional, a autora desenvolveu o portal virtual “O Reisado na Educação”, que oferece propostas, atividades e recursos didáticos, bem como materiais artísticos. Este portal visa enriquecer a educação musical, favorecendo a construção de um corpo teórico e metodológico que reconheça os conhecimentos musicais representativos e identitários da cultura popular como referenciais. A iniciativa valoriza a integração entre música, cultura e ludicidade, permitindo que os educadores musicais incorporem, em sua formação, conteúdos artísticos, estéticos, éticos, para uma educação musical que seja decolonial, engajada e emancipadora.

Palavras chaves: educação musical ativa; reisado de congo; cultura popular; mestre Aldenir; pedagogias decoloniais.

ABSTRACT

The Reisado de Congo is a folk festival from the Cariri region of Ceará that encompasses multiple artistic languages. Music is fundamental to its plot, and the observation of the performance of Aldenir Aguiar, who has been a Mestre in Reisado groups for over 70 years, motivated reflections on the field of active music education in relation to the practices of transmitting musical knowledge in Reisado. The research entitled “Musical Knowledge and Practices of the Reisado de Congo by Mestre Aldenir: a decolonial proposal for active music education” aims to develop a decolonial theoretical-methodological proposal based on the musical teaching and learning processes of the aforementioned popular toy. The proposal considers the interfaces between the elements of active approaches and the elements of Reisado de Congo, highlighting the intrinsic relationship between music, body and movement, as well as the dialogue between the artistic languages of music, dance, theater and visual arts. The dissertation presents an overview of active methodologies, a framework of music education in popular culture, and the aspects involving the transmission of knowledge and practices in Reisado de Congo, considering the knowledge embodied in the Mestre and the players. With an ethnographic and multi-epistemic approach, the research highlights the roles of the Mestre and the players, allowing their speeches, cosmologies, epistemologies, and methodologies to be portrayed in a meaningful way in their own accounts and practices. In addition to being a participatory action research, it takes into account the author's experiences as a music educator in dialogue with popular culture. The theoretical framework is based on the intersections between the fields of music education, ethnomusicology, and sociology of music education. As an educational artistic product, the author developed the virtual portal “O Reisado na Educação,” which offers proposals, activities, and teaching resources, as well as artistic materials. This portal aims to enrich music education by fostering the construction of a theoretical and methodological framework that recognizes the representative and identifying musical knowledge of popular culture as references. The initiative values the integration of music, culture and playfulness, allowing music educators to incorporate artistic, aesthetic and ethical content into their training, for a music education that is decolonial, engaged and emancipatory.

Keywords: active musical education; congo reisado; popular culture; Mestre Aldenir; decolonial pedagogies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Mestre Aldenir	59
Figura 2 — Brincantes posicionados em fileiras durante ensaio	60
Figura 3 — Mestre Aldenir ensinando uma brincante a construir seu próprio capacete	63
Figura 4 — Brincantes do Reisado do Mestre Aldenir trajados	68
Figura 5 — Mestre Aldenir na sala do Coração de Jesus em sua residência	73
Figura 6 — Oficina “Reisado de Congo como Abordagem no Campo da Educação Ativa”, ministrada em 08/08/2023 na UFCA	84
Figura 7 — Terreirada realizada na casa do Mestre em agosto de 2024, na inauguração do Museu Orgânico	86
Figura 8 — Grupo de Reisado do Mestre Aldenir com a disposição do figural: Mestre de peitoral verde, Reis de peitoral vermelho, Rainha de vestido vermelho e Mateu de roupa azul	88
Figura 9 — Representação ilustrada de alguns personagens do Reisado de Congo	96
Figura 10 — Partitura da peça “Nosso Rei está coroadado”, transcrição da execução gravada no álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, em junho de 2023, com ênfase no sapateado	99
Figura 11 — Partitura da peça “Nosso Rei está coroadado”, transcrição da execução gravada no álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, em junho de 2023, com ênfase no giro	100
Figura 12 — Partitura da peça “Nosso Rei está coroadado”, transcrição da execução gravada no álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, em junho de 2023, com ênfase no sapateado e giro	100
Figura 13 — Transcrição da linha de zabumba da valsa do Reisado de Congo e a marcação do trupé	101
Figura 14 — A síncope característica no xote do Reisado (A) e a célula básica do xote (B)	105

Figura 15 — Acentos da caixa evidenciando a estrutura do <i>tresillo</i> no xote do Reisado	105
Figura 16 — <i>Tresillo</i> na linha de Zabumba do Baião de Espadas	105
Figura 17 — Dança do entremeio do Boi	108
Figura 18 — Gravação da voz do Mestre para o álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”, em junho de 2023	121
Figura 19 — Gravação do Coro infantil, em outubro de 2023.....	122
Figura 20 — Gravação da sanfona, em janeiro de 2024	122
Figura 21 — Lançamento do álbum “Reis de Congo”, em abril de 2024, no Centro Cultural do Cariri, em Crato, Ceará	127
Figura 22 — Capa do álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”	127
Figura 23 — Gravação do Clipe documental “Reisado é bom”, nas ruínas do Engenho da “Lagoa Encantada”, em maio de 2024	128
Figura 24 — Gravação do programa para a web TV da CVDD, em junho de 2024	129
Figura 25 — Aba principal do portal “O Reisado na Educação”	131
Figura 26 — Oficina “Brincantes do Cariri e o Reisado de Congo”, em junho 2024, na CVDD	132
Figura 27 — Disposição da proposta “Bate Marcha” no portal “O Reisado na Educação” ...	135
Figura 28 — Fichas com recursos para execução da proposta “Bate Marcha”.....	136
Figura 29 — Recurso “Espada”	136

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Panorama dos Quadros Cênicos do Reisado de Congo do Mestre Aldenir	74
Quadro 2 — Apresentação dos Personagens do Reisado de Congo do Mestre Aldenir	93
Quadro 3 — Gêneros musicais do Reisado de Congo, células rítmicas e aplicações	102
Quadro 4 — Conteúdos virtuais produzidos para o produto	120
Quadro 5 — Ficha técnica do álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos	124
Quadro 6 — Relato da aplicação da proposta Bate Marcha	133

SUMÁRIO

1	CHEGANÇA	13
2	AS ABORDAGENS (PEDAGOGIAS) ATIVAS EM EDUCAÇÃO MUSICAL.....	28
2.1	História e percursos.....	29
2.1.1	<i>Dalcroze – corpo e movimento.....</i>	<i>31</i>
2.1.2	<i>Kodály – o canto de um povo.....</i>	<i>32</i>
2.1.3	<i>Orff – a música elementar</i>	<i>33</i>
2.1.4	<i>Continuidade</i>	<i>35</i>
2.2	<i>Panorama da educação musical ativa no Brasil.....</i>	<i>36</i>
2.2.1	<i>Educação em movimento</i>	<i>36</i>
2.2.2	<i>As canções do folclore brasileiro</i>	<i>37</i>
2.2.3	<i>Linguagem, jogo e dança</i>	<i>38</i>
2.2.4	<i>Protagonismo das escolas do ocidente.....</i>	<i>39</i>
2.2.5	<i>Decolonialidade</i>	<i>40</i>
3	O ENSINO DE MÚSICA NA CULTURA POPULAR	42
3.1	A música na cultura popular	42
3.2	O ensino de música na perspectiva da cultura popular	45
3.2.1	<i>Experiências educacionais</i>	<i>46</i>
3.2.2	<i>Educação musical e etnomusicologia: interfaces e entrelaços</i>	<i>54</i>
3.2.3	<i>Ensino musical na cultura popular: um fato social</i>	<i>56</i>
4	A TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO NO TERREIRO DO MESTRE ALDENIR	58
4.1	A transmissão de conhecimentos no Reisado de Congo: a experiência como processo de ensino aprendizagem	59
4.2	O Reisado de Congo: história e elementos	64

4.3	O Mestre: seu corpo e terreiro	76
4.4	Os Brincantes: partilhas e interações	87
5	O REISADO DE CONGO COMO PERCURSO DECOLONIAL EM EDUCAÇÃO MUSICAL ATIVA.....	97
5.1	Transmissão de conhecimentos musicais no Reisado de Congo e educação musical ativa: aproximações	97
5.1.1	<i>A música, o corpo e o movimento no Reisado de Congo</i>	98
5.1.2	<i>Linguagens artísticas em diálogo: a música, a dança, o teatro e as artes visuais no Reisado de Congo</i>	106
5.2	O Reisado de Congo no campo da educação musical ativa: uma proposta decolonial	111
5.3	Propostas teóricas metodológicas: o portal “O Reisado na Educação”	118
6	ETNOGRAFIA DE UMA APRESENTAÇÃO NA “CAPITÁ”	138
7	DESPEDIDA	150
	REFERÊNCIAS	154

1 CHEGANÇA

“Mestre Aldenir é um homem de valor, ele é meu professor no Reisado Brasileiro. Ele me ensinou a ver Constantinopla, Japão, África e Europa e a Matriz do Juazeiro”¹. Com esses versos Mestre Antonio, do Reisado dos Irmãos de Juazeiro do Norte-CE, declara e reconhece, junto a um coro de mestres, mestras e brincantes do folguedo² de tradição mais presente na região do Cariri³ cearense, o papel desempenhado pelo agricultor, Tesouro Vivo da Cultura⁴, compositor e brincante: Mestre Aldenir.

Eu mesma, aos 16 anos, despertei para um mundo novo: o mundo dos saberes e fazeres das manifestações populares caririenses. Um mergulho na minha história de vida e na minha identidade Cariri. Foi no terreiro do Mestre Aldenir, localizado na Vila Lobo, bairro na periferia da cidade de Crato⁵ – CE, que conheci e me reconheci o(n) Reisado de Congo, tornando-me ajudante de um dos grupos que o Mestre dirigia. No entanto, minha relação com a brincadeira inicia na infância. Sou nascida em Crato, cidade que por muitos anos sediou o desenvolvimento sociopolítico, econômico e cultural do sul do estado, tendo como impulsionador desse progresso os anos de ouro do ciclo da cana-de-açúcar⁶. Do seu plantio ao seu beneficiamento, e vendas dos seus derivados, a cana está presente na história do cratense, e a esse fato se deve o pseudônimo da cidade, ainda hoje, ser “Cratinho de açúcar”.

¹ Para ouvir a peça: <https://www.youtube.com/watch?v=TtRzAh1cE1A>.

² Folgado e brincadeira são termos que definem festejos comunitários/populares. Eles nasceram nos tempos de folga e brincadeira dos trabalhadores, por vezes rurais e das periferias urbanas, dialogando com as linguagens artísticas como dança, música, teatro e artes visuais. Seus conteúdos são religiosos, cotidianos e mitológicos, e costumam integrar festividades anuais ou de ciclos específicos das comunidades.

³ O Cariri é a região sul do estado do Ceará que contempla os municípios de Abaiara, Altaneira, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Aurora, Barbalha, Barro, Brejo Santo, Campos Sales, Caririaçu, Crato, Farias Brito, Granjeiro, Jardim, Jati, Juazeiro do Norte, Mauriti, Milagres, Missão Velha, Nova Olinda, Penaforte, Porteiras, Potengi, Salitre, Santana do Cariri, Tarrafas e Várzea Alegre. Com aproximadamente 967.760 habitantes (Censo, 2010). A região possui ampla concentração de expressões da cultura popular, sendo um polo turístico do estado cearense.

⁴ Tesouro Vivo da Cultura é um título concedido pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará aos Mestres, Mestras, Grupos e Coletividades das culturas populares cearenses. O título é fruto de uma política pública estadual implementada no ano de 2004 que tem como objetivo preservar saberes e fazeres populares reconhecendo os agentes que salvaguardam e transmitem tais conhecimentos. Além da titulação é garantido um auxílio financeiro mensal e uma titulação de Doutor Honoris Causa que possibilita aos Tesouros Vivos atuarem em espaços de ensino superior como professores.

⁵ Crato é um município situado na região sul do Ceará (Cariri). Sendo uma das cidades mais antigas do Ceará, abrigou ciclos significativos de desenvolvimento sócio, cultural e político do estado. É o sexto município mais populoso com 131.050 residentes (Censo, 2010).

⁶ Desde o período do Brasil colônia, em meados do século XVII, a região do Cariri foi reconhecida pelo seu potencial canavieiro, devido a presença de baixios húmidos. No século XIX, os engenhos tornaram-se fonte principal de trabalho e rentabilidade econômica para o comércio da região, havendo trezentos engenhos no Cariri dedicados a fabricação de rapadura, melaço e aguardente. No final da década de 1970, o ciclo canavieiro teve seu declínio, impactando severamente no desenvolvimento social, política e econômico da região (Oliveira, 2022).

Sou da família Teles, núcleo que exerceu influência social, política, econômica e cultural na região entre o início do século XX e meados da década de 1970. A história dos meus ancestrais se entrelaça com a do ciclo da cana-de-açúcar, dos seus dias mais áureos ao seu declínio. Dr. Joaquim Teles⁷ e Cel. Filemon Teles⁸, irmãos do meu bisavô Dr. Antônio Teles⁹, filhos de Teodorico Teles¹⁰, estavam entre os maiores latifundiários de cana do Cariri cearense.

Era do Dr. Joaquim Teles a propriedade conhecida como “A Lagoa Encantada”, e devido ao pioneirismo na utilização de máquinas e insumos agrícolas, o latifúndio era considerado como um dos epicentros da cultura canavieira cratense, do plantio à produção e venda dos derivados. “A Lagoa Encantada” ficava um pouco antes da região do Baixio Verde, uma zona de brejo, úmida, que até nos tempos mais secos permanecia esverdeada. Na propriedade havia um grande casarão de estilo colonial e um engenho. Ali se concentravam vários trabalhadores, que faziam o plantio, a colheita e a manufatura da cana, que consiste na produção de melaço, açúcar, rapadura e aguardente.

Preciso ressaltar sobre as relações de trabalho no ciclo canavieiro do início do século XX até seu declínio na década de 1970, período no qual o engenho da “Lagoa Encantada” funcionou, serem de exploração e de subserviência. Os trabalhadores exerciam suas funções exaustivamente e sem normas de segurança ou direitos trabalhistas, sendo submetidos a uma baixa remuneração e péssimas condições de vida. A cultura da cana-de-açúcar conduziu um engendramento de categorias sociais distintas e profundamente desiguais, uma herança do modelo escravista que se perpetua no jogo desigual de dominação nas relações de produção e trabalho na modernidade. No entanto, registros históricos da época destacam que os trabalhadores da “Lagoa Encantada” desfrutavam de melhores condições de trabalho e moradia (Santos; Leite, 2010; Oliveira, 2003).

O nome “Lagoa Encantada” foi atribuído à propriedade pela presença de uma grande lagoa. Nessa lagoa eram abrigadas uma série de histórias fantásticas que povoavam o

7 Dr. Joaquim Fernandes Teles foi o primeiro médico cratense formado e fundador do primeiro hospital maternidade, em 1936. Assumiu os mandatos de prefeito do Crato em 1928, de deputado estadual, em 1935 e federal, em 1946. Proprietário agrícola, foi sócio fundador e presidente da Associação Agrícola e Pastoril do Cariri sendo pioneiro na introdução da lavoura mecanizada. Participou também da organização das primeiras empresas da indústria açucareira do Ceará.

8 Cel. Filemon Fernandes Teles foi prefeito do Crato de 1936 - 1940 e 1947 - 1950, assumiu o mandato de deputado estadual em 1951, 1955, 1959 e 1963, sendo Presidente da Câmara chegou a assumir o governo estadual em alguns momentos. Conhecido como o maior latifundiário da sua época.

9 Antonio Fernandes Teles formou-se em odontologia e atuou também como farmacêutico. Destacado comerciante, foi presidente do Banco do Cariri, sendo seu maior acionista por quase três décadas. Também latifundiário e agropecuarista.

10 Teodorico Teles de Quental foi político e coronel de grande expressão na região do cariri, sendo prefeito no ano de 1915. Grande latifundiário e agropecuarista. Inaugurou a “Era dos Teles” na política cratense.

imaginário dos que ali trabalhavam ou viviam em suas proximidades. Mestre Aldenir nasceu no Baixio Verde, envolvido pela cultura da cana e os contos míticos da lagoa. Filho de um dos trabalhadores do “Engenho do Dr. Teles”, como se refere até hoje, ele acompanhava o pai, quando jovem, para “colocar o motor para funcionar, ainda de madrugada, e fazer garapa”. O ciclo canavieiro ofertou sua primeira profissão, e nele tentou extrair, junto a agricultura, o sustento da sua família. “Eu fiz de tudo no engenho. Fui cambiteiro, acendedor de fornalha, cortador de cana, mexia os tachos”, menciona o Mestre.

Foi na região do Baixio Verde, entre os canaviais, que o Mestre assistiu, “em 1955, numa noite de São João” o Reisado de Congo pela primeira vez, e desde aquele dia integrou a brincadeira. A relação do ciclo da cana com o advento do Reisado de Congo se relaciona com a herança artística da cultura negra. Os povos africanos eram a mão de obra predominante na sociedade açucareira do Brasil colônia, e as Folias de Reis e Congos eram presentes nos tempos de “folga”. Antonil, em 1711, se posiciona sobre a importância de serem permitidos aos escravos “folgarem”:

Negar-lhes totalmente os seus folguedos, que são o único alívio do seu cativo, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantos e bailes por algumas horas honestamente em alguns dias do ano, e o alegrarem-se inocentemente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago da capela do engenho, sem gasto dos escravos, acudindo o senhor com sua liberalidade (Antonil, 1967, p. 164).

Os trabalhadores do início do século XX, subjugados a condições ínfimas de um trabalho semi-análogo a escravidão, encontraram no Reisado de Congo o seu tempo de “folgar”, o estruturando a partir das brincadeiras de reis coroados da cultura afrodescendente, em diálogo com organização hierárquica dos engenhos de açúcar.

Mestre Aldenir menciona a alegria proporcionada pela brincadeira num contexto de tanta vulnerabilidade. “Brincar Reisado era a minha alegria. Eu passava o dia penano, mas de noite eu me alegrava”. Ressalta também, a brincadeira nunca ser impedimento para cumprir com as responsabilidades. “Era assim: de noite, eu brincava Reisado, e de dia, eu cortava cana. De dia, eu cambitava, e de noite, eu brincava Reisado. Nunca falhei com minhas responsabilidades”. E canta orgulhoso os versos:

Nunca pensei de ser Mestre de Reisado, nasci no Baixio Verde sentindo o cheiro do mato. Num engenho de cana, comendo mel com rapadura, fui o Mestre da Cultura no município do Crato. Tenho lembrança quando eu era cambiteiro, trabalhava o dia inteiro mas meu colega Raimundo. De tardizinha, nós ia tomar uns goles na casa de Zé de Ana, fi do velho Zé Tomé.

Mas a relação do Mestre Aldenir com a minha família não se resume a dura rotina do engenho. Na década de 1960, o brincador de Reisado e trabalhador do “Dr. Teles” conhece meu avô Zé Teles, e ambos desenvolveram uma terna amizade, marcada por amor e respeito mútuo.

Meu Avô, José Anchieta Fernandes Teles, era o filho homem caçula dos dez filhos de Antônio e Edith Teles. Ele foi criado com todos os privilégios e oportunidades de um Teles, tendo acesso à educação formal e convívio social de prestígio. No entanto, quando jovem, se apaixonou por uma moça simples, Terezinha Brito (Teca), de família não tradicional e, ao encontrar oposição dos pais, foge com ela para casar-se e viver esse amor. Ao tentar retornar para o Crato, recebe a notícia que não é mais bem vindo em casa e que a família cortara relações. Estamos falando de um contexto de grande rigidez social, e um relacionamento entre classes distintas era inviável. Os comerciantes e latifundiários da época, por respeito ao meu bisavô, não ofertaram emprego para vovô. Migraram, ele e a esposa, para Fortaleza, onde viveriam dias de grande dificuldade, até retornarem para o Crato e encontrarem abrigo sob a guarda de Juvêncio Barreto, que ofertou um emprego na sua vacaria.

A notícia do nascimento dos netos amoleceu o coração do meu bisavô e, por ocasião do grave adoecimento de D. Edith, uma discreta aproximação aconteceu. Meu pai ganha o nome de Antonio Teles Neto, em homenagem ao avô. Uma oferta de auxílio de meu Bisavô direciona vovô para uma propriedade agropecuária no Brejo, próximo a “Lagoa Encantada”. Ali, ele inicia sua jornada de pequeno agricultor e pecuarista. Com a morte da minha bisavó e em seguida do meu bisavô, a partilha da herança acontece, e uma propriedade é confiada ao meu avô, para onde ele se muda com a esposa e seis filhos. O sítio ficava na região do Alegue, alguns quilômetros depois da “Lagoa Encantada”. E, nessa região, meu avô, avó, pai e tios viveram como pequenos agricultores e pecuarista.

Zé Teles e Aldenir se conheceram na “lida” do corte de cana e desenvolveram uma bonita amizade. Por vezes vovô lhe fornecia leite, mesmo sem receber, e lhe dava livre acesso para ingressar no Riacho da Mata para pescar. Essas memórias são caras ao Mestre que sempre relembra: “Zé Teles é meu amigão, um grande amor. Não vou esquecer nunca o que seu avô fazia por minha família, minha fia. Quando não tinha nada pra comer, ele deixava eu pescar no riacho. E num conto as vez que ele me deu leite sem cobrar nada”.

Naquele tempo a brincadeira de Reisado não era bem-vista por boa parte da comunidade, sendo considerada para muitos arruaça. Essa concepção remete aos tempos coloniais, nos quais as expressões artísticas dos escravizados eram identificadas como bárbaras (Barroso, 1996, p. 22). Vovô, no entanto, nutria carinho pela brincadeira e acolhia os foliões do grupo do Mestre Aldenir. Essa simpatia fez meu pai ter contato com o repertório de peças do

folgado e construir uma memória afetiva que o acompanha até hoje. A proximidade de Zé Teles e Aldenir também é atribuída ao fato de a família Calou, família do Mestre, ter um laço de amizade profundo com Vovô, relação que perdura até hoje.

As adversidades enfrentadas no campo fazem com que vovô decida vender o sítio para seu irmão Eberth e se mudar para a cidade com família. Papai termina os estudos, casa e decide se afastar totalmente da vida rural, tornando-se professor universitário da antiga Faculdade de Filosofia do Crato, hoje Universidade Regional do Cariri (URCA). Vovô se divorcia e vai morar em Belém por alguns anos, e ao retornar para o Crato aceita a proposta de administrar o “Sítio Alegue”, que agora era do seu irmão. Os tempos eram outros. Na década de 1980 a cana-de-açúcar não representava mais um meio rentável de produção, e quase todos os engenhos do Crato estavam desativados. A “Era dos Teles” na política virara lembrança e, com a morte de Dr. Joaquim Teles e o declínio do ciclo canavieiro, a “Lagoa Encantada” contava apenas com poucos moradores encarregados de cuidar do casarão e de uma pequena produção agrícola e pecuária. Boa parte dos antigos trabalhadores dos canaviais firmaram residência em terras circunvizinhas, surgindo a Bela Vista e a Vila São Bento.

Eu nasci em quinze de março de 1979 e não sei quando foi a primeira vez que fui visitar vovô no Sítio Alegue. Mas devia ter uns cinco anos quando realizei a visita que recordo. A casa de vovô era o melhor destino da minha infância, e as viagens eram constantes. Nos finais de semana ou em dias festivos, como São João, São Pedro, dias de renovações, aniversários, tempos de colheita, entre outros, era para lá que nossa família sempre ia.

Lembro de cada detalhe daquela jornada até a chegada no Alegue. Morávamos num bairro de periferia do Crato e atravessávamos a cidade até chegar na zona rural que dava acesso à região. Percorríamos inicialmente uma pequena vila e depois subíamos um aclave. No alto do aclave estava a entrada para o meu lugar mágico: “a Lagoa Encantada”. A partir desse “portal” residem as memórias mais doces da minha infância. E recordo bem os cheiros, as cores, os sons e as texturas presentes em toda aquela travessia.

A estrada era por sobre o barro úmido de um bosque de Jatobás e Pau D'Arcos, cujas copas cobriam o céu e a sombra era contínua. Quando findava o bosque, avistava do lado esquerdo, sobre uma escadaria, o majestoso prédio colonial que tinha paredes brancas, janelas e portas verdes escuras, um enorme alpendre e detalhes pontiagudos na parte superior da parede frontal. Era o “Casarão dos Teles”. Residência ainda afamada pelos saudosos e curiosos transeuntes. À direita, bem em frente ao casarão, ficava o brejo, ou a antiga lagoa, e o engenho.

Ali, uma janela era aberta. Narrativas de um tempo glorioso eram iniciadas. Naquela passagem aprendia sobre a genealogia da família Teles e a sua importância na construção

sociopolítica, econômica e cultural do Cariri. Aos poucos, o casarão e o engenho ficavam para trás, e eu me voltava para o vidro traseiro do carro na esperança de contemplar o máximo possível aquele quadro, enquanto ouvia mais histórias. Entre as cenas e os personagens dos relatos verossímeis, seres fantásticos e fatos misteriosos cruzavam as falas. Uma bela donzela que enfeitiçava os trabalhadores do engenho com seu canto, um lobisomem que rondava o canavial em noite de lua cheia, um castelo que se desencantava, um príncipe lagarto viajante... Era a mitologia da “Lagoa Encantada”. Em minha mente, os personagens e as narrações se entrelaçavam e eu não sabia mais o que era real ou fantasia. Seguia deslumbrada com naquela paisagem rural verde, e imersa em encantamento, até chegar no sítio de vovô.

Ali eu brincava livremente. Subia nos pés de seriguela, tomava banho no Riacho da Mata, corria atrás das galinhas, chupava cana, bebia leite quentinho tirado direto da vaca, comia tapioca feita no tacho por Lalá e Datina, assistia a bata de milho e arroz e a noite ouvia mais histórias, até adormecer na rede com aquele cheiro bom de lenha queimando. Sim, aquele era meu lugar encantando.

Numa das noites de festa, não lembro se foi uma renovação, fomos para a casa de uma moradora vizinha e, na sala onde ficavam os santos, um grupo de homens de saia, com enfeites coloridos e espelhos em suas camisas cantavam e dançavam uma música que eu não entendia bem. Algo chamou minha atenção: eles seguravam espadas e em cima das suas cabeças havia coroas. Será que eram os príncipes das histórias que eu ouvia entusiasmada? Nunca tinha visto nada igual. Percebi o olhar de admiração entre os donos da casa e os seus convidados, principalmente uma atitude de devoção enquanto o grupo cantava e dançava. Essa não foi a única vez que assisti aquele grupo. Outras vieram, sempre em momentos de festividades. As vezes eles iam para o lado de fora, no terreiro da casa, onde costumavam dançar e cantar com mais animação. Percebia que falavam coisas engraçadas, pois todos riam. E, numa dessas noites no terreiro, um bicho cheio de pelos surgiu entre eles e dançou no meio da roda. Tive medo e quis fechar os olhos, mas a curiosidade não deixava. Pensei: será o lobisomem? Outros apareceram, e um abria e fechava a boca, parecia um jacaré. Imaginei ser ele o lagarto viajante. Percebia a alegria de vovô ao cumprimentar um daqueles homens. Eles davam boas gargalhadas, contavam causos, trocavam abraços e tomavam alguns “goles” juntos.

Os anos passaram, e lembro de vovô decidir voltar a morar na cidade, findando assim minhas excursões pelo mundo mágico do Baixio Verde. Logo me tornei uma mocinha, e por volta dos quatorze anos, sob a mediação do meu pai, que era geógrafo, radialista e um grande estudioso das expressões do Cariri, desenvolvi um gosto pela cultura da região. Painho integrava a equipe de uma pesquisa que culminou na formação da Área de Proteção Ambiental

(APA)¹¹ da Chapada do Araripe em 1997, e, nos anos que antecederam o decreto, esteve ativo no mapeamento das manifestações culturais dos povos da chapada, visitando os terreiros e as oficinas dos Mestres do folclore, como eram chamados na época. Acompanhando-o, conheci os territórios e os fazedores da cultura popular do Cariri.

Numa manhã de domingo do ano de 1995, painho avisou que iríamos almoçar na casa de um Mestre. E, próximo ao meio-dia, saímos em direção à Vila Lobo. Na viagem ele mencionou que estávamos indo para uma festividade popular na qual iriam “bater o chão do terreiro” e explicou ser isso feito em casas rurais para ajustar o barro colocado em áreas como o alpendre. Painho então, afirmou: “Você vai gostar, Kaká, pois é bem bonito. Eles dançam pisando no chão. Quando eu era menino essas festas eram comuns, mas agora são cada vez mais raras”. Chegando lá, avisto um grande terreiro e uma casa simples no meio. Havia uma área coberta, como um alpendre, só que ao invés de telhas, havia folhas. Imaginei ser aquele o lugar “de bater o chão do terreiro”. O terreiro tinha muitas pessoas, e a comida já estava disposta numa grande mesa. Cadeiras estavam espalhadas próximo a mesa, e painho foi chegando perto de um senhor com mais de sessenta anos, que se sentava em uma delas. Ao avistar painho ele fica de pé e faz grande festa, e o abraça forte, sorrindo, demonstrando o conhecer de longa data. Ele usava um chapéu, calça e uma camisa de manga curta, um pouco aberta. O senhor apresentou papai para algumas pessoas, referindo conhecê-lo desde pequeno. “Eu vi ele desse tamanho”, falava para todos, enquanto fazia o gesto de marcação do tamanho. Ele pergunta por vovô e lamenta não ter a presença dele naquela celebração. Papai me chama e nos apresenta. Aquele senhor beija minha cabeça e me abençoa. Fico sabendo ser o “Seu Aldenir”, e sobre ele ser o dono da casa e realizador da festa. Ele se senta, e logo sentamos painho e eu ao seu lado.

Uma conversa foi iniciada, e nela são mencionados muitos nomes de pessoas e de lugares. Com o tempo começo a reconhecer alguns. Ele perguntou por meu tio avô Eberth, pelas moradoras que viviam no Alegue, e uma longa narrativa sobre “A Lagoa Encantada” começou. Em poucos minutos ele descreveu o mágico trajeto da minha infância. O bosque, o barro, o casarão, a lagoa, o engenho... Senti uma onda de boas memórias vindo sobre mim, e a voz daquele senhor parecia um acalanto a me ninar. Sua narrativa, então, chegou ao Alegue. Aldenir falou dos banhos no Riacho da Mata, dos cortes de cana e das batatas de arroz. Eu visualizava tudo e parecia revisitar cada um daqueles lugares. Até que papai o interrompe e pede: “Mestre,

¹¹ A Área de Proteção Ambiental (APA) é caracterizada como uma vasta região natural, onde ocorre uma certa presença humana, que assegura a proteção e a preservação de elementos bióticos, abióticos, estéticos ou culturais que são fundamentais para a qualidade de vida dos habitantes.

você pode cantar aquela cantiga que vocês e as mulheres cantavam quando estavam batendo o arroz?” Prontamente ele começa “Oleleô, papagaio! Oleleô, papagaio louro!”¹² Senti um aperto no peito, daqueles que só uma grande saudade é capaz de provocar, e dos meus olhos correram lágrimas. Chorei copiosamente, como uma criança, enquanto o Mestre cantava aqueles versos. Papai ao perceber, disse: “Eu ouvia essa canção na infância, Kaká”. O Mestre ao terminar, olha para mim, e com um sorriso bem prazenteiro, fala: “Chora não, sá menina. Que essa peça é de um tempo bom, de amor, de felicidade, que a gente carrega dentro da gente”. Aquele senhor se agigantou diante dos meus olhos. Daquele momento em diante fiquei ao seu lado, não perdendo nada do que elealaria e realizaria no restante da tarde. Foram tantas histórias e tantas peças. Eu estava completamente encantada por seus conhecimentos e ações.

Após o almoço, um grupo de meninas começou a organizar-se e acompanhou o Mestre para dentro de casa. Em poucos minutos, todas saíram vestidas com saiotos vermelhos, camisas longas brancas e uma indumentária por cima da camisa de cor azul, com vários espelhos redondos colados pela sua superfície. Elas calçavam tênis, com meias brancas e seguravam espadas. Em suas cabeças repousavam coroas. Pensei: eu conheço essa roupa. O Mestre ressurgiu, agora com um apito na mão. Ele soprou, e logo uma viola e um zabumba começaram a tocar. O grupo formou uma fila e se dirigiu até o alpendre, onde foi iniciada uma longa apresentação com canções, danças, encenações, falas e a entrada de alguns personagens. Sim, eu conheço essa brincadeira! Voltei a pensar. As espadas eram cruzadas, e em vários momentos aquelas meninas pareciam lutar. Com uma habilidade assustadora elas rodopiavam, pinotavam e guerreavam, seguindo o ritmo dos instrumentos. Elas pareciam não cansar. A apresentação durou horas, e o chão que antes soltava poeira, foi batido pelo sapateado habilidoso daquele grupo.

Meu corpo parecia pegar fogo e uma euforia se apossou dos meus sentidos. Eu acompanhava tudo, cada detalhe, curiosa e completamente arrebatada. Algumas músicas eram mais lamentosas e falavam de amores não correspondidos e de despedidas. “Quem me dera ser um canarim, bem amarelim, do biquim dourado. Pra cantar pra você ouvi, meu benzinho. Na sua casa engaiolado”¹³, esses versos me levaram novamente as lágrimas. A voz do Mestre, unida as dos demais, me atravessara. Era mais que uma escuta apreciativa de notas e timbres,

¹² Para ouvir a peça:

<https://www.youtube.com/watch?v=2eXVuKIMc4E&list=PLOrAopD8g3z2sp6O733CEHqyE-OD91PMq&index=19>.

¹³ Para ouvir a peça: <https://www.youtube.com/watch?v=2Nyf7J3c4LI&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=15>.

eu fui acessada por um fenômeno amplo, conceituado no campo da musicoterapia como o princípio de identidade sonora (ISO). O ISO que, conforme Benenzon, traz “a noção da existência de um som, ou um conjunto de sons, ou fenômenos sonoros internos que nos caracteriza e nos individualiza” (1985, p.43). Esse princípio resume, então, as vivências sonoras do indivíduo desde a gestação.

Mestre Aldenir me atingiu, trazendo para a superfície minha identidade e história de vida, revelando quem eu realmente sou: uma Cariri. Brandalise (2001) chama de Tema Clínico, um determinado contexto musical, geralmente uma ou duas frases, com as quais o sujeito se identifica e interage de modo especial. Através do Tema Clínico é possível uma inserção em áreas mais aprofundadas da Identidade Sonora, sendo pela memória sonoro musical que construímos nossa identidade e nos tornamos indivíduos únicos.

Após ser guiada por um mergulho amoroso em minhas memórias ancestrais, retornando à “Lagoa Encantada” de narrativas que me constituem, despertei daquele encontro com a necessidade de continuar a me banhar e ser inundada dos conhecimentos transgeracionais da minha história. E, daquele dia em diante, fiquei aos pés do Mestre aprendendo sobre o que agora sabia se tratar de um folguedo popular intitulado Reisado de Congo.

O Reisado de Congo tem matrizes afro-ibérica-indígena-brasileira e apresenta, por meio do teatro, música, dança e artes visuais, narrativas históricas, mitológicas e cotidianas em quadros dramáticos inspirados na temática dos Reis e bumbas-meu-boi sertanejos. Ao longo da brincadeira múltiplas linguagens artísticas dialogam, sendo a música a linguagem indispensável à brincadeira, pois ela conduz e constrói bailados e cenas. Segundo Barroso, a música “tem a função fundamental de dar e preservar o ritmo do espetáculo” (1997, p. 129).

Por três anos acompanhei ensaios e apresentações dos grupos, frequentando semanalmente a casa do Mestre. Eu observava suas ações ao transmitir os conhecimentos daquela tradição. Achava curioso o percurso adotado para o ensino. Ele soprava o apito e se punha diante do grupo a cantar e a dançar, então, todos o imitavam, ou tentavam o imitar. Às vezes pausava e se dirigia de forma mais específica para um brincante. Era tudo tão rápido e parecia divertido. As crianças e adolescentes, sempre presentes, acho que quase quarenta, eram incansáveis.

Além de acompanhar os ensaios, me tornei uma espécie de auxiliadora do grupo, ajustando detalhes, como transporte, lanche e água. Aprendia sobre as particularidades da cultura popular convivendo com Elói Teles, o “Seu Elóia”. Poeta, radialista e folclorista, era conhecido no campo da cultura popular como o Mestre dos Mestres. Antes de haver uma

política pública de amparo aos brincantes, e até secretarias de cultura, “Seu Elóia” militava incansavelmente para garantir melhores condições de vida e brincadeira para os brincadores.

Comecei a frequentar as rodas de gestores, produtores e pesquisadores da cultura caririense e recordo com afetividade o dia em que conheci Oswald Barroso¹⁴ na Casa do poeta popular Patativa do Assaré. Ele acabara de lançar um livro sobre o Reisado, que se tornou minha maior referência de estudo do folguedo.

Aos dezoito anos, após trabalhar com radialismo cultural, fui morar em Campina Grande- PB, onde cursei por dois anos o curso de Comunicação Social, com habilitação em jornalismo, deixando assim a convivência com o Reisado de Congo do Mestre Aldenir. Os encontros aconteciam apenas em períodos de férias e com o objetivo de documentar, em vídeo, a brincadeira. No ano 2000, uma série de decisões pessoais me fizeram abandonar o jornalismo e mudar para Fortaleza, onde vivi por mais de duas décadas. Iniciei, ali, uma relação profissional com a educação musical, atuando em espaços não formais de ensino, como a igreja; ensino especializado individual, em domicílio; e em 2007, na escola regular. Percebi a necessidade de me especializar e em 2008 ingressei no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE), concluindo a formação apenas em janeiro de 2017.

Acho importante relatar ter sido submetida a uma formação sistemática em música na infância e adolescência, quando cursei piano e coral na Sociedade Cultura Artística do Crato. A música permaneceu presente, fosse integrando atividades musicais informais, como sarais na juventude, fosse no estudo autônomo de instrumentos, como violão, clarinete e flauta doce. Também, mais tarde, na prática coral e instrumental nos territórios das Igrejas e Seminários Batistas Regulares, espaços onde cursei disciplinas de teoria musical, percepção, regência, história da música e administração de música na igreja. Eu nutria uma relação profunda com o fazer musical e considerava, em meu íntimo, ter na música a minha profissão.

Enquanto era forjada como educadora musical entre o chão da escola regular, o curso de Licenciatura e em outras formações livres, revisei a dinâmica da transmissão dos conhecimentos musicais conduzida pelo Mestre Aldenir durante as visitas regulares ao seu terreiro nos períodos de férias. Os elementos que eu observara, desde o tempo de ajudante e aprendiz do folguedo, permaneciam eficazes. A aprendizagem continuava a fluir com rapidez e entusiasmo enquanto ele brincava e o grupo o imitava, também brincando. Os aspectos

14 Oswald Barroso foi um dramaturgo, poeta, jornalista, folclorista, teatrólogo, escritor, pesquisador de cultura popular, diretor teatral e professor universitário cearense. Sua vasta obra artística e literária contempla o campo de diálogo com a cultura popular. Com ele aprendi, serem as expressões da cultura popular um sistema complexo e estruturado de conhecimento.

observados correspondiam aos meus anseios de me instrumentalizar como uma educadora musical que construía um posicionamento e atuação didática relacionando conhecimentos da academia com os saberes e fazeres populares.

Nesse percurso, observei interfaces entre fundamentos das pedagogias ativas - correntes do início do século XX amplamente aplicadas na educação musical brasileira, principalmente das abordagens de Dalcroze, Kodály e Orff, com práticas vivenciadas no folguedo popular do Reisado de Congo. Contudo, as abordagens ativas sustentam concepções musicais eurocêntricas e Estadunidenses que reforçam estigmas da colonialidade¹⁵, modernidade¹⁶ e imperialismo capitalista¹⁷ posicionando periféricamente os modelos não europeus de ensino e aprendizagem e privilegiando padrões estéticos e epistêmicos da cosmologia ocidental no contexto da educação regular e especializada.

Na perspectiva de construir uma via, inaugurei uma fase de experimentações, transplantando peças, personagens, histórias e cenas do Reisado de Congo para o contexto da educação musical. Surgirão, pois, as primeiras propostas e recursos didáticos a partir do diálogo entre as pedagogias ativas e os fazeres e saberes da brincadeira. O “Canarim Amarelim” inaugurou essa investigação, quando utilizei a sílaba “im”, da palavra “Canarim”, para trabalhar o acento do tombo¹⁸ da valsa do Reisado.

Em 2015, crio o projeto “Som na Caixa”¹⁹. A princípio, era uma iniciativa virtual, mas no ano de 2016 tornou-se um espaço físico, onde eu poderia fomentar, com autonomia, propostas dentro de uma perspectiva identitária e não ocidental²⁰. As atividades no projeto

15 A colonialidade se refere à ideia de que, mesmo com o fim do colonialismo, uma lógica de relação colonial permanece entre os saberes, entre os diferentes modos de vida, entre as diferentes comunidades e populações.

16 Incluo o termo modernidade por compreender ser um projeto “civilizatório” do ocidente estruturado na colonialidade.

17 Incluo o termo imperialismo capitalista na mesma concepção de controle hegemônico e de influência cultural do colonialismo, estendendo aos países capitalistas, como os Estados Unidos da América, o mesmo exercício de poder colonial.

18 O tombo é um movimento leve do corpo para cada lado enquanto se dança, acentuando os tempos fortes dos pulsos dos compassos. Por ser utilizado na valsa, também nomina o gênero no Reisado.

19 Som na Caixa - Vivências Musicais nasceu do desejo de Karine Teles Alves, educadora musical e musicoterapeuta, promover o desenvolvimento e o bem-estar por meio da música, criando uma posposta que estimule a musicalidade, no âmbito educacional, com a educação musical, e a saúde, no campo terapêutico, com a musicoterapia. As atividades são: aulas e atendimentos, desenvolvimento de recursos pedagógicos e musicoterápicos, e a realização de ações formativas / vivenciais para educadores e outros profissionais que atuem com o fazer musical.

20 O termo ocidental está conectado a definição de mundo ocidental: conjunto de países Europeus que possuem influência cultural sobre países da América Latina e África devido processos de colonialidade. Muito além de uma relação de influência, mas de imposição hegemônica de valores, costumes, crenças, organização social, política e econômica, a cultura ocidental foi, e ainda é disseminada com o mesmo argumento civilizatório, interferindo com sua cosmologia em culturas não europeias.

abrangeram, inicialmente, o campo da educação musical, e passaram a abranger o campo da saúde, em janeiro de 2018, após minha especialização em musicoterapia.

Com a chegada da pandemia da COVID 19²¹, em março de 2020, um processo demencial roubou rapidamente as memórias do meu avô Zé Teles, além de cercear a vida de vários Mestres da cultura cearense. Ambas as situações despertaram em mim uma sensação de urgência: eu precisava guardar em um relicário a minha relação com o Reisado de Congo do Mestre Aldenir.

Encontrei em dois processos de seleção, o de ingresso no Programa de Mestrado em Artes do Instituto Federal do Ceará (PPGARTES-IFCE), e o do XII Edital de Incentivo as Artes, fomentado pela Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT-CE), uma possibilidade de depositar cuidadosamente as minhas memórias de infância e elaborações como educadora.

Dessa forma, nascem a Dissertação de Mestrado “Saberes e fazeres musicais do reisado de Congo do Mestre Aldenir: uma proposta decolonial para a educação musical ativa”, o portal “O Reisado na Educação”, o álbum sonoro musical “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos” e o clipe documental “Reisado é bom”.

Para o desenvolvimento da pesquisa dissertativa, fui movida por indagações quanto ao Reisado de Congo fornecer princípios norteadores para a elaboração de propostas teórico-metodológicas para uma educação musical ativa decolonial: como acontece o processo de ensino aprendizagem musical no Reisado de Congo? Quais seus elementos e como eles se relacionam com as abordagens ativas? Quais contribuições do Reisado de Congo para a elaboração de proposições teórico-metodológicas representativas em educação musical ativa? Quais seriam essas proposições? Onde e como se aplicariam?

Delineada com base em referenciais teóricos da educação musical, etnomusicologia, sociologia da educação musical e em estudos decoloniais que tratam do protagonismo dos saberes e fazeres da tradição e suas formas de transmissão, a pesquisa objetiva elaborar uma proposta teórico-metodológica decolonial para o contexto da Educação Musical Ativa a partir do processo de ensino e aprendizagem do Reisado de Congo do Mestre Aldenir do Crato.

Ao investigar parâmetros do processo e estabelecer relações com as correntes ativas em educação musical, as contribuições do Reisado de Congo são aplicadas na elaboração de um produto artístico educacional resultante das experiências dialógicas do percurso da

21 Em 11 de março de 2020, a COVID-19, doença respiratória infecciosa de alta letalidade, foi caracterizada pela OMS como uma pandemia, devido sua rápida proliferação a nível global.

pesquisa. O produto será um portal virtual, *web site*, com propostas, atividades e recursos didáticos e conteúdos artísticos direcionados aos educadores musicais.

O Reisado de Congo do Mestre Aldenir se revela como um território de práticas referenciais para a construção de uma proposição que privilegie cosmovisões representativas no campo da educação musical ativa. O estudo dos conhecimentos e práticas partilhados pelo folgado combatem estruturas de poder que silenciam e oprimem as expressões identitárias dos saberes e fazeres da cultura popular, propondo o desmonte da hierarquização epistêmica imposta ao processo de ensino aprendizagem musical.

Dentro de uma perspectiva pluriepistêmica, a pesquisa considera os saberes e fazeres do Reisado de Congo do Mestre Aldenir, as abordagens ativas do século XX e as experiências da autora como educadora musical a partir desses dois referenciais.

No campo escolhido torna-se necessário oportunizar o protagonismo dos mestres, mestras e brincantes do folgado, já que seus lugares de fala, suas cosmologias, epistemologias e metodologias são retratadas em toda sua potência apenas pelos seus próprios discursos e práticas.

Segundo o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI) a perspectiva pluriepistêmica é desafiadora por estabelecer.

um encontro fronteiro entre diferentes paradigmas civilizatórios, cada qual com seus sistemas de conhecimento, de maneira a contrariar o processo de invisibilização e exclusão ao qual as inúmeras civilizações que compõem nosso continente foram condenadas a partir da invasão colonial (INCTI, 2015, p. 04).

A proposição metodológica da investigação da pesquisa baseia-se no modelo de Borda (1999) de Investigação Ação Participativa (IAP) que horizontaliza as vivências dos sujeitos da pesquisa através da escuta da diversidade de conhecimentos sobre uma mesma ação, minorando as hierarquizações entre pesquisador e sujeitos da pesquisa ao igualar todos os participantes na condução do processo da pesquisa.

Sem negar características estruturais diferentes na sociedade, parecia prejudicial para o nosso trabalho considerar o pesquisador e o pesquisado, ou o “especialista” e os “clientes”, como dois polos antagônicos, discordante ou cauteloso. Em vez disso, queríamos ver ambos como seres sensíveis, cujos diversos pontos de vista sobre a vida em comum deviam ser levados em consideração (Borda, 1999, p. 80, tradução da autora).

A IAP oferta bases teórico-metodológicas que valorizam os conhecimentos cultivados pelas comunidades tradicionais. O método proporciona uma relação mais solidária com os

participantes da pesquisa, suavizando a hierarquia entre o pesquisador e o pesquisado. Esse modelo promove uma experiência em que todos os envolvidos se sintam reconhecidos como parte do processo, cada um trazendo sua própria vivência, experiência, conhecimentos e práticas únicos e complementares (Pinho Júnior, 2022, p. 40).

Com uma abordagem etnográfica, a pesquisa destaca a observação da autora do território da brincadeira procurando descrever o que, na sua visão, ou seja, na sua interpretação, está ocorrendo no contexto pesquisado (Mattos; Castro, 2011). Além de ser uma pesquisa-ação-participativa (PAP), que leva em conta as vivências da autora como educadora musical em interlocução com a cultura popular (Borda, 1982). Os procedimentos metodológicos da pesquisa privilegiam, também, a abordagem qualitativa (Yin, 2016), visto que investiga o objeto em seu ambiente natural, de forma contextualizada. Assim, o levantamento e a interpretação de dados subjetivos e informações do que tem sido investigado estão sendo realizados com base nas experiências em campo, durante conversas e vivências nos ensaios, apresentações e momentos cotidianos partilhados com o Mestre e seu grupo, que é integrado por crianças, adolescentes, jovens e adultos da comunidade da Bela Vista, distrito do Crato, e familiares do Mestre (filhos, netos e bisnetos). Além de um amplo levantamento bibliográfico sobre o folguedo do Reisado de Congo, o Mestre Aldenir e seu grupo, com base em bancos de teses, dissertações e artigos; registros diversos, como vídeos, áudios, jornais, revistas, *sites* e blogs; e redes sociais da autora, do próprio grupo e de terceiros.

O texto da dissertação se estrutura em sete capítulos. No primeiro, introduzo a motivação da pesquisa a partir do relato de vida da autora, que expressa sua relação com o campo, e apresento questões relevantes que justificam a investigação proposta, bem como a metodologia adotada.

O capítulo dois traça um panorama das abordagens ativas em educação musical, apresentando um recorte histórico das pedagogias de Dalcroze, Kodály e Orff, dando destaque para aspectos presentes em seus percursos, como o corpo e o movimento, o canto de repertório folclórico e a música elementar. Aproxima a lente investigativa no desenho da educação musical ativa brasileira, que ainda considera as reverberações das escolas do ocidente em sua estruturação. O que solicita uma reflexão sobre a necessidade de uma ação decolonial urgente em sua constituição.

No terceiro capítulo são percorridos relatos e experiências de ensino de música no contexto da cultura popular, fazendo um levantamento da presença e da função da música nas expressões de tradição. São apresentados elementos e aspectos dos processos de ensino e aprendizagem nos folguedos populares, reconhecendo significativas interfaces e entrelaços

entre os campos da educação musical, etnomusicologia e sociologia da educação musical, no fazer musical da cultura popular.

O capítulo quatro se debruça no processo de transmissão dos conhecimentos e práticas que acontecem no Terreiro do Mestre, propondo reflexões sobre o protagonismo da experiência na dinâmica de ensino e aprendizagem da brincadeira. Apresenta o Reisado de Congo, sua história e elementos; o Mestre Aldenir e seus processos de incorporação e transmissão dos saberes e fazeres; o Terreiro, como espaço onde acontece a aprendizagem; e os Brincantes, que integram ativamente o processo de transmissão pela partilha e interação.

No quinto capítulo, são expostas as propostas artísticas educacionais para uma educação musical ativa decolonial, ressaltando os elementos presentes no Reisado de Congo que dão suporte matricial à elaboração teórico metodológica dos produtos. A relação intrínseca entre a música, o corpo e o movimento, além do diálogo entre a dança, a música, o teatro e as artes visuais, são aspectos norteadores para o desenvolvimento das atividades e recursos didáticos, bem como os conteúdos artísticos, apresentados no produto da pesquisa, o portal “O Reisado na Educação”.

Um relato etnográfico de uma viagem do Mestre e seu grupo para apresentarem-se em Fortaleza compõe o capítulo seis, expondo detalhes e sutilezas das ações cotidianas do grupo.

E a conclusão do texto, no capítulo sete, partilha breves considerações e observações sobre a jornada de construir uma proposta teórico-metodológica matriciada em uma expressão da cultura popular. Elaborando também provocações e indicações para trabalhos futuros.

2 AS ABORDAGENS (PEDAGOGIAS) ATIVAS EM EDUCAÇÃO MUSICAL

As abordagens ativas em educação musical são preposições reflexivas e práticas que consideram o protagonismo do educando em incorporar conhecimentos por meio das suas experiências com os elementos sonoro musicais. Como se lançasse de fora para dentro, o indivíduo experimenta a partir do seu corpo a realidade exterior, gerando uma corporificação dos saberes.

Correspondendo a movimentação no campo da educação musical de concepções tecnicistas para uma perspectiva humanista, as abordagens ativas emergiram há cem anos “como resposta a uma série de desafios provocados pelas grandes mudanças ocorridas na sociedade ocidental na virada do século XIX para o século XX” (Fonterrada, 2008, p. 119). A corrente reverbera até a contemporaneidade como um percurso que privilegia a experiência e vivência musical do indivíduo no processo de ensino e aprendizagem de música, opondo-se aos procedimentos técnicos e teóricos da educação tradicional.

Em sua proposta, a educação musical ativa considera no processo de construção do conhecimento musical a corporeidade, a experiência e o envolvimento do sujeito com os elementos sonoro musicais, anterior ao contato com conceitos e técnicas, recuperando “a educação musical das crianças, através da atividade e da experiência, da vivência musical, que se achava extraviada no mais mecânico e estéril dos intelectualismos” (Gainza, 1988, p.102). Fonterrada (*ibidem*, p. 177) também afirma haver nas propostas ativas um descarte dos procedimentos técnicos e teóricos em benefício da experimentação da criança.

Apresento, primeiramente, um panorama histórico, instrumental e reflexivo das abordagens musicais ativas, percorrendo pedagogos, metodologias e propostas de três autores da primeira geração (Dalcroze, Kodály e Orff), traçando um painel da educação ativa no Brasil e sua dinâmica entre a replicação de modelos do ocidente e a aplicação de pensamentos decoloniais. E, direciono a discursão para o contexto do ensino e aprendizagem de música em amplos territórios, na busca de elaborar propostas teórico-metodológicas decoloniais aplicáveis ao ensino de música.

O percurso ativo em educação musical é a escolha para um diálogo com os processos de transmissão de conhecimento no terreiro²² de Reisado de Congo do Mestre²³ Aldenir pela

22 Terreiro é o espaço físico onde o grupo se encontra para ensaiar, em sua maioria é a residência do Mestre de Reisado.

23 Mestre é aquele que detêm os saberes e fazeres e os transmite.

identificação de critérios como a centralidade do brincante na aprendizagem, a relevância da experiência de quem brinca ao longo do seu desenvolvimento no folguedo e a corporificação dos parâmetros e componentes sonoro musicais do brincante no transcorrer da brincadeira. Já, a opção pelas abordagens de Dalcroze, Kodály e Orff se dá por comunicarem-se diretamente com o campo da pesquisa. Em Dalcroze, há a mediação do corpo na experiência e aprendizagem dos parâmetros e componentes sonoro musicais, Kodály, o uso do repertório folclórico e identitário, e Orff, o conceito de música elementar, que envolve música, fala e movimento.

2.1 História e percursos

O século XX foi atravessado por elaborações educacionais que reconsideraram os entendimentos quanto a música, suas funções e seus modos de ensino e aprendizagem. As abordagens ativas surgem como práticas docentes inovadoras no contexto da pedagogia musical. Fundamentadas em correntes pedagógicas impulsionadas pelos movimentos da Escola Nova²⁴ e Educação Naturalista²⁵ que defendem uma educação com base no desenvolvimento integral do ser em oposição ao intelectualismo, cartesianismo, reducionismo e positivismo vigentes no território da educação do século XIX. Para Fonterrada:

A intenção do ensino variava a cada época, de acordo com a maneira pela qual a criança e o jovem eram vistos em determinada sociedade, bem como com a visão de mundo e os valores por essa sociedade. No século XIX que findava, essa intenção concentrava-se, antes de mais nada, na produção de bons intérpretes musicais; no âmbito acadêmico, o que se buscava era a excelência no conhecimento técnico/instrumental e científico (Fonterrada, 2008, p. 121).

Os procedimentos ativos são uma resposta à massificação e à mecanização da cultura, consequentes da revolução industrial e do capitalismo, que reproduziram estruturas de consumo e lucro, em busca de agradar o grande público condicionado a apreciar performances centradas no virtuosismo do executante, tal qual uma máquina. As novas pedagogias se opunham aos “códigos de consumo” (Fonterrada, 2008, P. 93) de uma educação conservatorial²⁶ alimentada

24 Escola Nova é um movimento de educadores europeus e norte-americanos, organizado no final do século XIX, que propunha compreender e atender as necessidades da infância, opondo-se a passividade na qual a criança era condenada no âmbito da escola tradicional.

25 A Educação Naturalista foi proposta pelo filósofo, teórico político e escritor suíço Jean-Jacques Rousseau, educação naturalista é baseada no respeito, cuidado e amor à infância, preservando a natureza e o mundo da criança, para que ela adquira confiança em si mesma, construindo com liberdade seus desejos e sua própria natureza.

26 O termo conservatorial se refere a educação musical realizada nos espaços especializados e específicos como conservatórios e escolas de música.

apenas pela instrumentalização e davam lugar às experimentações e inovações sonoras, objetivando formar não apenas instrumentistas, mas o público em geral para um perfil distinto de execução e apreciação, respectivamente.

A denominação “ativa” parte do fato de ser intrínseca ao curso das abordagens a participação efetiva do educando no processo de aprendizagem, elegendo a experiência musical antes da obtenção de conceitos e técnicas. Fonterrada reitera que “é pela vivência que a criança se aproxima da música, envolve-se com ela, passa a amá-la e permite que faça parte da sua vida” (2008, p.177). A relação com a música, assim como com a linguagem falada, desde a infância, estimula e gera sentidos, não sendo necessária a aquisição de códigos, como o da escrita (Sloboda, 2008, p. 26). Por exemplo, uma pessoa fala por já ter elaborado um vocabulário mental pelo contato com a língua materna.

Segundo Cunha, Carvalho e Maschat (2015, p.13 e 14), descobertas no âmbito da psicopedagogia, como a psicologia do desenvolvimento de Piaget²⁷, o construtivismo de Vygotsky²⁸ e a psicologia cognitiva de Bruner²⁹, corroboraram na elaboração do perfil humanista das correntes ativas em educação musical, pois alicerçam o ensino e a aprendizagem de música nas interrelações das dimensões totais do educando: corpo/mente/emoção/cultura. Tal proposta, reflete um movimento da educação como um todo para a integralidade do sujeito. A ruptura é além das pedagogias musicais e, sim, um rompimento global no campo da educação, saindo de uma era de concepções tradicionais e jesuítas, centradas em metodologias, para um novo ensino, centrado na pessoa.

Ao contrário da educação tradicional que exilava a educação musical em conservatórios e escolas de música, as abordagens ativas promovem a democratização da educação musical possibilitando a oferta do ensino de música dentro do ambiente da escola regular (Fonterrada, 2008, p. 96). Sobre essa dinâmica, Mariani discorre que:

A sociedade europeia, em vias de abandonar o individualismo, característico do século XIX, entra no novo século com um pensamento mais coletivo e democratizador. A educação é direcionada à coletividade e as escolas de música e os conservatórios deixam de ser exclusivamente pensados para os alunos superdotados (Mariani, 2012, p. 28).

27 O biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço Jean Piaget, dividiu o desenvolvimento cognitivo da criança em quatro estágios principais: sensório-motor, pré-operatório, operatório concreto e operatório formal.

28 O Psicólogo bielorrusso, Lev Vigotski, teorizou sobre o efeito da interação social, da linguagem e da cultura na origem e na evolução do psiquismo humano.

29 Para o psicólogo estadunidense Bruner, a aprendizagem é um processo que ocorre internamente e não como um produto do ambiente, das pessoas ou de fatores externos àquele que aprende.

Para Parejo (2012, p. 92), os pedagogos ativos “constituíram a primeira geração de transformadores, e promoveram a passagem de um sistema de ensino musical mecânico e desprovido de vida, para um ensino musical vivo, prazeroso e, mais que tudo, centrado na criança”. Respeitando a vivência de cada indivíduo, eles consideraram ser a aula de música adaptável ao contexto dos educandos, oferecendo percursos plurais e não fórmulas prontas e limitadoras, favorecendo a internalização e apropriação dos conteúdos musicais partilhados.

Em seguida, destaco três integrantes da primeira geração de pedagogos ativos, com seus percursos, pensamentos e propostas, que dialogam diretamente com o campo da pesquisa. São eles Émile Dalcroze, e a relação música e movimento corporal, seguido por Zóltan Kodály, a música folclórica como matriz, finalizando com Carl Orff, e o conceito de “música elementar”.

2.1.1 Dalcroze – o corpo e o movimento

Émile – Jaques Dalcroze, compositor e educador musical suíço, que viveu de 1865 a 1950, atuou como professor no Conservatório de Genebra, colaborando na reformulação do ensino de música das escolas públicas de seu país. Elaborou sua abordagem ao observar a dificuldade dos educandos na execução rítmica e compreensão harmônica dos repertórios estudados. “Para Dalcroze, isso era fruto de um erro conceitual comum à época: o de centrar o conhecimento na mente do aluno, desconsiderando as oportunidades de se estabelecerem ligações entre a atividades cerebral e as sensações auditivas” (Fonterrada, 2008, p. 122).

Num período em que aconteciam mudanças significativas na sociedade e as artes abandonavam um modelo mecânico e estéril, o corpo ganhava um lugar de expressão privilegiado na dança, teatro e música, com a valorização das sensações na expressão física. O pioneiro no campo da educação musical ativa, sistematizou uma abordagem a partir do movimento corporal e da escuta, destacando principalmente a relação entre gesto e emoção, era a *Rythmique*, série de procedimentos sistematizados que auxiliam o educando a criar um senso rítmico, melódico e harmônico, mediante a vivência de exercícios. A intenção era tornar o corpo um grande “ouvido”, mediando a percepção dos sons por meio do movimento, proporcionando uma consciência corporal da musicalidade.

A grande contribuição de Jaques-Dalcroze está no fato de ter retirado o aluno da educação “livresca” a que estava submetido e fazê-lo participar de uma série de exercícios que demandam atuação física, tendo o corpo como objeto de expressão de uma representação dos elementos da música. Através dos movimentos corporais, o aluno passa a experimentar sensações físicas em relação à música, abrindo caminhos

para a criatividade e a expressão. O grande objetivo de Jaques-Dalcroze era fazer o aluno experimentar e sentir para somente depois dizer “eu sei” (Mariani, 2012, p. 29).

Ao propor a ampliação da consciência corpóreo musical, a Rítmica, por meio de gestos, danças e atividades, refina aspectos estéticos formais do executante enquanto o mesmo experiencia os parâmetros musicais pelos sentidos, pensamentos e emoções. Dalcroze, em seu modelo sinestésico, concebe representações dos elementos musicais no movimento corporal, bem como das relações entre tempo e espaço, antevendo estudos futuros no campo da psicologia da música.

Dalcroze tem como premissa a ideia de uma memória corporal, realizada por outras partes do corpo, além do ouvido, numa espécie de sinestesia. Discute-se hoje essa transversalidade tátil-cinestésico-visual-auditiva. Ela é desejada por profissionais de canto e de vários outros instrumentos, e é tema de estudos sobre cognição e memória, no campo da epistemologia e dos processos comunicacionais (Santos, 2001, p. 33).

Direcionada para além da formação de músicos profissionais, nos redutos das escolas de música ou conservatórios, a abordagem ativa de Dalcroze “atribui aos órgãos educacionais, aos professores e aos artistas a responsabilidade de promover educação das massas” (idem, 2008, p. 123), compreendendo ser a formação musical um pilar fundamental da formação humana, devendo estar presente nas escolas regulares contribuindo na educação cidadã das coletividades.

2.1.2 Kodály – a canção de um povo

Nascido na Hungria, em 1882, Zóltan Kodály é o segundo educador ativo que dialoga com o campo da pesquisa. Nacionalista, liderou uma intensa movimentação de reestruturação cultural a partir do repertório identitário húngaro, desenvolvendo a musicalidade no âmbito individual e coletivo pelo resgate das canções folclóricas da nação. Defendia a acessibilidade do fazer e da educação musical a todas as camadas da sociedade, contribuindo na construção de uma política pública cultural e educacional na Hungria que revalorizasse a identidade nacional.

Visitando vilarejos, comunidade rurais e aldeias, junto ao compositor Bela Bartók³⁰, Kodály liderou uma pesquisa nacional composta por músicos, etnomusicólogos e sociólogos. A equipe descobriu melodias, modos e motivos rítmicos típicos que alicerçaram os caminhos

³⁰ Bela Bartok foi um compositor húngaro, pianista, professor, investigador e divulgador da música popular húngara.

da construção estética da música contemporânea húngara, como também os percursos da educação musical do país.

O folclore passou a ser reconhecido como fonte de cultura e espelho da alma do povo húngaro. Uma estrutura composicional clara e simples emergiu, substituindo as formas familiares do romantismo. Essa foi a rota seguida por Bartók e Kodály, que evocavam o passado de seu povo e, com ele, construíram o futuro da nação (Fonterrada, 2008, p. 152).

Por meio da coleta, transcrição, classificação e publicação do material, quase cem mil canções (Fonterrada, 2008, p. 152), Kodály elaborou conteúdos didáticos e construiu um modelo pedagógico musical húngaro que veio a tornar-se modelo para outras nações. As melodias tradicionais fundamentavam a abordagem que priorizava o canto coletivo, coral, entre crianças e adultos, com objetivo de alfabetizar musicalmente a todos. “A ideia era trazer a música pra o cotidiano, fazê-la presente nos lares e nas atividades de lazer” (*idem*, 2008, p. 155). Esse modelo pedagógico priorizava o acesso ao canto desde a primeira infância nas escolas, pois “para Kodály, as aulas de música devem ser regularmente oferecidas nas escolas, de modo a propiciar o apreciar e o pensar musical, tornando a alfabetização e as habilidades musicais parte da vida do cidadão” (Silva, 2012, p. 57).

O modelo aplicado se baseia no estudo do solfejo, leitura pelo canto das notas musicais, e do manossolfa, sistema que alia gestos, sinais, às notas musicais. O objetivo é propiciar apreciação, reflexão, escuta, expressão, leitura e escrita musical. Sendo comum também o uso de jogos para estimular o processo de aprendizado, considerava movimentos e jogos no reconhecimento, compreensão e aperfeiçoamento sensorial dos modelos rítmicos e melódicos, aliando o oral ao visual (Fonterrada, 2008, p. 157). A metodologia também inclui a imitação, tendo o professor como modelo, de modo a desenvolver a consciência, o sentido rítmico e o exercício de memorização pela oralidade (Silva, 2012, p. 80).

2.1.3 Orff – a música elementar

Na Alemanha, no ano de 1895, nasceu Carl Orff. O compositor de obras como a Cantata Cênica “*Carmina Burana*”³¹, destacou-se no campo da educação musical ao propor uma abordagem prática de ensino que se apropriava de competências características da infância

³¹ *Carmina Burana* é uma obra constituída de 24 textos selecionados da coletânea de manuscritos medievais homônima, os *Carmina Burana*. Requer solistas, dois coros, bailarinos e uma grande orquestra.

como jogar e criar. Em sua proposta, Orff relaciona ritmo, movimento e improvisação, ao utilizar elementos comuns ao cotidiano da criança como rimas, parlendas e jogos.

Atento as habilidades dos pequenos, o educador alemão cunhou o conceito de Música Elementar ou Música Primordial que estabelece a associação direta entre ritmo, fala e movimento. A partir da participação ativa do educando no processo, cantar, tocar e dançar são indissociáveis. Sobre a interdependência entre expressões vocais, corporais e instrumentais na ideia de Música Elementar, Salmon corrobora que:

A Música Elementar nunca é música por si só, é uma união entre movimento, dança e linguagem, é música participativa, não unicamente para ouvintes, mas como forma ativa. É pré-intelectual, não conhece grandes formas, é natural, corporal, acessível a todos, através da sua aprendizagem, da sua vivência (Cunha, Carvalho E Maschat, 2015, p. 53 *apud* Salmon, 2010:7).

Estando em primeiro plano a experiência, é preciso que o educando sinta, vivencie, desfrute, atue e interaja com a música para internalizar os conteúdos. Em Orff, a prática é fundamental ao aprendizado musical, e com o intuito de estimulá-la formulou a coleção escolar Orff – *Schulwerk*, um material didático com cinco volumes de atividades idealizados para a primeira infância. Sua produção é baseada em atividades e jogos infantis que envolvem canções folclóricas, rimas, parlendas, ostinatos, dança, percussão de objetos, corpo e o Instrumental Orff: um conjunto de flautas doces, xilofones, metalofones, jogo de sinos, tímpanos, percussão, cordas friccionadas e dedilhadas.

Esses procedimentos não são oferecidos às crianças como teoria ou técnica. Ao contrário, todo o conhecimento que adquirem provém da experiência, e o que ocorre com a música e a palavra também se dá com o movimento e a expressão plástica (Fonterrada, 2008, p. 165).

Orff busca contextualizar os recursos internos presentes nas crianças, suas emoções e conhecimento de mundo com os elementos musicais. Para ele, é necessário ao educador considerar a realidade de cada educando, antes de abordá-lo, pois só haverá compreensão quando a pedagogia e a metodologia aplicada estiverem niveladas ao mesmo. “Isso pode despertar mais interesse e prazer no fazer musical, levando à abstração e à racionalização de teorias musicais, ou seja, traz uma compreensão dos conceitos musicais para a prática” (Ribeiro, 2022, p. 100). Apoiado na intuitividade da criança, a abordagem orffeana dá luz a percepção e compreensão dos elementos da escrita musical de forma natural.

2.1.4 Continuidade

Após apresentar a história e os percursos em educação musical ativa é necessário clarificar o fato de as abordagens ativas não serem o fim das pedagogias em educação musical. Pelo contrário, a literatura relaciona os educadores citados nos pontos anteriores como integrantes da primeira geração, educadores cujas metodologias possuem elementos norteadores que estão ligados diretamente ao campo da pesquisa.

A segunda geração de educadores musicais surge na Europa e América do Norte, no meio do século XX, e tem como base a criatividade, característica essa que os nomeiam como métodos criativos em educação musical e uma profunda relação com os repertórios e compositores do período pós segunda guerra. Sobre essa geração Fonterrada menciona:

Os educadores musicais deste período alinham-se às propostas da música nova e buscam incorporar à prática da educação musical nas escolas os mesmos procedimentos dos compositores de vanguarda, privilegiando a criação, a escuta ativa, a ênfase no som e suas características, e evitando a reprodução vocal e instrumental do que denominam “música do passado” (Fonterrada, 2005, p. 165).

Início trazendo George Self, educador inglês, que aproximou os aprendentes da experiência musical ao trabalhar a necessidade de uma “nova escuta” frente a música contemporâneo³². O professor adotou a linguagem contemporânea, como a notação não tradicional, em contraponto aos símbolos adotados pelo repertório histórico, e abandonou as práticas de estudo exaustivo de padrões rítmicos e melódicos, que denominava como “adestramento musical dos alunos” (Fonterrada, 2005, p. 180-184).

John Paynter, compositor e professor inglês, defendeu um fazer criativo e experimental que respeitasse a liberdade dos aprendentes. “Seu pensamento fundamenta-se, por um lado, nas ideias educativas características do início do século XX, tendo como alicerce pedagógico os princípios de liberdade, descoberta e individualidade e, por outro, acompanha a revolução musical dos compositores de sua época” (Mateiro, 2012, p. 245).

Finalizo a apresentação panorâmica dos educadores criativos com o educador musical, compositor e ambientalista canadense Murray Schafer. O autor apresenta o conceito de “*Soundscape*”, uma nova visão sobre o universo sonoro no qual um som ou uma combinação

³² Música contemporânea é um movimento musical posterior ao nacionalismo, no período do pós a segunda guerra mundial. Suas características são o experimentalismo, rompimento com o sistema tonal e questionamento dos elementos como ritmo, melodia, harmonia e timbre. Algumas escolas da música contemporânea: o impressionismo, música eletrônica e música aleatória.

de sons compõem ambientes específicos. Outro conceito cunhado por Schafer é “*Ephtah*”, que significa “abra-te”. O termo se refere ao ato de “abrir os ouvidos” para uma melhor percepção dos diversos sons existentes no mundo, dentro da perspectiva individual de cada ambiente, de acordo com o período histórico, realidade social e nível tecnológico em que a sonoridade emerge. A perspectiva do autor confronta as ações no campo da educação musical, pois Schafer convida os educadores a despertarem os aprendentes a escutarem e refletirem sobre o que escutam (Alves, 2020b, p. 4).

Agora aproximarei o olhar para a educação musical brasileira, território no qual as abordagens ativas encontraram ampla adoção e um perfil nacional de educadores que além de identificação e aproximação com o modelo ativo, desenvolveram caminhos autorais firmados nos parâmetros da educação musical ativa europeia e norte americana.

2.2 Panorama da educação musical ativa no Brasil

As abordagens ativas em educação musical estão presentes nas instituições específicas de ensino de música, os conservatórios, e nas escolas regulares dos grandes centros urbanos brasileiros, como Rio de Janeiro e São Paulo, desde a década de 1930 (Fonterrada, 2008, p. 119 e 120), expandindo-se para as demais regiões até tornarem-se parte fundamental da construção da educação musical brasileira da atualidade (Mateiro e Ilari, 2012, p. 9). Educadores musicais brasileiros tanto replicaram como desenvolveram seus próprios percursos inspirados nas abordagens dos pedagogos ativos do ocidente (Santos, 2022, p. 75).

Traço uma síntese histórica do processo de implantação e integração da educação musical ativa no Brasil, delimitando personagens e pensamentos das três escolas que se alinham ao campo da pesquisa: Dalcroze, Kodály e Orff.

2.2.1 Educação em movimento

A abordagem de Dalcroze é implantada no Brasil em 1937, no ano seguinte à fundação do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro. Correspondendo ao espírito modernista da época, a euritmia se coloca como uma proposta inovadora no ensino de música dessa instituição tão importante para a educação musical brasileira (Mariani, 2012, p. 32).

No ano de 1968, a etnomusicóloga Rosa Maria Zamith tem contato com o método Dalcroze no Seminário de Música Pró Arte, no Rio de Janeiro, e é uma das primeiras professoras

a aplicar os exercícios dalcrozianos em escolas da rede pública daquele estado, fazendo o entrelaço das atividades de Dalcroze com as brincadeiras e danças folclóricas brasileiras.

O educador musical mineiro Iramar Eustachio Rodrigues, radicado na Suíça, onde leciona, desde 1975 no Instituto Dalcroze de Genebra, disciplinas de Rítmica, Solfejo, Improvisação e Pedagogia, ministra formações anualmente em várias instituições brasileiras sendo o principal divulgador e formador do Método Dalcroze no Brasil nas últimas décadas.

A interação mente e corpo expressa na abordagem dalcrozeana influenciou diretamente o educador paulista Lucas Ciavatta na elaboração do método “O Passo”, cujo princípio fundamental é a educação pelo movimento. O corpo, para Ciavatta, é essencial na construção do conhecimento musical. Sobre a codependência entre corpo e mente o autor discorre:

As noções de espaço e tempo são construídas num diálogo entre a imaginação e a vivência corporal. Não há possibilidade da ausência do corpo na efetivação deste processo. O que normalmente acontece é um subaproveitamento do corpo e um consequente subdesenvolvimento destas noções. Sem a participação ativa e efetiva do corpo, processos normalmente associados apenas à mente, tais como a leitura e a escrita, simplesmente não podem acontecer (Ciavatta, 2017).

2.2.2 As canções do folclore brasileiro

Com o movimento modernista no Brasil, após 1920, a identidade brasileira ganhava importância entre os educadores musicais (Fonterrada, 2008, p. 212). Mário de Andrade³³ defendia o valor da música popular e folclórica, e em sua pesquisa de abrangência nacional coleta o maior acervo de canções de tradição brasileira.

Villa Lobos³⁴, em suas viagens constantes para a Europa, conhece os métodos ativos em educação musical identificando o potencial, em especial, da metodologia de Kodály para o contexto das escolas brasileiras. Alguns pontos inspiraram, na década de 1940, a implantação do Canto Orfeônico³⁵ como ação política na educação pública do Brasil: o nacionalismo, o rico acervo de canções folclóricas, a predominância do canto coral, o uso do sistema de sinalização manossolfá e o acesso amplo a arte (Fonterrada, 2008, p. 213 e 214).

33 Mário de Andrade foi um escritor paulista modernista, crítico literário, musicólogo, folclorista e ativista cultural brasileiro.

34 Villa Lobos foi um compositor carioca, maestro, violoncelista, pianista e violonista brasileiro, se tornando o compositor sul-americano mais conhecido de todos os tempos.

35 Canto Orfeônico é uma prática de canto coletivo amador, tendo esse nome em homenagem a Orfeu, deus da mitologia grega, que encantava e amansava as feras com sua música. Foi utilizada pela primeira vez por Bouquillon Wilhem (1781-1842), professor de canto nas escolas de Paris. O Canto Orfeônico na França, como também, no Brasil, buscou alcançar a parte integrativa e afetiva dos aprendentes, conquistando a atenção e a emoção.

O educador e compositor Ian Guest, nascido na Hungria e radicado por anos no Brasil, ficou conhecido nacionalmente como promotor da metodologia Kodály ao realizar oficinas no campo da educação musical em vários estados, principalmente em espaços de ensino superior de música como a Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade [Bituca] de Música Popular (Silva, 2012, p. 61).

O sistema Kodály é difundido atualmente no Brasil pela Sociedade Kodály do Brasil, em São Paulo, que oferece cursos regulares e de curta duração. Seus membros mantêm pesquisas no âmbito do repertório folclórico brasileiro na busca de equivaler com as constantes encontradas nas canções folclóricas húngaras adotadas pelo método Kodály.

2.2.3 Linguagem, jogo e dança

Das abordagens ativas, a Orff encontrou em solo brasileiro significativa integração, fazendo germinar uma geração de educadores musicais que tem elaborado percursos autorais direcionados ao ensino e aprendizagem de música no ambiente da educação básica, especializada e ensino superior.

A abordagem foi introduzida no Brasil em 1963, por meio dos cursos ministrados por Hermann Regner, em Teresópolis, São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro. Entre os anos 1960 e 1970, estudantes e professores de música brasileiros cursaram formações no Instituto Orff, em Salzburg. Chegando ao Brasil, aplicaram, em seus espaços de atuação, os conhecimentos adquiridos (Bona, 2012, p. 128 e 129).

Em 2004 foi formada a Associação Orff Brasil (ABRAORFF) com a orientação do International Orff-Schulwerk Forum Salzburg (IOSFS), congregando educadores musicais no estudo e divulgação das práticas de som, movimento e expressão dessa abordagem. Atualmente, a Associação promove encontros virtuais e presenciais cancelados pelo Núcleo de Educação da Infância (NEI) da Universidade Federal do Rio Grande de Norte, com a participação de formadores Orff nacionais e internacionais.

Dentre os educadores musicais brasileiros que tem graduação nesta abordagem, o paulista Uirá Kuhlmann, idealizador e diretor da empresa Música e Movimento – Núcleo de Pesquisa e Formação em Educação Musical Ativa Ltda, que promove cursos presenciais e virtuais pelo Brasil e exterior, estabelece cinco pilares baseados em princípios da educação orffiana. São eles o escutar, executar, criar, jogar e mover, alicerçados no fazer musical coletivo, lúdico, ativo e criativo, com ênfase na prática e experiência (Santos, 2022, p. 85).

O compositor, escritor e brincante mineiro Estevão Marques, professor no *The San Francisco International Orff Course*, nos Estados Unidos, que também ministra formações *online* e presenciais no Brasil e em outros países, comunga do conceito de Música Elemental, estabelecido por Orff, no qual ritmo, fala e dança se entrelaçam. Estevão desenvolve três pilares para sua pedagogia. Música, Dança e Linguagem interagem mobilizando experiências relacionadas ao corpo, ao intelecto e às emoções, que confluem para o encantamento, ou “maravilhamento”, como denomina o educador. Marques incorpora em sua ação pedagógica as vivências com as brincadeiras da cultura popular brasileira que o acompanham desde a infância, propondo “como educador brincante”, o “diálogo entre a tradição e a invenção” (Santos, 2022, p. 87 e 88).

E, ainda na perspectiva orffeana de expressar as características da herança cultural das linguagens, músicas e danças de cada povo, o compositor, brincante, educador gaúcho e certificado na abordagem Orff - *Schulwerk* pelo *San Francisco Orff Institute*, Thiago Di Luca, utiliza melodias, autorais ou da cultura popular, padrões rítmicos, jogos e brincadeiras brasileiras em sua pedagogia brincante, afirmando: “como nas expressões da cultura popular, música se faz brincando”. Di Luca reconhece e transporta para suas propostas e atividades, no campo da educação musical, o potencial sócioafetivo dos folguedos, ensinando educadores brasileiros e estrangeiros, por meio dos cursos que ministra, a extraírem das manifestações populares coletivas referenciais sonoro musicais para a aula de música.

2.2.4 O protagonismo das escolas do ocidente

Dalcroze, Kodály e Orff apontaram em suas falas e práticas, visto que nenhum dos três educadores dissertou, a necessidade do protagonismo da cultura de quem se relaciona com a abordagem. Discípulos e alunos dos pedagogos musicais posicionaram em fôrmas metodológicas os princípios aprendidos, fechando sistemas e modelos a serem replicados pelos professores em sala de aula, nascendo os conhecidos “métodos” aplicados no contexto da educação musical em escolas especializadas e básicas.

Nesses “métodos”, o repertório, mesmo que folclórico, da Europa ocidental passa a ser norte, e tentativas de adaptações como a de Zamith em Dalcroze, Lobos em Kodály e Marques em Orff não são hegemônicas frente o constante movimento de professores em adequar os educandos a realidade estrangeira dos “métodos”. Por exemplo, a aplicação literal do livro de atividades escolares de Orff em uma escola brasileira. “A professora Ellen Klohs que, em 1964, introduziu as ideias de Orff no Colégio Americano em Porto Alegre (RS), além de ministrar

aulas de alemão para crianças no Instituto Goethe, embasadas na Obra escolar” (Bona, 2012, p. 129). A crítica a falta de rigor com o ‘método” foi outro questionamento atribuído ao excesso de paixão apresentado por Villa Lobos ao priorizar as canções nacionais no repertório escolar (Fonterrada, 2008, p. 213).

Em minha trajetória formativa, desde a licenciatura, passando pelos cursos livres, percebi a predominância da transmissão dos ‘métodos” e a preocupação com a aplicabilidade deles, sendo comum a circulação de materiais não traduzidos e não adaptados à realidade nacional. Acho importante destacar as publicações de autoras como a educadora cearense Elvira Drummond, que lançou obras como “Cantigas de Roda” para Instrumental Orff, a paulista Telma Chan e seu “Brinquedos para Corpo e Voz”, que aproximaram os “métodos” ao cenário brasileiro.

2.2.5 Decolonialidade

As correntes da pedagogia musical ativa tão presentes no território da educação brasileira são eurocêntricas e alicerçadas no repertório hegemônico da música folclórica e clássica do ocidente. Elas dão lugar de protagonismo aos paradigmas, práticas e marcos conceituais e historiográficos dos europeus, da modernidade e do capitalismo, instituindo metodologias e formas de conhecimento ocidental, perpetuando de forma impositiva a colonialidade no campo da educação musical ao inferiorizar e marginalizar formatos de saberes e fazeres que emanam das comunidades tradicionais e identitárias. A essa imposição epistêmica se refere Queiroz:

É assombroso olhar para a trajetória do ensino de música nas instituições brasileiras e latino americanas e perceber como a ascensão de determinadas expressões musicais eruditas da Europa teceram, ao longo de cerca dois séculos de institucionalização oficial da música nesses contextos, um lugar quase exclusivo que, com todas as mudanças do mundo, ainda é demasiado dominante. Porém mais assombroso do que a presença massiva dessa música estrangeira e colonizadora é a ausência das músicas nacionais, entre outras, e a falta de mudanças efetivas nesse cenário (Queiroz, 2020, p. 159).

Torna-se necessária a construção de diálogos com epistemologias subalternas e excluídas, reconhecendo o protagonismo e lugar de fala dos sujeitos das manifestações da cultura popular para a elaboração de matrizes teóricas e percursos metodológicos em educação musical ativa a partir do Reisado de Congo do Cariri, considerando a dinâmica instrutiva dos mestres, mestras e brincantes do folguedo como significativa abordagem no giro decolonial das

estruturas de poder que promovem a hierarquização estética, epistemológica e sociocultural entre as práticas pedagógicas musicais.

O giro decolonial é a abertura e a liberdade de pensamento e de outros modos de vida (outras economias, outras teorias políticas); a limpeza da colonialidade do ser e do saber; o distanciamento da retórica da modernidade e do seu imaginário imperial articulado na retórica da democracia. O pensamento decolonial tem como razão de ser e objetivo a decolonialidade do poder - ou seja, da matriz colonial de poder (Mignolo, 2007, p. 29-30, tradução da autora).

A percepção da pluralidade na construção e transmissão do conhecimento musical é fundamentada no reconhecimento das especificidades que caracterizam cada comunidade, e suas manifestações vêm a partir da compreensão de ser cada cultura, bem como de suas idealizações e estruturações dos seus processos de aprendizagem musical, concordantes com suas próprias concepções e princípios. Conforme Queiroz e Marinho (2017, p.63), essas propostas educacionais singulares encontram crescente adesão no campo da pesquisa musical “pela consciência de que os sujeitos, conceitos e estratégias que caracterizam a transmissão de tal fenômeno são elementos imprescindíveis para a compreensão de qualquer cultura musical” (*Ibidem*).

A elaboração de propostas matriciadas no Reisado de Congo requer a adoção de uma postura decolonial, fundamentada em “pedagogias decoloniais” que, segundo Walsh (2013, p. 19), são “metodologias produzidas em contextos de luta, marginalização, resistência [...] ‘re-existência’; pedagogias como práticas insurgentes que fraturam a modernidade/colonialidade e tornam possível outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com”.

Na busca de promover o enfrentamento e transformações relevantes na estrutura curricular e pedagógica da educação musical brasileira, proponho, no próximo capítulo, analisar o fenômeno do ensino de música nas expressões da cultura popular, de modo a incentivar um avanço no debate acerca de uma abordagem decolonial na educação musical.

3 O ENSINO DE MÚSICA NA CULTURA POPULAR

A construção de uma proposta teórico-metodológica decolonial para o contexto da Educação Musical Ativa torna necessário o direcionamento de olhares para os processos de ensino e aprendizagem nas manifestações da cultura popular brasileira.

O presente capítulo apresenta uma contextualização do ensino musical na cultura popular ao partir do papel da música nos folguedos tradicionais e visitar, panoramicamente, experiências registradas na literatura nacional de uma educação musical na perspectiva da cultura popular, sob a percepção plural das interfaces entre educação musical e etnomusicologia quanto a construção e transmissão do saber e fazer música.

3.1 A música na cultura popular³⁶

Para especificar elementos que corroboram uma melhor compreensão da relação entre música e tradições populares, parto de fontes escritas e orais, entendendo serem música e cultura popular de uma mesma natureza, ou seja, são indissociáveis, se fundem. E, em muitos momentos, podem ser entendidas como sinônimas, já que expressões populares quase sempre se constituem do encontro da música com a dança, a cena, a cenografia, o rito, a festa e a vida cotidiana. Rocha ressalta: “a performance musical engloba, além da música propriamente, o conjunto de procedimentos e conceitos subjacentes ao fato musical” (2012, p. 120). Portanto, a formação musical é permeada por elementos extramusicais e por dispositivos multissensoriais

É importante compreender as singularidades da música feita no contexto da cultura popular. Miranda (2017, p. 17) a descreve como “de origem rural, de autoria desconhecida, e transmitida por tradição oral, praticada no seio de uma comunidade de sentidos estéticos, onde artistas e fruidores de sua arte partilham solidariamente desse mesmo universo de valores, sem a intermediação de terceiros ou de meios mecânicos”. Essa comunidade partilha um sentimento de pertença, dividindo território, comungando valores e crenças, num modelo corporativo com projetos em comum, bem como formas de comunicação próprias.

36 O uso do termo cultura popular na pesquisa não segue perspectivas que atribuem a essas expressões um estigma de subcultura não erudita. Mas entende a cultura popular como manifestações intrínsecas à formação do povo brasileiro, cuja participação dos sujeitos é ativa e orgânica.

Enquanto brincam um folguedo, os indivíduos estabelecem e fortalecem relações afetivas e sociais, remetendo ao conceito de *musicizing*³⁷, do educador musical nova zelandês Christopher Small. Ao musicar, todos os participantes exploram e celebram os relacionamentos que constituem sua identidade social. Todos são agentes, musicantes, que contribuem para a produção da atividade musical.

O ato de musicar estabelece no lugar onde está acontecendo um conjunto de relacionamentos, e é nesses relacionamentos que reside o significado do ato. Eles devem ser encontrados não apenas entre os sons organizados que são convencionalmente considerados como sendo o material do significado musical, mas também entre as pessoas que participam, em qualquer capacidade, na performance; e modelam, ou representam como metáfora, relacionamentos ideais como os participantes da performance imaginam que sejam: relacionamentos entre pessoa e pessoa, entre indivíduo e sociedade, entre a humanidade e o mundo natural e, talvez, o mundo sobrenatural (Small, 1998, *apud* Alves, 2020a, p. 3).

Para Christopher Small, a essência da música não reside nas obras musicais, ou na sua execução e performance, mas nas ações envolvidas, nas relações estabelecidas, sendo de fato um ritual através do qual os musicantes não apenas aprendem, mas experimentam diretamente um senso de coletividade. A educadora musical e etnomusicóloga Susan Reily relata o papel das relações nas expressões da cultura popular:

Eu comecei a perceber que, em muitos casos como na folia de reis e nos congados, por exemplo, as populações subalternas ou igualitárias estruturam os seus rituais através da música. Os rituais, o drama coletivo, são propulsionados e se desenvolvem musicalmente. Nesse sentido, a música dá um arcabouço e proporciona a estrutura temporal dos acontecimentos. Ela permite que todo mundo esteja engajado de alguma maneira. Geralmente, trata-se da música como um elemento participativo (Souza; Giebrecht; Reily, 2012, p. 4).

Sobre o fazer musical dos folguedos da cultura popular agregarem elementos estruturais para organizações sociais, Reily (*ibidem*, 2012, p. 6) prossegue trazendo reflexões sobre as comunidades musicais locais de brincantes da folia de reis, assim como corais e bandas, negociarem regras, e demais temas, para funcionarem. Os grupos possuem metas específicas que se organizam em torno de uma prática musical.

37 Musicar é participar, em qualquer capacidade, de uma performance musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a performance (o que é chamado de composição) ou dançando. Às vezes, podemos até estender seu significado ao que a pessoa está fazendo, que pega os ingressos na porta ou aos homens pesados que trocam o piano e a bateria ou os roadies que montam os instrumentos e executam as verificações sonoras ou os limpadores que limpar depois que todo mundo se foi. Todos eles também estão contribuindo para a natureza do evento que é uma performance musical (Small, 1998).

Outra característica da música na cultura popular é a atribuição dada à sua influência na construção da identidade de grupos sociais e de um povo. Mário de Andrade (1893-1945), musicólogo, pesquisador do folclore brasileiro e integrante do movimento modernista, cujo discurso sobre a identidade cultural está fundamentado na ideia de brasilidade, impulsionou a pesquisa do folclore como fonte de criação de uma música nacional.

O movimento modernista brasileiro em conjunto com as diversas iniciativas ao redor do mundo incrementou pesquisas, estudos e coletas de manifestações musicais populares, designando à cultura popular a salvaguarda dos reais valores e características de um povo. Foi atribuído a Mário de Andrade um papel primordial no processo de registro, devido suas viagens³⁸ na segunda metade dos anos 1920 e final dos anos 1930 ao Norte e Nordeste, de fontes e materiais diversos de estudo da música, danças, costumes e demais expressões da cultura popular das regiões visitadas, o que resultou na série de artigos “O turista aprendiz”³⁹ e publicações importantes como o “Ensaio sobre a música brasileira”.

Para o folclorista, que foi um dos primeiros a se especializar no campo do folclore musical ao coletar centenas de peças do cancionário infantil, afro, originário e sertanejo, os cantos populares nordestinos são a libertação do sistema tonal clássico (Natal, 2021, p. 2). Reconhecendo, também, a complexidade rítmica das peças da cultura popular, ao relatar a limitação do sistema de notação europeu na transcrição das canções folclóricas, particularmente o ritmo (González, 2012, p. 135), Mario de Andrade atribuiu ao repertório da cultura popular, especificamente ao seu ritmo autônomo, a chave para enriquecer as práticas musicais eruditas, que se prendiam demasiadamente as regras melódicas e harmônicas.

Mário de Andrade destacou a função ritualística da música para indivíduos e suas comunidades, reconhecendo o encantamento gerado por melodias e ritmos sobre os brincantes. Enquanto cantam, tocam e dançam, os participantes constroem uma empatia e partilham crenças e vidas, firmando uma unidade social em torno de rituais e festejos comuns.

A força hipnótica da música é mesmo apreciadíssima do nosso povo (...). Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente (Andrade, 1983, *apud* Natal, 2021, p. 5).

38 Sua primeira viagem de pesquisa foi em 1927, na região amazônica, e 1929, Nordeste. E, em 1938, Mário de Andrade chefiava o Departamento de Cultura paulistano, quando desenvolveu e liderou a Missão de Pesquisa Folclórica, uma expedição pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil, coletando registros de diversas expressões da cultura popular brasileira. São cerca de 21.500 documentos: fotografias, filmes, escritos e gravações em áudios.

39 “O Turista Aprendiz”, compilado de anotações e artigos, uma espécie de diário, das suas viagens.

No Reisado de Congo, a música, segundo Barroso (1996, p. 136), é essencial à condução do folguedo. Seja no canto, bailado e encenação, “a música tem a função primordial de dar e preservar o ritmo do espetáculo. Por isto, está sempre presente”, assemelhando o Reisado a formas musicais, como a ópera, cuja música é indispensável para sua realização.

Barroso (1996, p. 137) desenvolve algumas funções da música no brinquedo. São elas: a função cênica, estando atrelada a momentos específicos do enredo; a função narrativa, ao descrever características específicas dos personagens e fatos; a função lúdica, para canto e dança dos brincantes; e a função ritual, se relacionando com gestos e movimentos dos integrantes.

Mestre Aldenir confirma, em uma das nossas conversas em seu terreiro, a importância da música no desenvolvimento da brincadeira quando afirma: “o tocador é quem faz a gente fazer cada parte do Reisado. Porque quando ele toca aquela introdução, dando a nota no violão, você já sabe o que fazer naquela peça”. E, continua: “o tocador é quem faz a gente brincar, cantar, dançar... Se não tem tocador não é Reisado! O Reisado não tá completo”. “É preciso ter aquela entoalidade, pra todo mundo entrar direitinho”.

Destaco, sobretudo, a utilização da música, seus elementos rítmicos e melódicos, no processo de ensino aprendizagem da brincadeira, pois ela está presente desde a apresentação dos passos e movimentações às trocas de cena e introdução de personagens. Mas deixarei para o próximo capítulo a exposição detalhada da relação da música com o Reisado de Congo.

3.2 O ensino de música na perspectiva da cultura popular

A realidade da escola básica brasileira, que em boa parcela supervaloriza pensamentos e ações oriundos de uma elite influenciada pela hegemonia cultural europeia trazida nas caravelas dos colonizadores, impulsiona o campo da educação musical, há algumas décadas, a fomentar reflexões e discussões sobre os modos plurais de ensinar e aprender música, descentralizando o repertório e propostas didático-metodológicas da aula de música do eixo ocidental, ao abrir diálogos com expressões e manifestações musicais periféricas.

Os territórios da cultura popular, suas linguagens, seus mestres e brincantes tornaram-se locus de pesquisas, e seus saberes e fazeres, matrizes na elaboração de percursos e abordagens que contribuam numa formação mais integral e humana dos aprendentes.

Traço um painel de experiências educacionais forjadas nos terreiros de folguedos diversos, e, em seguida, uma apresentação panorâmica do entrelaço da educação musical com a etnomusicologia, seus caminhos, limites e relações nos estudos da transmissão musical em cultura

popular, como suporte para o debate e elaboração de um plano de ensino aprendizagem de música oriundo das fontes tradicionais do Reisado de Congo do Mestre Aldenir.

3.2.1 Experiências educacionais

Antes de ingressar no “terreiro” do Mestre Aldenir e apresentar interfaces entre saberes e fazeres do Reisado de Congo com a educação musical ativa, é imprescindível partilhar algumas experiências de ensino e aprendizagem musical que dialoguem com a cultura popular. Trago materiais coletados das revistas da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) e da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), publicações acadêmicas diversas no campo da música, educação e arte educação, sejam em revistas, anais de eventos científicos e responsórios de universidades.

A professora alemã radicada no Brasil, Angela Lühning, em seu artigo “A educação musical e a música da cultura popular”, 1999, aborda a utilização da cultura popular no contexto da educação musical reconhecendo a necessidade de resgate das manifestações através de pesquisa de campo, onde educadores musicais se aproximam das brincadeiras e dos brincantes que realizam as manifestações musicais. A autora reflete sobre “um caminho intermediário que inclui a participação dos membros da cultura em conjunto com pesquisadores de fora, habilitados e sensíveis para a realização da pesquisa” (Lühning, 1999, p. 53).

Angela discute três procedimentos no uso das expressões da cultura popular na educação musical. O primeiro é o transporte direto, sem contextualização, como uma reprodução quase museológica e estática da manifestação cultural, atentando apenas a detalhes como indumentárias, instrumentação, passos e, por vezes, excluindo os sujeitos das expressões. O segundo, contextualiza, preocupa-se com a história, simbologias e significados de cada elemento, as funções sociais da manifestação e de seus sujeitos, mergulhando no território e nos corpos dos participantes da expressão pesquisada. O terceiro, intermediário, “uma tentativa de transportar expressões culturais/musicais, após uma pesquisa bem aprofundada, junto com os membros da cultura para outros contextos culturais, usando o máximo de delicadeza” (Lühning, 1999, p. 57).

Especificando o primeiro procedimento, o qual Lühning (1999, p. 55) nomeia como “tipo garimpo”, temos uma aplicação normativa da música da cultura popular, deslocada dos seus significados, funções, relações e interações, funcionando apenas como uma execução estereotipada de repertório folclórico, sem nenhuma recriação sobre o material pesquisado, e ausente de qualquer sentido político. Sobre esse modelo, a autora discorre:

Reflexo de inúmeras publicações que surgiram nos anos 50, de forma mais visível ainda após 1964, culminando com os mencionados fatos dos anos 70, é o tratamento que se dá hoje em dia às manifestações de origem popular, no âmbito da educação curricular das escolas - sem grandes diferenças entre as particulares e públicas. Pensemos apenas em apresentações quase que obrigatórias em eventos como “semana do folclore”, etc. Em vez de sensibilizar as crianças para o lado importante, positivo e identificador da arte popular, de fato ainda existente neste país culturalmente tão diversificado e rico - e não somente numa data aleatória com essa, mas sim sempre - mata-se o lado estimulante desta arte com apresentações sem criatividade e/ou fantasia [...] Todas estas comemorações - quando comportam música - aplicam apenas modelos estereotipados muito longe da vivacidade que as manifestações naturalmente têm. Porém, este tipo de aplicação é muito divulgado, especialmente nos estabelecimentos de ensino de quaisquer espécies, instituições que poderiam e deveriam ter uma visão mais crítica, se a sua missão fosse bem entendida (Lühning, 1999, p. 55).

O segundo tem como premissa apreciar os diversos contextos em que as expressões emergem, estimular processos de recriação, estabelecer diálogos com os sujeitos das manifestações e retornar ao território cultural originário aplicando propostas desenvolvidas na pesquisa.

Entendendo ser a aplicação de projetos pluriculturais que visam à valorização da cultura musical no seu próprio meio, uma ação política e libertadora, posicionando contra o contexto cultural hegemônico e dominante, a pesquisadora toma como exemplo a Escola Oba Biyi, localizada num terreiro de Candomblé, o Axé Opô Afonja, em Salvador:

No caso desta comunidade a pesquisa ocorreu em conjunto com os próprios alunos e seus professores, em grande parte membros da comunidade religiosa. Através deste trabalho em conjunto foi realizado uma abordagem nova da expressão cultural do Candomblé, colocando música, dança, artes plásticas, história, geografia e expressão verbal num novo contexto, em que serviam como base e conteúdo para as diversas matérias ensinadas, em vez de usar apenas livros que jamais faziam alguma referência a estas manifestações - a não ser como sendo folclore. Desta forma todos os elementos da cultura própria, a partir do projeto incluídos no ensino formal, ganharam uma nova luz e importância, ajudando a criar uma identidade diferente e mais consciente (Lühning, 1999, p. 56).

A terceira é uma tentativa de estabelecer a troca de conhecimento entre aprendentes de territórios diferentes. Valorizando todas as formas existentes ao trabalhar a música não como mera matéria prima, mas um fenômeno contextualizado, expondo os aprendentes a conteúdos musicais de outras realidades. Como a pesquisa com o grupo “Barra Manteiga”, em Salvador, um trabalho artístico e didático/educacional:

Gostaríamos de mencionar o trabalho de um grupo novo aqui em Salvador “Barra Manteiga”, que se propõe a trabalhar com repertório tradicional, porém vestindo-o com uma roupagem nova. Desta forma transporta os conteúdos tradicionais para um outro meio novo. Nas apresentações que acontecem em espaços tradicionalmente sendo representações de uma certa classe e sua cultura, por exemplo teatros e outros espaços culturais, obviamente o público é composto basicamente de meninos desta mesma

classe. Porém, estão sendo integrados num espetáculo - participação que trabalha com diversas origens, servindo de exemplo e experiência tanto para os pais que levam os seus filhos, quanto para professores que a partir daí podem desenvolver experiências parecidas que visam o resgate do lúdico, quanto o aproveitamento de repertórios pesquisados nos seus contextos originais e aplicados em outros (Lühning, 1999, p. 58).

A autora afirma em seu artigo o valor do resgate da música da cultura popular dentro da Educação Musical, pontuando a importância da escolha de um procedimento que dinamize o processo de diálogo cultural e se afaste dos modelos de ensino aprendizagem da educação musical tradicional, bem como fortaleçam as manifestações pesquisadas. Sugere, então aos educadores:

[...]que estes pensem mais nesta possibilidade de se integrarem no meio de onde se originam as manifestações musicais pesquisadas, para também trabalhar em projetos que fortificam o próprio contexto original, além de pensar em formas novas de resgates e integrar as manifestações musicais da cultura popular no ensino musical oficial e tradicional (Lühning, 1999, p. 60).

Queiroz e Marinho, no texto Educação Musical e Etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular, de 2017, expõem resultados de uma pesquisa realizada no contexto da embolada⁴⁰ da Paraíba entre os anos de 2003 e 2015, evidenciando particularidades do processo de formação musical nesse contexto da cultura popular que mantêm a manifestação ativa na atualidade.

Para os autores, construir conhecimento a partir da interação e do contato com o outro é um procedimento imprescindível na aprendizagem da embolada. A vivência e a experiência dos aprendizes no mundo da cultura popular, no contato prático, são fundamentais ao desenvolvimento dos saberes. Ou seja, ver e ouvir, observar e fazer possibilitam ao indivíduo aprender com mais desenvoltura elementos como o estilo de cantar e tocar.

Uma característica marcante que emerge no discurso dos entrevistados citados é o fato de que as referências visual e auditiva estão no cerne do processo de formação inicial, mas tais referências só foram amplificadas pela curiosidade e pela capacidade de outro processo importante: observar criteriosamente aqueles que faziam embolada. Dessas três dimensões (ver, ouvir e observar) se amplificava outro processo importante da transmissão de saberes nesse contexto: trata-se da referência tátil, de pegar o instrumento e experimentar o canto, portanto, de fazer na prática a embolada. Nesse último processo, o de fazer, os outros três estão implícitos e, assim, amadurece-se e forma-se o embolador profissional: que de ouvir, ver e observar, passa a fazer embolada. Essa perspectiva é bastante recorrente no âmbito da cultura popular, pois, como destaca Arroyo (1999: 177) e Queiroz (2005: 123), em contextos dessa natureza a aprendizagem é “auditiva, visual e tátil” (Queiroz; Marinho, 2017, p. 73).

40 A embolada é um gênero poético-musical característico do Nordeste brasileiro no qual músicos improvisam versos com temas variados, por vezes sugeridos pelo público, acompanhados percussivamente com o pandeiro.

O segundo procedimento essencial é o reconhecimento do saber e fazer ser algo inato, natural, intuitivo, um “dom divino”. Alguns emboladores mencionam ser o “dom” algo ligado à natureza da pessoa, algo vinculado especificamente ao sujeito que nasce com as potencialidades para a prática da embolada. Já outros, acreditam ser o “dom algo divino, concedido por Deus ou Jesus a determinados sujeitos” (Queiroz; Marinho, 2017, p. 71).

A aprendizagem no território da cultura popular, na perspectiva da pesquisa sobre a embolada paraibana de Queiroz e Marinho, é estabelecida na relação entre a capacidade individual, imanente, e o esforço, “estudo”, sendo a formação musical fruto da experiência fundamentada no “dom”. Mas, a aprendizagem soma-se a presença de formadores informais, Mestres, referências da manifestação, “emboladores específicos que oportunizaram a eles experiências fundamentais para a performance da embolada” (Queiroz; Marinho, 2017, p. 75), e a ausência de uma ambiência escolarizada que remeta a formalidade de uma aula. Os aprendizes relacionam-se com seus Mestres num contexto informal de ensino aprendizagem, sendo importante ressaltar que para os autores:

A ideia de informalidade aqui não está vinculada à falta de forma, mas sim à não intencionalidade de uma situação e prática de formação. A formação acontece, com maior ou menor sistematicidade, mais pela experiência em situações da vida, como ver um embolador cantando em uma feira, ouvir uma embolada no rádio, participar de experiências coletivas relacionadas à embolada, entre outros aspectos dessa natureza (*ibidem*, 2017, p. 75).

Mais um estudo que discute questões relativas ao “dom” é a publicação *As Questões da Música na Cantoria: o mito sobre o dom*, de Rodrigues, 2022. O artigo analisa a performance de três cantadores repentistas⁴¹ de Juazeiro do Norte (CE) destacando como acontecem os processos aquisição do conhecimento musical.

A pesquisa volta o olhar às terminologias adotadas pelos repentistas ao definirem os modos de aprendizagem e obtenção dos conhecimentos e habilidades necessários para a prática da cantoria. Talento, inatismo, hereditariedade e prática são termos mencionados pelos poetas que remetem tanto ao aspecto do recebimento “sobrenatural”, intrínseco da capacidade de cantar, como também a importância do aprimoramento e de um processo contínuo de aperfeiçoamento do “dom” adquirido.

41 Repente é uma prática da tradição oral que maneja o discurso improvisado em forma de versos métricos e acentuados, por vezes, acompanhado na viola, no pandeiro e na rabeca.

Pergunta 1: O que é preciso ter – ou saber – para ser um bom repentista?

Cantador 1: Só o dom, para ser um bom repentista e ser um cantador basta ser poeta, não precisa saber ler, porque basta ser poeta.

Cantador 2: A gente já nasce preparado para ser cantador, agora para se aperfeiçoar e se tornar um cantador bem inteligente, né?, tem que estudar, frequentar escola, ler os livros, ler a Bíblia para ter um conhecimento religioso, que muita gente pede “lê um texto da Bíblia”; “lê um pouquinho da vida de José”; “lê um pouquinho da vida de Jesus”, entendeu? E assim vai, é assim que o cantador se desenvolve e termina aprendendo tudo.

Cantador 3: Rapaz, é só ter a veia poética, porque, para melhor dizer, eu nunca fui numa escola, nunca entrei numa escola nem para ver como ela funciona [...] me dão um tema, um assunto e eu desenrolo bem depressinha (Rodrigues, 2022, p. 7).

Os cantadores também relatam a presença de uma rede de contato próximo com a prática do repente. Familiares, amigos ou vizinhos proporcionaram vivências e experiências, desde a infância do cantador, que desempenharam papel fundamental na sua formação. Pois, a ter parentesco tão próximo com um cantador, vendo-o cantar, improvisar e tocar um instrumento, não fica difícil imaginarmos a capacidade de incorporação dessas habilidades, bem como a influência gerada por esse convívio (Rodrigues, 2022, p. 12).

Outra condição estabelecida nos espaços informais de ensino vinculados às expressões populares é a construção de conhecimentos a partir de redes sociocolaborativas. Durante quatro anos Ribeiro realizou um estudo etnográfico com dois grupos de cultura popular da região metropolitana de João Pessoa (PB), a Barca Nau Catarineta de Cabedelo e a Ciranda do Sol, resultando no texto *Música como consenso social: interações, significados e experiências musicais em performance na cultura popular contemporânea de João Pessoa (PB)*, 2022. Ele constatou a organização de uma coletividade em torno de fazeres musicais agenciadas pelos interesses específicos dos sujeitos e suas coletividades em torno de seus fazeres.

Sobre os grupos produzirem suas experiências a partir da centralidade de um processo sociointerativo mais amplo, Ribeiro disserta:

Encontrei em Blacking (2007) a definição que melhor organizou minhas reflexões sobre essa conjuntura. Assim, entendo que essas unidades socioculturais constituem tipos específicos de comunidades, compostas por cada grupo e sua rede sociocolaborativa mais ampla, definindo-as aqui como “grupos sonoros”. Blacking (2007: 208) definiu o termo grupo sonoro como “um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos”. Ainda, segundo Blacking (2007), é possível que o pertencimento a esses grupos coincida com outros aspectos culturais ou sociais (como a linguagem ou classes sociais), mas não se restringem a eles, podendo transcendê-los. [...] A constituição das redes sociocolaborativas como comunidades, no sentido atribuído por Bauman (2003), associando-se à perspectiva da centralidade na música e a consequente definição como grupos sonoros, evidencia a complexidade interativa da performance musical neste estudo. As interações sociais em torno das práticas musicais da Barca e da Ciranda são profundamente complexas em termos de interesses sociais, políticos e econômicos. Os membros desse grupo sonoro pertencem a outras redes de sociabilidade que podem ser bastante distintas e às vezes antagônicas (Ribeiro, 2022, p. 261).

A existência das redes sociocolaborativas são significativas no processo de aprendizagem das manifestações, pois tanto articulam a manutenção de convenções estruturais da performance como possibilitam movimentos dinâmicos e mudanças. Nas reuniões, ensaios, apresentações, ou encontros de outra natureza, acontecem trocas de conhecimentos e desenvolvimento de habilidades necessárias para a conservação do grupo. As habilidades vão além de cantar, tocar e dançar, mas atravessam questões socioculturais, de construção de memória, fortalecimento de identidade e pertencimento, além de situações e necessidades cotidianas do grupo como desmontagem e armazenamento do som e instrumentos, pagamento de cachês, manutenção de figurinos e adereços.

Outro trabalho é o artigo “Tradições Culturais no Ensino de Música em Classes Hospitalares” escrito por Cardoso, Cunha e Castro, em 2021, que apresenta um relato de experiência do ensino de música com crianças submetidas a Terapia Substitutiva Renal e Oncologia nas enfermarias do Hospital Geral Roberto Santos e Hospital Martagão Gesteira em Salvador (BA). Os alunos vivenciaram cantar e tocar repertórios plurais, fundamentados em saberes como a Farinhada⁴² e a Ganhadeiras⁴³.

Os conteúdos das aulas foram contextualizados historicamente valorizando saberes e fazeres das identidades e culturas estudadas, resultando num atravessando da memória dos discentes, que se identificaram com diferentes manifestações. Também despertou um sentimento de pertencimento que colaborou com a ressignificação e desmitificação de preconceitos coloniais estabelecidos quanto aos conteúdos abordados.

Nesse sentido, não foi difícil se deparar com alunos que tivessem uma casa de farinha na família ou fossem filho, neto ou sobrinho de uma baiana de acarajé. Estes vínculos, normalmente, proporcionavam uma relação afetiva e íntima com o tema, ampliando a motivação e o envolvimento das crianças para as atividades das aulas de Música, aspectos estes que influenciaram positivamente as práticas de ensino (Cardoso; Cunha; Castro, 2021, p. 106).

No artigo “Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical”, Arroyo (2000), resume sua tese Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Na pesquisa, a autora lança um olhar antropológico sobre práticas de educação musical em dois cenários social e culturalmente diferenciados de ensino e aprendizagem de música: o contexto

42 Farinhada é uma tradição nordestina na qual a comunidade rural se confraterniza enquanto fabrica farinha de mandioca nas Casas de Farinha com cantorias, danças e festas que se estendem pela noite.

43 Ganhadeiras são mulheres afrodescendentes que ganhavam a vida comercializando diversos itens pelas ruas de Itapuã, elas cantavam sambas de roda e vestiam-se com roupas típicas.

ritual do Congado⁴⁴ e no contexto institucional do Conservatório de Música, ambos localizados na cidade de Uberlândia (MG), entre os anos de 1995 e 1997.

Um aspecto ressaltado pela autora é a territorialidade das práticas educacionais em música estarem além do ambiente escolar. Espaços culturais e sociais diferenciados são territórios de ensino e aprendizagem de música e seguem os sentidos conferidos pelos indivíduos e grupos no processo de construção e transmissão dos saberes e fazeres específicos de cada manifestação.

Os estudos que relacionam música e cultura (Etnomusicologia, Sociomusicologia) têm reportado serem os espaços escolares de educação musical apenas mais um dos inúmeros contextos presentes no cotidiano das sociedades, urbanas ou não, onde experiências de ensino e aprendizagem de música tem lugar (MENC, 1985). Essa literatura tem influenciado reflexões recentes sobre o campo de estudo da Educação Musical. Segundo o educador musical alemão Rudolf-Dieter Kraemer, a "análise e campo de atuação" da Pedagogia Musical comporta diferentes situações, tais como: educação escolar e não escolar, aulas particulares e institucionais (Kraemer, 1995, p.164). A educadora musical americana Estelle Jorgensen defende uma visão mais ampla da educação musical em face do reconhecimento de ela acontecer "nos lugares mais inesperados", não estando, portanto, restrita aos espaços escolares (Jorgensen, 1997, p. xii) (*apud* Arroyo, 2000, p. 16).

No Congado mineiro, o ensino e a aprendizagem de música se relacionam com o território ritualístico. Ensinar e aprender o canto, a dança e a execução instrumental pressupõe um processo de iniciação. Desde a primeira infância, quando são expostas a manifestação, as crianças se inserem no contexto ritual e apropriam-se dos conhecimentos musicais pela observação, imitação, experimentação e escuta.

Como em outras culturas musicais orais, o fazer musical congadeiro é reconhecido e valorizado por seus praticantes como sendo auditivo, visual e tátil. Não há, entre congadeiros, quem especificamente ensine. Mantendo uma prática coletiva de ensino e aprendizagem de música, aprende-se a bater caixas e a cantar sem que isso seja necessariamente ensinado. A condição de estar naquele contexto implica em estar aprendendo, ou, como diz Carlos Rodrigues Brandão, "tudo no ritual ensina" (Brandão, 1984) (*apud* Arroyo 2000, p. 16).

Vasconcelos (2017), em *As relações entre cultura popular e educação musical: dois enfoques*, destaca o protagonismo do ritual nas formas de transmissão e apreensão dos conteúdos musicais na cultura popular como Congados, Reinados, Folias de Reis e do Divino, já que elas apresentam uma relação estrutural com o sagrado.

⁴⁴ Ritual do Congado é uma manifestação religiosa afro brasileira, presente na região mineira, que celebra Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia.

Sendo os folguedos manifestações da devoção dos brincantes e as ações da brincadeira, como dançar, cantar, encenar, modos de prestigiar, exaltar e reverenciar os santos, entidades, divindades ou qualquer figura significativa na hierarquia religiosa, os integrantes devem aprender, além dos elementos musicais, cênicos e coreográficos, as crenças, costumes e devoções dos ritos vinculados as brincadeiras.

O autor ressalta o papel da oralidade no compartilhamento dos saberes quando expõe:

Outro aspecto que vale a pena frisar é o da própria oralidade como “método” de transmissão de estruturas sonoras complexas (toques e cantos) e igualmente complexas relações entre elementos sonoros entre si e com as partes cerimoniais e rituais. Além de fornecer modelos (fórmulas silábicas, decomposição em partes mais simples, uso de linhas - guia etc.) que podem ser inspiradores para práticas em situações formais, ainda apresenta uma característica marcante pela condição própria em que o conhecimento é transmitido (Vasconcelos, 2017, p. 5).

Depreende-se da citação a importância do relacionamento e da afetividade entre mestre e aprendiz, confirmando ser a admiração, reverência e respeito fundamentais ao processo de trocas de saberes.

Concluo esta seção mencionando o artigo “Uma reflexão Sobre Etnomusicologia e Educação Musical: Diálogos Possíveis, de Pereira” (2013), que traz reflexões sobre a transmissão musical no Congado mineiro e suas possíveis contribuições na elaboração de práticas pedagógicas para a escola.

Os integrantes do grupo pesquisado relatam terem aprendido a tradição com participantes mais experientes, tendo contato com as práticas desde a infância, na convivência familiar com pais, primos e integrantes do grupo. É comum as crianças se juntarem para cantar, tocar e dançar nos momentos em que os congadeiros estão reunidos para ensaios e apresentações.

A principal motivação que este grupo valoriza é religiosa e sentimental, de pertencimento, de realizar o que os avôs já realizavam. Eles ouvem aquela sonoridade desde que são pequenos e desde então já são considerados congadeiros. Desde a infância, aqueles que ainda não andam já estão nos colos das mães, os que já andam, seguem bem próximos ao grupo e há aqueles que já fazem as coreografias. As crianças têm uma relação de observação e vivência que se transforma desde cedo, em um processo de aprendizagem. Sem que se percebam as etapas e conteúdos aprendidos, a prática e observação, bem como a imitação dos pais, tios e avôs, “naturalizam” o processo de se tornarem congadeiros e conhecedores de inúmeros saberes, que vão desde o passado da escravidão até os elementos sonoros (Pereira, 2013, p. 58).

A aquisição de saberes acontece a partir da observação, imitação, experimentação e escuta ao longo das atividades, ensaios e apresentações, que são guiadas pelo Capitão⁴⁵. Com seu bastão, o mestre conduz as ações do folguedo, sejam elas: música, dança e encenação. A disposição física dos integrantes na execução tem relação direta com a etapa de desenvolvimento de aprendizagem no Congado. Os integrantes mais experientes sempre vão na frente do cortejo, seguidos pelos aprendizes. Pereira ressalta ser essa mediação entre mestre/capitão, integrantes experientes e integrantes aprendizes, o modelo metodológico de ensino e aprendizagem da Congada:

Percebemos claramente o mestre/capitão como sendo o principal mediador do processo de transmissão musical da manifestação. Além de ele ser o que melhor sabe realizar a prática musical do grupo, é também a pessoa que tem a autoridade necessária para organizar o grupo da melhor maneira. Os outros participantes, geralmente os mais experientes, também podem ensinar e opinar, mas cabe ao mestre/capitão, fundamentalmente, essa função. No entanto, neste grupo específico, não há nitidamente o papel de ensinar e corrigir centrado na figura do Capitão, e sim, nas mãos dos mais experientes do grupo (Pereira, 2013, p. 61).

A observação de práticas da educação musical em diálogo com a cultura popular atesta procedimentos a serem aplicados no escopo da pesquisa e amplia a discussão para além do campo da educação musical. Promoverei a seguir uma conversa com a etnomusicologia e a sociologia da música com o objetivo de compreender as interfaces possíveis entre as áreas de conhecimento em música na elaboração de uma abordagem decolonial em educação musical ativa.

3.2.2 Educação musical e etnomusicologia: interfaces e entrelaços

Após relatar diversas experiências estabelecidas no diálogo entre a educação musical e a cultura popular, ficou perceptível em todos os trabalhos citados a presença de procedimentos metodológicos do campo da etnomusicologia, concluindo serem as interfaces e as articulações entre os campos da educação musical e etnomusicologia significativas na construção de percursos para o ensino e aprendizagem de música em amplos contextos.

Lühning (1999) afirma que a etnomusicologia fornece modelos para a educação musical e o entendimento de distintos procedimentos e estratégias didáticas, validando o suporte epistemológico dado pelo campo da etnomusicologia para o educador musical em seu trabalho no contexto da cultura popular.

⁴⁵ Capitão é o integrante com mais experiência que herdou os conhecimentos por transferência intergeracional e tem a função de líder. Ele conduz o grupo nas dimensões artísticas, sociais e religiosas.

Minha sugestão - obviamente falando mais com a experiência de quem vê do lado da etnomusicologia - para os educadores musicais é, que estes pensem mais nesta possibilidade de se integrarem no meio de onde se originam as manifestações musicais pesquisadas, para também trabalhar em projetos que fortificam o próprio contexto original, além de pensar em formas novas de resgates e integrar as manifestações musicais da cultura popular no ensino musical oficial e tradicional (Lühning, 1999, p. 8).

Por haver uma relação direta da tradição com o rito, se faz necessário o educador musical mediar e contextualizar os conteúdos, evitando desconectá-los das realidades nas quais estão inseridos. Fica a cargo da etnomusicologia auxiliar o educador no aprofundamento do seu olhar sócio cultural, e, principalmente, a encontrar procedimentos e estratégias válidas para a sala de aula que não firam a tradição ou gerem uma transmissão de conhecimentos ruidosa. Pereira, alerta: “no caso da música dos contextos das tradições populares, tal desafio parece muito maior, pois muitas tradições estão relacionadas a rituais e, tanto o conteúdo, como as formas do ritual, não podem simplesmente serem transplantados para outro contexto sem o devido cuidado ético” (Pereira, 2011, p. 53).

Os entrelaços entre os campos de estudo da Etnomusicologia e da Educação Musical contribuem efetivamente para uma proposta de ensino de música adequada aos debates da atualidade, pois abrangem diferentes dimensões do fenômeno musical.

Nesse sentido a educação musical tem se aproximado e se apropriado do campo de estudo da etnomusicologia com o intuito de tornar a sua práxis mais significativa e contextualizada com os distintos mundos musicais que se confrontam e interagem dentro das escolas, específicas ou não, que se dedicam ao ensino da música (Queiroz, 2004, p.102).

Para alguns autores a distinção dos campos de estudo entre as duas áreas, em alguns aspectos, é quase inexistente, já que ambos demonstram uma preocupação com a compreensão dos processos e estratégias utilizados na transmissão de saberes musicais em amplos contextos.

Ampliando a definição que no campo da etnomusicologia tem sido empregada para refletir sobre música de maneira geral, o que podemos dizer é que educação musical não é; mas sim, que educação musical são! No sentido de que a singularidade da área é caracterizada pela pluralidade que constitui o seu campo de abrangência. A literatura atual da educação musical e da etnomusicologia evidencia que há uma conjuntura de elementos no âmbito das práticas musicais que interessam de forma equânime às duas áreas de conhecimentos (Queiroz, 2010, p.117).

Somado aos campos da educação musical e etnomusicologia, encontro suporte para a construção de percursos metodológicos para uma educação musical ativa identitária na abordagem sociocultural, campo da sociologia da música que discorro a seguir.

3.2.3 Ensino musical na cultura popular: um fato social

As práticas da cultura popular ocupam territórios cuja presença das populações negras, originárias, camponesas e periféricas aos centros urbanos prevalecem. Os grupos são constituídos por minorias socialmente excluídas/vulneráveis das políticas culturais públicas que encontram nas expressões populares um terreno de luta, resistência, sobrevivência e protagonismo das suas identidades.

Hall (2003a; 2003c) confere ao fazer musical da cultura popular a centralidade da articulação das identidades negras, corroborando o pensamento de Gilroy (2012) que aponta o fazer musical da cultura popular fruto das expressões afrodiaspóricas, como respostas ao “terror racial” e as violências materiais e simbólicas. Müller (2000, p. 117) em sua pesquisa “A música é, bem dizê, a vida da gente: um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal Porto Alegre – EPA” relata que os sujeitos ao fazerem música “experimentam o sentimento de legitimação na sua vida de exclusões”.

Para Souza (2004, p.10) a compreensão das práticas sociais dos aprendentes musicais e suas relações com o território em que vivem são relevantes na análise de como experienciam/vivenciam, assimilam e compreendem música.

Pois é no lugar, em sua simultaneidade e multiplicidade de espaços sociais e culturais, que estabelecem práticas sociais e elaboram suas representações, tecem sua identidade como sujeitos socioculturais nas diferentes condições de ser social, para a qual a música em muito contribui (*ibidem*).

O artigo “Educação musical na contemporaneidade” (Arroyo, 2002) explicita a presença do envolvimento social em qualquer modalidade de ensino musical apontando a necessidade de uma abordagem sociocultural em Educação Musical. A autora baseia sua proposição em um levantamento bibliográfico de estudos diversos no campo da aprendizagem musical, incluindo o campo da cultura popular, afirmando ser o entendimento da constituição social e cultural das práticas musicais fundamentais para a construção de metodologias e técnicas que desvelem os processos de aprendizagem musical em cenários distintos.

Souza (2004) dialoga com Arroyo ao propor a necessidade de:

Conhecer o aluno como ser sociocultural, mapear os cenários exteriores da música com os quais os alunos vivenciam seu tempo, seu espaço e seu “mundo”, pensar sobre seus olhares em relação à música no espaço escolar, são proposições para se pensar essa disciplina e ampliar as reflexões sobre as dimensões do currículo, conteúdo-forma e o ensino-aprendizagem oferecidos aos alunos (*ibidem*, p.9).

Incluo também na discussão sobre o ensino de música na cultura popular ser um fato social, a Tese “Interações Sociais construídas no ensino particular de violino e flauta doce: estudos de caso sobre relações de ensino e aprendizagem com crianças de dois e três anos” de Neto (2018). O autor promove reflexões sobre o papel das interações estabelecidas em contextos de aprendizagem musical, tendo como aporte Giddens e Sutton que definem interação como “qualquer forma de encontro social, formal ou informal, entre dois ou mais indivíduos” (2016, p. 232 *apud* Neto, 2018, p. 36).

As interações sociais firmadas em espaços de aulas, ensaios e performances musicais apresentam elementos, segundo Neto, “que vão além da análise do conteúdo musical”. Esses elementos comportamentais resultantes da relação entre os sujeitos que fazem música, auxiliam no melhor entendimento e planejamento de ações pedagógico-musicais (Neto, 2018, p. 37, 39).

Como as interações sociais permeiam nossa vida de maneira explícita, torna-se relevante olhar cientificamente para elas nas diversas situações e contextos, com vistas ao aprimoramento das posturas humanas e, aqui de modo especial, nas posturas pedagógico-musicais (*ibidem*, p.39).

Mesmo constituindo áreas distintas e autônomas nos estudos em música, educação musical, etnomusicologia e sociologia da música apresentaram interseções em seus percursos investigativos, conceitos e métodos que dialogam com o campo da pesquisa, sendo as interfaces entre as três áreas relevantes na elaboração das propostas teórico-metodológicas decoloniais em Educação Musical Ativa a partir dos processos de ensino e aprendizagem musical do Reisado de Congo do Mestre Aldenir do Crato.

4 A TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO NO TERREIRO DO MESTRE ALDENIR

O Reisado de Congo é compreendido como um agrupamento da música popular e tradicional do Cariri cearense, conceito construído por Coopat, Mattos e González (2012), a partir da pluralidade de manifestações culturais vivenciadas nos centros urbanos e rurais dos municípios situados no sul do Ceará. A concepção abrange coletividades inseridas em contextos socioeconômicos, históricos e culturais identitários que realizam práticas musicais e artísticas nessa região. Sendo definida por seus autores como:

Grupos pequenos dos homens e das mulheres carirenses, que se relacionam para a criação musical empírica, de acordo com maneiras diversas de existência, formando-se como sistemas particulares que constituem parte essencial dentro do macro sistema da cultura do Cariri cearense atual. Os agrupamentos são pequenos sistemas sociais que funcionam com formas particulares da dinâmica de grupos. [...] O condicionamento sócio histórico, cultural e educativo que caracteriza a existência de um agrupamento da música popular tradicional, determina sua função social na comunidade e condiciona o uso de um tipo determinado de conjunto instrumental, as funções musicais dentro dele, o repertório tradicional e moderno que realiza e a forma com que o conhecimento é construído e transmitido dentro do grupo, quer dizer, como se ensina e se aprende música (no grupo) (Coopat; Mattos; González, 2012, p. 15 e 16).

No agrupamento do Reisado de Congo um indivíduo específico ocupa um território particular e protagoniza os processos de transmissão dos conhecimentos do folgado com os integrantes do grupo. Esse indivíduo é o Mestre, que em seu terreiro conduz os brincantes no percurso da brincadeira a construírem saberes e fazeres relacionados ao brinquedo.

Aldenir Aguiar, nascido em 1933, agricultor, nomeado, em 2003, pelo Governo do Estado do Ceará como Tesouro Vivo da Cultura, atua desde a década de 1950 na região do Cariri cearense como Mestre de Reisado de Congo, mantendo em sua residência, no distrito da Bela Vista em Crato, Ceará, desde 2013, a primeira escola de reisado do Cariri. Em seu terreiro, crianças, jovens e adultos circulam, interagem e integram dois grupos, um infantil e outro adulto/juvenil. Os participantes se reúnem semanalmente para brincarem, ensaiarem, confeccionarem adereços e fortalecerem sua relação com essa expressão da cultura popular.

Este capítulo pretende levantar discussões sobre os modos de transmissão e aquisição de conhecimentos no terreiro do Mestre a partir das experiências vividas pelos brincantes e apresentar o folgado por meio da sua história, características sócio culturais e elementos particulares, traçando um perfil etnográfico do Mestre Aldenir, seu terreiro e dos brincantes que integram a folia.

Figura 1 — Mestre Aldenir.



Fonte: Samuel Macêdo.

4.1 A transmissão de conhecimento no Reisado de Congo: a experiência como processo de ensino aprendizagem

A busca por uma abordagem em educação musical que não invisibilize aspectos singulares que compõem a diversidade humana me conduziu ao terreiro do Mestre Aldenir, um dos territórios de grande expressão da cultura popular do Cariri cearense, onde saberes ancestrais e orais são transmitidos num espaço de intensas vivências/experiências e relações afetivas entre mestres, brincantes, familiares e comunidade.

A construção de conhecimento do brincante aprendiz, no Reisado de Congo, está interligada a relação com o corpo, presença e existência dos Mestres e brincantes mais experimentados, pois se dá por meio da imitação da performance observada.

O aprendizado faz-se por duas formas: por imitação e através do contato corporal com o Mestre. É interessante observar que a imitação e o contato são exatamente as duas técnicas da magia simpática de comunicação entre os seres, de passagem de energia e de transmissão de conhecimento. No Reisado, o aprendizado por imitação faz-se com o aprendiz observando e tentando repetir o procedimento do Mestre ou dos brincantes mais experimentados. Geralmente, o aprendiz põe-se nos derradeiros lugares da fila de figuras, imitando a que está imediatamente adiante dele ou a que brinca na vanguarda da fila, no caso o Embaixador (Barroso, 1996, p. 88).

Vitória, brincante do Reisado do Mestre Aldenir há cinco anos, descreve bem essa ação de aprender pelo imitar. “Eu aprendi a brincar Reisado com a ajuda do Mestre e de Léo.

Vendo eles brincar. Aí, eu fui pegando o jeito e fazendo os passos”. Rayanara, também brincante do grupo, relata o mesmo modelo. “Eu aprendi a dançar Reisado vendo meu primo dançar todos os dias”. Para quem cresceu dentro do terreiro, como Léo, se aprende Reisado brincando. “Eu nasci no terreiro e aprendi Reisado brincando com meu vô”.

O processo de ensino-aprendizagem do/no folguedo tem por percurso a observação, imitação, experimentação e repetição, critérios presentes na transmissão de conhecimento das diversas expressões da cultura popular, o que torna necessário à pesquisa uma compreensão dos modos de transmissão de conhecimento. Segundo Souza, “a transmissão dos saberes baseia-se na oralidade, na observação e na tradição, sem a hierarquização dos saberes eleitos pela escola, porém com grau de sistematização e de intencionalidade que pode ir além da mera casualidade educacional ou da informalidade” (2005, p. 413).

No terreiro do Mestre Aldenir é possível observar a aprendizagem por imitação a partir da presença de crianças na idade da primeira infância que chegam acompanhando irmãos, primos e pais brincantes e logo se integram ao folguedo tomando posição nas fileiras. Mestre Aldenir afirma: “Deixe os pequenim entrar, pois as crianças vão aprendendo o Reisado se elas viverem dentro do Reisado. Eu não empato nenhum de brincar na fila, não!”

As fileiras são formações nas quais os integrantes se dividem em três de quatro filas paralelas, tendo o Mestre à sua frente. Os mais experientes se posicionam nos primeiros lugares, em contraponto aos inexperientes que ocupam o final de cada fila. É na formação do pelotão, a cada encontro, enquanto os experientes cantam e dançam, na frente, que os aprendentes se arriscam, imitando o que observam ser realizado.

Figura 2 — Brincantes posicionados em fileiras durante ensaio.



Fonte: Acervo da autora.

Do iniciante se espera observar e escutar, para então imitar e experimentar cada passo e sonoridade, segundo o comando do Mestre. “Basta ter interesse, ser disciplinado e dedicado pra aprender os passos e as peças do Reisado. Prestando atenção, direitinho! Agora, não pode perder os ensaios, viu!? Me diga: como é que aprende uma peça nova, se não estiver aqui pra ouvir?”, diz o Mestre ao questionar o grupo em um dos ensaios assistidos.

A presença no ensaio se torna um fator indispensável no cotidiano de transmissão do folgado. É nesse momento que o Mestre, bem como os brincantes mais experientes, além de compartilharem canções, cenas e passos, fazem intervenções para dar suporte aos que precisam, acompanhando-os de mais perto, fazendo correções, conduzindo movimentos e gestos, falas e cantos.

Conversar com o Mestre sobre os ensaios remete a Souza (2013), que afirma ser o fazer fazendo uma das formas de aprendizado na cultura popular, já que os brincantes aprendem com o Mestre e com os outros brincantes através da repetição, de olhar e tentar fazer o movimento.

As “danças dramáticas”, como foram chamadas por autores como Mário de Andrade (1959), Oneyda Alvarenga (1950), Renato Almeida (1965), Guilherme dos S. Neves (1976) e Araújo (1964), entre outros, também conhecidas como teatro, auto, folgado ou teatro tradicional popular, foram construídas e perpassadas a partir do processo de aprender a fazer fazendo (Souza, 2013, p. 31).

Quando o Mestre ou brincante experiente introduz um brincante iniciante na fila, o expõe a um processo ativo de educação aos moldes da Escola Nova, na qual o aprendiz aprende fazendo, envolto às atividades experienciais estimuladas pela descoberta da vivência e ousadia da tentativa.

O educador e filósofo norte americano John Dewey (1859-1952) elaborou o conceito de *Learning by doing*, aprender fazendo, que influenciou a construção da educação contemporânea, ao defender o protagonismo da experiência dos educandos no processo de aprendizagem. Dewey compreendia ser pelas experiências dos educandos, as ações de envolvimento do agente e o meio, sujeito e ambiente, um mundo psíquico e um mundo material, que habilidades se desenvolvem e o conhecimento é adquirido (Fávero; Domieto, 2013, p. 117).

Ao enaltecer a experiência, por meio da qual os sentidos corporais conectam com o indivíduo com o mundo externo, cotidiano, o filósofo norte americano defende a relação de interdependência entre experiência e natureza, em resposta a dicotomia corpo/mente de Descartes. Pela experiência, segundo Dewey, é possível um conhecimento profundo da natureza. Pela experiência, na interação corpo/mente, descobre-se (Ferreira, 2011, p. 151-154).

Em seu terreiro, Mestre Aldenir convida, com seu sorriso acolhedor e braços estendidos, qualquer visitante a colocar-se de pé para dançar enquanto apresenta uma peça nova ou antiga. Ele guia, com seu olhar atento e gestos intensos, o aprendente ao longo da movimentação, marcando com força suas próprias pisadas para assim acentuar a exposição de cada trupé⁴⁶. No tempo em que cantarola a melodia, gargalha de satisfação, e, entre uma peça e outra, narra cenas do enredo do reisado, conta anedotas, cita diálogos dos personagens e partilha conselhos para a vida.

Assim foi comigo diversas vezes, o Mestre a estimular e mediar experiências com a brincadeira durante ensaios, conversas ou apresentações, transmitindo saberes e fazeres do reisado não por uma teorização e explanação do que seja o folguedo ou como o realizar, mas promovendo momentos afetivos, aproximando sujeitos a uma ação. Um procedimento de não fragmentação dos conteúdos, mas uma abordagem por meio da totalidade na qual canto, dança, conversa, execução instrumental, gargalhadas e encenação acontecem ao mesmo tempo e interdependem.

Para Dewey, a experiência é uma ação integrada ao conjunto dos sentidos (tato, audição, paladar, visão, olfato) e cognição, “uma ferramenta para os seres humanos adentrarem e examinarem continuamente a natureza, sentindo-a por completo” (Ferreira, 2011, p. 152). Quando o Mestre menciona ser necessário o brincante vivenciar a brincadeira, ele se dirige ao valor da integração do participante nas atividades gerais do folguedo que o fazem imergir sensorialmente na experiência do Reisado de Congo. E são essas as atividades comuns aos grupos: elaboração de trajés e adereços, manutenção dos instrumentos musicais, preparação do terreiro para celebrações, participação em festividades cotidianas na comunidade, convivência com os demais membros do grupo e principalmente com o Mestre, e apresentações.

Ressalto aqui a importância de todos os integrantes, independente do nível de conhecimento, tempo e vivência/experiência no folguedo, participarem das atividades, pois a organização e distribuição dos papéis e funções dentro do grupo reafirmam o valor de cada membro, do iniciante ao mais experiente. É possível a presença de aprendentes em encontros para construção de adornos, como também em apresentações desde o primeiro ensaio.

Os ensaios, apresentações e demais atividades são também encontros afetivos onde fluem conversas sobre a vida, conselhos, piadas, assuntos da atualidade, memórias e relatos sobre a brincadeira, um potente território de socialização, convivência e vida comunitária que

46 Trupé é o termo utilizado para definir a coreografia do Reisado de Congo executada durante o instrumental. Podendo ser utilizado também o termo pisada. Quando há a presença do canto, se nomina passo.

proporciona ainda mais experiências entre os sujeitos e a expressão do reisado. A presença de familiares, amigos e vizinhos simpatizantes, até ex-integrantes, é comum nos encontros. Esses não participam da brincadeira como figuras⁴⁷, mas assistem ensaios e apresentações, auxiliam na organização das filas, preparam lanches, confeccionam e ajustam trajes e demais elementos cênicos e organizam os espaços das ações. Fica perceptível o domínio dos saberes e fazeres do folguedo desses sujeitos colaboradores a partir da vivência/experiência partilhada. Observei em minhas visitas eles cantarem as peças, acompanharem a pisada e ajudarem a relembrar narrativas. Socorro, companheira do Mestre Aldenir, foi introduzida ao universo do reisado há três anos e, em poucos meses de convivência com o grupo, já resguardava significativo repertório que acompanhava cantando, sentada, enquanto assistia a ensaios.

Figura 3 – Mestre Aldenir ensinando uma brincante a construir seu próprio capacete.



Fonte: acervo da autora.

Larrosa menciona ser a experiência “o que nos passa, o que nos acontece e que nos toca” (2015, p. 18) e a educação pela experiência um acontecimento que traz novos sentidos, possibilidades existenciais e estéticas que impulsionam movimento e transformação, liberando-

47 Figuras são os Integrantes do Reisado de Congo que brincam trajados e participam da hierarquia cênica.

nos “de certas verdades, de modo que deixamos de ser o que somos, para ser outra coisa para além do que vimos sendo” (*idem*, p.5).

Na sequência, apresento de forma mais específica o Reisado de Congo, a pessoa do Mestre, o terreiro e os brincantes, suas relações e interações na transmissão de conhecimento a partir da experiência.

4.2 O Reisado de Congo: história e elementos

Mestre Aldenir define o Reisado de Congo de forma particular, entrelaçando-o ao que cada brincante experiencia e vive. O conceito atribuído pelo Mestre é um princípio que fundamenta suas definições do que é arte e cultura e está registrado na última faixa do álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, que integra o produto artístico educacional da pesquisa como forma de perpetuar e partilhar a designação de Aguiar. Afirma o mestre:

O Reisado é aquilo que sai de dentro da gente. Não sai da cabeça de ninguém, sai de dentro da gente. É uma festa bonita que sai de dentro da gente. Uma festa de amor que sai de dentro da gente. Uma festa de respeito que sai de dentro da gente. É uma festa de muita felicidade.

Essa felicidade é mencionada conjuntamente pelos brincantes. Rayanara, brincante de treze anos, define: “O Reisado é uma festa cheia de energia. Imagina um monte de gente dançando, cantando e se divertindo nas ruas. Os grupos se apresentando em trajes coloridos e fazendo coreografias animadas”. Vitória, de quatorze anos, conta que foi essa alegria e beleza que a atraiu para a brincadeira “Eu achei tão bonito, aquela brincadeira. Tinha tanta animação [...] Eu pensei, quero brincar também”. Raynara destaca mais aspectos da felicidade proporcionada pela brincadeira. “Ah..., é muito bom, é uma sensação muito boa ser brincante de Reisado, pois quando eu tou dançando, eu esqueço das coisas, pois transmite paz e tranquilidade”.

Em outras conversas Aldenir define o Reisado de Congo como uma cultura popular em que um Mestre conduz cenas de comédia, lutas, músicas e danças e apresenta personagens. Também o descreve como uma brincadeira e festejo realizado em renovações⁴⁸, dias santos e

48 Renovação é um festejo religioso católico, típico da região nordeste, no qual o dono da casa celebra seu aniversário ou o dia do santo de devoção. Sendo costume realizar uma liturgia na Sala do Coração de Jesus, lugar onde ficam as imagens sacras, com rezas e cânticos religiosos.

principalmente no Dia de Reis⁴⁹. Sendo sua origem atribuída ao Divino⁵⁰, pois “foi Nosso Senhor o primeiro a brincar Reisado”, Aldenir demarca o caráter religioso do Reisado ao mencionar que “o reisado é uma festa pra nós que somos cristão”. E confirma: “o Reisado conta a história da visita dos Santos Reis do Oriente ao menino Jesus”.

O Mestre confere igualmente a gênese da brincadeira aos povos africanos em diáspora, narrando a brincadeira ter surgido nos tempos de folga do intenso trabalho ao qual eram submetidos os escravos:

Diz que o Reisado chegou com o pessoal que veio para o Brasil, e quando chegaram fizeram eles de escravo. Aí, naquela casa onde eles ficavam, que era a senzala, eles começaram a brincar de noite. Aquela turma de cabra tudim, brincando, fazendo aquela dança. Aí, ficou esse negócio de Reisado (*idem*).

O Reisado de Congo é uma das expressões do Reisado que Mário de Andrade cita em seus registros de diário como dança dramática. “Todas essas danças-dramáticas, Pastoril, Congo, Boi, Reisado, Caboclinho, Chegança, a Nau Catarineta, inda permanecidas tão vivas na parte Norte e Nordeste do país, andam muito misturadas, umas trazem elementos de outras, influências novas penetram nelas” (Andrade, 2015, p. 379). E segue retratando particularidades dessa modalidade de reisado:

Um dos reisados mais curiosos aqui no Nordeste são os Congos. Que nem o Bumba meu Boi, o Pastoril, a Chegança, é um verdadeiro auto. Estes três últimos têm origem facilmente portuguesa. A importância dos Congos e dos Cabocolinhos (outro “brinquedo” que se dança neste Nordeste) é denotarem a colaboração ou inspiração do africano e do índio. Os Cabocolinhos são uma dança dramática em que personagens e comparsas, índios, se vestem com penas, trazem arco e flecha. Nos congos tudo é africano (*ibidem*, p. 342).

Andrade assemelha o Reisado às Paixões⁵¹ da Idade Média, devido sua carga melodramática, quantidade de quadros cênicos, adereços e falas. No entanto, reitera que a narrativa do folguedo vai além dos temas religiosos, contemplando romances tradicionais, textos satíricos e cômicos (Andrade, 1982).

O Reisado para Luís da Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, “é a denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e Dia de Reis”

49 O Dia de Reis, segundo a tradição católica, é 06 de janeiro. Data que é celebrada a visita dos Reis Magos ao menino Jesus, segundo o relato bíblico.

50 O Divino na tradição católica é o Espírito Santo, uma das pessoas da trindade, doutrina cristã que acredita ser Deus uma trindade, três pessoas em uma. Deus pai, Deus Filho (Jesus Cristo homem) e Deus Espírito.

51 Paixões são encenações públicas cujo conteúdo principal era o relato do sofrimento de Cristo apresentado nos Evangelhos.

(Cascudo, 1969, p. 774). Chegando ao Brasil através dos colonizadores portugueses, que conservavam a tradição de celebrar o nascimento do Menino Jesus, a manifestação é descrita por Cascudo como “um cortejo de pedintes, catando versos religiosos ou humorísticos, como os autos sacros, como motivos sagrados da história de Cristo” (*ipidem*, p. 774). O autor continua a descrevê-lo como “ranchos, ternos, grupos que festejam o Natal e reis. O reisado pode ser apenas a cantoria como também possuir enredo ou série de pequeninos atos encadeados ou não” (*ibidem*, p. 776).

Conforme Barroso (1996, p. 12 e 13), o Ceará registra em quase toda sua territorialidade a presença de reisados. Os grupos apresentam estruturas distintas, diferenciadas pela composição dos personagens, danças e narrativas. São cinco, os mais definidos: Reis de Couro ou Careta, do Sertão Central, cujo núcleo dramático é a família sertaneja patriarcal formada pelos Caretas, assim chamados por usarem máscaras de couro; Reis de Caboclo, da Serra da Meruoca, Camocim e região Norte, assemelham-se, no bailado, aos Caboclinhos, vestindo trajes indígenas e utilizando arcos e flechas; Boi de Reisado, da região metropolitana de Fortaleza, com influências do Maracatu cearense e Pastoril, sem referências religiosas; Reis de Bailes, pontualmente no Cariri, assemelham-se aos bailes medievais com danças bem demarcadas; e o Reis de Congo, recorte da pesquisa, que segundo Oswald Barroso:

Tem seu centro de ocorrência no Cariri, zona de engenhos de cana (para fabricação de rapadura e aguardente), onde a presença do negro foi marcante. Seus números musicais (tocados, dançados e cantados) e seus quadros dramáticos são encenados por um grupo de personagens organizados em uma hierarquia que mescla elementos da economia açucareira e pecuária e das cortes medievais, comandada por um Mestre. Por fora dessa estrutura verticalizada, correm dois personagens exceções, o Mateus e sua mulher, Catirina, ambos negros e ex-escravos que atuam com liberdade total de improvisação junto ao público e aos demais brincantes do Reisado, desobedecendo às ordens do Mestre e fazendo galhofa com os mais respeitáveis valores morais constituídos, sejam profanos ou religiosos (*Ibidem*, p. 13).

As definições e origens do Reisado de Congo são compostas por uma trama de elementos africanos, ibéricos e indígenas, resultantes do entrelaço entre os mitos, as histórias, as lendas, as narrativas sagradas, factuais e fantasiosas desses povos. Os elementos africanos, para Barroso, são os mais intrínsecos ao folguedo que é “filho imediato dos Congos, de quem herdou a estrutura da corte, os entronamentos, destronamentos e batalhas reais” (*ibidem*, p.84).

Os Congos, assim como o Congado e a Congada, são altos populares que apresentam a partir da música, dança, indumentárias e encenação narrativas históricas, sociais, religiosas e míticas de África. Cascudo (1969, p. 298–301) ressalta os relatos de lutas entre a Rainha Angolana Ginga contra o reinado português e os reinados vizinhos, o Rei Cariongo de Luanda,

citado em peças de Abertura de Porta do Reisado de Congo: “Santo Reis e Dom Cariango, dá-me empeleja⁵²”; as batalhas entre cristãos e mouros e as viagens marítimas. Sobre os Congos, Andrade confirma (2015, p. 342) ser “certo que personagens (rei do Congo, rainha Ginga), muitas palavras e muitos dos cantos e danças são visivelmente africanos”. O caráter religioso dos Congos é destacado por Cordeiro:

Numa visão bem geral, Congado, Congada ou Congo refere-se a uma performance devocional, consagrada a alguns santos da igreja Católica, que envolve dança, música, indumentária e acessórios específicos, dramatizações em muitos casos, desfiles públicos pelas ruas nos quais, geralmente, é conduzida a bandeira do santo homenageado e cuja origem fundante está ligada a algum fenômeno que é explicado como milagre (Cordeiro, 2014, p. 88).

O aspecto guerreiro atribuído ao folguedo do Reisado de Congo é explicitado por Mestre Aldenir: “O Reisado de Congo original mesmo é este que a gente brinca, esse que tem espada, que tem trágico!” Em seu grupo, todos os brincantes, com exceção dos Mateus, impõem espadas e estão adornados com trajes militares (peitoral e capacete). No conteúdo das peças musicais: “Ô, bate Marcha. Bate o tambor. O meu amor é quem me faz eu ir à guerra”, e embaixadas⁵³: “Eu sou um forte guerreiro e tenho perseverança. Dos Doze Pares de França, eu sou um dos cavaleiros”, são constantes as menções aos enredos de batalha.

A presença de traços míticos e anímicos, herança das culturas negras e indígenas em interlocução com a cultura portuguesa, torna a elaboração dos personagens e narrativas do Reisado de Congo revestida de encantamento. Fábulas como o casamento do sapo, a presença de seres fantásticos como o Jaraguá, os atos incomuns atribuídos a homens comuns como o Mateu, a descrição de feitos heroicos que transitam entre a realidade e a ficção como as batalhas entre cristãos e mouros, atribuem ao folguedo uma forma particular de construir, compreender e narrar a vida. Barroso constata:

Gerados por processo de criação coletivo e milenar, os personagens do Reisado retêm arquétipos, fragmentos de mitos e matrizes culturais, que lhes dão qualidades universalizantes e representatividade cultural. São personagens universais pelo conteúdo e regionais pela forma. Daí se explica, em parte, a forte empatia que

52 Peça que costuma ser cantada pelo Reisado de Congo antes de adentrar a casa a ser visitada. Os brincantes iniciam a música com o corpo encurvado e a ponta da espada encostada no chão em sinal de reverência ao dono da casa. A peça é a faixa 2 do Álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, que integra o produto educacional da pesquisa.

53 As embaixadas são textos declamados em formato de diálogo entre os Reis. São utilizadas em momentos de saudação, reverência ou batalhas, louvando e reconhecendo personagens políticos e religiosos entrelaçados ao enredo do Reisado de Congo. Também relatam batalhas, grandes feitos ou cenas épicas conectadas ao folguedo. Também são pronunciadas pelos brincantes diante do oratório no momento da Louvação ao Divino.

exercem sobre seu público. São personagens tirados do inconsciente coletivo, fortemente incrustados no imaginário popular.

Em muitos casos, são figuras míticas, partes de uma ordem cósmica, onde aparecem em comunhão com a natureza e a coletividade. Mesmo quando trata-se de animais ligados ao cotidiano popular, a exemplo do boi ou de tipos humanos comuns, como o Mateus, guardam uma grandiosidade similar à dos personagens do teatro clássico. São todos eles elementos do grande corpo popular, a exemplo dos personagens grotescos das festas públicas nas praças da Idade Média (Barroso, 1996, p. 186-187).

Figura 4 — Brincantes do Reisado do Mestre Aldenir trajados.



Fonte: Samuel Macêdo.

O próprio cristianismo narrado no brinquedo é tomado por referências das religiosidades africanas devido a influência Moura⁵⁴ estabelecida na Europa do século VI ao XIV, quando Portugal foi dominada pelos africanos islamizados. Floresce no território ibérico brasileiro as Irmandades Negras em devoção aos santos católicos, comunidades religiosas que migram para a colônia brasileira no processo de invasão e nos territórios com presença de populações africanas escravizadas. Segundo Nunes (2007, p 101-102):

No Brasil, as irmandades surgem nos primeiros anos da colonização, especialmente as de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário e tornam-se muito importantes na sociedade colonial brasileira. Tinha como objetivo cultuar um determinado santo seguindo a linha da evangelização. Nestes espaços [...] os escravizados utilizavam o disfarce para inserir elementos da cultura africana. O surgimento dos folguedos de reisado no Brasil está diretamente ligado às cerimônias realizadas nas irmandades.

54 Povos advindos do norte da África praticantes do Islamismo que mantinham conflitos com Portugal por questões comerciais e religiosas.

Sobre as irmandades Cordeiro (2014, p. 16-17) desenvolve:

Presente em vários estados brasileiros, recebendo denominações variadas, tais como reinado de Congo, reis de Congo, congado, congada, pode também ser devotada a outros santos católicos, dentre os quais São Benedito e Santa Ifigênia, tem históricas ligações com as irmandades religiosas formadas por negros, com a coroação de reis negros e com a reatualização de embaixadas e danças guerreiras que aludem ao longínquo passado das relações do Reino do Congo com o Reino de Portugal, iniciadas no século XV.

Os atos surpreendentes narrados na Bíblia⁵⁵ e no *Flos Santorum*⁵⁶ presentes no Reisado de Congo se assemelham as adaptações artísticas utilizadas pelos Jesuítas em suas Missões de catequização dos povos africanos, afrobrasileiros e indígenas (Andrade, 1982, p. 81). A exemplo da peleja entre São Miguel e o Cão, pela alma do Reis, que remete a narrativa bíblica da peleja entre o Arcanjo Miguel e o Dragão, o Diabo, presente no Livro do Apocalipse capítulo 12, versículo 7:

Houve peleja no céu. Miguel e os seus anjos pelejaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus anjos; todavia, não prevaleceram; nem mais se achou no céu o lugar deles. E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos (Bíblia, 2009, p. 1.635).

Ao longo do Entremeio⁵⁷ religioso da Peleja entre São Miguel e o Cão, os brincantes proclamam sua fé, lutam contra o mal, cantam loas⁵⁸ e tiram versos em louvor aos santos e aos elementos da religião. Mestre Aldenir relata detalhadamente o quadro dramático, desde a construção da máscara do Cão, feita com papel e cola, até sua encenação. Usa gestos e por vezes se levanta, enquanto encena e canta as Peças.

Óia, esse entremeio é a coisa mais linda, num sabe! Agora é preciso ensaiar direitinho, porque são muitas falas. Não pode um atravessar o outro. Tem que ser tudo ‘embrechadinho’ [termo utilizado pelo Mestre para se referir a condução das sequencias de falas entre os personagens, ou diálogos entre coro e solistas, sem a presença de pausa, antecipação ou atraso]! Eu mesmo fiz o Cão, com papel e cola. A

55 Coletânea de Livros fundamentais a fé e a religiosidade judaico cristã. Com textos narrativos, poéticos, proféticos e históricos. Escritos por autores diversos em um período de 1.600 anos.

56 "Flor dos Santos" são livros com coletânea de relatos das vidas dos santos católicos. As obras escritas em forma de prosa, ressaltam as virtudes dos sujeitos sacramentados pela Igreja Romana. Com autorias e origens distintas, os livros eram utilizados pelos padres jesuítas no processo de catequização dos povos africanos e indígenas.

57 Por ‘entremeio’ se entendem os pequenos quadros dramáticos desenvolvidos durante o folgado. Os entremeios contam com o protagonismo dos personagens, também chamados de figuras ou bichos, por isso o termo também é utilizado para definir a figura principal da cena. São entremeios o Boi, o Jaraguá, a Burrinha, o Sapo ... Tem essa nomenclatura por estar entre as cenas de Batalhas, Embaixadas e Peças (canções).

58 Loa, ou toada, é um canto rimado, por vezes improvisado, alternado entre solista e coro. Está presente em vários folguedos da cultura popular.

máscara do bicho, com chifre e tudo. Os meninos tudo tem medo. Quando matam o Reis, fica aquela tristeza, todo mundo chora. O Cão entra querendo levar a Alma do Reis, mas São Miguel não deixa.

É assim, as peças...

Miguel começa: 'Ô de casa!'

Aí, o Cão responde: 'Ô de fora!' Fazendo uma voz bem grossa!

Miguel canta: 'O Inferno estremeceu.

Vim buscar aquela Alma,

Faz três dias que morreu.'

Começa aquela peleja medonha. O Cão querendo pegar a Alma. O povo todo grita: 'cuidado Miguel!'

Aí, o Cão canta de novo: 'Puxa por ali, Miguel,

que essa Alma eu não te dou.

Pois já faz mais de três dias,

que ela por aqui chegou.'

Miguel responde: 'Nem que faça quinze anos

essa Alma eu sei que levo.

Quem mandou ver esta Alma

foi a Mãe do Padre Eterno.'

Em adição às plurais concepções africanas, indígenas e portuguesas do catolicismo, o Reisado de Congo incorpora referências do chamado catolicismo popular⁵⁹ do Nordeste brasileiro, mais especificamente de Juazeiro do Norte-CE. O Folgado costuma cumprir função ritual em Novenas⁶⁰, Renovações, Festas de Padroeiro⁶¹, Procissões⁶² e Romarias⁶³, direcionando boa parte do repertório para peças de Louvação ao Divino, Sagração do Coração de Jesus e Devoção aos Santos da Casa. Barroso descreve em sua obra referencial "Reis de Congo" a ritualística desse momento do Reisado:

Aberta a porta pelo dono da casa, o figural entra para a sagração do Coração de Jesus (ou para a louvação do Divino), feita ao pé do oratório que costumeiramente encontra-se na sala da frente de qualquer casa, por mais modesta que seja, da região do Cariri. Quando a apresentação é feita em praça pública, a louvação do Divino pode ser realizada numa capela ou igreja. Mas há também Reisados que, antes de irem ao local da função, passam por uma igreja ou capela para rezar ao Divino, como explica Raimundo Nonato: "O Divino é eu chegar com um grupo de Reisado nos pés do Santo

59 Catolicismo popular é uma expressão de devoção católica não oficial, que se dá por meio da vivência e experiência do sujeito e das coletividades diretamente com os santos e a religião. Por vezes os santos são eleitos/beatificados pela população e não pela Igreja Católica Romana. O catolicismo popular contém um conjunto de práticas e ritos devocionais como as romarias, as novenas, as procissões, as festas de padroeiro, as promessas e as penitências. Suas atividades não estão retidas em espaços religiosos oficiais, podendo acontecer em casa, terreiros e lugares apontados como santos. A mediação e liderança também é desvinculada de sacerdotes oficializados, ficando a cargo de beatos, rezadeiras, curandeiros e conselheiros.

60 Novena é um tempo separado para devoção a Divina Trindade, Santos ou Igreja. Costuma ter duração de nove dias seguidos com períodos determinados para reza e meditação.

61 Festa de Padroeiro é uma festividade em homenagem a uma Divindade ou Santo específico adotado pela comunidade. Há um ciclo de atividades simultâneas, sendo elas religiosas como Missas, Novenas e Procissões, e não religiosas como quermesses, bailes, momentos de socialização e entretenimento.

62 Procissão é um cortejo solene em reverência a um santo. Em seu trajeto costumam se cumprir alguns rituais.

63 Romaria é uma peregrinação a lugares sagrados. O destino pode ser a visitação de uma relíquia, santuário, lugar onde ocorreu um milagre ou um fato relevante na vida de um santo. Por vezes é realizada pelo devoto como pagamento de um voto por uma promessa alcançada.

e me ajoelhar e rezar o Divino. Quando se reza o Divino, se alivia o Coração de Jesus. Enquanto eu num der o Divino eu num brinco na casa pra onde fui chamado, nem que o senhor me dê 500 contos. O Divino é na igreja. Da igreja eu saio para brincar na casa do patrão. Antes de brincar na casa de qualquer pessoa, tem-se primeiro que servir o Divino na igreja. Pode ser uma capelinha desse tamanho” (Barroso, 1996, p. 117-118).

Mestre Aldenir destaca a importância devocional da Louvação ao Divino ou Sagração do Coração de Jesus dizendo: “é nessa hora que nós mostramos que somos cristão”, pois “é nessa hora que consagra a brincadeira”. E continua: “o Reisado é uma festa de devoção, de respeito ao Santo”. E, “são essas peças que nos dão muita força e proteção para brincar”.

Existe uma coletânea de peças e embaixadas direcionadas para esse momento solene, sendo as seguintes citadas pelo Mestre como fundamentais:

Essa é a primeira embaixada dos Reis diante dos pés do Santo.
 ‘Quando eu entro nesta sala pelo claro dessa luz,
 Dou viva ao dono da casa e o Coração de Jesus.
 Perante o foco de luz, digo uma e digo duas:
 Viva o Coração de Jesus.’
 Todo mundo responde: ‘Viva!’

Aí, essa é a primeira peça que canta dentro de casa⁶⁴:
 ‘Menino Jesus da Lapa, quem te deu cabelo lôro?
 Menino Jesus da Lapa, quem te deu cabelo lôro?
 Foi a minha Vó Santana que tirou do seu tesouro.
 Foi a minha Vó Santana que tirou do seu tesouro.

Meu Jesus da Lapa, Jesus da Lapa.
 Jesus da Lapa, eu vim foi triunfar!
 Jesus da Lapa, eu vim foi triunfar!

Menino Jesus da Lapa, quem te deu este chapéu?
 Menino Jesus da Lapa, quem te deu este chapéu?
 Foi a minha Vó Santana que me trouxe lá do céu.
 Foi a minha Vó Santana que me trouxe lá do céu.

Meu Jesus da Lapa, Jesus da Lapa.
 Jesus da Lapa, eu vim foi triunfar!
 Jesus da Lapa, eu vim foi triunfar!

Menino Jesus da Lapa, quem te deu essa camisa?
 Menino Jesus da Lapa, quem te deu essa camisa?
 Foi a minha Vó Santana e meu avô São João Joaquim.
 Foi a minha Vó Santana e meu avô São João Joaquim.

Meu Jesus da Lapa, Jesus da Lapa.
 Jesus da Lapa, eu vim foi triunfar!
 Jesus da Lapa, eu vim foi triunfar!’

⁶⁴ Para ouvir a peça: <https://www.youtube.com/watch?v=QZXijO0jhZU&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=5> .

Tem que prestar atenção, porque as fileiras têm que avançar pra reverenciar os Santo.
 Todo mundo marchando inclinado e no final tem que bater a espada no chão.

Uma das expressões do catolicismo popular do Cariri cearense é a devoção ao Padre Cícero⁶⁵. O sacerdote é citado pelos Mestres como padrinho do folguedo e protetor dos brincantes. A cerca desse fato Aldenir menciona:

Naquele tempo brincar Reisado era coisa de pobe, indigente. O povo atirava até peda em nós. Meu tio contava que meu Padim [Padre Cícero] mandava o povo brincar pra não ficar com a cabeça desocupada, porque a brincadeira é mermo que ficar nos pés do Santo. Ele dizia também que meu Padim gostava de assistir a brincadeira. Ficava na janela esperando os grupos passar. Se fosse uma brincadeira bagunçada ele ia pra dentro.

A vinculação do Reisado de Congo com a religiosidade, bem como com as Coroações dos Reis de Congos africanos, confere uma estrutura ritual ao folguedo, que possui demarcações precisas de práticas, normas, costumes e tradições que devem ser observadas. Para esse cerimonial invariável, Mestre Aldenir aponta alguns componentes:

Ó, minha fia, tem muita gente dizendo que brinca reisado por aí, mas não é reisado, não. Pra ser reisado tem que respeitar os costume antigo. Desde que existe reisado, pra ser reisado tem que cantar peça aos pé do Santo, as peças de Divino, de Consagração do Coração de Jesus [...] Já cansei de ver reisado sem disciplina, aquela bagunça, ninguém sabe quem é Mestre, Contra Mestre...

Condutas rituais são essenciais ao Reisado de Congo, pois tratamos de uma ação fundamentada na ancestralidade e tradição. Sendo importante considerar que os modos de vida de grande parcela dos brincantes, agricultores e sujeitos que residem nas periferias, estão vinculados a ritualização da vida, onde a vida é mais comunitária e cíclica. Mas o próprio Mestre aponta em sua fala a dinâmica pela qual está sujeita a brincadeira: “Tem as coisas que vão mudando mermo. Os trajes era muito pesado, com aqueles espei... Agora é mais manero”. O mesmo relata a ausência de alguns trechos, antes realizados na íntegra, por não encontrar disponibilidade nos atuais brincantes em encenarem: “Hoje é difícil encontrar quem aprenda

65 Padre Cícero foi um sacerdote católico nascido em Crato-CE (1844 -1934) que desempenha um importante papel na construção da história política, social, econômica e cultural do Ceará. Fundou a cidade de Juazeiro do Norte -CE, território Sagrado para o povo nordestino que o considera Santo por feitos “milagrosos”, sendo um deles a transmutação da Hóstia Consagrada em sangue na boca da Beata Maria de Araújo. O fato foi considerado Heresia para a Igreja Católica Romana que o proibiu de celebrar Missas, pregar e ministrar a Santa Comunhão, o excomungando em 1916. Santuários erguidos em sua reverência, residência e lugares com suas relíquias e túmulo são alvos de Romarias anuais que atraem milhões de romeiros de todo o Nordeste.

aquele monte de embaixada [...] Os entremeio falta um tanto. Não tem quem faça tudo mais não!”

Figura 5 – Mestre Aldenir na sala do Coração de Jesus e sua residência.



Fonte: Samuel Macêdo.

Desenvolvi um quadro para fins didáticos que apresenta a configuração ritualística da brincadeira a partir da perspectiva do Mestre Aldenir. Perguntei ao Mestre, numa visita para gravação da sua voz que seria utilizada no processo de produção do Álbum “Reis de Congo”, o que não poderia faltar no reisado:

Mestre! Como sabe, viemos aqui hoje para gravar sua voz para o disco. Esse disco é para celebrar seus 90 anos de vida e brincadeira. Também, apresentar a brincadeira para os professores e professoras, pra assim eles conhecerem o Reisado de Congo e ensinarem as crianças nas escolas. Então me diga: O que é o Reisado? O que tem nele? E o que não pode faltar?

O quadro propõe apresentar um panorama do folguedo, uma tentativa de esquematização para facilitar a fixação de uma representação do que é a encenação, na ordem mais utilizada, do Reisado de Congo do Mestre Aldenir no ano de 2023 (ano da coleta), considerando a limitação em demarcar assertivamente a imagem da brincadeira, já que tratamos de uma manifestação popular que segue a fluência do festejo, de quem a conduz e de fatores externos. Segui a narrativa do Mestre, tanto na elaboração do quadro, como na produção do álbum sonoro musical, respeitando sua orientação: “Mas tem coisa que não pode deixar de ter não, viu. Se não deixa de ser reisado”.

Quadro 1 – Panorama dos Quadros Cênicos do Reisado de Congo do Mestre Aldenir.

Quadro Dramático	Descrição
Marcha de Cortejo	Acontece pelas ruas do bairro onde acontecerá a brincadeira. Os brincantes saem na formação das fileiras, convidando as pessoas para o lugar da brincadeira. Evoca as marchas militares antes das batalhas. O ritmo musical utilizado pelos tocadores costuma ser o da Marcha e do Quilombo (no capítulo cinco falaremos especificamente da música do Reisado de Congo). Revezam entre peças instrumentais e peças cantadas com letras que falam da preparação para a guerra, como “Ô, bate marcha!” (Faixa 01 ⁶⁶ do álbum “Reis de Congo”).
Abertura de Porta Entrada	Diante da casa ou do lugar onde acontecerá a brincadeira, o Reisado se posiciona para pedir permissão para entrar e brincar. Costumam elogiar o dono da casa e mencionar suas posses. Também acontecem os gracejos do Mateu. Cantam peças de “Abrição de Porta”, como “Ô, de Casa? Ô, de fora?” (Faixa 02 ⁶⁷ do álbum “Reis de Congo”). Após a permissão ser dada, o Reisado inicia uma série de canções galantes e cavaleireiskas que mencionam a sua chegada enquanto adentra a casa. A Peça “Entremos nós nessa sala de Alegria” (Faixa 04 ⁶⁸ do álbum “Reis de Congo”) é um exemplo. Os ritmos utilizados são a valsa, a marcha, o baião e o xote.
Louvação do Divino	O grupo se acomoda na Sala do Coração de Jesus onde reverencia e expressa sua devoção aos santos católicos. É feita ao pé do oratório, diante das imagens. Rezas e orações são dirigidas pelo Mestre, e são pronunciadas embaixadas pelos brincantes. O Rei protagoniza alguns diálogos. Como exemplo deixo a peça “Menino Jesus da Lapa” (Faixa 05 ⁶⁹ do álbum “Reis

⁶⁶ Para ouvir a peça: https://www.youtube.com/watch?v=zF_UNb6VfA8&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=1.

⁶⁷ Para ouvir a peça: https://www.youtube.com/watch?v=26DG_ZLRegI&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=2.

⁶⁸ Para ouvir a peça: <https://www.youtube.com/watch?v=O7QnpG8-M2k&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=4>.

⁶⁹ Para ouvir a peça: <https://www.youtube.com/watch?v=QZXijO0jhZU&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=5>.

	de Congo”). Os ritmos são os mesmos do quadro anterior.
Entronamento Destronamento do Rei	Concluído o momento da devoção, o Reisado sai para brincar no terreiro, em frente a casa. O quadro consiste, inicialmente, no Destronamento do Rei pelo Mateu, que ocupa seu trono, e depois o Entronamento, quando o Rei recupera seu trono. O quadro começa com bastante comicidade e depois ganha formalidade. A Peça “Nosso Rei está Coroado” (Faixa 08 ⁷⁰ do álbum “Reis de Congo”), como demonstração. E, as peças segues os mesmos ritmos do quadro anterior.
Peças de Terreiro Entremeios	Nesse quadro as peças executadas possuem temas variados. São romances, narrativas de batalhas e canções de amor. Entre as peças de Terreiro alguns personagens são apresentados, por isso o nome Entremeio. Com caráter lúdico, os Entremeios são os quadros de maior performance cênica dos brincantes, com extensos diálogos e atuação dos atores brincantes. O grupo do Mestre Aldenir interpreta, atualmente, os seguintes entremeios, seguindo essa sequência: o Jaraguá, o Sapo, o Orangotango, a Burrinha e o Boi. Da Faixa 10 a Faixa 17 ⁷¹ do álbum são direcionadas às Peças de Terreiro e Entremeio, sendo os ritmos utilizados os mesmos dos quadros anteriores, com o acréscimo do Baião de Terreiro.
Embaixadas de Guerra Batalha	Quadro dramatizado, com referenciais históricos diversos, como as batalhas da Idade Média, o conflito entre Cristãos e Mouros e as batalhas entre Reinos Africanos. Composto de Embaixadas Reais, textos narrativos de batalhas históricas, declamados como diálogos entre os personagens da Corte, e Batalhas, encenação das lutas em forma de dança, coreografada, no qual os brincantes se enfrentam jogando espadas ⁷² . A Batalha tem

⁷⁰ Para ouvir a peça: <https://www.youtube.com/watch?v=evaY8GhGJGQ&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=8>.

⁷¹ Para ouvir as peças, inicie: <https://www.youtube.com/watch?v=zWbqgr5j10E&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=10>.

⁷² Jogar espada é o termo dado à encenação coreografada dos conflitos. Os brincantes, ou jogadores, se enfrentam numa dança muito bem demarcada. Os brincantes ensaiam os chamados pontos, demarcações dos lugares onde colidirão as espadas, simulando golpes.

	acompanhamento instrumental, no ritmo do Baião de Espadas.
Despedida	Quadro lírico composto por várias peças cantadas que enfatizam o caráter peregrino dos brincantes, descrevendo as dificuldades da vida guerreira e a saída para uma nova jornada. São cantos mais melancólicos, em ritmo de valsa ou marcha. A faixa 18 ⁷³ do álbum apresenta um <i>medley</i> de peças de Despedida.

Fonte: Karine Teles (2024).

Tendo recorrido acerca da história e os principais elementos do Reisado de Congo, irei aprofundar na seção seguinte sobre a pessoa do Mestre Aldenir, trazendo olhares à corporificação dos saberes e fazeres em seu ser e no seu terreiro, e o seu papel na transmissão e perpetuação dos conhecimentos do folguedo.

4.3 O Mestre: seu corpo e terreiro

No campo da cultura popular um ser ocupa o papel fundamental na vida dos folguedos: o Mestre. Memória, transmissão, encantamento, guiança, afetividade, simplicidade e criação são algumas das habilidades, ações e funções que integram a composição desse indivíduo cujo corpo é o invólucro de conhecimentos ancestrais e disparador de aprendizagens. Barroso (2013, p. 617) afirma: “A sede da memória, no Reisado [...], está no corpo dos mestres. É o mestre e só ele que detém a memória do conjunto da sua brincadeira”.

Breton, em “A sociologia do corpo”, elabora a ideia de corporificação, apontando o corpo como meio pelo qual elaboramos o mundo, originando e partilhando significados basilares à existência do indivíduo e da coletividade. “Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade” (Breton, 2007, p. 07).

Nos ensaios, apresentações ou até mesmo numa conversa sobre o Reisado, é o corpo do Mestre o material didático, a lousa, o livro, o projetor. Sua gestualidade, feições, olhares e o que por vezes não é dito, protagonizam a transmissão dos saberes e fazeres do brinquedo. Rocha (2012) em sua Tese “Vestígios do Sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios” lista

⁷³ Para ouvir a peça: <https://www.youtube.com/watch?v=PUxFhIEzom0&list=PLOrAopD8g3z3-5YFNFMPeaQWIP3XARXG0&index=18>.

alguns recursos corporificados na performance musical de grupos de beatos⁷⁴, devotos⁷⁵ e penitentes⁷⁶ do catolicismo popular juazeirense ao cantarem benditos⁷⁷ e incelenças⁷⁸. Ele elabora que existe “todo o conjunto de expressividades envolvidas no ato de cantar”, se referindo “não apenas aos elementos da performance musical [mas] ao conjunto de gestos expressivos articulados durante a enunciação dos benditos [...] todos os preceitos e exigências, sonoros ou não, visíveis ou não, que compõem a ação religiosa de cantar” (*ibidem*, p.13).

Mestre Aldenir reitera o fato de resguardar os saberes e fazeres do Reisado em seu corpo ao mencionar: “As peças tudinha. As embaixadas, as loas, eu tenho aqui na cabeça. Tudo que o Léo [Léo é seu neto, Mestre do Reisado e seu sucessor] sabe, eu que ensinei”. E segue relatando: “Vem gente de tudo quanto é canto aprender reisado, pra fazer seus grupo [...] Eles passam o dia comigo. Ficam gravando, perguntando. Tem deles que dança, joga espada”. É por seu corpo que a aprendizagem acontece, e Barroso (2013) constata essa salvaguarda e partilha das práticas e conhecimentos:

O fato de que os folguedos tradicionais reclamam um mestre que esteja presente e atuante em cena, sublinha ainda mais a constatação de que sua performance depende da memória guardada pelo mestre em seu próprio corpo, depende da habilidade desse mestre, de seu vigor físico e dos recursos cênicos que dispõe (p. 619).

A formação do Mestre está intrinsecamente ligada a aquisição, apropriação, pertença e manejo de repertório de peças, danças, falas, cenas e demais conteúdos relacionados a realização do brinquedo, como elaboração de adereços. Para Barroso (2013, p. 619), a constituição de um Mestre depende da familiaridade do seu corpo com a memória coletiva e ancestral do folgado, da sua habilidade em guardar e dialogar com o que herdou dos mestres antigos, como também “da riqueza e da complexidade do acervo de gestos, vozes, movimentos e procedimentos que possui” (*ibidem*).

Os Mestres são forjados pela sua relação com o folgado. Mestre Aldenir descreve seu primeiro contato com o Reisado de Congo ao apreciar seu tio materno Chico Callou brincar.

74 Beato é um ser cuja obediência e santidade o tornam exemplo e alvo de devoção. No catolicismo popular, os beatos são eleitos pela comunidade.

75 Devoto é o seguidor de algum santo, beato ou elemento divino.

76 Penitente é um fiel que acredita serem práticas penitenciais essenciais para expurgarem os pecados da humanidade. O catolicismo popular confia aos penitentes a continuidade da ação expiatória de Cristo.

77 Bendito é um canto religioso praticado no catolicismo popular, tanto na vida devocional, como em atividades coletivas como procissões, novenas, renovações e atos penitenciais.

78 Incelenças são benditos destinados aos mortos. São executadas em momentos fúnebres como o velório, conhecido no sertão nordestino como sentilena. Também podem ser cantadas nos momentos finais de alguém que está moribundo.

“Eu tinha 15 anos e achei aquilo bonito demais! [...] Minha mãe gostava de Reisado e deixava eu assistir [...] Quando foi na noite de São João de 1955 eu brinquei reisado trajado pela primeira vez e nunca mais parei”. No convívio do brincar com seu tio, Aldenir aprendeu, e quando lhe foi oportuno iniciou seu próprio grupo. “Um dia meu tio não pode mais brincar e eu resolvi montar meu grupo e estou até hoje”. Segundo Cordeiro:

Em sua grande maioria, [os Mestres] são pessoas que têm uma longa trajetória de participação nos folguedos, iniciada quando ainda crianças, o que lhes permite ir gradativamente passando do desempenho de funções mais simples ao de funções mais complexas, cujo acúmulo de conhecimentos e certa posição de respeitabilidade em seu grupo social conferem-lhes, na maturidade de sua vida, a autoridade necessária para comandar aquele tipo de expressão (Cordeiro, 2014, p. 90).

Aponto agora algumas habilidades incorporadas ao Mestre Aldenir que integram seu exercício do ofício de Mestre de Reisado de Congo. São elas:

- a) Liderar - “É o Mestre que começa tudo! Quando eu apito, todo mundo já sabe, tem que prestar atenção. Os meninos logo se endireita nas fileira”, diz Aldenir.

Para Barroso (2013, p. 618) “o Mestre é como um líder, ao mesmo tempo tradicional e carismático” que integra o grupo no desenvolvimento das atividades, orientando, conduzindo, dando ritmo e fluência as ações. “Sua atuação assemelha-se à de um treinador de futebol, que fosse ao mesmo tempo um juiz [...], inclusive, utiliza um apito [...] para conduzir a função” (*ibidem*, p. 617-619).

A manutenção do folguedo é possível pela articulação dos fundamentos, dos conhecimentos e das ações proporcionada pelo Mestre. “Todos estes folguedos têm sua sobrevivência alimentada pelo trabalho de um articulador, [...] um mestre que conhece os fundamentos, as ações corporais necessárias à performance, a indumentária, o tipo de organização sonoro-musical adequada” (Cordeiro, 2013, p. 90).

A liderança exercida pelo Mestre não é apenas nas questões relacionadas a performance do grupo. A brincadeira manifesta um modelo sócio, cultural, político e econômico semelhante aos das comunidades rurais açucareiras do sertão nordestino no século XVIII, tendo permanecido ativo na região do Baixio Verde, no Cariri cearense, território do Reisado do Mestre Aldenir, até os anos de 1970.

O Mestre é um arquétipo do feitor⁷⁹, ditando regras e normas. Esse papel é ressignificado para o papel do líder comunitário. Brincantes, simpatizantes, vizinhos e até o poder público veem o Mestre Aldenir como um líder de uma coletividade. Eu mesma testemunhei um agente da prefeitura do Crato atualizando os dados cadastrais do Mestre como representante dos moradores da Vila Padre Cícero, lugar onde reside atualmente.

Raynara atesta a capacidade agregadora do Mestre. “Ele é alguém respeitado pela comunidade, que tem um papel fundamental em unir as pessoas em torno da celebração”.

- b) Conduzir - “Ele [o mestre] chama as peças, os bicho [...] Os tocador muda a marcha pelo apito do Mestre”, reitera Aldenir.

O Mestre é o grande responsável pela condução da performance do grupo de Reisado de Congo. Com seu apito sinaliza as mudanças de passos e trupés, e as conclusões de cenas. É o Mestre quem introduz os personagens e inicia as peças. Todo o auto segue o seu desejo. Por mais que haja uma tradição no cronograma, a condução final é segundo o seu querer. Cumprindo a função de um diretor teatral a frente e entrelaçado de/a uma performance, pois ele a dirige e atua nela. Barroso o define como “um encenador, ou diretor teatral, mas como um encenador em cena” (2013, p. 617).

A condução, assim como a liderança, não se limita a performance. O Mestre desempenha papel de conselheiro e mentor, orientando os membros da brincadeira e da comunidade segundo um conjunto de crenças e cosmovisões presentes naquela organização sociocultural, partilhando preceitos éticos e morais. Sobre esse aspecto da liderança, Vitória partilha: “Ele me faz bem. Me faz seguir os meus sonhos. Me faz feliz”.

O Mestre costuma ditar um conjunto de comportamentos e condutas a serem seguidos pelos brincantes, e o não cumprimento implica no afastamento do grupo. Essas normas são relacionadas a comportamento em público, não uso de bebidas alcoólicas, glotonaria e outros aspectos da vida cotidiana que refletem o olhar do Mestre Aldeir quanto a disciplina e a discricção necessárias ao brincante. “Nós temo

79 Feitor era um cargo administrativo confiado pelos donos dos engenhos de cana de açúcar a um dos trabalhadores. Ele tinha o poder de liderar e julgar os demais trabalhadores. Esse modelo é herança do Brasil colonial, cujo Feitor era um escravo assalariado que subjugava outros escravos.

que ter educação. Saber entrar e saber sair dos canto”, recomenda o Mestre durante um ensaio. “Brincador do meu grupo não pode chamegar com bebida. Isso não dá certo”.

O Mestre também cumpre funções rituais religiosas. Testemunhei na ocasião de uma viagem para Fortaleza com o objetivo de produzir conteúdo áudio visual vinculado ao produto educacional da pesquisa, o Mestre Aldenir convidar a todos os brincantes e acompanhantes para a Sala do Coração de Jesus⁸⁰, de onde conduziu uma série de orações, rezas e profissões de fé.

Atribui-se esse papel religioso ao Mestre pelo fato do Reisado de Congo ser compreendido, segundo Barroso (1996), como um ato devocional, um rito religioso e uma expressão do sagrado.

- c) Criar - São amplas as habilidades criativas do Mestre Aldenir nas quatro linguagens artísticas presentes no Reisado. Nas artes visuais, idealizando e produzindo os entremeios: “Olha, eu mesmo faço os bicho. A máscara do Cão que tem ali, eu mesmo que fiz. Fui pensando como que ia ficar a boca, os chife. Aí, Peguei papel, fui passando cola e depois pintei”. Teatro, ao elaborar adereços e trajes que compõem o figurino: “Os capacete e as espada eu também que faço [...] Prego os espelho no peitoral”. E, desenvolvendo textos e narrativas para cenas do Reisado: “As falas do entremeio do Cão vieram tudo da minha cabeça”. Na música, compondo novas peças e recriando a partir das existentes: “Um monte de peças que os Reisado cantam são minha [...] Às vezes eu pego uma peça bonita e coloco uns pé⁸¹”. E na dança, ao remodelar passos e trupés, elaborar coreografias e bailados.

Segundo Barroso (2013, p. 620) “O Mestre [...] é a um só tempo artífice e artista. Seu fazer [...] nunca é mecânico nem repetitivo. Nos produtos de sua criação está a marca não apenas da sua habilidade, mas também de seu gênio criativo”.

Observando a capacidade criativa dos Mestres de construir seus próprios instrumentos musicais, Pinho Júnior discorre:

80 A Sala do Coração de Jesus é um cômodo que fica na entrada da casa de uma parcela significativa de residências no sertão nordestino. As salas são verdadeiros santuários onde os donos da casa abrigam imagens diversas dos seus santos de devoção, de familiares já falecidos e outras representações icnográficas do sagrado. Nesse cômodo são realizados os tempos devocionais e demais celebrações religiosas, segundo o pedido do Padre Cícero: “Em cada casa um oratório”.

81 Pé nas peças de Reisado de Congo são versos que seguem uma métrica específica, um número de sílabas que impõe o ritmo no canto.

Mestras e mestres não são apenas performers no canto ou no instrumento, mas dominam os processos de fabricação dos mesmos, desde a escolha de madeiras, do tempo certo de tirá-las da mata (baseado nos ciclos de chuva, estiagem e da lua), tratam couros de animais, preparam cabaças, sementes, conhecem tonalidades e afinações de ouvido (2021, p. 69).

- d) Transmitir - A essência do ofício do Mestre é transmitir um conjunto de conhecimentos e práticas de uma tradição, tornando o ato de ensinar uma característica intrínseca a sua pessoa. “É o Mestre que tem tudo na cabeça pra ensinar os meninos. As peças, os passo”, afirma Aldenir.

A disponibilidade para a partilha lhe é natural, não havendo reserva na troca de saberes e fazeres. Sobre essa disposição ou interesse do Mestre para ensinar um saber e fazer, Cavedon e Figueiredo constataam: “A transmissão do saber-fazer [...] é resultado de uma intencionalidade incorporada [...] identificamos que essa transmissão tem que ver com a intencionalidade da pessoa praticante e repositório do saber” (Cavedon; Figueiredo, 2015, p. 339).

Generosamente o Mestre divide com aprendentes de níveis diversos, conteúdos e procedimentos do folguedo, demonstrando sua satisfação em ensinar cada elemento da brincadeira. “Pois a coisa que eu tenho maior satisfação nessa vida é ensinar esses menino a brincar reisado”, declara Mestre Aldenir, com animação.

Acrescento três habilidades apontadas pelo próprio Mestre Aldenir como essenciais ao Mestre de Reisado.

- a) “Pra ser Mestre, primeiro, é preciso ter respeito”. Mestre Aldenir inicia sua lista de qualidades atribuídas ao Mestre com o princípio do respeito. Esse respeito é direcionado à comunidade. “O Mestre deve ter respeito pelo povo que tá na brincadeira. Tanto pelos brincador, como com quem tá assistindo [...] Porque os meninos que estão brincando são mesmo que serem fi dele”. E complementa: “O Mestre não pode falar palavrão, nem beber cachaça na frente dos menino”. O respeito também inclui a sua autopercepção, a forma como ele se vê. “Ser Mestre é uma função de valor. Não é qualquer um que pode ser Mestre [...] Nosso Senhor que mandou, e eu tenho que saber levar essa função”.
- b) “Pra ser Mestre, segundo, tem que ser verdadeiro”. O Mestre, para Aldenir, precisa ter um comportamento honesto e sem dolo. Ser alguém que inspire confiança e seja transparente em seu agir. “É preciso ser honesto para ser Mestre [...] Já pensou se

eu tivesse aqui falando dos outro ou mentindo, sendo desonesto? [...] Os brincador tem que ter confiança no Mestre, saber que ele vai repartir o dinheiro e que não vai ficar com nada pra ele”.

- c) “Pra ser Mestre, terceiro, tem que ter amor!” Aldenir conclui afirmando ser o amor a maior habilidade requerida ao Mestre. “Olha, eu faço isso com maior amor. Não tem doença, tristeza, tempo ruim. Quando chega a hora de brincar, parece que as força renova”. O Mestre precisa amar a brincadeira e dedicar sua vida a ela. “O Mestre tem que brincar com amor, aquilo que ele está fazendo. O amor é aquele amor que sai de dentro da gente. Uma coisa muito bonita que sai de dentro da gente”. De forma devota, o Mestre investe seus dias e recursos na brincadeira. Utiliza seu tempo de folga do trabalho para ensaiar e cede recursos próprios para a manutenção do grupo. “Se não tiver amor, aí se acaba tudo, não serve de nada”. A brincadeira está intrínseca a vida do Mestre. “A maior alegria da minha vida é brincar Reisado!”

Outra habilidade observada nos Mestres da cultura popular é a capacidade de dialogar e interagir com as mudanças sociais, culturais e econômicas que influenciam o folguedo. Mesmo exercendo uma função na qual a rigidez é necessária à manutenção da transmissão de saberes e fazeres ancestrais e da tradição, os Mestres apresentam uma capacidade de desenvolver e dinamizar a brincadeira. Sobre essa habilidade, Cordeiro discorre:

Cordeiro menciona “Estes guardiões, num caso ou noutro, velam o cumprimento do folguedo, cuidando para que aconteça consoante o modo que aprenderam ser correto, sendo capazes de lidar com as negociações que as mudanças sociais, culturais, econômicas e outras do tipo impuserem e, ao mesmo tempo, assegurar a essência da manifestação cultural (Cordeiro, 2014, p. 90-91).

Mestre Aldenir sempre demonstra cuidado e reverência com a tradição herdada dos seus ancestrais. Sobre o fato, comenta: “Muitas brincadeira de hoje não são mais Reisado, pois deixaram pra trás a tradição”. Os brincantes depositam esse papel de salvaguarda do folguedo ao Mestre. Rayanara menciona: “O mestre também é um guardião da cultura local. Ele transmite conhecimentos, costumes e histórias para as novas gerações, ajudando a preservar essa rica tradição”. E, Léo reforça: “É o Mestre que guarda todo aqueles conhecimentos antigo. As peças bonita de amor, que ninguém canta mais [...] Quem quiser saber como os Reisados de antigamente faziam, é só perguntar ao meu vô”.

No entanto, demonstra abertura e mobilidade ao acessar novas percepções, como exemplo os trajes que se tornaram mais leves, após a remoção dos espelhos do peitoral. Em outro momento o Mestre me surpreendeu ao indagar: “Oia. Nós estamos aqui pra fazer história, não é?” Quando conversávamos sobre a gravação do álbum *Reis de Congo*, produto da pesquisa, utilizar arranjos musicais distintos da “sonora”⁸² do *Reisado de Congo*. Sobre a capacidade de inovação do Mestre, Barroso partilha:

O Mestre é um portador ativo de uma tradição, que guarda em seu corpo a memória de um saber coletivo. No entanto, devo ir além e dizer que ele não se restringe a repeti-la, inova e desenvolve a herança que a ele foi repassada. Por tanto, não se trata de um guardião ou de um preservador da cultura, mas de um criador e inovador (2013, p. 619).

Em ensaios e apresentações é aparente a liberdade e a capacidade improvisacional do Mestre Aldenir. Ele elabora letras, desenvolve desenhos melódicos, recria textos e cenas, constrói adereços, ocupando um espaço de criação individual a partir dos códigos tradicionais e elementos estruturais, transformando e ressignificando a brincadeira.

A pessoa do Mestre também se apresenta como aprendiz. Sempre disponível a captar novos conhecimentos, ele se expõe às diversas experiências de aprendizagens, despido de vaidade ou autossuficiência. Pinho Júnior (2021, p. 70) partilha que além de exercerem multifunções como artesãos e brincantes, os Mestres ainda se colocam como eternos aprendizes, ao que continua:

As mestras e mestres do *Reisado de Congo* têm muito a ensinar, além da generosidade inata à função de quem é responsável pela manutenção e perpetuação da brincadeira. Ao mesmo tempo é muito comum a esses brincantes a humildade e interesse por trocar experiências, conhecer outras culturas, técnicas e saberes. Esse espírito aficionado, gentil e aberto ao novo é uma característica que permite a resistência de muitas manifestações populares em meio à necessidade de transformações, adequações e novas criações (Pinho Júnior, 2022, p. 44).

Testemunhei a disponibilidade do Mestre Aldenir em aprender durante a ministração da Oficina “*Reisado de Congo como Abordagem no Campo da Educação Ativa*”. A ação formativa foi executada em colaboração, minha e do Mestre, no VIII Encontro de Educação

82 Sonora é o termo utilizado pelo Mestre Aldenir para se referir a sonoridade específica do *Reisado de Congo* ancestral (como ele aprendeu com seu tio e outros Mestres). Essa sonora, segundo o Mestre Aldenir, dispõe de alguns elementos. São eles: a afinação do violão em Sol maior (as cordas soltas devem soar um acorde de sol maior); intervalos de terça maior nas vozes; instrumentação composta por viola de *Reisado* (nome dado ao violão com a afinação de *Reisado*, sanfona, zabumba, rabeca, maracá, pandeirola; e a resposta precisa do coro após o verso cantado pelo Mestre).

Musical do Cariri – EDUCAMUS, promovido pelo Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri – UFCA, no dia oito de agosto de 2023, no Campus da UFCA em Juazeiro do Norte, Ceará. A oficina tinha como objetivo apresentar um panorama do folgado, promovendo um diálogo com correntes das abordagens ativas em educação musical, uma ação integrada a pesquisa.

Protagonizada pelo Mestre Aldenir, que explanou sobre o Reisado de Congo, sua história, música, dança, cenas e adereços, a oficina contou com minhas intervenções, planejadas a partir do que já conheço da condução do Mestre, com o alvo de promover o diálogo com a educação musical ativa. Após o Mestre apresentar a peça “Ô, bate marcha! Bate o tambor”, conduzi os presentes a utilizarem percussão corporal junto as sílabas das palavras “Marcha”, marcando o pulso binário da marcha, ritmo utilizado naquela peça. Alternei entre estalos, palmas, percussão no peito, coxa e quadril, e pisadas, até executarmos a sequência completa de percussões corporais junto a peça. O Mestre observou atentamente e logo se juntou a nós, fazendo algumas percussões corporais, acrescentando em seguida a movimentação utilizada na coreografia daquela canção.

Figura 6 - Oficina “Reisado de Congo como Abordagem no Campo da Educação Ativa”, ministrada em 08/08/2023 na UFCA.



Fonte: acervo da autora.

Em vinte de agosto de 2023, doze dias após a oficina, o Mestre celebrou seus 90 anos com uma festiva terreirada⁸³. Para minha surpresa, logo ao chegar em sua casa, ele fala entusiasmado: “Tenho uma coisa bonita para você vê! Tenho certeza que você vai gostar!”. Durante a apresentação da peça “Ô, bate marcha! Bate o tambor”, todo grupo acompanhou o Mestre fazendo movimentos de percussão corporal, como bater no peito e bater na cocha. E, criador como ele é, ainda implementou gestos autorais. Ao final, ele perguntou se eu havia gostado e comentou que nunca iria esquecer o que aprendeu comigo naquele dia. Meses depois, recebi um vídeo, onde ele repetia o feito. Por vezes, em nossas conversas, ele menciona o que aprendeu naquele dia.

Por fim, preciso demarcar um lugar essencial na constituição do Mestre: seu Terreiro. A transmissão dos saberes e fazeres do Reisado de Congo se dá pela convivência com o Mestre, sendo essencial o contato contínuo e constante dos aprendentes com ele. Por isso, a casa do Mestre, também conhecida como seu Terreiro, é o espaço fundamental a manutenção, criação, desenvolvimento, planejamento, execução, transmissão e demais ações integradas a existência do grupo. É no Terreiro do Mestre que os brincadores se encontram para os ensaios, as apresentações, a feitura dos trajes, adereços e instrumentos, e, também, para decidirem e planejarem ações sobre o grupo. É nesse espaço que estão guardados todos os elementos cênicos, as histórias e as memórias do grupo.

No Terreiro do Mestre a vida cotidiana e a vida brincante integram-se, pois além das atividades ligadas diretamente a brincadeira, acontecem atividades essenciais à vida daquela comunidade. Festas religiosas, terreiradas, reuniões de lideranças e representações comunitárias⁸⁴, e atividades culturais e formativas. Um espaço acessível, inclusivo e de convívio social, que está sob a regência do Mestre, seguindo seus preceitos e normas.

Sua casa por vezes insere-se numa forma de organização social maior, como ocorre quando se liga a alguma irmandade, cujo conjunto de normas orienta a conduta da maioria dos membros sob a autoridade dos mais vividos na realização da expressão cultural, geralmente os mais idosos e possuidores de maior poder moral (Cordeiro, 2012, p. 90).

A presença, disposição e organização de alguns cômodos da casa, bem como a presença, disposição e organização de alguns elementos na casa, expressam preceitos

⁸³ Terreirada é o nome dado a festa promovida pelo Mestre de cultura popular em sua própria casa, também conhecida como terreiro.

⁸⁴ Por exercer um papel de líder comunitário, o Mestre acolhe em sua casa reuniões e encontros de lideranças e representações sociais.

fundamentais ao Mestre e a brincadeira. A Sala do Coração de Jesus, cômodo de entrada, central e exclusivo, comunica os valores éticos, morais e religiosos do Mestre e do Reisado. As fotos fixadas nas paredes e expostas sobre estantes e outros móveis, são a narrativa da história do Reisado de Congo, registro onde é possível acompanhar a dinâmica de mudanças da brincadeira ao longo dos anos, como no figurino (trajes), presença de entremeios e formação musical (instrumentos musicais utilizados). As fitas coloridas, os espelhos, os bonecos, e os adereços como espadas e capacetes, espalhados pelo alpendre, pela sala de visita, pelo quintal e por quase todos os cômodos da casa, testemunham que ali é um território festivo de brincadeira, não tendo dicotomia entre festa e vida cotidiana.

Nessa perspectiva de atentar ao que não é verbalizado, Rocha (2012, p. 20) enfatiza “as instâncias não verbais [...] em particular, os artefatos [...] os objetos [...] coisas com existência física significativa, dotadas da capacidade de afetar as pessoas e os espaços com as quais interagem”. O não dito, mas visto, percebido, sentido e apreciado no Terreiro do Mestre, promove experiências que afetam e atravessam os brincantes aprendentes, corroborando com o pensamento de Larrosa sobre o fenômeno da aprendizagem acontecer quando “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos [...] e se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade” (2015, p. 25).

Figura 7 - Terreirada realizada na casa do Mestre em agosto de 2024, na inauguração do Museu Orgânico.



Fonte: Ribamar Neto.

Duas ações institucionais reconhecerem a dimensão do Terreiro do Mestre no processo de ensino aprendizagem do folguedo. A primeira, foi a nomeação da casa do Mestre como Escola de Reisado de Congo, concessão dada pela Secretaria de Cultura do Município do Crato,

Ceará, em 2014. O reconhecimento oficial tardio de uma prática presente desde a formação do seu primeiro grupo, não alterou a dinâmica ali vivenciada, tendo o Mestre total autonomia para conduzir as atividades. A segunda ação, em agosto de 2024, foi a nomeação do Terreiro do Mestre Aldenir como Museu Orgânico, uma iniciativa privada idealizada pelo Serviço Social do Comércio do Ceará (SESC-CE) que visa promover o turismo de experiência em espaços de fazeres e saberes da cultura popular, mediado pela presença dos seus principais agentes: os Mestres. A oficialização da casa do Mestre como Museu apenas institucionalizou uma prática comum ao seu cotidiano, visto que seu terreiro sempre foi parada obrigatória para turistas em busca de vivências culturais no Cariri cearense.

Apresento no próximo ponto o corpo de brincantes do Reisado de Congo, sujeitos indispensáveis à performance, manutenção e processos de aprendizagem do folguedo.

4.4 Os Brincantes: partilhas e interações

O folguedo do Reisado de Congo, como outras brincadeiras da cultura popular, é formado por um conjunto de integrantes chamados de brincantes ou brincadores. Os brincantes possuem amplas habilidades artísticas solicitadas aos membros ativos do folguedo. Eles cantam, dançam, atuam, elaboram seus próprios adereços, executam instrumentos musicais, além de salvaguardarem os saberes e os fazeres, e integrarem o processo de transmissão dos conhecimentos do Reisado, desempenhando papel fundamental para a existência do brinquedo.

Os brincantes compõem um conjunto heterogêneo, a Corte, com os brincantes mais experientes e com maior responsabilidade na hierarquia do Reisado, como o Mestre, o Contra-Mestre, o Rei e a Rainha, dois Embaixadores, dois Mateus e uma Catirina, e o Figural, com brincantes menos experientes e menor responsabilidade, como os dois Guias, dois Contra-Guias, dois Coices, dois ContraCoices e duas Figurinhas ou Bandeirinhas. A disposição dos personagens não é fixa e tem variação entre os grupos, sendo a atual composição do grupo do Mestre Aldenir ausente da Princesa e da Catirina, devido a indisponibilidade de brincadores para executarem os papéis.

Figura 8 - Grupo de Reisado do Mestre Aldenir com a disposição do figural: Mestre de peitoral verde, Reis de peitoral vermelho, Rainha de vestido vermelho e Mateu de roupa azul.



Fonte: site da Fundação Casa Grande.

Organizadas em uma hierarquia que vai do Mestre ao Bandeirinha, as Figuras têm características específicas apresentadas no traje, como adição de detalhes e adereços, e mudança de cores; na performance, como falas, peças e atuações atribuídas a cada figura; e no posicionamento espacial dentro das fileiras que segue a ordem decrescente na hierarquia do folgado, do mais experiente ao menos experiente. Podem, por ocasião dos entremeios, assumir os papéis dos Bichos; revezar com os tocadores; assim como ocupar funções superiores, como o Contra-Mestre que por vezes assume o papel de Mestre, para que este possa descansar.

A estrutura de poder ficcional desempenhada durante a encenação do espetáculo reflete, segundo Barroso (1996, p. 84), o modelo das cortes medievais européias, a estrutura hierárquica dos engenhos de açúcar, da sociedade canavieira do Brasil Colônia, e os cortejos de vaqueiros nos transportes de boiadas, do sertão às feiras.

O Rei pode ser comparado ao senhor de engenho, personagem um tanto quanto resguardado do conflito com o escravo, distante e com certa aura de justiça e bondade [...] Também no Reisado, o Rei mantém-se distante e comunica-se com os brincantes através do Mestre (uma espécie de feitor), com quem fica o encargo da disciplina e da organização da brincadeira. Nas fazendas dos senhores de engenho, além do feitor (chefe dos trabalhos no eito), havia o Mestre (chefe dos trabalhos no engenho de açúcar). Sob seu encargo ficava o trato direto com os trabalhadores e a responsabilidade de organizar e comandar a produção [...] Também a Rainha do Reisado guarda certa semelhança com as senhoras de engenho [...] O Contramestre é também encontrado no engenho de açúcar [...] O Guia e o Coice, estes guardam o nome dos vaqueiros que acompanhavam a tropa de gado na travessia do sertão (*ibidem*, p. 85).

A hierarquia é definida ao longo da trajetória do brincante no grupo, como reflexo da experiência e conhecimentos adquiridos. Os brincadores com mais tempo e vivência no

folguedo atuam nos maiores cargos da corte do Reisado, no entanto cumprem mais responsabilidades dentro das funções do grupo.

Nos dias de atividades regulares, com ensaios semanais, os brincadores dirigem-se ao Terreiro do Mestre, onde, além de aprenderem peças, coreografias e cenas, são planejados os cronogramas de apresentações e demais atividades, como construção e manutenção de adereços, manutenção de instrumentos musicais. Também são definidas as tarefas que cada um desempenhará de acordo com a necessidade do grupo, como distribuição de papéis no figural e entremeios, a organização e limpeza de trajes, adereços e instrumentos musicais, e a manutenção do terreiro para o ensaio, evidenciando a importância da cooperação e do trabalho em grupo na realização do Reisado.

A cooperação e a mutualidade entre os brincantes evidenciam o caráter igualitário da organização social do grupo, não havendo distinções, nem delimitação de poder, pois a hierarquia é fictícia, presente apenas no jogo cênico. Todos são reis e rainhas, usam coroas, com exceção do Mateu, que mesmo sem coroa é considerado o verdadeiro Rei de Congo. Sobre o que afirma Barroso:

O Reisado mostra-se como um grupo de iguais. Todos os seus integrantes são pessoas portadoras de uma missão sagrada à qual dedicam a vida [...] Na verdade, todos os brincantes são uns para os outros como reis, pessoas tocadas pelo divino com dons especiais que as permitem, enquanto dura a brincadeira, ter satisfeitos todos os seus sonhos e desejos além dos limites físicos e sociais (Barroso, 1996, p. 242).

E, segue reconhecendo até a harmonia entre brincantes até com a pessoa do Mestre:

No Reisado, o Rei (ou o Mestre) não é um superior hierárquico que impõe sua dominação pela força ou pelo poder econômico. Ele é um companheiro, um igual, dos demais brincantes. Mesmo tendo em vista não o espetáculo e a hierarquia que nele está representada, mas o grupo de brincantes formado por trabalhadores de baixa renda, a relação entre o Mestre e os demais integrantes do Reisado é de camaradagem e parceria (*ibidem*).

O próprio Mestre Aldenir em uma conversa reconhece: “Minha fia, todo bom brincador é um Mestre!” Em sua generosidade e sabedoria, o Mestre aponta para as similaridades entre o bom brincador e a pessoa do Mestre. Algumas dessas habilidades comuns são: a de incorporar e a de transmitir os conhecimentos do folguedo.

Os brincantes, assim como o Mestre, carregam em seus corpos a memória do brinquedo. No primeiro semestre de 2024, enquanto o grupo se preparava para a gravação de

um programa para a *web TV* da Casa de Vovó Dedé⁸⁵, observei o retorno de Luiziane, neta do Mestre, que havia sido, na infância e adolescência, Mestre do Reisado das Moças, na década de 1990. Mesmo após anos sem brincar, Luiziane carregava em seu corpo as músicas, as danças e as cenas do Reisado de Congo. Quando a indaguei sobre o fato de lembrar, ela respondeu: “Quem brinca reisado não esquece nunca a brincadeira!”. Quando se aprende esse saber e fazer, fica incorporado; é difícil esquecer. Assis, filho do Mestre que se reveza na função de Embaixador e Zabumbeiro, confirma: “Não tem como desaprender!”

Cabe aos brincantes, não apenas ao Mestre, a transmissão do conhecimento. A própria organização das fileiras, com os mais experientes na frente a serem observados e imitados pelos menos experientes, é uma metodologia de ensino da música, dança e encenação no Reisado de Congo. Outro procedimento é a ênfase dada pelo Mestre aos brincantes com melhor performance. O Mestre reconhece e motiva, dando destaque às melhores performances com o objetivo de aumentar a atenção dos menos experientes à atuação dos mais experientes. Observei tal ação na Oficina “Brincantes do Cariri e o Folguedo do Reisado de Congo”⁸⁶, ministrada pelo Mestre e seu grupo ao público de crianças e adolescentes atendidos na Casa de Vovó Dedé. O Mestre formou quatro fileiras com os brincantes aprendentes da Casa de Vovó Dedé, posicionando os brincantes mais experientes do seu grupo, na frente, a executarem a música e a dança.

Cordeiro constata que o aprendizado se dá pela imitação e o contato corporal com o Mestre e os brincantes mais experientes, numa comunicação e vinculação simpática entre os seres:

Os brincantes aprendem a se comportar apropriadamente observando o mestre e os outros brincantes mais experientes, captando os fenômenos mediante a totalidade de sua capacidade perceptiva e convertendo esta apreensão em experiência corporal (Cordeiro, 2014, p. 171).

E continua:

Assim é que os brincantes iniciam sua trajetória de participação no folguedo, exercendo papéis de menor responsabilidade na condução da performance,

85 O programa integrou V Edição do Festival Aralume, evento produzido pela Casa de Vovó Dedé, instituição não governamental com sede em Fortaleza, Ceará, que atua na formação social e cultural de crianças e adolescentes em estado de vulnerabilidade. O Festival contempla linguagens estéticas da cultura popular nordestina e tem a curadoria do Dr. Prof. Ewelter Rocha.

86 A Oficina integrou o V Festival Aralume, que na programação de 2024 realizou a vivência “Entre Reis e Reisados” com a presença do Mestre Aldenir e seu grupo. A vivência contou com a apresentação artística “Reis de Congo: o reinado da alegria” e a oficina Brincantes do Cariri e o Folguedo do Reisado de Congo”. Tanto a apresentação e a oficina, foram gravadas e estarão disponíveis no Portal “O Reisado na Educação”, produto artístico educacional da pesquisa.

observando o desempenho dos mais experientes e seguindo-lhes os passos, ouvindo as canções e aprendendo-as, vivenciando, enfim, toda ordem de fenômenos previsíveis – para os quais tem sua atenção intencionalmente dirigida – e imprevisíveis – que desviam e reivindicam sua atenção –, mas tendo tudo isso o corpo como instrumento de apreensão (*ibidem*, p. 184).

Além de observar, imitar e entrar em contato com o corpo do Mestre ou de um brincante experiente, os brincantes aprendentes aprendem pela experimentação. Eles ousam seus próprios movimentos, gestos, cantos e falas, acompanhados pelo olhar atento e minucioso do Mestre, que verifica erros e corrige, por vezes conduzindo, pegando e movendo partes do corpo do aprendente. Barroso atesta:

Depois, quando não ao mesmo tempo, os futuros brincantes experimentam no corpo o que observam. É comum ver-se nas comunidades onde tem lugar um reisado, as crianças brincarem de reproduzir cenas, passos de dança, improvisos [...] ou peças cantadas. Para tal, durante as apresentações, elas buscam observar o comportamento dos mestres e brincantes mais destacados, para depois imitá-los. Algumas vezes, a experimentação se faz no momento mesmo da apresentação (2013, p. 63).

O processo vivenciado pelo grupo na relação entre Mestre e brincadores, e entre os próprios brincadores, assemelha-se aos processos de interação social indicados por Neto (2018), nos quais ocorre a troca de conhecimentos entre professor e aluno não apenas pelo discurso verbal, mas também por meio da linguagem corporal.

Entende-se que há sempre um subtexto nas expressões faciais e corporais das pessoas, que as palavras não nos revela, mas que são interações importantes para nos dar outras informações da comunicação humana, que, por vezes, emanam do nosso interior sem que haja intenção dos interlocutores (*ibidem*, p. 148).

O Reisado do Mestre Aldenir tem como núcleo permanente de brincantes seus filhos, netos e bisnetos, que residem na mesma localidade e convivem com a tradição de geração a geração. Os outros brincantes são vizinhos ou filhos de ex-brincantes que nasceram, cresceram e se criaram convivendo com o Reisado de Congo, e tendo o Terreiro do Mestre Aldenir como lugar comum e espaço de atividades socioculturais e educativas direcionadas às crianças e aos adolescentes do bairro. Os brincadores comungam de um mesmo perfil social, econômico e cultural. Dividindo vulnerabilidades, histórias de vida e afinidades, já que pertencem a um mesmo território.

Com vinte e oito integrantes, a maioria do gênero feminino, sendo dez adultos e o restante crianças e adolescentes, o grupo do Mestre Aldenir conta com a atuação de Léo, seu neto, como Mestre, Geovana, como Reis. Léo interpreta os entremeios do Boi, Sapo,

Orangotango e Jaraguá, enquanto Liane, neta, a Burrinha. Os dois Mateus são interpretados por seus bisnetos Wallace e Thomas. Os tocadores são Zé Bilú, experiente violeiro de Reisado de Congo que acompanha o Mestre há quase trinta anos, e Assis e Léo, que se revezam no Zabumba. Léo também divide com o Mestre as funções de coordenação do grupo, auxiliando no agendamento de compromissos e direção do grupo, liderando por vezes os ensaios e as apresentações. Mestre Aldenir já sinaliza o desejo de estabelecer Léo como seu sucessor: "Eu quero brincar, enquanto força eu tiver, por muito tempo. Mas a idade vai chegando, e Léo vai ser meu sucessor. Vai levar a brincadeira adiante, pois faz muito bem".

A presença das crianças é comum no Reisado do Mestre Aldenir devido à sua preocupação e comprometimento em transmitir a tradição às futuras gerações. "Eu sempre tive Reisado de criança, porque não pode morrer essa brincadeira [...] Nós vamos partindo e elas vão ficando, levando tudo pra frente". Continua: "A coisa mais bonita do Reisado são as criança, num sabe [...] Elas são a alegria do Reisado [...] O povo acha bonito esse Reisado de criança. Eles cantando e dançando tudo trajado".

Cuidar da boa formação das crianças é outra ênfase dada pelo Mestre. Sobre esse cuidado ele diz: "Olha, invés de tá na rua, fazendo o que num presta, eles tão aqui aprendendo a brincadeira". O zelo é refletido na escolha do repertório: "As peças devem falar do divino, que nós somos cristão [...] Nada de peça saliente"; e nas encenações: "A luta de espada deve ser galante, ensaiada [...] Tudo precisa ser com muito respeito, para não dá má influência para os menino". O Mestre se refere ao movimento cada vez mais presente entre os Reisados do Cariri, em que as encenações da luta de espadas se tornam disputas intensas dentro e fora da brincadeira.

A presença feminina é outra peculiaridade do Reisado do Mestre Aldenir. O Mestre relata que fundou seu primeiro Reisado de Moças, o afamado "Reisado das Meninas", no início dos anos 1990, por causa do apelo de suas filhas e netas para participarem do figural. Luiziane, neta do Mestre, se tornou aos dozes anos a primeira Mestra do Reisado das Meninas. Aldenir compôs peças específicas para as vozes femininas e mudou os trajes e os adereços, para melhor se adaptar ao perfil feminino do grupo. Vera, filha do Mestre e ainda brincante, narra: "Falei com pai, porque minhas meninas estavam doidas para brincar também, e naquele tempo mulher não brincava com homem [...] Como você pode ver, elas brincam até hoje e os filhos delas também". As quatro filhas de Vera, Luiziane, Rita, Liane e Maria são brincantes ativas e exercem significativa contribuição na manutenção do grupo.

Acho importante relatar que nesses dois anos de pesquisa, acompanhando ensaios, apresentações e até viagens do grupo, constatei o bom comportamento dos brincantes e a forma

ordeira como realizam as atividades. O respeito ao Mestre e aos líderes, sempre demonstrado no cumprimento das regras e das normas estabelecidas. A harmonia expressa na execução de cada etapa, testificam o que Mestre apregoa: “Reisado não é bagunça, nem anarquia! Tem que ter disciplina [...] É muito fei um grupo sem educação, que sai dos canto e o povo fica falando”.

Desenvolvi um segundo quadro que apresenta a Corte, alta hierarquia do Reisado, o Figural, menor hierarquia, e os Bichos, os entremeios. A disposição dos personagens segue a atual configuração do grupo do Mestre Aldenir, com exceção da Catirina, que inseri por julgar importante ter as personagens nas propostas didáticas do produto. Já os bichos, são os que atualmente integram a brincadeira do Mestre e tiveram suas peças registradas no álbum musical vinculado ao produto.

Quadro 2 – Apresentação dos Personagens do Reisado de Congo do Mestre Aldenir.

Corte	Descrição
Mestre	É quem dirige todo o auto cênico, sendo responsável pela ordem e estruturação do espetáculo. Puxa ⁸⁷ as peças, convida os entremeios e conduz todo o enredo. Os trajes da Corte e Figural, com exceção do Mateu, da Catirina e da Rainha, são semelhantes. Usam vestido de cetim vermelho com mangas longas e saiote no joelho. Vestidos com peitorais verdes, com fitas coloridas nas ombreiras. O peitoral do Mestre é mais adornado com miçangas coloridas e lantejoulas douradas e prateadas, e sobre o seu saiote há um adorno com tiras pontiagudas, semelhante aos dos soldados romanos, também com miçangas e lantejoulas. Sua coroa é semelhante a um capacete de soldado romano, também bastante adornado. Porta espada como toda a Corte (com exceção do Mateu e Catirina) e Figural, mas a sua é distinta. Tem sempre um apito na mão como sinalização da sua função. Como os demais brincantes usa meião amarelo até o joelho e tênis preto.
Contra-Mestre	É que substitui o Mestre quando solicitado, exercendo todas as suas funções. Seu traje é semelhante ao do Mestre, mas não possui o acessório do saiote. Sua coroa não tem forma de capacete.

⁸⁷ Puxar é o nome dado a ação de iniciar as peças musicais do Reisado de Congo.

Rei	Atua na maioria das cenas, protagonizando enredos de batalhas e declamando embaixadas. Seu traje possui uma capa, e sua coroa é mais adornada.
Rainha	No enredo do Reisado de Congo ela é alvo da disputa entre os exércitos. Usa um vestido vermelho de cetim, longo e rodado. Usa Coroa e porta espada. Não usa meião. E calça sandália.
Embaixador	Lidera a fileira e pode substituir o Mestre Contra-Mestre quando solicitado. Costuma na encenação transmitir recados ao Rei. Mesmo traje que o Contra-Mestre, mas a Coroa é mais simples.
Mateu	O palhaço que trás o riso para a brincadeira, conduzindo as cenas cômicas. Usa calça e camisa com mangas de cetim azul. Costuma portar instrumentos musicais como pandeiro, pandeirola ou chocalhos. Se adorna com guias feitas de miçangas ou pequenas sementes. Usa óculos escuro. Seu rosto e mãos são pintados com carvão ou tinta preta. Usa a Cafuringa, um chapéu pontiagudo que remete ao do bobo da corte medieval, com fitas coloridas na ponta e várias miçangas, espelhos e outros enfeites.
Catirina	A mulher do Mateu, também personagem cômica. Usa vestido velho, estampado, vários colares e pulseiras coloridas. Costuma utilizar uma peruca de cabelo crespo preto. Seu rosto também é pintado de preto. Costuma maquiar-se com cores mais extravagantes. Carrega uma bolsa com adereços diversos e inusitados.
Figural	Descrição
Guia, Contra-Guia, Coice e Contracoice	Adolescentes e crianças mais velhas que já apresentam uma experiência na brincadeira. Mesmo traje do Embaixador, mas menos adornado.
Figurinha/Bandeirinha	Crianças menores que estão iniciando na brincadeira. Não carregam espadas.
Bichos	Descrição
Jaraguá	Um ser mitológico, híbrido, fruto da fusão entre um pássaro, uma girafa, um jacaré e um cavalo. No enredo ele busca comer o Mateu

	e aterroriza a todos no Terreiro. É vestido por um brincante experiente que executa a encenação, tocando um apito de passarinho e puxando uma corda que move sua mandíbula (abrindo e fechando sua enorme boca). Seu corpo é composto por um pano colorido e sua cabeça por vezes é feita de madeira ou papel machê. Costuma ser o primeiro entremeio a ser chamado. O Jaraguá dança e cumpre as ordens solicitadas pelo Mestre, enquanto sua peça é executada.
Sapo	A representação do sapo com características humanas. O brincante experiente veste a roupa feita de pano, e ao longo da peça vai recebendo os adereços solicitados. O enredo se dá quando o Sapo busca um casamento e percebe que não pode casar sem roupas adequadas. O Mestre, ao longo da peça, lança sortes para a plateia solicitando as indumentárias apropriadas para a celebração. Ao final, o Sapo consegue vestir-se, mas descobre não ter uma noiva.
Burrinha	A representação da burrinha com sua cavaleira, Zabelinha. O Bicho é o único que permite o brincante que o veste ser visto. O corpo é feito com panos coloridos e adornado com fitas coloridas, e a cabeça com papel machê. Costuma ser representado por uma moça. A Burrinha é presa ao corpo do brincante por dois suspensórios. A Burrinha cavalga e dança uma coreografia bem demarcada, cumprindo as solicitações do Mestre enquanto canta sua peça.
Boi	A representação de um Boi, vestido por um brincante experiente, com corpo de pano e cabeça feita com papel machê e chifres de verdade. Costuma ser adornado com fitas, bordados e miçangas. O principal entremeio do Reisado de Congo, segue o enredo a seguir: Catirina deseja comer carne e solicita ao Mateu, alguém mata o Boi e a culpa recai sobre o Mateu. O Bicho tem suas partes repartidas com todos. O dono do Boi, o Rei, pede ajuda para um médico que ressuscita o Boi. O animal possui várias peças cantadas, o que o torna o mais longo entremeio. É o último Bicho apresentado.

Fonte: Karine Teles (2024).

Figura 9 – Representação ilustrada de alguns personagens do Reisado de Congo.



Fonte: portal “O Reisado na Educação”.

Após identificar elementos presentes no processo de transmissão dos saberes e fazeres do Reisado de Congo, a partir de um melhor entendimento do papel das experiências proporcionadas no brinquedo, pelo e com o Mestre e pelos e com os brincadores. Desenvolverei no próximo capítulo uma proposta decolonial em educação musical ativa a partir do Reisado de Congo do Mestre Aldenir, que resultou nos produtos artísticos educacionais integrados ao portal “O Reisado na Educação”.

5 O REISADO DE CONGO COMO PERCURSO DECOLONIAL EM EDUCAÇÃO MUSICAL ATIVA

Na busca de me contrapor à diversidade de modelos eurocêntricos em educação musical ativa, que ainda é específico do grande tecido formador da educação musical brasileira, proponho percursos emergidos da minha observação, reflexão, elaboração e experimentação sobre a transmissão dos saberes e fazeres no Reisado de Congo do Mestre Aldenir.

Início o capítulo apresentando elementos dos procedimentos do Terreiro do Mestre que se aproximam dos procedimentos das abordagens ativas, sem a pretensão de subalternizar o seu percurso e o dos brincantes em relação ao campo da educação musical eurocêntrica e moderna, mas, sim, destacar componentes dos processos de ensino e aprendizagem de música no Reisado de Congo. Reconhecendo que esses processos, protagonizados pelo Mestre e pelos brincantes, mesmo contendo especificidades, apresentam interfaces e interseções com campo da educação ativa institucionalizada.

Na sequência, problematizo o modelo educacional do Ocidente, que subalterniza e elimina qualquer forma de conhecimento e prática que não faça parte de uma sistematização acadêmica. Reconheço, assim, a necessidade de um rompimento epistemológico, bem como a adesão das cosmovisões não operacionais à academia, apontando o Reisado de Congo como um modelo para uma educação musical decolonial.

Finalizo o capítulo, apresentando o meu processo de elaboração das propostas teórico-metodológicas que integram o produto artístico-educacional, o portal virtual “O Reisado na Educação”. Partilho reflexões e relatos resultantes das experiências e vivências ao longo da construção de cada elemento que constitui esse produto.

5.1 Transmissão de conhecimentos musicais no Reisado de Congo e educação musical ativa: aproximações

Antes de apontar os elementos presentes na transmissão de saberes e fazeres musicais no Reisado de Congo do Mestre Aldenir que se aproximam das abordagens ativas em educação, preciso esclarecer que esse levantamento é consequência do meu percurso/olhar/escuta como educadora musical e da minha busca por compreender e sistematizar um diálogo que, em minha prática como educadora, já era promovido entre dois campos epistêmicos distintos.

O campo da educação musical ativa emerge de uma mudança de paradigma, de um rompimento, ou seja, de um esforço por buscar os elementos que se identificam como comuns

ao campo do Reisado, pois, para o Mestre e os brincantes, esses elementos sempre existem, fazendo parte dos seus sistemas de estruturação do conhecimento e das suas cosmovisões. Para os três pedagogos ativos, Dalcroze, Kodály e Orff, foi necessário provocar essa mudança, para, assim, chegar ao conhecimento dos elementos comuns ao Reisado.

A transmissão de saberes e fazeres do Reisado de Congo possui percursos teóricos-metodológicos ancestrais, anteriores a qualquer sistematização acadêmica, e essa forma de ensinar e aprender está presente em qualquer expressão da cultura popular. Esse saber, rotulado de intuitivo e atribuído às expressões populares, remete à incorporação de procedimentos e conhecimentos - um sistema complexo que escapa à lógica imposta do que deve ser um processo de ensino e aprendizagem. Wash (2013) nomeia essa estruturação de saber de Pedagogias Decoloniais, definindo-as:

Como metodologias produzidas em contextos de luta, marginalização, resistência e que Adolfo Albán tem chamado ‘re-existência’; pedagogias como práticas insurgentes que fraturam a modernidade/colonialidade e tornam possível outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com” (Walsh, 2013, p. 19).

Os elementos elencados nos itens a seguir partem da constatação que há uma intencionalidade e uma estruturação no modelo do Mestre, que confere ao percurso do Reisado de Congo um caráter elaborado e pretensioso de ensino e aprendizagem de música. Além disso, indicam a urgente necessidade de refletir sobre a incorporação de conteúdos, ou seja, “currículo”, e formas, ou “métodos”, que sejam matriciados nas expressões da cultura brasileira dentro do contexto da educação musical institucional (Sandroni, 2000).

5.1.1 A música, o corpo e o movimento no Reisado de Congo

“Óia, as pernas do brincador tem que ser mole, solta, num sabe. Pra girar bonito não pode ficar presa, nem pesada”, explica o Mestre Aldenir, enquanto dança e demonstra para seu bisneto Luan, de treze anos e Figurinha no Reisado, um giro que faz parte dos passos coreográficos do folguedo. Para o Mestre, corpo e movimento são inseparáveis, além de serem credenciais de um bom brincador de Reisado de Congo. Enquanto realiza o giro, ele cantarola um trecho da peça, ressaltando a associação direta entre a música, o corpo e o movimento, como destaca Souza (2014, p. 80): “a música passa a ser parte do que se conta e se fala na representação dançada, gestualizada e mimificada”.

Na abordagem do Mestre e dos brincantes mais experientes, a aprendizagem das peças e das danças ocorre de maneira interligada, sem separação entre os conhecimentos musicais e coreográficos. As peças são entoadas durante a dança, sendo os desenhos melódicos e ritmos evocações para a gestualidade do corpo, “pois o que se quer dizer ou enfatizar sai pela gestualidade dançada, pelo ritmo e canto, pela melodia com seus elementos vocais, o canto, e instrumentais” (*ibidem*, p. 88).

O giro apresentado pelo Mestre na peça “Nosso Rei está coroado” ilustra a conexão dinâmica entre som, corpo e movimento. A metrfica da estrofe, que é constituída por oito compassos binários (2/4), corresponde à realização de um giro de 360° feito pelo brincante. Os compassos um, três, cinco e sete começam com um sapateado na primeira colcheia, que ocorre no tempo fraco do compasso, logo após uma pausa. Essa célula rítmica do sapateado segmenta o giro completo em quatro partes de 90°. Para completar o giro de 360°, o brincador executará quatro sapateados.

Figura 10 - Partitura da peça “Nosso Rei está coroado”, transcrição da execução gravada no álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, em junho de 2023, com ênfase no sapateado.

Nosso Rei está Coroado
Peça de Entronamento

Peça comum aos Reisados de Congo do Cariri cearense
Transcrição da melodia executada na gravação do álbum Reis de Congo

x = sapateado

Fonte: transcrição de Karine Teles.

O brincante aprendiz é desafiado a realizar o mesmo movimento, através da observação e reprodução da execução do Mestre, que orienta a transmissão do sapateado por meio da sua corporeidade dos elementos musicais. O corpo do Mestre é a partitura, onde todos os gestos se conectam com os sons, sendo a melodia, o ritmo, o timbre, o andamento, a dinâmica e a expressão lidas pelos aprendizes ao visualizarem a movimentação coreográfica do Mestre.

Na mesma coreografia da Peça “Nosso Rei está Coroado”, o Mestre ressalta a relevância do brincante girar o saio enquanto realiza o giro. Ele demonstra e enfatiza:

“Cuidado com o saiote. Ele tem que girar bonito”. O curioso é que essa observação foi feita em um ensaio onde ninguém estava trajado com saiote. Ao enfatizar a importância de um giro cuidadoso, o Mestre refere-se à execução completa da frase melódica. Isso significa que, após o sapateado, o corpo continua “cantando” a linha melódica enquanto gira e conclui a frase antes de iniciar um novo sapateado, marcando o começo da próxima frase. Sua expressão corporal preenche toda a sequência que se segue ao sapateado. Mãos, braços, pernas, quadris, tronco, pescoço e cabeça; todo o seu corpo participa da ação de girar. Isso revela, na partitura do corpo, uma conexão com o caráter expressivo da música.

Figura 11 - Partitura da peça “Nosso Rei está coroado”, transcrição da execução gravada no álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, em junho de 2023, com ênfase no giro.

Nosso Rei está Coroado
Peça de Entronamento

Peça comum aos Reisados de Congo do Cariri cearense
Transcrição da melodia executada na gravação do álbum Reis de Congo

-- = giro

Fonte: transcrição de Karine Teles.

Figura 12 - Partitura da peça “Nosso Rei está coroado”, transcrição da execução gravada no álbum Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos, em junho de 2023, com ênfase no sapateado e giro.

Nosso Rei está Coroado
Peça de Entronamento

Peça comum aos Reisados de Congo do Cariri cearense
Transcrição da melodia executada na gravação do álbum Reis de Congo

x = sapateado
-- = giro

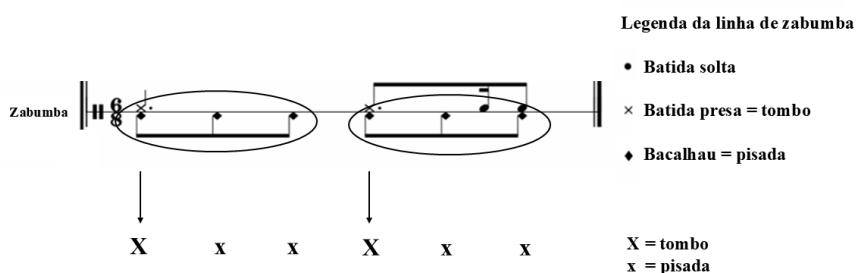
Fonte: transcrição de Karine Teles.

Em relação à interação entre música e movimento, Tinhorão (1991) menciona que o desenvolvimento do gênero frevo é resultado das reações dos instrumentistas das bandas militares de Recife, na segunda metade do século XIX, aos movimentos dos capoeiristas. Esses músicos incorporaram em sua execução o gingado, as paradas abruptas, as quedas, os

movimentos rápidos e as flexões corporais nos ataques e síncopes característicos do gênero. A relação mútua entre os passos dos dançarinos e a música que impulsiona seus movimentos é tão presente que, segundo o autor, torna-se complexo decidir “se o frevo, que é a música, trouxe o passo ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo”. (Tinhorão, 1991, p. 138).

No processo de aprendizado musical do Reisado de Congo, pode-se observar que o conhecimento se desenvolve através do fazer, apoiado por competências motoras⁸⁸, que se entrelaçam com as capacidades cognitivas⁸⁹. À medida que o corpo se movimenta em sincronia com a música, são incorporados os elementos sonoro musicais que fazem parte desse repertório e da performance. Por exemplo, no Reisado de Congo a valsa, ritmo comumente ternário (3/4), é aqui tratada como um binário composto (6/8). Ao efetuar um trupé valseado, os pés marcam seis semicolcheias entre os dois tombos. A execução completa do trupé, alternando os pés direito e esquerdo, corresponde à realização do binário composto, com seis semicolcheias e ênfase nos tempos fortes, mantendo a percepção do tempo ternário.

Figura 13 – Transcrição da linha de zabumba da valsa do Reisado de Congo e a marcação do trupé.



Fonte: transcrição da linha de zabumba de Fabiano de Cristo e marcação dos passos de Karine Teles.

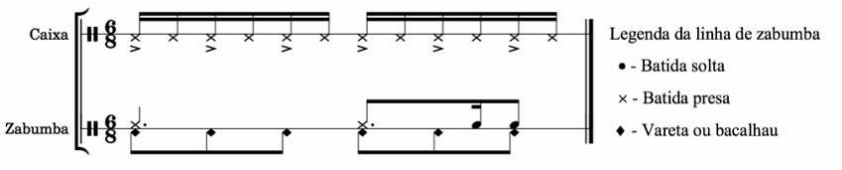
Durante a brincadeira, os participantes compartilham experiências corporais, sincronizando a dança, os passos e os trupés com os andamentos, as frases e as marcações rítmicas específicas de cada peça. O repertório abrange cinco gêneros, incluindo duas vertentes do forró: baião e xote, além da marcha, da valsa, e do quilombo, uma variante do batuque de origem africana. A execução dos ritmos no Reisado de Congo recebe acentos e variações que vêm das matrizes rítmicas africanas e afro-americanas, perceptíveis na zabumba e na caixa.

⁸⁸ Competência motora refere-se à aptidão de sincronizar movimentos através de ações intencionais integradas.

⁸⁹ Capacidade cognitiva refere-se ao desenvolvimento do conhecimento, englobando habilidades como memória, foco, comunicação, imaginação e organização.

Elaborei um quadro com a disposição dos gêneros utilizados, suas células rítmicas e suas aplicações ao longo do auto cênico. Este quadro resume o item 3.5 “Ô bate marcha, toque o tambor / O meu amor é que me faz eu ir à guerra – Rítmica no Reisado de Congo caririense” da Dissertação “O Reisado de Congo caririense como referencial para a educação musical” de Pinho Júnior (2022, p. 117-137), incorporando também suas transcrições.

Quadro 3 – Gêneros musicais do Reisado de Congo, células rítmicas e aplicações.

Gênero	Células Rítmicas
Marcha Tocada na Chegada e na Abertura de Porta, com a presença do canto, e de forma instrumental, antes das peças, para a organização das fileiras ou preparação para uma nova peça. Pode conter síncope nas viradas dos finais das frases melódicas (no zabumba, de acordo com a habilidade do tocador).	 Caixa Zabumba Legenda da linha de zabumba • - Batida solta - x - Batida presa ♦ - Vareta ou bacalhau
Valsa Tocada de forma mais lenta, sempre acompanhada pelo canto, em diversos quadros do	 Caixa Zabumba Legenda da linha de zabumba • - Batida solta - x - Batida presa ♦ - Vareta ou bacalhau

Reisado.

Pode conter síncope nas viradas dos finais das frases melódicas (no zabumba, de acordo com a habilidade do tocador).

Xote

Sempre acompanhado pelo canto e pode ser executado em diversos quadros do Reisado.

Possui uma síncope característica da música africana e afro-americana, bem como acentos que se deslocam dos tempos da pulsação do binário (2/4).

Presença de *tresillo* na execução da caixa.

Caixa

Zabumba

Legenda da linha de zabumba

- - Batida solta
- × - Batida presa
- ♦ - Vareta ou bacalhau

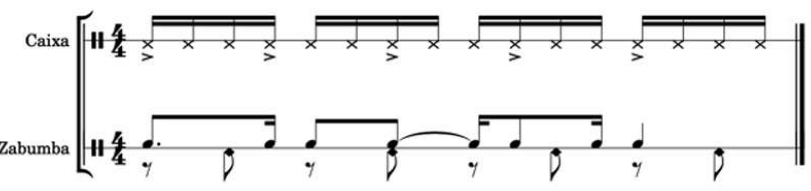
Baião de Terreiro

Sempre acompanhado pelo canto. Costuma ser mais utilizado nas Peças de Terreiro e

A

Caixa

Zabumba

Entremeios. Possui uma síncope característica da música africana e afro-americana, bem como acentos que se deslocam dos tempos da pulsação do binário (2/4).	
Baião de Espadas Peça instrumental tocada nas Batalhas (luta/jogo de espadas). Com presença de <i>tresillo</i> no ataque da zabumba.	
Quilombo Peça instrumental que acompanha o Reisado enquanto sai em Cortejo pelas ruas, para encontrar outros Reisados e guerrearem.	

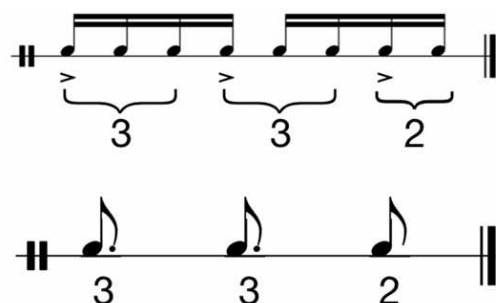
Fonte: Karine Teles (2024).

Figura 14 – A síncope característica no xote do Reisado (A) e a célula básica do xote (B).



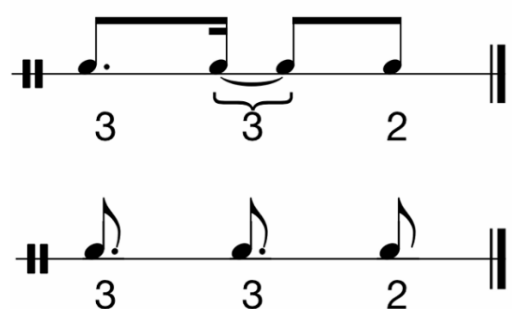
Fonte: transcrição de Fabiano de Cristo.

Figura 15 – Acentos da caixa evidenciando a estrutura do *tresillo* no xote do Reisado.



Fonte: transcrição de Fabiano de Cristo.

Figura 16 – *Tresillo* na linha de Zabumba do Baião de Espadas.



Fonte: transcrição de Fabiano de Cristo.

Os acentos característicos, como a síncope e o *tresillo*, são executados, igualmente, nos passos e nos trupés, através da variação de timbres, ou seja, nas mudanças dos sons gerados pelos pés. Um ataque refere-se a um pisar mais forte no chão, enquanto um som ligado, contínuo e mais prolongado é o resultado do pé que desliza e arrasta no solo. O uso das pontas dos pés, que gera um som agudo, e do calcanhar, que produz um som grave, evidencia o sapateado percussivo executado pelo brincante, que tem seu corpo como um instrumento musical de percussão rítmica, contribuindo para a sonoridade do grupo de tocadores no Reisado de Congo.

Mestre Aldenir emprega as expressões “pisada pesada” e “pisada maneira” para guiar a execução dos passos ou trupés, com mais ou menos intensidade, respectivamente. Ele também as utiliza nas orientações para a atuação dos tocadores. Com isso, evidencia que não há distinção entre o corpo e os instrumentos durante a performance musical. Essa interação de conhecimento entre dançarinos e tocadores se revela na circulação dos brincantes entre as funções no Reisado, onde é comum que tocadores dance e dançarinos toquem (me refiro a instrumentos de percussão). Se o corpo é considerado como um instrumento, ao efetuarem os passos, como “dança de frente”, “dança de lado”, “serra”, “tesoura”, e “dois pra frente, dois pra trás”, os dançarinos desenvolveram, enquanto dançam as variações rítmicas de cada passo, um repertório que pode ser musicalmente explorado.

Além do corpo e do movimento, o Reisado de Congo utiliza outros elementos em sua performance musical. Esses elementos se manifestam no diálogo das quatro linguagens artísticas que integram esse auto cênico da cultura popular caririense.

5.1.2 Linguagens artísticas em diálogo: a música, a dança, o teatro e as artes visuais no Reisado de Congo

“Quando a gente brinca um bicho, é mermo como se fosse ele, num sabe [...] A gente é que dá vida para ele”, comenta Mestre Aldenir, sobre a interpretação dos Bichos nos Entremeios do Reisado de Congo. Além de dançarino e tocador, como mencionado anteriormente, o brincante atua como ator, assumindo diferentes papéis ao longo da brincadeira. Ele pode ser o Rei, um lutador, ou um Jaraguá, incorporando a dramaturgia de cada personagem que representa. Segundo Souza (2014), a atuação dos brincantes e a sua relação com os personagens que interpretam é clara, pois “eles são aquilo mesmo que representam [e] trazem e incorporam gestualidade específica do que querem representar” (p.87). A autora continua:

No caso de alguns entremezes [entremeio] como ema, bode, boi, Jaraguá, Caipora e urubu, em que o brincante tem que dar corpo àquele ser que existe de verdade ou no imaginário, o corpo é que passará o texto não escrito, pois suas ações comunicarão e dialogarão com a plateia. Assim, ele se veste de mímica e gestualidade simbólica do que associa, no seu imaginário, ao que é representado (*ibidem*).

Barroso elabora que o ator brincante não se limita a imitar outro ser, mas se metamorfoseia, tornando-se uma “outra coisa”.

Ao apresentar uma figura, ao usar sua máscara, o brincante evidencia a possibilidade da metamorfose, mostra a natureza inesgotável da vida e de seus múltiplos rostos, ressalta a relatividade da identidade e nega os sentidos únicos, a imutabilidade, traduz a alegria das reencarnações e dos sonhos, mostra o que se é, se é apenas por acaso, e que se poderia ser um outro (2013, p. 518 – 519).

Por vezes, o brincante se transveste de características incomuns ao seu cotidiano, se encantando enquanto atua e permitindo-se inverter a lógica do seu mundo. O Mateu, um personagem cômico e extrovertido, é interpretado por alguém que, no dia a dia, é mais reservado e tímido. Um pacato cidadão, em cena, se transmuta em um destemido e habilidoso guerreiro. Dessa forma, os indivíduos se encantam, se libertam de suas rotinas, mergulhando no extraordinário, no espetacular e no fantástico. Barroso acredita “que a realidade é passível de encantamentos, ou seja, que sob a expressão do cotidiano pode se esconder uma realidade outra, ou mesmo uma segunda dimensão da realidade, só revelada em determinadas circunstâncias” (Barroso, 2004, p. 18). Na brincadeira do Reisado de Congo, a realidade desencantada, a de uma comunidade rural e periférica marcada por limitações e pela escassez comuns a realidade sócio econômica e política que enfrentam, é revelada durante a brincadeira como uma sociedade de Reis coroados.

A ação cênica no Reisado de Congo está profundamente interligada à música. Mestre Aldenir ressalta: “O brincador que veste o bicho tem que fazer aquela dança bonita, pra agradar todo povo que tá vento [...] Se a peça manda dá uma volta, o bicho dá. Se manda cumprimentar, o bicho cumprimenta”. A música é fundamental para o folguedo, permeando todo o espetáculo desde o primeiro até o último quadro cênico. De fato, ela começa antes mesmo da apresentação, pois está presente no Cortejo de anúncio e convite, e continua durante o baquete que geralmente é oferecido ao grupo.

Sendo a música, cantada ou instrumental, a forma de expressão do ator, observa-se que geralmente a comicidade ou dramaticidade do personagem é demarcada pela conexão entre a performance de quem atua e a performance de quem toca. O exagero dos gestos e movimentos, acentuados na dança ou encenação, têm na música o apoio, pois “a música é a companhia constante desses personagens, pois dela dependem para contracenar, seja com os companheiros com os quais se brinca, seja para interagir com o público” (Souza, 2014, p. 89). Léo, que representa o Boi, o Jaraguá e o Sapo, Bichos que interagem diretamente com os brincantes e o público, confirma a importância de quem apresenta os Bichos estar em sintonia com os tocadores e cantores. “Tem que conhecer bem as peças, porque tem umas que são mais puxadas [...] As do Boi tem muita variação. Aí, você fica embaixo do pano, se guiando pelo ouvido [...]

Sempre vai ter uma parte da peça que pede pra o Bicho fazer algo... Rodar, cumprimentar, ir embora”.

Figura 17 — Dança do entremeio do Boi.



Fonte: acervo da autora.

A música também imprime o ritmo do espetáculo, demarcando a condução do enredo e das narrativas. O Mestre “puxa”⁹⁰ cada quadro cênico e cada personagem ao “puxar” a peça correspondente. Para Souza, “a cena, o texto, o que é representado estão na música, ela é o corpo onde tudo se sustenta (2014, p. 89).

Ao longo do espetáculo, a música desempenha várias funções. Entre elas, estão as rituais, marcando aspectos cerimoniais nos trechos de Cortejo, Chegada, Abertura, Louvação o Divino e Despedida; as lúdicas, que estimulam a diversão nos trechos de Terreiro; e as narrativas, que apresentando detalhes sobre personagens e acontecimentos nos trechos de Entremeio e Batalha (Barroso, 1996, p. 136).

Um grupo típico de Reisado de Congo consiste em um conjunto instrumental que pode incluir violão (denominado viola), sanfona (também chamada de fole), rabeca e pifes, que desempenham funções melódicas e harmônicas, e instrumentos de percussão como zabumba, caixa, triângulo, pandeiro, ganzá e maracas. Esses instrumentos podem ser utilizados alternadamente, e nem sempre estão todos presentes em um grupo. O grupo do Mestre Aldenir, atualmente, é composto por viola e zabumba, tocadas por tocadores não trajados, que fazem a segunda voz, no canto, junto ao Mestre (Mestre Aldenir e Léo revezam na zabumba conforme

⁹⁰ Puxar as peças, os Bichos ou os Entremeios é a expressão dada ao ato do Mestre iniciar uma música, e assim introduzir um personagem ou uma cena de entremeio.

necessário), enquanto os Mateus tocam maracas e Vera, filha do Mestre que não brinca trajada, costuma tocar uma pandeiriola e integra o coro.

É relevante destacar a significativa dificuldade enfrentada pelos grupos da região do Cariri em encontrar tocadores que executem instrumentos melódicos e harmônicos para ensaios e apresentações. No Cariri, os quatro violeiros da região são: Zé Bilú, que participa somente do grupo do Mestre Aldenir, Nando Violeiro, de Crato, e Nando Guerreiro, de Juazeiro do Norte, que atuam em vários grupos e, por fim, Ciço, o violeiro do Reisado Dedé de Luna, de Crato. Os pifes aparecem apenas nas apresentações quando as Bandas Cabaçais são convidadas. Em relação ao Rabequeiro, atualmente, só há Jean Alex, que toca no Reisado Menino Deus em Crato. Quanto a sanfona, apenas Germano atua com os grupos de Juazeiro do Norte. A ausência de tocadores tem sido uma queixa e uma preocupação para os Mestre e Mestras, pois afeta a continuidade da brincadeira. Mestre Aldenir já promoveu oficinas de pife em seu terreiro e, no momento, está em busca de iniciativas educativas para formar novos violeiros no Reisado.

O grupo vocal, junto ao conjunto instrumental, compõe a formação musical que inclui vozes principais (solos), segundas vozes e coro. No grupo do Mestre Aldenir, os solos são interpretados pelo próprio Mestre, Léo e Luiziane; as segundas ficam por conta de Bilú, Assis e Léo; e o coro é cantado pela Corte e Figural. A voz solo, acompanhada da segunda voz, “puxa” os versos das estrofes, ao passo que o coro responde, repetindo os versos das estrofes e cantando os refrões. Mestre Aldenir demonstra virtuosismo ao enriquecer a linha melódica com ornamentos, bem como improvisar ou criar variações de melodias conhecidas. As variações no desenho melódico, bem como na altura, andamento e letra das peças, seguem a individualidade de cada Mestre e grupo. Entre a repetição das estrofes ou entre o refrão e as estrofes, o grupo instrumental sola, e o coro, composto pela Corte e Figural, intensifica a dinâmica coreográfica, fazendo tesouras, giros duplos, trupés e passos que exigem mais energia da performance do brincante.

A música do folguedo possui mais componentes que constroem uma verdadeira paisagem sonora do Reisado. Os sons que a formam incluem o apito do Mestre, os gritos e as Loas dos Mateus, o apito do Jaraguá, o chocalho do Boi, os chocalhos do Mateu, as pisadas, os sons das espadas e demais componentes integrados aos adereços e trajes. E, para contemplar as quatro linguagens artísticas intrínsecas ao Reisado, trato agora das artes visuais presentes nas vestimentas dos brincadores.

A estética impressa nos trajes e adereços, por meio de suas cores, tecidos, miçangas, brilho, fitas e caimento, dialogam com a vivacidade da música, além de “soar”, tanto com sons reais quanto com sons gestuais e expressivos durante a dança. Lembro de uma apresentação em

que Mestre Aldenir percebeu a ausência de fitas no corpo da Burrinha e imediatamente aconselhou a brincante que atuaria no Entremeio: “Assim, o balanço da Burrinha não vai ficar arrogante [equivalente a elegante]”. Ele atentou à importância do adereço na performance do movimento efetuado durante o canto dos fonemas “tim, tim, tim, tim, tim, tim” na peça da Burrinha.

Os trajes e adereços, além de carregarem significados ritualísticos, históricos, culturais e cênicos do Reisado, tornam-se uma extensão do corpo, potencializando o movimento e, conseqüentemente, enriquecendo a atuação cênica e a produção sonora. A respeito desse tema, Nonato comenta:

“Dançar [...] é não apenas aprender os passos e as canções, mas realizar com eles todos os movimentos e figurações coreográficas de forma sincronizada com a música, orientando-se espacialmente, experimentando as sensações produzidas no corpo pela indumentária e adereços utilizados – o uso de capacete e o constante empunhar espada, por exemplo, são elementos que interferem no equilíbrio do corpo; o capacete pode cair a certa inclinação do tronco; o ato de segurar a espada impõe posição e peso diferentes aos membros superiores.” (2014, p. 185).

O Jogo de Espadas (Batalha), quadro cênico que solicita do brincante reconhecida destreza e habilidade, é mais uma demonstração, para o autor, do desenvolvimento da conscientização corpórea e espacial do jogador:

O jogo de espadas a espada converte-se numa extensão do corpo do brincante, que deve equilibrar-se com ela enquanto dança, ao mesmo tempo em que deve regular o ritmo, a velocidade, a força, o ângulo e a distância com que golpeia a arma do oponente, tudo isto coordenado por sua motricidade corpórea integral, que articula as sensações e os movimentos do corpo em sincronia com a música (ibidem, p. 171).

Caixeta (2016) descreve a Batalha, ápice dramático e de intenso jogo corporal no Reisado, com detalhes:

Animadas por toques de zabumba e pífano que vão tornando a cena cada vez mais tensa, até que no auge estoura a guerra, o jogo (combate) de espadas é desencadeado com o objetivo da tomada da rainha do outro reisado. O encontro é o momento mais esperado do ano pelos populares, os jogadores de espada são heróis celebrizados pelas narrativas da comunidade [...] O jogo de espadas acontece por meio da “marcação do ponto”: antes de golpear, o jogador preserva o adversário, avisa por meio de movimento desenhado com a arma no ar, em qual parte do corpo e o modo como irá atacar, para que o outro possa aparar o golpe e não se ferir, responder com o contra ataque e assim os dois prosseguem a brincadeira como uma dança guerreira, marcada no compasso do tilintar do metal. Com perícia e coragem, a tradição lapidou mais de 20 pontos para o jogo de espada (Caixetas, 2016, p. 91 - 92).

A execução dos pontos no jogo de espadas proporciona um autêntico exercício de percepção musical, especialmente em relação às dinâmicas referentes aos andamentos musicais, uma vez que ocorre um aumento, aceleração, do andamento durante a batalha; também no que diz respeito à execução dos padrões rítmicos, que se assemelham a frases percussivas “tocadas” pelas espadas; além de destacar tempos fortes, contratempos, acentos, *ostinatos* e subdivisões.

Mestre Aldenir traça uma crítica as performances contemporâneas, que removeram o caráter mais “bailado⁹¹”, métrico e coreografado da Batalha, ao introduzirem novos pontos, cada vez mais complexos, livres e distantes das pontuações tradicionais. Ele menciona seu descontentamento com as apresentações vigorosas, que simulam golpes nas regiões vitais do corpo, como a cabeça e o coração, e até encenações de sangrias. “Ninguém faz mais uma luta de espada bem marcada. É só violência. Agora, e diga: o que um menino desse vai aprender assistindo isso?”

A execução dos pontos no jogo de espadas é uma das potentes expressões do diálogo entre as linguagens artísticas presentes nesse espetáculo de plural performance artística que é o Reisado de Congo. Música, dança, teatro e artes visuais estão integradas aos corpos, e em ação nos corpos, dos brincantes que desenvolvem plurais habilidades enquanto brincam. Um corpo em plena atividade motora e cognitiva, que aciona durante a brincadeira suas dimensões físicas e psíquicas, promovendo aprendizagens musicais.

O próximo item orienta os aspectos observados na transmissão de conhecimentos musicais no Reisado de Congo, visando a estruturação de uma proposta decolonial para uma educação musical ativa.

5.2 O Reisado de Congo no campo da educação musical ativa: uma proposta decolonial

A educação musical, assim como qualquer outro campo da educação, é moldada por valores, cosmovisões, ideologias, costumes, opiniões e conhecimentos que predominam no seio da sociedade. A estruturação dessa predominância em um país como o Brasil, cuja formação se deu pelo epistemicídio dos saberes e fazeres dos povos indígenas, africanos, afrodiáspóricos, rurais e periféricos – povos que constituem a formação do povo brasileiro - é sustentada por mais de meio século de imposições, silenciamentos e apagamentos estabelecidos pelo poder e

91 Bailado é o termo utilizado pelo Mestre Aldenir para descrever uma estruturação mais coreografada das danças e batalhas do Reisado.

domínio do colonialismo europeu. Segundo Queiroz e Marinho, esse colonialismo perdura até hoje em forma de colonialidade:

Apesar de o Brasil oficialmente ter se libertado do colonialismo português, e da hegemonia europeia imposta oficialmente na América Latina até o final do século XIX, a dominação cultural e a referência elitista dos colonizadores ainda ressoam fortemente na colonialidade que modela as referências de família, raça, gênero, classe social, cultura, música, entre muitas outras categorias. E, dois séculos após a chamada independência, ainda é utópico pensar um Brasil decolonial...O colonialismo, que ... se define pela dominação política e econômica de um povo ou nação sobre o outro, por meio de uma relação explícita de poder, soberania e hegemonia, pode ter chegado ao fim com a “independência” das colônias. Mas a colonialidade vem se mantendo viva e entranhada em outras formas de hegemonia e poder que emergiram com a modernidade... a colonialidade pode ser definida como a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação (2009, p.156-157).

Os currículos, conteúdos e métodos que formam a educação musical brasileira que têm suas raízes desde o período colonial, quando foram moldados pelos jesuítas e, posteriormente, pelo governo português, nas Escolas de Música do Império, com o foco no ensino da música clássica ocidental e a preservação da “supremacia” cultural europeia. Esse modelo de colonialidade persistiu, assumindo novas formas de hegemonia e poder que emergiram com a modernidade, conforme apresenta Queiroz:

A colonialidade pode ser definida como a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação. Na prática, sendo constitutiva da força da modernidade no mundo atual, a colonialidade representa a ascensão da Europa sobre o mundo desde o século XVI e a imposição de sua história e das suas formas de conceber a sociedade como uma referência universal (2020, p. 157).

A colonialidade associada a ideia de modernidade, também estrutura as bases do domínio do imperialismo capitalista, promovendo uma supremacia cultural e de conhecimento à cultura estadunidense. Esse protagonismo da música e das pedagogias musicais norte americanas na educação musical brasileira é detectada por Queiroz:

A limitação explícita da organização curricular transcende essa dimensão e transborda para o universo da práxis pedagógica que, no campo do ensino formal de música, ficou escravizada à aplicação e uso dos métodos de ensino europeus e, mais recentemente, estadunidenses, estes últimos dominantes principalmente no âmbito da formação em música popular (2023, p. 226).

Um aspecto significativo na perpetuação da colonialidade é a manutenção de sua lógica e atitude entre aqueles que foram submetidos a essas epistemologias. Como afirmam os

autores, “a perspectiva eurocêntrica não pertence apenas aos europeus ou às forças dominantes do capitalismo mundial, mas também àqueles que foram educados sob a sua hegemonia” (González, 2016 *apud* Monteiro; Soares, 2020, p.108). Assim, as estruturas coloniais continuam a ser transmitidas das vítimas para novas vítimas, criando um ciclo interminável de dominação e hegemonia de culturas e sistemas que não nos pertencem, mantendo-se ativas com nossa participação. Queiroz analisa essa postura de subserviência:

Os próprios sujeitos colonizados batalham para perpetuar os traços coloniais, sem perceber que, como vítimas da colonialidade, continuam lutando a favor dela e, de tal forma, contribuem para a manutenção da submissão cultural de países como o nosso às culturas hegemônicas, como a europeia e a estadunidense (2020, p. 197).

Para romper com a engrenagem que sustenta a colonialidade no mundo contemporâneo é necessário assumir uma postura decolonial. Esse movimento se configura como uma oposição tanto teórica quanto prática, englobando aspectos políticos e epistemológicos, à lógica da modernidade e da colonialidade que preserva as estruturas de poder que fomentam o racismo, o sexismo, e os silenciamentos e os apagamentos das vidas, existências, e epistemologias dos povos africanos e indígenas/originários, das comunidades camponesas/rurais e de periferias urbanas.

A educação musical é um dos potentes territórios de problematização da colonialidade, e de proposição de mudança para uma atitude decolonial. A partir da reestruturação de pensamentos, práticas, sistematizações e metodologias com amarras hierárquicas de uma herança colonial, a educação musical decolonial apresenta um posicionamento crítico ao cenário histórico, político e social ao qual a educação musical foi submetida por séculos. Entretanto, a educação musical decolonial não se trata de uma epistemologia que desconsidere os saberes construídos ao longo da história, mas sim de estimular um diálogo entre os conhecimentos do ocidente e de outros hemisférios. Segundo Queiroz:

Os pilares que sustentam o debate da colonialidade/decolonialidade não propõem o abandono de conhecimentos e saberes que foram por nós incorporados historicamente via os processos perversos e dominadores da colonialidade. No entanto, propõe, sim, a problematização deles e o realinhamento de hierarquias estabelecidas, a fim de construir interações diretas e contextualizadas com as particularidades que configuram a lógica social, cultural e musical do país (2024, p. 222-223).

A elaboração de uma proposta decolonial em educação musical ativa, a partir dos processos observados na transmissão dos saberes e fazeres do Reisado de Congo do Mestre Aldenir, transcende a função de desenvolver atividades e recursos que construam um currículo

baseado na cultura popular, mas atende o anseio de impulsionar ações educacionais que promovam mudanças de pensamentos e atitudes dentro dos territórios da escola regular e especializada de música, bem como em espaços não formais e informais de ensino e aprendizagem musical.

A proposta a ser apresentada: o produto artístico educacional “O Portal O Reisado na Educação”, busca atingir os sujeitos e as coletividades, visando colaborar na construção de uma sociedade mais equânime, onde se procure solucionar disparidades quanto as questões de raça, gênero, religião, classes sociais, entre outros aspectos. Antes de detalhar o produto, partilharei alguns desses aspectos observados na dinâmica do grupo, que confluem com a produção de conhecimento voltado para a solução de problemas sociais, que ultrapasse as dificuldades produzidas pelo capital e pelo colonialismo.

O primeiro aspecto é relacionado a questão racial. No Reisado de Congo os personagens do Mateu e da Catirina, ambos negros e ex-escravizados, rompem com a estrutura hierárquica da corte. Eles desfrutam total liberdade dentro do enredo podendo descumprir ordens do Mestre, improvisar falas, desconstruir e subverter estruturas e elementos do ritual, sejam religiosas ou cotidianas, e exercer liderança quando lhes for desejado. Segundo o Mestre Aldenir “É o Mateu o Reis de Congo, pois ele é o nego da brincadeira”. Na maioria dos Reisados de Congo do Cariri cearense, quem exerce o papel do Mateu também é tratado como Mestre do grupo, e a ele são confiados tarefas, responsabilidades e diretrizes, contando com o respeito dos brincantes e da comunidade. Oswald discorre sobre a permissividade do Mateu:

O Mateus representa o mundo invertido. Parodia com galhofa todos os rituais, sejam religiosos ou guerreiros, do Reisado. Senta no trono do Rei. Ao contrário das demais figuras que seguem cegamente as ordens do Mestre e têm um lugar fixo na articulação espacial do Reisado, o Mateus goza de total liberdade de movimentos para representar seu papel e interferir na função. Pilheria e brinca com a platéia (o que é interdito ao restante do figural). É a alegria do Reisado. Abóia e dá gaitadas a todo momento. Como disse Zuza Cordeiro: “Os Mateus são a baliza do Reisado, seus pés e sua cabeceira” (1996, p. 93).

No quadro cênico do Entronamento e do Destronamento do Rei, quando o Mateu num descuido do Rei toma-lhe o trono e se autodeclara Rei, pondo em prática algumas das suas peripécias, o Mateu representa o desejo de uma reparação histórica da monarquia que lhe foi roubada. É nesse ato de tornar-se Rei que os subjugados “materializam o mundo invertido, onde as hierarquias são degradadas, o poder é relativizado e pelo riso a vida é recuperada” (*ibidem*, p. 242).

A peça de Abertura de Porta “Santo Reis”, reverencia o Rei africano Henrique Cariongo, “Dom Sariango”, como é cantado por Mestre Aldenir. Seu nome é citado em Embaixadas que recontam as batalhas dos antigos reinos do Congo e de Angola, com destaque para a de Roncesvalles⁹², que ocorreu há mais de mil e duzentos anos, nas proximidades da atual divisa entre França e Espanha. O Rei Cariongo é mencionado em várias manifestações culturais afrodiaspóricas, como os Congos de Milagres, as Congadas e as Folias de Reis. Esse Rei Africano é comparado aos Reis Magos. Inclusive, e a narrativa do catolicismo popular da visita dos Reis Magos ao Menino Deus, sugere ser negro um dos Reis, sendo chamado de Baltasar.

A importância da utilização de um folguedo popular com matrizes africanas, reside na possibilidade de aprender sobre a cultura africana e de estabelecer relações respeitadas e éticas com a história, saberes e fazeres desse povo. Isso também mobiliza um senso de pertencimento e o reconhecimento da identidade étnica dos afrodescendentes, além de promover a autoestima e valorização da sua própria cultura. Brincar Reisado de Congo não é apenas um ato artístico e lúdico; constitui um ato de resistência da população negra. Videira ressalta que para os africanos e afrodescendentes, a dança representa “a expressão da vida, da liberdade, da alegria, dos sentimentos mais íntimos, da emoção e da resistência as opressões, racismo e discriminação” (2005, p. 218).

O segundo aspecto refere-se a questão de gênero. No início dos anos 1990, a crescente procura das moças para ingressarem na brincadeira motivou Mestre Aldenir a criar o Reisado das Meninas, também conhecido como Reisado de Moça. Os personagens da Corte e Figural, com a exceção do Mateu, foram interpretados por mulheres que ocuparam funções de liderança, como os de Mestre, Contramestre e Rei. A presença feminina no grupo se mantém predominante até hoje, com as funções de Contramestre e Rei sendo exercida por mulheres. No Reisado de Congo, as mulheres puxam as peças, declamam embaixadas, encenam os Entremeios e jogam espadas, sem qualquer distinção ou demarcação de gênero durante a performance. Homens e mulheres lutam, dançam, tocam, brincam e atuam de maneira equânime. Uma mulher com espada em mãos, uma imagem atribuída ao masculino, combatendo contra reinos, é muito simbólico e serve também como um instrumento de luta

92 A Batalha de Roncesvalles foi uma batalha, travada em 15 de agosto de 778, na qual a retaguarda do exército do rei franco (e Imperador) Carlos Magno foi dizimada por um ataque de guerreiros mulçumanos. Ao longo da Idade Média, a batalha de Roncesvalles foi objeto de recriações literárias por parte dos jograis e poetas.

contra o machismo e a invisibilidade feminina. A presença de mulheres em papéis de Mestre, Contramestre e Reis não apenas é representativa, mas também fortalece seu empoderamento.

A atuação da mulher no Reisado de Congo articula a discussão sobre as relações de gênero na sociedade, uma vez que suas contribuições são fundamentais para a manutenção e permanência das atividades do grupo. Elas desempenham funções essenciais como a coordenação dos ensaios e apresentações; a criação, organização e manutenção dos trajes; auxiliam na disciplina. São as mulheres que dão o suporte para o bem-estar do coletivo ao preparar lanches e organizar o espaço para os ensaios. Cabe a mulher, também, a salvaguarda da memória do brinquedo, pois elas acompanham os ensaios e apresentações, adquirindo os conhecimentos necessários para a realização da performance. Esses conhecimentos não apenas ficam com elas, mas são igualmente transmitidos para os novos brincantes. Em diversas ocasiões, observei a companheira do Mestre Aldenir, assim como suas filhas e netas, sendo consultadas sobre detalhes das letras, melodias, cenas e falas, enquanto o Mestre e outros brincantes ouviam atentamente suas orientações. Sobre a relevância do papel feminino no Reisado, Nunes salienta:

Numa sociedade marcada pelo patriarcalismo, a presença da mulher nos grupos de reisado, significa conquista e modernização. Estas atitudes dos homens sobre mulheres [...], tem consequências negativas nas relações do gênero, o que coloca a necessidade de desconstrução destes estereótipos devolvendo à mulher o lugar que lhe pertence por direito na sociedade, como também a valorização do seu papel na manutenção da cultura nacional (2007, p. 128).

A religião é o terceiro aspecto que quero enfatizar. A religiosidade popular, não institucionalizada, presente no Reisado de Congo, expressa uma pluralidade e um possível diálogo religioso no contexto da brincadeira. Embora os símbolos e rituais do catolicismo romano sejam mais evidentes, é possível identificar referências de outras expressões religiosas, como as afrobrasileiras. Um exemplo disso está nos versos de uma peça adotada pelos grupos caririenses que mencionam o ponto de Cosme e Damião: “A sua casa cheira”. Os versos cantados no Reisado são semelhantes a este trecho: “A sua casa cheira. Cheira a cravo, cheira a rosa e a botão de laranjeira”. Essa mesma passagem aparece em peças dedicadas à Senhora do Rosário, nas Irmandades do Rosário, tal qual em homenagem São Benedito, nos Reinados e Congados de Minas Gerais.

Estão presentes nas peças, embaixadas e encenações, diversos elementos do catolicismo popular, sendo alguns deles: a devoção ao Padre Cícero e a outros Santos do povo; a crença em milagres extraordinários, presente nas narrativas como a da ressurreição do Boi,

ou na mística de sinais, como a transformação da hóstia na boca da Beata Maria de Araújo⁹³; e a manutenção de hábitos e práticas penitenciais, como dançar e cantar por horas.

A brincadeira ainda permite uma atitude irreverente diante dos símbolos religiosos, como o rosário do Mateu, que faz referência aos mistérios de forma cômica. “O rusaro do Mateu tem dez mistéro. Em cada um tem um santo. É São Buchudo, São Zabumba, São Pitomba, São Futuca... Tudo que é Santo, num sabe. Quando ele fala isso é aquela algazarra”, relata Mestre Aldenir.

O Mestre reconhece a presença dessa diversidade religiosa ao mencionar “Minha fia, agora tem até protestante brincando reisado. Cê já pensou?”. A surpresa dele aponta para o fato de hoje a brincadeira ser vista e posicionada, por alguns pesquisadores e estudiosos da cultura popular, como uma performance artística desvinculada do seu contexto ritual. Esse olhar me parece problemático, pois a constituição do Reisado de Congo é religiosa, conforme Barroso destaca sobre “o fato de ele [reisado] ser uma devoção, um ritual religioso, ter caráter sagrado” (1996, p. 241). Entretanto, admitir essa maleabilidade presente no folguedo abre janelas para o convívio e diálogos interreligiosos que são extremamente importantes para a laicidade do estado brasileiro.

O último ponto aborda a questão da classe social. Os integrantes dos grupos de Reisado pertencem a classe baixa, categorizadas como D e E, e vivem em áreas rurais ou nas periferias das cidades. Elas enfrentam várias vulnerabilidades e obstáculos no acesso a serviços básicos, incluindo saúde e educação. A participação em um grupo de Reisado estimula interações relacionadas à mobilização social, pois os Mestres e as Mestras atuam como líderes comunitários, e os terreiros são espaços de conscientização e formação social. Brincar Reisado é um ato de resistência e luta social, como afirma Pinho Júnior:

Há algumas décadas é visível o fortalecimento de tradições como elemento aglutinador e organizador de comunidades rurais e periféricas, a atuação efetiva de lideranças culturais e brincantes em movimentos sociais e inserção de sua arte em circuitos culturais que antes eram monopólio de artistas e grupos que tinham o fazer artístico como principal atividade profissional e fonte de renda, além de trajetórias mais ligadas ao contexto do estudo formal em escolas e academias. O crescente interesse do público, produtores e espaços culturais encontrou no talento, organização e dedicação dos artistas das comunidades periféricas, rurais, indígenas, quilombolas, uma parceria que abriu terreno e oportunidades no mercado cultural (2022, p. 25).

93 O catolicismo popular de Juazeiro do Norte, Ceará, relata que a hóstia dada pelo Padre Cícero à Beata Maria de Araújo se converteu em sangue ao tocar-lhe a língua. Este evento simboliza o início das romarias e da devoção ao Padre e à Beata, que continuam até os dias atuais.

A integração em um grupo artístico possibilita igualmente aos brincadores uma mobilidade nessa estratificação social, pois ao ocuparem seus papéis como artistas, se inserem em processos complementares no âmbito da formação individual e qualificação profissional, de organização de classe e principalmente de empoderamento.

Como reis e rainhas coroados, os brincantes se revestem de realeza e realizam seus desejos além dos limites sociais, como descreve Barroso “o Reisado não é apenas um modo de trazer à tona em forma de símbolo, um dos arquétipos fundamentais da psique coletiva, o do Rei (e o da Rainha que é seu inverso), mas é também um veículo de reconciliação de homens e mulheres com o Rei e a Rainha que guardam dentro de si” (1996, p. 242).

A espada, que opera como um objeto cênico, se torna um símbolo de luta por um reino de igualdade social. Ela representa a arma da arte, conforme canta a compositora pernambucana Flaira Ferro: “No contra-ataque da guerra: arte!” Os reis guerreiros brandem suas espadas para confrontar, com riso, dança, canto e festa, as batalhas contra os apagamentos e silenciamentos que ocorrem em cada comunidade rural e em cada periferia.

Após refletir sobre esses quatro aspectos, apresento o produto que objetiva ser muito mais do que apenas um material de apoio para uma aprendizagem musical; ele também se propõe a ser uma arma de luta em prol de uma educação integral tanto do ser quanto das coletividades.

5.3 Propostas teóricas metodológicas: o Portal “O Reisado na Educação”

A criação do produto artístico educacional, o Portal “O Reisado na Educação”, busca “transplantar” a experiência do Terreiro do Mestre para a sala de aula de música em espaços formais, como a escola regular e a escola especializada, e espaços não formais e informais. Essa proposta pode ser entendida como uma “terreirização da educação musical”, termo que tenho cunhado para me referir ao potencial de cada sala de aula tornar-se um terreiro, e de cada professor poder assumir o papel de Mestre e dos aprendentes tornarem-se Brincantes. Sendo fundamentado na didática presente no Mestre, seu corpo e terreiro, e nos brincantes, suas partilhas e interações, o Portal aponta para “a possibilidade de que uma situação de ensino institucional [...] dialogue com uma situação em que o aprendizado se faz “misturado” com a prática, com a festa, com desempenhos “pra valer” (Sandroni, 2000, p. 7).

O produto tem formato virtual, um portal/*web site* gratuito que oferece uma variedade de conteúdos educacionais, incluindo propostas e atividades didáticas detalhadas e orientadas. Também disponibiliza recursos e materiais de apoio prontos para que os educadores utilizem,

além de produtos artísticos, em formatos de áudio e audiovisual, elaborados com finalidades educacionais específicas para o ensino e aprendizagem de música. Todo o conteúdo é direcionado aos educadores musicais, com o objetivo de enriquecer a formação desses educadores com conteúdos artísticos, estéticos e éticos, para uma educação musical decolonial, engajada e emancipadora.

A escolha por um produto digital responde às demandas atuais de democratização do acesso à informação e ao aprendizado na formação de professores, favorecendo a construção de saberes e fazeres em rede, pois a relevância de disponibilizar conteúdos didáticos em uma plataforma virtual e gratuita alinha-se com as demandas contemporâneas relacionadas à inclusão digital e ao acesso à informação por parte dos educadores. A forma como os docentes incorporam recursos digitais em seus fazeres, contribui para seu papel ativo como pesquisadores e construtores da sua prática (Bortoni, 1945, p. 32-33), auxiliando na democratização do conhecimento, algo que Freire destaca como resultado do “exercício de pensar o tempo, de pensar a técnica, de pensar o conhecimento enquanto se conhece” (Freire, 1996, p.46).

Atualmente, as interações e relações virtuais tornaram-se ferramentas indispensáveis na mediação de aprendizagens significativas. Indivíduos e coletividades compartilham experiências com base em seus interesses. O Portal permite socializar e construir saberes num espaço inovador de construção de conhecimentos coletivos entre os sujeitos (Lévy, 1999, p. 29).

As proposições apresentadas no portal “O Reisado na Educação” são resultado da experiência da autora como educadora musical, que constrói sua ação didática na conexão entre fundamentação teórica (conhecimento acadêmico) e os saberes e fazeres do Reisado de Congo do Mestre Aldenir. O desenvolvimento deste produto também se deu em diálogos com o Mestre Aldenir e integrantes do grupo, privilegiando suas falas e observações ao longo da elaboração, em uma construção colaborativa que respeitou a escuta das sutilezas dos processos em territórios da cultura popular.

Durante a trajetória rumo ao portal, foram produzidos três conteúdos ao longo dos dois anos de pesquisa, na seguinte ordem: o álbum sonoro musical “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”, o clipe documental “Reisado é bom” e o programa para *web TV* “Entre Reis e Reisdos”. As três produções estão disponibilizadas no portal e podem ser acessadas por meio dos *links* indicados no quadro abaixo:

Quadro 4: Conteúdos virtuais produzidos para o produto.

Produto	Descrição	Link
Álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”	Álbum com 19 faixas que traçam um panorama do folgado e registram peças musicais e falas do Mestre	https://pretagift.wixstudio.io/albumreisdecongo
Clipe “Reisado é Bom”	Clipe documental e promocional do Álbum Reis de Congo, com a faixa Reisado é bom	https://www.youtube.com/watch?v=SEJ7T2pMrxo
Programa “Entre Reis e Reisados”	Programa para <i>web</i> TV com uma apresentação artística do grupo, depoimentos e registro de uma oficina	https://www.youtube.com/watch?v=IwlTrY1T-J4&list=PLOrA-opD8g3z2MHs8lAJHk_gfL-DeIH7fAi
Portal “O Reisado na Educação”	<i>Web site</i> com todos os conteúdos disponíveis gratuitamente	https://pretagift.wixstudio.io/oreisadonaeducacao

Fonte: Karine Teles (2024).

Agora, descreverei o processo de produção de cada conteúdo, iniciando pelo álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”. Durante meu primeiro ano no mestrado, obtive a aprovação de um projeto destinado à gravação de um álbum sonoro musical em homenagem aos noventa anos do Mestre Aldenir, no XII Edital de Incentivo as Artes, na categoria música, fomentado pela Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT-CE). Este álbum serve como base para o desenvolvimento do material educacional, uma vez que cada faixa está relacionada a uma proposta de atividade e recurso didático.

A produção do álbum iniciou em abril de 2023, com entrevistas ao Mestre Aldenir, dispondo coletar repertório e informações sobre o Reisado. O processo se conclui em abril de 2024, com o lançamento do álbum, e preciso destacar a ativa e afetiva contribuição de Maria Gomides, do início ao fim da jornada de construção do álbum. Em junho de 2023, foi realizada a primeira gravação no terreiro, que durou quase três horas seguidas, onde o Mestre apresentou, narrando e cantando livremente, um panorama do folgado. Uma segunda gravação ocorreu em

estúdio, com a participação do Mestre e do seu violeiro Zé Bilú. Com as gravações em mãos, uma primeira edição foi feita, recortando apenas as peças musicais. A partir das peças separadas, consultei os relatos anteriores do Mestre sobre o panorama do Reisado de Congo e selecionei as peças que melhor demarcariam esse panorama, para a sua aplicação no contexto educacional.

Figura 18 – Gravação da voz do Mestre para o álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”, em junho de 2023.



Fonte: acervo da autora.

Após selecionar as faixas, organizei a sequência do álbum e encaminhei para Beto Lemos, que é o arranjador musical do projeto, incluindo algumas orientações sobre os caminhos a serem seguidos na construção dos arranjos e das ambiências sonoro musicais do álbum. Beto elaborou as guias com a voz do Mestre, além de um acompanhamento que ele compôs para violão. Francisco Gomides, por sua vez, gravou uma zabumba guia para auxiliar na atmosfera rítmica.

Com a chegada das guias, começamos as gravações em estúdio dos coros e vozes adicionais para solos, duetos e grupetos. Os coros foram gravados na seguinte ordem: coro feminino, coro infantil e coro masculino. Finalizada a gravação das vozes adicionais e dos coros, uma segunda edição dobrou as vozes do coro para melhor expressar a ambiência vocal do álbum, antes de gravar os instrumentos.

As guias com a voz do Mestre, violão, zabumba, vozes dos coros e adicionais foram encaminhadas para Beto Lemos, que acrescentou o violão e a zabumba final, a rabeca e a caixa. Em seguida, o material passou por uma nova edição para que pudesse ser preparado para a

gravação da sanfona, seguida da gravação do pandeiro, ganzá, caxixi e triângulo. Todo o conteúdo, incluído a gravação inicial com a narrativa do Mestre sobre o Reisado, foi repassado para André Magalhães, que finalizou e masterização o álbum.

Figura 19 – Gravação do Coro infantil, em outubro de 2023.



Fonte: acervo da autora.

Figura 20 – Gravação da sanfona, em janeiro de 2024.



Fonte: acervo da autora.

Uma descrição tão breve sobre o processo não contempla a complexidade de produzir um álbum sonoro musical no contexto da cultura popular. Foram diversas as sutilezas a serem

consideradas. Foi uma jornada respeitosa de trocas, escuta e acolhimento, que iniciou com a primeira conversa com o Mestre Aldenir e sua família, mesmo antes de submeter o projeto para o Edital, e continuou em cada etapa executada até a audição final do álbum. Dada a minha relação com ele, não poderia ser de outra forma. Fiz questão de esclarecer tudo, deixando evidente a intenção de oferecer um material gratuito e virtual para educadores musicais, inspirado na maneira como ele ensina o Reisado. A cada nova conversa, eu o questionava e aguardava a sua aprovação para assim prosseguir.

Destaco que a voz do Mestre Aldenir foi o guia para toda a elaboração do álbum, pois sua gravação inicial conduziu e deu fluência ao processo. Cantamos, tocamos e produzimos como se o estivéssemos com ele em seu terreiro. Sua voz nos guiou, proporcionando a tonalidade, o pulso, o ritmo, a dinâmica, a expressividade, o timbre e outros aspectos essenciais para a construção da sonora do álbum.

Na minha função de diretora e produtora musical do álbum, conduzi todo o processo com base na minha experiência de quase duas décadas como educadora musical, que sempre mediou aprendizagens através do diálogo com a cultura popular. Isso influenciou diversas decisões, como a construção de faixas voltadas para a musicalização infantil, utilizando arranjos que exploram o lirismo da voz do Mestre e sonorizações inspiradas em paisagens rurais, como em “Canarim Amarelim”; a incorporação de elementos do terreiro, como as pisadas, para enfatizar a marcação do baião em “Nosso Rei está muito valente”; a inclusão de narrativas e comentários do Mestre que elucidam cenas e personagens, como em “O sapo”, além de princípios do Reisado, como em “Fui a hóstia de Jesus”; a composição instrumental ser um copilado de instrumentos melódicos-harmônicos e percussivos utilizados pelos grupos do cariri ao longo dos anos, uma espécie de organologia da música de Reisado; a predominância de vozes femininas no coro, ressaltando o papel do Mestre Aldenir na participação de mulheres na brincadeira; e a presença de vozes infantis em quase metade do álbum, sublinhando a relação do Mestre com a infância, sua preocupação com o desenvolvimento infantil e a transmissão dos saberes e fazeres para as gerações futuras.

A equipe que integrou a produção do álbum contou com familiares do Mestre, que são brincantes do grupo; músicos, educadores musicais e produtores que tem profunda conexão com as expressões da cultura popular, em especial com o Reisado de Congo; e minhas filhas, que carregam uma relação afetiva e intergeracional com o repertório da brincadeira. A seguir, apresento a ficha técnica:

Quadro 5 – Ficha técnica do álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”.

Nome	Mini bio profissional	Funções no álbum
Maria Gomides	Multiinstrumentista, atriz, cantora, brincante no Guerreiro “Santa Joana D’Arc”, produtora cultural, integrante e diretora artística da Companhia Carroça de Mamulengos (trupe familiar que a mais de 40 anos percorre o Brasil, dialogando com diversas expressões da cultura popular). Produziu a série de álbuns musicais “Saberes Sonoros” que registram o repertório de grupos de tradição do Juazeiro do Norte – CE.	Produção, direção musical e coro.
Beto Lemos	Multiinstrumentista, compositor, produtor e arranjador musical. Teve sua formação musical junto aos terreiros dos Mestres, Mestras e brincantes de Juazeiro do Norte-CE, tocando no Guerreiro “Santa Joana D’Arc, entre outros. Foi o arranjador musical e instrumentistas da série “Saberes Sonoros”.	Arranjo, produção e direção musical; rabeca, zabumba, vilão e caixa.
André Magalhães	Multiinstrumentista, compositor, produtor e arranjador musical. Integrante fundador do grupo “A barca” que dialoga com expressões da cultura popular brasileira. Integrou, como pesquisador e produtor, o Projeto “Turista aprendiz”, que registrou plurais manifestações da tradição. Masterizou a série “Mestre navegantes”, com álbuns de grupos de tradição de todo o Brasil	Masterização.
Hatus Quemuel	Multiinstrumentista, compositor, arranjador e produtor musical. É diretor e técnico do	Técnico de gravação.

	estúdio Impulse, em Juazeiro do Norte-CE.	
Evânio Soares	Multiinstrumentista, produtor musical e técnico de estúdio. Tem formação musical junto a tradição, atuando como rabequeiro em vários grupos de reisado da região do Cariri cearense.	Pré-edição.
Jeferson dos Santos (Léo)	Mestre do Reisado de Congo do Mestre Aldenir. Brinca desde a infância, e tem liderado o grupo junto ao Mestre Aldenir. Neto do Mestre.	Coro e solo.
Assis Aguiar	Brincante desde a infância no Reisado de Congo do Mestre Aldenir, Filho do Mestre.	Coro e solo.
Junú Freire	Multiinstrumentista, cantor, compositor e produtor cultural. Foi brincante do “Reisado dos Irmãos” em Juazeiro do Norte-CE. Foi membro ativo do “Movimento Cabaçal” (movimento no início dos anos 2000 que propôs o diálogo com as expressões da cultura popular cearense). Integrante fundador da banda “Dr. Raiz”.	Coro.
Fabiano de Cristo	Multiinstrumentista, compositor, cantor, produtor e educador musical. Atuou por anos como brincante no grupo “Brincantes Cordão do Caroá” em Fortaleza-CE. Integrante fundador do grupo “Flor da Aurora”. Pesquisador das expressões da cultura popular, com ênfase na relação com a educação musical decolonial.	Coro.
Talita Teles	Cantora e filha de Karine.	Coro.
Luan Calou	Brincante no Reisado de Congo do Mestre Aldenir, bisneto do Mestre.	Coro e solo.
Rebeca Teles	Cantora e filha de Karine.	Coro.
Luiza Teles	Cantora e filha de Karine.	Coro e solo.

Zé Bilú	Violeiro do Reisado de Congo do Mestre Aldenir.	Viola.
Francisco Gomides	Multiinstrumentista, ator, palhaço, bonequeiro, produtor de audiovisual e integrante da Companhia Carroça de Mamulengos. Produziu diversos áudios visuais sobre grupos de tradição do Juazeiro do Norte – CE.	Zabumba guia.
Ranier Oliveira	Multiinstrumentista, cantor, compositor, arranjador e produtor musical. Foi músico da Companhia Carroça de Mamulengos, e tocou em grupos de tradição caririense. Integra o grupo “Zabumbeiros Cariri”. E, atua na cena de música instrumental cearense.	Sanfona.
Marcus Vinícius	Multiinstrumentista, poeta, cantor, compositor, arranjador, produtor e educador musical. Tem sua formação musical junto as expressões da cultura popular caririense. Atua como instrumentista em diversas expressões da tradição. Integra os grupos “Zabumbeiros Cariri” e “Flor da Aurora”.	Pandeiro, ganzá, caxixi e triângulo.

Fonte: Karine Teles (2024).

Finalizo o relato sobre a produção do álbum, mencionando o evento de lançamento ocorrido em 27 de abril de 2024, que celebrou os dois anos do Centro Cultural do Cariri, um equipamento da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), situado na cidade de Crato-CE. A cerimônia teve a participação do Mestre Aldenir, seu grupo e familiares, gestores culturais, representantes da comunidade de Mestres, Mestras e brincantes dos folguedos caririenses, e um público superior a 3.000 pessoas.

Figura 21 – Lançamento do álbum “Reis de Congo”, em abril de 2024, no Centro Cultural do Cariri, em Crato, Ceará.



Fonte: acervo da autora.

Figura 22 — Capa do álbum “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”.



Fonte: acervo da autora.

O segundo conteúdo elaborado para o produto foi o clipe documental “Reisado é bom”. Com o objetivo de promover o álbum, esse áudio visual retrata o Mestre Aldenir, seu terreiro e a formação atual do grupo, enquanto também compartilha a memória histórica da relação entre a família Teles, o ciclo da cana-de-açúcar e o folguedo do Reisado de Congo. O enredo apresenta minha viagem de volta à região do Baixio Verde, acompanhada da minha filha caçula, Luiza, para reencontrar o Mestre Aldenir e sua brincadeira em um dia de terreirada. Refazendo o trajeto, recordo momentos da infância e visito as ruínas do Engenho da “Lagoa Encantada”, dividindo com Luiza esse recorte da nossa história familiar.

Produzido em maio de 2024, com filmagem, montagem e finalização realizadas por Hélió Filho⁹⁴, o clipe documental é um registro afetivo do folguedo e da importância da transmissão de saberes e fazeres entre gerações da família. O foco principal é o Mestre, que representa a resistência às na contemporaneidade. É um testemunho sobre a salvaguarda da cultura popular diante de séculos de transformações, que vão do ambiente rural para o urbano, e da produção artesanal à “tecnológica”. Um reinado que se mantém vivo graças à luta de seu Reis e à continuidade dos seus descendentes.

Figura 23 – Gravação do Clipe documental “Reisado é bom”, nas ruínas do Engenho da “Lagoa Encantada”, em maio de 2024.



Fonte: acervo da autora.

O programa para a *web* TV “Entre Reis e Reisados”, gravado em junho de 2024, é o terceiro conteúdo da série. Este projeto é uma iniciativa da Casa de Vovó Dedé (CVDD)⁹⁵, dirigido artisticamente por Ewelter Rocha⁹⁶. O programa documenta a performance do Mestre

94 Hélió Filho é produtor cultural, músico, com vasta experiência em planejamento, elaboração e execução no campo do audiovisual e da música. Fotógrafo e documentarista, com trabalhos para a Unesco, Itaú Cultural, CCBNB, Sesc Ceará, TV Casa Grande, TV Futura e TV Brasil, elaborou diversos ensaios fotográficos e áudios visuais sobre expressões culturais do Cariri cearense, incluindo o filme “Meninos e Reis” de 2015.

95 A Casa de Vovó Dedé (CVDD) é uma entidade de direito privado, sem fins lucrativos, criada em 1993 no bairro Barra do Ceará, que apresenta um índice de Desenvolvimento Humano (IDH) bastante baixo em Fortaleza/CE. A missão da CVDD é impulsionar o desenvolvimento humano em suas dimensões pessoal, educacional e profissional, utilizando a música, a arte, a cultura e a tecnologia para atender crianças e jovens de seis a vinte e nove anos que se encontram em situações de risco e vulnerabilidade social.

96 Ewelter Rocha é pesquisador da USP, integrando os grupos PAM – Pesquisa em Antropologia Musical e GRAVI – Grupo de Antropologia Visual. Sua dissertação de mestrado foi premiada no IV Concurso Latino-americano de Musicologia, em Santiago – Chile. Sua tese de doutorado foi contemplada com o Prêmio Funarte de Música Brasileira, havendo recebido também o primeiro lugar no prestigiado concurso Silvio Romero. É professor do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará e professor do Mestrado em Artes do Instituto Federal do Ceará. Há dez anos atua no terceiro setor desenvolvendo ações artísticas e formativas relativas ao ensino de arte em projetos sociais. É coordenador do projeto de extensão Musicalizando Sonhos (UECE) e coordenador artístico

Aldenir e seu grupo, realizada no estúdio de TV da CVDD durante a quinta Edição do Festival Aralume. Nele, é apresentado um panorama com peças, danças, personagens e cenas do Reisado de Congo, oferecendo um registro rico e celebrativo que visa estimular aproximações e encantamentos entre o público em geral e essa expressão da cultura popular do Cariri cearense.

Figura 24 – Gravação do programa para a *web TV* da CVDD, em junho de 2024.



Fonte: acervo da autora.

O portal virtual “O Reisado na Educação” é a culminância dos conteúdos previamente apresentados, incorporando uma variedade de materiais educacionais. Este portal oferece propostas e atividades didáticas específicas, além de disponibilizar recursos e materiais de apoio para serem usados pelos educadores.

O portal “O Reisado na Educação” segue a seguinte apresentação e disposição de conteúdos:

a) **Aba 1: REISADO DE CONGO NA EDUCAÇÃO MUSICAL**

Introdução ao portal como uma plataforma que disponibilizará propostas para uma educação musical matriciada nos saberes e fazeres do Reisado de Congo.

b) **Aba 2: SOBRE O PROJETO**

Apresentação da proposta artística educacional/produto e sua relação com a Pesquisa do Programa de Mestrado Profissional em Artes do IFCE “Saberes e Fazeres Musicais do Reisado de Congo: uma proposta decolonial para uma educação musical ativa”.

Apresentação de Karine Teles, autora, e sua conexão com o Reisado de Congo e a Educação Musical, e de Ewelter Rocha, seu orientador, e suas observações sobre a pesquisa.

O REISADO DE CONGO COMO PERCURSO EM EDUCAÇÃO MUSICAL ATIVA

Exposição panorâmica e de fácil compreensão, em forma de artigo, da questão central da pesquisa.

c) Aba 3: MESTRE ALDENIR E O REISADO DE CONGO.

MESTRE ALDENIR

Apresentação do Mestre Aldenir por meio de uma minibiografia, acompanhada de registros em fotos e vídeos.

O REISADO DE CONGO

Exposição do Reisado de Congo, de acordo com a autora, o Mestre Aldenir, os brincantes e outros pesquisadores. Registros em fotos e vídeos do brinquedo.

d) Aba 4: PROPOSTAS DIDÁTICAS.

Propostas e atividades elaboradas a partir da pesquisa, contendo a descrição, conteúdos, temas, objetivos, lista de materiais e faixa etária. Organizados de acordo com a relação com as faixas do álbum “Reis de Congo”.

e) Aba 5: MATERIAIS DE APOIO

- Recursos Didáticos: recursos e materiais didáticos para *download*.
- Álbum sonoro musical “Reis de Congo: Mestre Aldenir, 90 anos”.
- Vídeos: Clipe documental “Reisado é Bom” e programa para a *web TV* “Entre Reis e Reisados”.

f) Aba 6: CURSOS E OFICINAS.

Cursos e Oficinas disponíveis a serem ministradas pela autora.

g) Aba 7: BLOG.

Conteúdos diversos relacionados ao tema do Reisado de Congo na Educação Musical (artigos, eventos, registros, entrevistas, indicações ...).

h) Aba 8: FALE CONOSCO.

Email: karineta_b@hotmail.com

Instagram: @somnacaixavivenciasmusicais

Figura 25 — Aba principal do portal “O Reisado na Educação”.



Fonte: acervo da autora.

O *design* do portal foi realizado por Zé Maia⁹⁷ e baseou-se na estruturação da plataforma digital “Cantos da Floresta”⁹⁸, um projeto em transmídia desenvolvido por Magda Pucci e Berenice de Almeida. Este projeto abrange livros, CD e uma plataforma virtual que oferece áudios, partituras e propostas didáticas sobre músicas indígenas, direcionadas para professores, educadores musicais e aqueles que desejam se aprofundar no universo indígena brasileiro.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, foram promovidas três ações formativas com o intuito de estimular reflexões sobre uma educação musical matriciada no Reisado de

97 Zé Maia é artista visual multidisciplinar com 22 anos de carreira. Trabalhou como designer, diretor criativo e editor de vídeo em diversas empresas em países como Brasil, Portugal, Angola, Moçambique, Holanda e França. Desde 2021 firmou base em Juazeiro do Norte-CE. Dirigiu a *web* série “Folguedos Populares de Juazeiro do Norte”, produzido pela Companhia Carroça de Mamulengos.

98 Link de acesso ao portal “Cantos da Floresta”: <https://www.cantosdafloresta.com.br/>

Congo, além de aplicar as propostas, atividades, recursos e materiais didáticos que estão disponibilizados no portal. As atividades ocorreram em modalidades de oficinas e cursos, com duas oficinas mediadas pela autora em parceria com o Mestre Aldenir e seu grupo, e um curso oferecido pela própria autora.

A oficina inaugural intitulada “Reisado de Congo na Educação Musical”, ocorreu durante o VIII Encontro de Educação Musical do Cariri / EDUCAMUS, evento promovido pelo Curso de Música da Universidade Federal do Cariri, em agosto de 2023 na cidade de Juazeiro do Norte/CE. Com uma carga horária de duas horas, foi destinada a estudantes do curso de licenciatura em música, educadores musicais, artistas-educadores e outros interessados na temática.

A segunda oficina intitulada “Brincantes do Cariri e o Reisado de Congo”, fez parte do V Festival Aralume, organizado pela Casa de Vovó Dedé, com uma duração de duas horas. O evento foi direcionado ao público infanto-juvenil de educandos da instituição, e de educadores musicais da CVDD e educadores visitantes, ocorrendo em junho de 2024 na cidade de Fortaleza/CE.

O curso intitulado “Entre Reis e Reisados: propostas para uma educação musical ativa decolonial a partir do Reisado de Congo”, realizado no XVII Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), entre 30 de outubro a 1º de novembro de 2024, em Sobral, Ceará, com uma carga horária de quatro horas. Destinou-se a educadores musicais, estudantes de licenciaturas em música e pesquisadores do campo da educação musical em diálogo com a cultura popular.

Figura 26 - Oficina “Brincantes do Cariri e o Reisado de Congo”, em junho 2024, na CVDD.



Fonte: acervo da autora.

Partilho um quadro onde relato a aplicação de uma das propostas didáticas que desenvolvi para o ensino fundamental. Ela foi vivenciada na oficina “Reisado de Congo na Educação Musical” e no curso “Entre Reis e Reisados: propostas para uma educação musical ativa decolonial a partir do Reisado de Congo”. A proposta é desenvolvida a partir da peça “Bate marcha”, uma marcha de Chegada do Reisado, trabalhando conteúdos musicais como a marcação do pulso binário, a exploração dos timbres corporais, a execução de percussão miúda, e a construção e a execução de arranjos simples em instrumentos harmônicos.

Quadro 6 – Relato da aplicação da proposta “Bate Marcha”.

Etapa 1	A peça é apresentada, junto a narrativa da Chegada do batalhão na porta da casa, antes de partir para a guerra. Os participantes são convidados a formarem fileiras, e marcarem nos passos o ritmo binário da marcha. Incentivando o canto da peça, sempre.
Etapa 2	Um visual, em fichas, com as palavras BATE, TAMBOR e MARCHA é exposto e distribuído entre os participantes, e percussões corporais são associadas a cada palavra, sendo: BATE (palmas), TAMBOR (bater na PEITO) e MARCHA (pisadas). O esquema de leitura é esse: BATE – BATE – TAMBOR – TAMBOR – MARCHA – TAMBOR - BATE – BATE. Todos são convidados a não apenas percutir o corpo, mas declamar as palavras. A separação silábica de cada palavra, segue a marcação da marcha. E, a execução do ciclo completo da leitura é semelhante a execução de uma estrofe da música. Após executarem alguns ciclos, percutindo e declamando, é sugerido que agora cantem, enquanto percutem o corpo.
Etapa 3	A percussão corporal é substituída por percussões miúdas, podendo seguir a sugestão de três timbres, como: BATE (triângulo), TAMBOR (pandeiro) e MARCHA (caxixi). O mesmo esquema de leitura é repetido. Com a mesma proposta de tocar e declamar, e depois tocar e cantar.
Etapa 4	Agora, os educandos recebem clavas, ou baquetas, ou palitos de churrascos,

	que lhes servirão de espadas. Em fileiras, eles cruzam as “espadas” entre eles, durante a declamação da primeira sílaba de cada palavra, ou seja, no tempo um. BA_ – BA_ – TAM_ – TAM_ – MAR_ – TAM_ – BA_ – BA_. Da mesma forma, após cruzar espadas declamando, será o momento de o fazer cantando a peça.
Etapa 5	As clavas (baquetas ou palitos) são substituídas por <i>Boomwhackers</i>⁹⁹. Agora, as palavras ganham as cores dos acordes da harmonia funcional da peça: BATE (C, vermelho), TAMBOR (F, verde cana) e MARCHA (G, verde escuro). A distribuição dos Boomwhackers segue a formação das tríades dos acordes. Ou seja, quem estiver com BATE, recebe um tubo do C, E ou G. TAMBOR, os de F, A ou C. MARCHA, G, D, B. As fileiras irão ser formadas de acordo com a proximidade das notas dos acordes, para que no cruzamento da espada, apenas as notas da tríade se encontrem. A execução da sequência das palavras, agora coloridas, é realizada, Primeiro com a declamação das sílabas, e depois com a peça sendo cantada.
Etapa 6	Caso o grupo já execute algum instrumento, como flauta doce, teclado ou violão. Basta substituir e fazer a mesma leitura. Agora, sem cruzamento de espada.

Fonte: Karine Teles (2024).

⁹⁹ *Boomwhackers* são instrumentos percussivos em formato de tubos. Eles são feitos de plástico resistente e cada tubo possui uma nota fixa afinada e uma respectiva cor. O conjunto completo possibilita o uso da escala cromática. Sendo utilizado para execução melódica e harmônica de amplo repertório, pois são disponíveis em duas oitavas e meia, e ainda contam com o recurso das tampinhas que abaixam uma oitava a tessitura de cada tubo. Ficando assim, o registro de um *kit* completo com tampinhas do C2 ao G4. Eles podem ser tocados em contato com o corpo ou um no outro.

Figura 27 – Disposição da proposta “Bate Marcha” no portal “O Reisado na Educação”.

Atividade	
Bate Marcha	
Tema	Cortejo de Chegada
Conteúdo	Apresentação de um dos momentos solenes do Reisado de Congo que é o Cortejo de Chegada, quando o grupo se aproxima da casa onde ocorrerá a brincadeira. Nesse momento há um convite para a comunidade se chegar e apreciar a brincadeira. Apreciação de repertório e dança da cultura popular. Exercício da marcha do Reisado de Congo. Percepção de timbres e alturas, e execução das células rítmicas da marcha. Execução de percussão corporal, instrumentos percussivos e instrumentos melódicos harmônicos. Leitura de notação alternativa. Conceitos sobre resiliência e resistência.
Descrição	Introduzir a canção narrando as viagens dos Reis Guerreiros. Aproveite para contar sobre a Guerras entre Mouros e Cristãos. Enquanto inicia o conceito de Cortejo e de Chegada, fome o Batalhão - as fileiras dos cordões. Incentivar o canto acompanhado da Marcha, lembrando de seguir o modelo: mestre canta a primeira vez e o coro repete. Em seguida, distribuir as fichas Recurso 1A, e fazer a execução de cada ficha relacionando uma cor a uma percussão corporal. Ex: vermelho = palmas. Após, com a mesma dinâmica, agora com as percussões miúdas. Ex: Verde escuro = caxixi. Depois, com as clavas ou baquetas ou palitos, percutindo uma na outra na primeira sílaba das palavras, onde está grifado. E, segue com o uso das cores das notas e acordes, primeiro com Boomwhackers ou sinos ou barras, depois com instrumentos melódicos e harmônicos disponíveis.
Objetivos	Apresentar a Chegada do Reisado de Congo; possibilitar a apreciação do repertório do reisado; estimular o canto e a dança; corporificar a marcha; exercitar a leitura e a execução; explorar os sons do corpo, da percussão e de instrumentos melódicos e harmônicos; tocar em grupo; elaborar a construção de uma harmonia; partilhar e interagir sobre a necessidade de resistimos e sermos resilientes, aguerridos como guerreiros, nas batalhas cotidianas.
Materiais	Faixa 1 do álbum Reis de Congo (letra completa disponível no link da faixa), clavas ou baquetas ou palitos de churrasco, instrumentos de percussão miúda com timbres diversificados, instrumentos melódicos e harmônicos (se possível Boomwhackers ou sinos ou barras), recurso 1A, Cifra 1A e Ficha 1A.
Faixa Etária	Escola regular: fundamental I e II. Adaptando a cada público, seja a narrativa, como a escolha das ações e movimentos da dança, do uso dos objetos sonoros, instrumentos na quantidade de notas dos acordes.

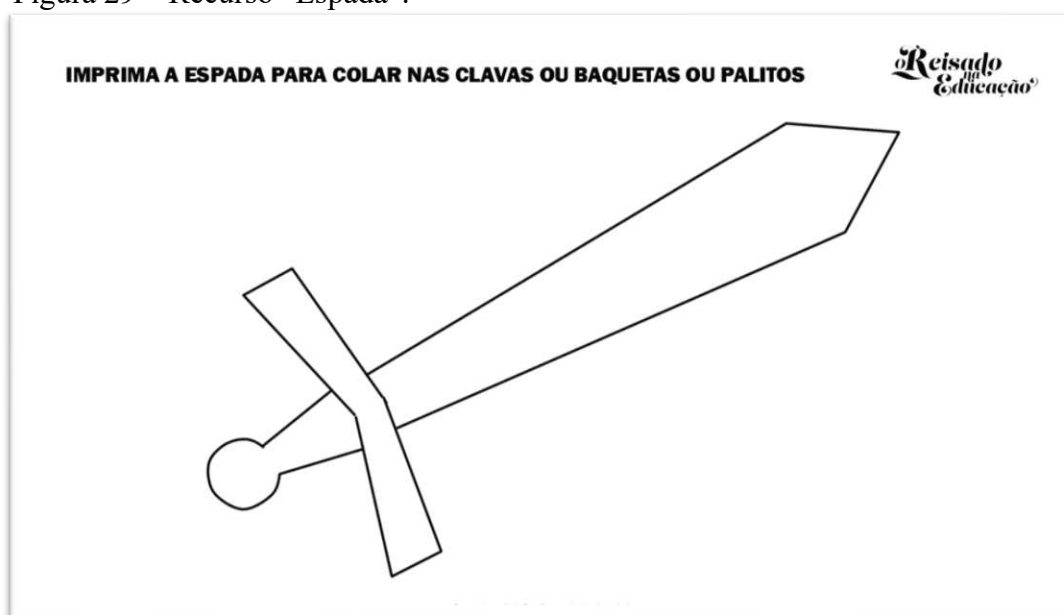
Fonte: portal “O Reisado na Educação”.

Figura 28 – Fichas com recursos para execução da proposta “Bate Marcha”.



Fonte: portal “O Reizado na Educação”.

Figura 29 – Recurso “Espada”.



Fonte: portal “O Reizado na Educação”.

O produto artístico educacional, o portal virtual “O Reizado na Educação”, propiciará para os professores de música, os “Mestres e Mestras” da educação musical, uma experiência enriquecedora com os conhecimentos da tradição, instrumentalizando-os a mediar aproximações entre os “brincantes do terreiro da aula de música”, os educandos, com o terreiro do Mestre Aldenir.

Meu anseio é potencializar uma aproximação dos usuários do portal com os elementos brincantes estruturantes do folguedo do Reisado de Congo, promovendo assim um encantamento. E ainda, busco estimular cada educador a se reconhecer como um brincador, seja dessa ou de outras folias. É importante que eles se coloquem como educadores sensíveis, dispostos à percepção das potencialidades das expressões da cultura popular, na elaboração de percursos, abordagens e propostas que favoreçam uma educação musical identitária, contextualizada e decolonial.

6 ETNOGRAFIA DE UMA APRESENTAÇÃO NA “CAPITÁ”

Eram dezoito horas do dia 20 de junho de 2024, quinta-feira, véspera do feriado de emancipação municipal do Crato, Ceará, quando solicitei o Uber. Enquanto aguardava a chegada do carro, ajustei os últimos detalhes da bagagem. A toalha de chita azul, os bonequinhos de pano, o banner e os panfletos, material selecionado para a divulgação do álbum, estavam na sacola. Lamentei não ter pegado a minha coroa. Mas para uma viagem tão rápida e com um grupo numeroso, melhor mesmo reduzir os volumes. Senhor Eliézer chegou e logo perguntou: “É para a Vila, Dona Karine?” Eu prontamente respondi: “Sim, seu Elizézer! Para lá, só chamo o senhor!” Logo acomodamos a bagagem e iniciamos o trajeto.

Ao longo da viagem, seu Eliézer pergunta: “Qual a missão de hoje?” Ele já me deixou na Vila Padre Cícero, zona periférica do Crato, mais conhecida como Bela Vista, tantas vezes. E, entre idas e vindas, compreendeu um pouco do meu trabalho de pesquisa sobre o Reisado de Congo do Mestre Aldenir. Respondi: “A missão hoje é muito especial. Vamos para a capital! O Mestre vai se apresentar numa televisão!” Confesso que o coração estava batendo acelerado, e sentia aquela falta de ar que momentos de ansiedade e euforia provocam. Imagine, após quase trinta anos, eu acompanharia o Mestre e seu grupo de Reisado em uma apresentação, como na juventude.

Foram meses ajustando detalhes, enquanto trocava dezenas de mensagens com meu orientador, professor Ewelter, até a chegada desse dia. Quantos integrantes iriam? Qual transporte alugar? Como seria a programação? Haveria cachê para o grupo? E a alimentação e a hospedagem? Como será o mapa do palco? Quantos microfones serão necessários? Seria possível uma ida para a praia? Foram alguns dos questionamentos que nortearam o planejamento do que chamamos de “Vivência Brincante: Entre Reis e Reisados”. A atividade recebida com entusiasmo festivo pelo Mestre Aldenir e seu grupo, aconteceria na Casa de Vovó Dedé (CVDD), uma instituição não governamental sediada num bairro de periferia de Fortaleza-CE, e integraria a V Edição do Festival Aralume, evento direcionado à apreciação da cultura nordestina. A Casa acolhe um público vulnerável de crianças, adolescentes e jovens, junto as suas famílias, ofertando suporte através de uma gama de atividades formativas no campo das artes, áudio visual, e outras áreas. Conheci a CVDD nos tempos de licenciatura, e acompanhei ao longo dos anos a sua crescente atuação para o desenvolvimento daquela comunidade.

Chegando na frente da Casa amarelinha e iluminada do Mestre Aldenir, encontro integrantes do seu grupo desde a calçada. Estavam animados, e algumas mães se dirigiram até

mim, enquanto removia minha bagagem do carro e me despedia do sr. Eliézer, perguntando pelo veículo que ainda não havia chegado. Logo enviei uma mensagem e descobri que o motorista tinha mudado, e o novo não recebera o endereço. Ingressei na casa e percebi que quase todos os brincantes já estavam presentes. Eles me cumprimentaram com alegria, sendo visível a festa que o momento representava.

O terreiro do Mestre está lotado, como em dias de terreirada. A comunidade veio prestigiar o momento da partida e em todos os cômodos encontro risadas e conversas. Início a travessia pela residência, trocando abraços e apertos de mão com todos ali. Começo pelo alpendre, que tem fitas coloridas enfeitando o telhado e um grande Boi de pano, no canto direito. Passo pela antessala, que possui vários quadros na parede com imagens do Mestre e um Mateu empalhado próximo a porta de entrada, e paro. Avisto no chão da antessala vários sacos de pano e percebo, pela fala de Léo e Assis, estarem eles cheios de instrumentos, figurinos, adereços e os entremeios. Pergunto para Léo: “Pegou o sapo?”, ele respondeu “Vixe, Karine, pensei que não precisava do sapo”. Fiquei triste, pois o Entremeio do Sapo se tornou o meu favorito nesses meses de produção do álbum.

Prossigo casa adentro, atravessando agora a Sala do Coração de Jesus, depois a cozinha, onde avisto Socorro, companheira do Mestre, organizando a mesa. Chego então, no alpendre de trás, que fica antes do salão coberto, o terreiro onde acontecem os ensaios e as terreiradas do grupo. O espaço é todo enfeitado com fitas, bandeirolas, e *banners* com imagens e frases do Mestre. Os brincantes estão espalhados, sentados. Ali, encontro o Mestre de pé. Ele me abraça, dizendo “Ói, minha fia. Você não vai se arrepender, não. Está tudo muito bem ensaiado. Nós vamos fazer bonito na capitá”. Trazia comigo um *pendrive* com a gravação em áudio que fizemos do grupo no último mês de maio. O entreguei, e ele logo colocou para tocar no aparelho de som e começou a dançar. Aos poucos, os brincantes foram chegando e acompanharam o Mestre, cantando e dançando. Ele aproveitou para dar algumas instruções sobre a sonora das peças e sobre a importância do grupo cantar forte e sem deixar brechas.

Aquela cena celebrativa perdurou por quase trinta minutos, e eu me juntei a roda alegre de brincadores, cantando e fazendo alguns passos. Cantamos peças de terreiro, como “Por que é que a andorinha avua sem fazer verão? Por que é que o mergulhão toma baim, sem ter calor?” Esse é um dos momentos que só quem participa de um ajuntamento dessa natureza pode sentir a mudança da contagem do tempo, e porque não dizer, do conceito do que é o tempo. O tempo ganha outra dimensão enquanto brincamos, como se não houvesse preocupação com o começo ou o fim, ou com o horário da partida ou da chegada. Na verdade, ninguém ali parecia preocupar-se com a ida, todos estavam presentificados no agora, naquele momento de brincar.

A notícia da chegada do micro-ônibus ecoou e o Mestre desligou o som, convidando todo o grupo, e demais pessoas presentes, para se dirigirem à Sala do Coração de Jesus, onde iniciariam o momento das rezas. A parede da sala, que é direcionada para a porta de entrada, está preenchida com quadros de representações dos santos de devoção, representações de cenas bíblicas, como a Santa Ceia, fotos de entes queridos que já partiram, descrição de orações e flores coloridas de papel. Em destaque, no alto, em tamanho maior, estão o Sagrado Coração de Maria e o Sagrado Coração de Jesus. Encostada na parede, uma pequena mesa, semelhante a um oratório, com velas e esculturas de santos sobre sua superfície.

O recinto ficou cheio. E aqueles corpos que se movimentaram a pouco, logo entraram, uma a um, em repouso. Por alguns minutos todos ficaram em silêncio, até Mestre Aldenir iniciar um pequeno discurso. Ele falou sobre a importância de pedirem proteção a Deus e aos santos para a viagem e para todas as atividades que seriam realizadas. Conduziu uma “Ave Maria”, um “Padre Nosso”, e outras rezas, sendo acompanhado com devoção por todos os presentes. Aquela Sala agora era um templo sagrado. Um lugar onde fiéis se consagravam e depositavam suas súplicas.

O Mestre prosseguiu com uma série de orações e invocações, semelhante a liturgia da missa católica, com o uso de uma métrica regular nas frases e o estilo responsório. “Cubri Mãe das Dores com vosso Divino Manto. Com Deus nós vamos. Com Deus nós vem. Com as Graças de Deus e do Divino Espírito Santo”. Foram professados pontos da fé católica e evocações aos santos de devoção. Outros membros da família, os mais velhos, fizeram o mesmo, sempre acrescentando mais santos e rogando por proteção. “Que Jesus nos acompanhe, seja noite ou seja dia”. Após quase vinte minutos de devoção, o Mestre abençoou a todos os presentes e convidou o grupo a se direcionar para o transporte.

De forma ordeira e disciplinada as crianças, adolescentes e jovens foram ingressando no veículo, seguindo as orientações de Léo, e se acomodando nas poltronas de trás para frente. Os menores aguardaram fora, junto aos seus pais que os acompanhariam na viagem. Após esse primeiro grupo, ingressaram Assis e Vera, filhos do Mestre e o violeiro Zé Bilú. Depois, os núcleos familiares das netas do Mestre, com seus filhos pequenos e esposos. As netas presentes eram Luiziane, Liane, Rita, Maria e Franciana. Por fim, O Mestre Aldenir e Socorro, sua companheira, ingressaram e se sentaram na frente. Eu e Léo ingressamos após o Mestre.

Ao visualizar aquele micro-ônibus preenchido com o Reisado de Congo do Mestre Aldenir, senti marejar meus olhos. Recordei um período precioso da minha juventude, quando preenchia um ônibus monobloco de painho, com grupos de tradição. Quantas vezes acompanhei o Reisado das Meninas, liderado por Luiziane, a mesma Luiziane que agora viajaria para a

“capitá” conosco. Lembrei das lições preciosas que Mestre Elói ensinava sobre como o folclore, termo utilizado na época para as manifestações da cultura popular, deveria ser tratado. “Eles precisam de palco, minha filha. Palco com som, microfone para o Mestre, microfone para os instrumentos [...] Os grupos têm que receber cachê. Ninguém vai se apresentar de graça, não”. Ele me mostrava na prática, como cuidar do folclore, que era cuidando do bem-estar dos brincantes. “Seu Elóia”, como era chamado pela comunidade, checava se havia água e lanche suficiente, se o transporte era seguro, se os horários seriam cumpridos, e tantos outros detalhes que expressavam sua compreensão de que os artistas da cultura popular são artista de valor e merecem tratamento digno. Posicionamento ainda hoje desrespeitado por alguns gestores da cultura.

Foi tocante também perceber que em quase trinta anos, alguns aspectos permaneciam intactos. A começar pelo comportamento ordeiro e respeitoso dos brincantes, um reflexo das constantes orientações do Mestre Aldenir, que não se restringem aos trupés ou versos, mas abrangem a vida dos integrantes do grupo. Depois de tanto tempo, ele continua a ser um formador de pessoas. Outro aspecto, é a reverência que aquela comunidade, e coletividade, constituída pelos familiares do Mestre, os brincantes e seus parentes, e demais pessoas ao entorno do grupo. Eles ainda escutam e acolhem as opiniões do Mestre, como testemunhei há décadas. Por diversas vezes, nos meses de produção do evento, a escolha do Mestre era a acatada pelos membros do Reisado. Além de suas histórias, relatos, anedotas ou qualquer outro conteúdo oral, sempre contarem com a escuta atenta, curiosa e entusiasmada de todos. Esse fato remete a proximidade das expressões da tradição com o modelo de organização social dos povos originários, cujos líderes, como os pajés, têm total credibilidade diante da sua comunidade.

A viagem prosseguiu com bastante tranquilidade, sob uma atmosfera de comunhão, e próximo as seis horas da manhã, do dia 21 de junho de 2024, chegamos em Fortaleza. Mesmo não tendo desfrutado o repouso suficiente, estávamos todos animados e nos dirigimos à CVDD. Lá encontramos o sr. Lessa, um dos integrantes da equipe da Casa, que nos recebeu afetuosamente. Rapidamente removemos as bagagens e ingressamos Casa adentro, onde encontramos outros integrantes da equipe da CVDD trabalhando.

Uma das áreas de formação na Casa de Vovó Dedé é o áudio visual. A instituição possui uma *Web TV* que produz conteúdos diariamente, sendo a sua atuação na produção e no registro de Festivais, Recitais, Concertos e *Shows* prioridade entre os materiais vinculados ao canal. Toda a Vivência Brincante seria gravada com o objetivo de desenvolver um programa para a TV, e também um conteúdo que seria vinculado ao portal “O Reisado na Educação”. Em função disso, uma equipe iniciou registros desde a nossa chegada.

A Casa de Vovó Dedé é um espaço amplo, com vários corredores que dão acessos às inúmeras salas. As salas são climatizadas e se dividem pelas áreas de formação ofertadas, como salas de música, com instrumentos diversos; salas de dança; salas de áudio visual e salas de gastronomia. O lugar possui um jardim central, uma cozinha e um teatro com camarim, ao lado do jardim. Nos encaminhamos para o camarim, onde logo organizamos a bagagem.

Enquanto foi servido o café da manhã para o grupo, o Mestre se dirigiu até o jardim, onde sentou e iniciou uma longa conversa com o sr. Lessa. As conversas com o Mestre sempre são enriquecidas de detalhes sobre a vida, afinal falamos de um homem de 91 anos. Fico imaginando quantos fatos ele testemunhou, em quase um século de existência. Ele não apenas resguarda a memória de um folguedo, mas carrega dentro de si décadas de história e transformações sociais, culturais, políticas e econômicas de um país. Assistiu a uma guerra mundial, a ascensão e o declínio de regimes totalitários, como o da ditadura militar brasileira, e mudanças de costumes e modos de viver, desde a chegada da TV ao advento da *internet*. Em poucos minutos compartilhou um pouco da sua história como cambiteiro, agricultor, mexedor de tacho e tantas outras atribuições profissionais que exerceu durante o ciclo da cana-de-açúcar no Cariri cearense. E, com um sorriso no rosto, enquanto tragava seu cigarro “brabo”, afirmava “Eu sofria de dia, mas me alegrava a noite”, se referindo as brincadeiras de Reisado que só terminavam com o dia amanhecendo.

Quando menciona o tempo de brincadeira na juventude, gosta de narrar sua virtuosa habilidade de jogar espadas. “Eu era um dos mais destemidos [...] E me cortei muito, enfrentando os cabra nas batalhas”. A isso atribui sua fama, pois “as meninas me achavam galante [...] Mas quando me casei, a mulher ficou enciumada [...] No dia do meu casamento, quando tudo terminou, eu deixei a mulher em casa e fui brincar Reisado”. A roda de ouvintes, composta por familiares e alguns funcionários da Casa, escutava atenta aquela narrativa homérica. Ele é um herói há narrar seus feitos na travessia da jornada da vida e merece, sim, nossa audição apreciativa.

Ewelter chega e nos orienta sobre a necessidade de conhecermos o palco, demarcarmos as posições e passarmos o som. Conduzo o Mestre e o grupo até o teatro. Chegando no palco, seguimos as orientações da equipe técnica até todos os detalhes ficarem ajustados. O Mestre se dirige ao grupo e faz uma convocação: “Óia, antes de brincar, nós vamos consagrar o terreiro. Então, vou puxar umas peças de Divino”, e assim, iniciou: “Quando eu entro nessa nobre sala eu vejo a donzela coberta com o véu”. Durante uns quinze minutos o teatro se tornou a Sala do Sagrado Coração de Jesus e fomos envolvidos com aquela devoção. Fiquei olhando para os presentes no recinto, falo sobre os não brincantes, e contemplando suas expressões de

admiração, e muitas vezes os ouvi oralizar “mas olha que bonito, eles estão evocando o sagrado antes de brincar”. Essa ação do Reisado de Congo se contrapõe a um paradigma da modernidade: o de territorializar os espaços de acordo com as ações neles efetuadas. Esta visão moderna impulsiona uma divisão entre o território das práticas sagradas e o território das práticas seculares. Para os brincantes do Reisado, qualquer lugar é sagrado e qualquer lugar é festivo.

Finalizando aquele momento devocional, o grupo se dirigiu para o camarim e iniciou a vestimenta dos trajes e acessórios. Aos poucos, a grande sala de paredes escuras foi ficando colorida, enquanto era tomada pelo vermelho dos vestidos, pelo verde dos peitorais e o amarelo dos meiões, e cintilante pelo brilho dos capacetes e das espadas. É visível na gestualidade dos brincantes a ritualização do ato de vestirem-se. Aos poucos, as feições se modificam e a postura fica mais ereta. As risadas e conversas vão diminuindo, dando lugar à uma atitude de concentração.

Enquanto a Corte e o Figural concluem sua preparação, as duas crianças mais novas vestem roupas distintas das dos demais. Eles usam calça e camisa azul de cetim. Seus peitorais são vermelhos e sobre a cabeça não usam capacetes coroas, mas cafuringas. A cafuringa é um chapéu em forma de cone, pontudo, com penas e fitas coloridas na ponta. Ao longo do seu corpo, a Cafuringa é enfeitada com fitilhos e miçangas reluzentes e alguns espelhos. Os pequeninos são os Mateus do Reisado de Congo. Bisnetos do Mestre, Wallace e Thomas s fazem mugangas enquanto são vestidos pelas mães. A finalização das suas caracterizações é dada com a pintura do rosto com a tinta guache preta.

O Mestre traja-se num canto separado do camarim, sob os olhos e as mãos cuidadosas da sua companheira, Socorro. Acompanhar a preparação dele é um momento de grande beleza, afinal não é todo dia que assistimos um Rei vestir sua roupa de cerimônia. Antes de iniciar, ele verifica se está tudo bem com cada peça, conferindo detalhadamente a segurança da fixação das pedras e miçangas do peitoral e do capacete, e desembaraçando as fitas das ombreiras. Ele começa a vestir o *short* vermelho de cetim que usa por baixo do vestido. Depois é a vez do vestido de mangas cumpridas e saiote até o joelho, também vermelho em cetim, o deixando ainda aberto na frente. No saiote do vestido do Mestre há um adereço diferenciado, uma espécie de cinto com tiras caídas de cor lilás e com pedrarias e miçangas. O acessório assemelhasse as saias dos gladiadores romanos. Com o acessório ajustado, abotoa os botões do vestido e veste com muito cuidado o peitoral de cor verde. Essa peça é diferente das dos demais integrantes do grupo, pois seu peitoral possui várias pedras e miçangas bordadas. Quando veste o peitoral, finaliza com uma amarração de tiras que ficam dos lados para o ajustar ao seu corpo. Além de

Socorro, a acompanhar cada etapa passo, alguns filhos e netos cercam o Mestre e o auxiliam na tarefa. Com o traje no corpo, ele senta e calça os dois meiões amarelos, os desenrolando até os joelhos. Logo calça um par de tênis, tipo estudantil, e fica de pé para caminhar e pisar forte no chão, com o intuito de testar o conforto dos caçados. Ele se queixa e menciona ter trazido os sapatos errados. Os remove dos pés, calçando agora uma sandália de couro marrom. Repete a verificação e confirma estar confortável. Agora, Socorro lhe entrega o capacete coroa. O Mestre ajusta as fitas e posiciona o adereço em sua cabeça. O firma e aguarda a provação de todos ao redor, que prontamente comentam como ele está bonito. Agora, é o grande Reis, que se auto coroou diante dos nossos olhos. Mas faltam-lhe ainda dois importantes adereços. O primeiro a ser entregue é sua espada, também distinta das dos demais. Ele a aprecia por poucos segundos e faz alguns movimentos leves. O segundo, é o adereço que lhe garante o total poder do seu reinado brincante: o apito. Agora, sim, ele está pronto para reinar.

Léo e Assis, com a ajuda de alguns familiares presentes, posicionam os sacos de pano com os entremeios próximo a escada que dá acesso a porta de entrada para o palco. O grupo estava pronto e aguardava as orientações para iniciar a apresentação. Prof. Ewelter ingressou no camarim e se dirigiu ao Mestre, pois ainda não tinha conseguido ter uma conversa com ele. Aldenir e Ewelter são conhecidos de longa data, e há quase vinte anos não se encontravam. Quando o Mestre ainda morava próximo ao Horto, em Juazeiro do Norte, Ewelter frequentou sua casa. Nesse período, o professor pesquisava expressões de tradição do Cariri, e o Mestre além de ser uma das suas fontes, o recebeu para boas conversas. Alguns outros admiradores ingressaram no camarim e aproveitaram para fazer fotos e cumprimentar o Mestre

Recebemos o aviso que estava tudo pronto e a apresentação iniciaria em poucos minutos. Curiosa, fui dar uma olhadinha no público pela brecha da porta, e avistei o teatro lotado de crianças, jovens e adultos. A plateia era formada por estudantes, e seus familiares; professores e funcionários da CVDD; interessados pelo Reisado; pesquisadores da cultura popular e algumas professoras da rede pública de Fortaleza. Conduzi o Mestre para próximo da porta de entrada e expliquei que eu entraria e o convidaria. Ele então, após se apresentar e falar, poderia convidar o grupo.

Prof. Ewelter fez a abertura, partilhando informações sobre o Festival Aralume, o grupo do Mestre e a minha pesquisa. Então, me convidou a ingressar. “Com o coração na boca”, entrei e partilhei algumas palavras sobre a importância daquele momento, convidando todos a imergirem pelas próximas horas num reino de encantamento. Chamei o Mestre aos moldes da vida no interior “Ô, de casa?”, ele respondeu “Ô, de fora?”, e eu o convoquei “Pois quem tiver dentro que venha para fora!” Ele ingressou e se apresentou: “Eu me chamo Aldenir e nasci em

1933, e hoje estou com esse grupo de Reisado. E hoje aqui, estou com muita alegria de ver vocês assisti esse Reisado dos canaviais do Cariri”. Depois agradeceu o convite, mencionando a importância da Casa, e convidou o violeiro Zé Bilú e o zabumbeiro Assis a entrarem. Eles se posicionaram no canto esquerdo do palco. Em seguida, ele convidou as cantoras, sua filha Vera, suas netas Luiziane, Maria, Rita, Liane e Franciana, e Edna, mãe de duas brincantes, que se posicionaram ao lado dos tocadores. O Mestre apitou e os tocadores iniciaram uma marcha, ingressando assim o restante do grupo numa fila, marcando o ritmo nas pisadas e logo se organizando no centro do palco em três fileiras. Eles dançaram, movimentando o pé direito para frente e para trás, até o Mestre apitar e encerrar-se a marcha.

O palco preparado pela equipe da Casa estava lindo. Adornado com fitas coloridas, em toda sua extensão. As fitas desciam do teto para baixo, e um cordão de lâmpadas, que lembram as de quermesse, estava suspenso. A sensação era que estávamos realmente num terreiro da cultura popular.

Após a marcha de entrada, o Mestre, Léo, Geovana, que brinca de Reis, e Raynara, de embaixadora, declamaram Embaixadas religiosas. “Quando entro nessa sala pelo quilaro dessa luz, dou viva ao dono da casa e ao Coração de Jesus. Perante um foco de luz, digo uma e digo duas: Viva o Coração de Jesus!”, Léo declamou, e o grupo respondeu: “Viva!” O Mestre declama: “Boa noite, meus senhores! Boa noite, que dê Deus? Que dê o dono da casa? Por ele pergunto eu. Padre nosso que nos ensina, quer dizer santificado. Boa noite, meus senhores, que eu não sou malensinado. Venho trazendo com cuidado esse brinquedo. Cada dia peço pelo onipotente, que fique calado somente, até pra própria ocasião de Santo Reis do Oriente”. Geovana e Raynara recitam uma Embaixada, evocando proteção para a jornada que se inicia “Eu beijo a cruz da espada para conseguir uma oração. Ó, Virgem da Conceição. Maria pia e sagrada. Mãe de Deus imaculana, esposa casta e fiel. Pelo Vinagre e fel que Cristo bebeu na Cruz. Rogais por mim Jesus, nessa batalha cruel”. Ao final, cruzam as espadas. O Mestre explica para o público, que em noite de brincadeira cada membro da Corte declama uma Embaixada. Ele soa o apito, e solfeja a nota inicial da primeira peça a ser cantada. “Quando eu cheguei na ponta da rua, eu avistei a torre da igreja”. A marcha segue, com o Mestre a cantar e o grupo responder, enquanto marca a pisada com os passos. O apito soa, e uma valsa é iniciada. “Ô, Ana! Ô, Ana! Acorda e vem ver! O mar pegar fogo e os peixinho se arder!” Essas são canções de Chegada e Abertura de Porta, que fazem parte do ritual inicial da brincadeira. Os trupés executados marcam claramente a valsa que tem um acento no tombo. E, no interlúdio instrumental, os brincantes realizam tesouras, cruzando as pernas e saltando de forma habilidosa, enquanto batem as espadas umas nas outras, giram e os saíotes revoam. Essa é uma

característica da brincadeira, o aumento da intensidade dos movimentos entres os versos cantados.

O Mestre puxa uma série de peças de Terreiro. Ele senta durante o baião “Reisado é bom. Reisado foi minha infância. Inda hoje eu tenho lembrança do Reisado que eu brinquei”. O primeiro Entremeio é chamado: o Jaraguá. É Léo quem o veste. O grupo forma duas filas paralelas, e o Bicho ingressa até o centro. Seguindo os versos “É o Jaraguá, ô, maninha, pra pegar Mateu”, corre atrás dos Mateus. Léo realiza a performance apitando, e abrindo e fechando a boca, preenchendo todo o palco com a dança e os movimentos que dão vida ao ser fantástico. Ele cumprimenta a plateia e é visível o encantamento nos olhos dos que assistem. As crianças estão extasiadas.

Entre os Entremeios, peças de Terreiro e do Divino são cantadas para assim dar tempo da troca de roupa. Ingressa então, a Burrinha, com Liane a cavalgando. A plateia acompanha com palmas o “tim, tim, tim, tim, tim, tim”. Peças de amor e de cavalaria são executadas, com o grupo pisando forte quando era um baião, e trupés elaborados nas valsas. Então, é chamado o Boi vestido por Léo. Esse Entremeio possui várias peças e algumas falas que são encenadas pelo Mestre e os Mateus. O Mestre estimula um quadro de improviso dos pequeninos brincantes, que logo entoam Loas e fazem graça, levando o grupo e o público presente darem boas risadas.

Após a saída do Boi, o Mestre narra a história da composição de uma peça de Divino. Ele conta que numa noite, enquanto fazia suas orações diante de uma vela, os versos vieram em sua cabeça. Ele puxa a melodia “De madrugada, quando eu me levanto, vou aos pés do Santo e começo a rezar. Derrepente, acende uma luz. É sinal que Jesus, sua presença está”. O grupo todo responde. É possível perceber claramente a segunda voz cantada por Zé Bilú e Assis, os tocadores. Eles cantam na entoalidade do Reisado, com o intervalo típico de terça, e por vezes durante a frase de pergunta do Mestre. O coro feminino, reforça a melodia cantando uma oitava acima. A viola de Zé Bilú se reveza entre a melodia e a harmonia, na medida que a Zabumba de Assis demarca os acentos específicos dos ritmos do Reisado.

Em seguida, entra o Orangotango, que dança e faz mungangas com os Mateus pelo palco. O Mestre abre outro momento de improviso com os Mateus. E após a saída do Orangotango, mais peças de Terreiro são cantadas.

Para minha surpresa, o próximo Bicho foi o Sapo. Logo o que eu pensei, com tristeza, ter sido esquecido. O Sapo é o meu Entremeio preferido. Na verdade, fazia anos que não o via ser interpretado em grupos de Reisado. No processo de gravação do álbum, fizemos o resgate no grupo do Mestre, e assim, outros grupos passaram a também brincá-lo. Léo entra na posição

do réptil, agachado, com as mãos no chão e pulando. O grupo se ajoelha e acompanha batendo palmas no ritmo do baião. A viola e a zabumba fazem a sonoplastia, gerando uma expectativa a cada elemento pedido pelo Mestre para a realização do casamento. “Meus senhores todos, oxente. O Sapo quer se casar, mas tá lhe faltando um palitô, ô, minha gente. Aquele moço é quem vai dar”.

A brincadeira já estava com uma hora de duração, e o Mestre alternava entre minutos sentado e outros em pé, demonstrando disposição para seguir. A plateia, atenta, sempre aguardando a próxima surpresa a ser introduzida. Lembrei de uma das definições do Mestre Aldenir para o Reisado de Congo, que diz: “o Reisado é uma festa de surpresa para o povo que está assistindo”.

Embaixadas de Guerras foram declamadas por Luan, bisneto do Mestre, e Jorge Miguel, antecipando uma peça de Batalha que contou com um belo bailado de Jogo de Espadas. A luta era bem demarcada, enquanto o grupo cantava “E haja fogo e haja guerra. Ôi, guerra no mar!” Nesse momento, Luiziane e Liane deixaram os microfones e se juntaram a guerra. O baião foi se acelerando, e o grupo aumentou a velocidade do jogo, gerando gritos de euforia. O tinindo das espadas, chocando umas nas outras durante os golpes, se tornou forte e marcante. O público aplaudiu com entusiasmo, ao final da guerra.

O Mestre chama Léo e passa-lhe o apito, entregando para ele a condução. Léo inicia com um baião “Brincar Reisado é uma presença Divina. É uma coisa tão bonita, foi Jesus que abençoou”. E reverencia o Mestre, se encurvando diante dele, enquanto canta “É com louvor que venho cantar agora. Meu Mestre tá na memória, foi Deus quem presenteou”. E, segue evocando a presença do Espírito Santo, na peça seguinte “Divino a nós, Divino Espírito Santo. A nossa alma venha renovar”. E, os versos seguintes demarcam bem o caráter sagrado da brincadeira “Mesmo brincando temos que invocar o Santo nome de Deus verdadeiro. Em toda parte, em todo lugar, Ele é sempre o defensor primeiro”.

Léo canta uma peça biográfica sobre o Mestre que narra detalhes da sua vida, como seu nascimento no Baixio Verde, seu tempo de cortador de cana, e finaliza reconhecendo “O seu trupé chega faz tremer o chão. Entre toda região, você já mostrou quem é”. Na peça seguinte, Léo canta “Eu tenho uma força de magia. Mestre Aldenir é o Mestre dessa rebeira. Guerreiro, eu fui chamado pra guerra. Sou treme terra, campeão do Juazeiro”. Quando Léo apita concluindo a peça, o Mestre pede o microfone e logo se posiciona de forma humilde, declarando não ser campeão, mas apenas um entre tantos Mestres.

Depois de quinze minutos conduzidos por seu neto, o Mestre pega o apito e se posiciona como guia, novamente. Ele retoma as peças de amor e cavalaria, até entregar o apito,

dez minutos depois, para Luiziane, a Contramestre do Reisado. Ela puxa duas peças que são para mim por demais afetivas. Lembro como se fosse hoje, ela Mestre do Reisado das Meninas cantando as mesmas peças que relatarei. Esse trecho tem uma coreografia mais delineada, que seguem as ações sugeridas nos versos. Na primeira, cantam “Nós somos soldados que andam em guerra. Costa com costa, com juei na terra”, à medida que grupo, gira, e se ajoelha. Na outra “Perdi o meu ouro do dedo mindim. Vamos caçar ele, bem abaixadim”, um movimento de balanço reclinado, como se os brincantes procurassem pelo chão o objeto perdido é realizado.

O Mestre assume, agora de pé, e com uma hora e quarenta minutos de apresentação, os brincantes demonstram cansaço, mas não param de cantar, nem dançar. Ele parece ter renovado as forças. Começa a se movimentar pelo palco e a dançar entre as fileiras. Sua voz está mais firme e intensa. A equipe da Casa admirada com o vigor, pergunta se eu acho que está perto da conclusão. Eu repondo: “É o Mestre quem manda. Não sou nem doida de interromper. Se ele me perguntar, eu sugiro a finalização”. Aprendi nos anos que auxiliei o grupo, e tento continuar a seguir, agora nessa retomada que ele é o Mestre, ou seja, ele direciona tudo. Eu, só obedeço, e se a permissão me for dada, posso até opinar.

Com bom humor, o Mestre inicia algumas peças mais jocosas, e arranca sorrisos dos brincantes. Ele sabe que precisa estimular o grupo a seguir até onde ele deseja ir. De repente, fui surpreendida. O Mestre puxou uma peça que dizia o seguinte “Dona Karina, eu vou lhe contar uma coisa, que aqui tem uma moça danada pra namorar. Pequinhinha, do tamanho de um C cedilha. Pesada, não dá um quilo, e assim mesmo, quer casar”. Eu caí na risada.

O Mestre me chamou e perguntou, “Já tá bom pra você, minha fia?” Eu respondi, “Vamos só fazer mais um Baião de Espadas e aí o senhor chama a Despedida”. Os tocadores arrocharam um Baião e o jogo começou. Léo executou com o Reis um jogo difícil, no qual cada jogador luta com duas espadas, uma em cada mão. Então, a Despedida é iniciada. Os brincantes seguram os capacetes nas mãos, acenam dando adeus, enquanto cantam “Despedida, meu bem, despedida. Acabou-se a nossa função”. E saem do palco, em fileira, como entraram. O Mestre agradece, enquanto o público de pé o aplaude, após duas horas seguidas de brincadeira. Ele é cercado por admiradores que fazem mais fotos e agradecem o espetáculo, e com muita gentileza atende a cada um. Eu aproveito para abraçar amigos que vieram prestigiar a apresentação e compartilho da minha alegria, pois sonhei com esse momento.

A equipe de áudio visual da CVDD recolheu depoimentos do Mestre e de brincantes, também meu e do prof. Ewelter. O desejo é prepararmos um conteúdo rico sobre esse dia de intensa atividades. Durante a tarde, aconteceu uma animada Oficina prática sobre o Reisado de Congo, mediada pelo Mestre e seu grupo, direcionada aos estudantes e professores da Casa.

Por uma hora o Mestre ensinou peças e passos, conduzindo os participantes a formarem fileiras, e brincarem. E, como os participantes se divertiram. O Mestre em poucos minutos formou um batalhão, e tenho certeza de que se outros encontros houvessem, a Casa teria, sim, seu grupo de Reisado. Era nítido o ingresso dos educandos naquele mundo de fantasia, como se mergulhassem num livro de histórias. Ouvi meninas comentarem entre si, eufóricas, sobre o desejo de se vestirem de guerreiras. Eu também integrei a oficina, mediando algumas interlocuções com a educação musical, ao passo que realizava intervenções ao longo do encontro.

Finalizada as atividades na CVDD, seguimos para a praia, como combinado. Eram quase 16 horas quando chegamos, e foi de enternecer a alma apreciar o primeiro contato de alguns brincantes com o mar. Saímos, então, de Fortaleza próximo das vinte horas, e tivemos um tranquilo retorno para o Crato.

A apresentação na “capitá”, foi bonita, como o Mestre havia prometido, e demarcou a finalização de um ciclo intenso de produção artística para a pesquisa. Fechei essa jornada no lugar onde tudo começou, pois foi em Fortaleza que vivi por tantos anos, acalentando o desejo de retomar minha convivência com o Mestre, e foi em Fortaleza que decidi ser um trabalho acadêmico o melhor destino para o amor e a reverência que nutro pelo Mestre e seu Reisado, iniciando e concluindo minha jornada numa pesquisa de mestrado. O desejo agora é seguir mediando aproximações e encantamentos, nutrindo o brilho dos olhos de educandos e educadores que se percebem Reis e Rainhas no grande terreiro da educação musical.

7 DESPEDIDA

Ao me aprofundar no processo de ensino aprendizagem musical do Reisado de Congo, identifiquei relações diretas entre os elementos das abordagens ativas e os elementos presentes na transmissão de saberes e fazeres do folguedo popular. No entanto, a existência de interfaces não subordina os processos vivenciados no brinqueado as correntes ativas, pois é perceptível a independência e autossuficiência da metodologia estruturada no terreiro do Mestre. Esse percurso metodológico é sistematizado a partir das vivências e das partilhadas entre o Mestre e os brincantes. Um processo de ensino aprendizagem de música centralizado na experiência com a brincadeira, ou seja, se ensina e se aprende música enquanto se brinca, numa incorporação dos parâmetros e componentes sonoro musicais no brincante, no transcorrer da brincadeira. Sendo indissociáveis, a música, o corpo e o movimento, bem como a música, a dança, o teatro e as artes visuais, nessa mediação da aprendizagem musical. Ressalto ser o modelo de ensino aprendizagem presente no Reisado de Congo, também encontrado em outras expressões da cultura popular, podendo assim o educador musical, visitar expressões que estejam ao seu alcance geográfico.

Nessa perspectiva, a positiva inclusão de elementos do fazer musical da cultura popular na escola regular e especializada, e em espaços não-formais, não pode ser reduzida na construção de uma matriz curricular ou de planos de aula. Isso seria aprisionar modos de fazer em uma forma que não lhes cabem. Os territórios da educação musical precisam é estimular a imersão e a interação dos educandos com as dinâmicas da cultura popular, promovendo ações, como trazer Mestres e brincantes para os espaços educacionais, para que eles brinquem nesses espaços. Como também, conduzir e integrar os educandos nos terreiros das brincadeiras.

Ouso sonhar e afirmar ser a pesquisa uma tentativa, de quem sabe um dia, propor uma educação musical cariri, sem preocupações com referendar termos ou modelos da educação musical, segundo o modelo ocidental, mas, sim, assumir uma terminologia ‘caririense’. Uma educação musical, onde todo educador é um Mestre, todo aluno um brincante, e toda sala de aula, um terreiro. “Terreirizando”, assim, a educação musical.

O Reisado de Congo do Mestre Aldenir se revelou, conjuntamente, como um referencial na construção de uma proposta educacional ética que promova enfrentamentos e mudanças quanto as questões de racismo, machismo, intolerância religiosa e classismo, estimulando reflexões que mobilizem uma transformação nas atitudes e valores individuais, reverberando assim na comunidade e na sociedade. O trabalho é pautado na necessidade de um posicionamento decolonial, que se arrisque a dar voz às plurais cosmovisões presentes nas

manifestações da cultura popular. Entendendo ser urgente o protagonismo dos modelos presentes nessas manifestações, para a construção de novas possibilidades educacionais.

O estudo dos conhecimentos e práticas partilhados no Reisado de Congo instrumentalizam os educadores musicais, os armando para guerrear, como Reis e Rainhas, contra os exércitos que silenciam e oprimem as expressões identitárias, convocando-os a atingir a hierarquização epistêmica dos sistemas de ensino aprendizagem musical institucionalizados nos espaços educacionais. Reconheço, claro, a luta ainda ser travada dentro dos próprios grupos de tradição, pois o projeto de poder racista, machista, intolerante e elitista é replicado pelos brincantes.

Acho importante registrar a queixa entre os brincantes mais experientes, e até do próprio Mestre, sobre a escassez de novos brincadores. Uma das dificuldades que os Reisados, enfrentam é a necessidade de atualizar seu grupo. Frequentemente, os jovens se afastam das atividades devido a relacionamentos e outros compromissos sociais. O Mestre, atuando como preservador da tradição, precisa estar sempre atento para estimular o envolvimento dos jovens. Isso envolve a necessidade de se adaptar às novas realidades sociais e às exigências que a contemporaneidade traz. Essa ausência de renovação é agravada quanto aos tocadores. A falta de brincantes dispostos a aprender instrumentos como o violão, já constitui um cenário de extinção de violeiros de reisado.

A problemática poderia ser minimizada, se os órgãos que gerem a cultura fomentassem políticas públicas que reconhecessem e valorizassem a figura do brincante. Pois, os editais e programas de suporte existentes, como o “Tesouros Vivos”, ainda privilegiam a pessoa do Mestre. Essas ações não compreendem o lugar de centralidade do brincante e da coletividade, na transmissão e manutenção da tradição. E da mesma forma, os tocadores, tão essenciais as brincadeiras e tão invisíveis ao poder público. Acredito também ser necessária uma simplificação dos processos de editais no contexto da cultura popular, bem como uma melhor comunicação e mediação, que viabilizasse e motivasse mais submissões de projetos advindos dos próprios Mestres, brincantes e grupos. Imagino quão potente seria uma política pública de reconhecimento dos Terreiros como escolas livre de artes, onde Mestres e brincantes conduziram processos de ensino e aprendizagem, com subsídio financeiro.

Deixo algumas provocações, em cima de questões que julgo pertinentes e podem orientar futuras investigações e estudos:

A primeira se relaciona a um possível olhar da musicoterapia sobre os processos de transmissão de saberes e fazeres na tradição. O campo da musicoterapia compreende os fenômenos da construção da identidade sonora e do desenvolvimento da musicalidade do ser,

como sendo intrinsicamente conectados as experiências sonoro musicais da ancestralidade de cada sujeito, somado as vivências sonoro musicais do indivíduo ao longo da vida. Uma tradição como a do Reisado de Congo, que repassa repertório sonoro musical de forma intergeracional, e ao longo das fases do desenvolvimento humano, é significativa no processo formativo, tanto da identidade sonora de cada indivíduo, como na formação de identidades sonoras grupais e culturais (que se relacionam com experiências sonoro musicais de coletividades e grupos culturais específicos). Há um potencial clínico na utilização de repertórios dessa natureza em tratamentos de demências diversas e Alzheimer, pois mobilizam o despertar da memória remotas (ligada aos fatos mais antigos da história de vida do sujeito). Eu mesma, indiquei a aplicação desse repertório com meu avô, sendo registrada a reminiscência de recordações dos tempos relacionados a convivência com o Mestre e o seu Reisado.

A segunda, se relaciona a continuidade de uma investigação mais aproximada sobre a metodologia do Reisado. Ao investigar o Mestre, seu corpo e Terreiro, e os Brincantes, suas partilhas e interações, escolhi, por ser uma primeira inserção, segmentar, apresentando-os separadamente. Mas acredito não haver essa desassociação. O corpo do Mestre é o seu terreiro. Corpo e terreiro constituem uma mesma dimensão. O Mestre carrega em seu corpo todos os saberes e fazeres, e transformam qualquer território em terreiro quando se presentifica nele. Mesmo reconhecendo elementos específicos do Terreiro que colaboram nos processos de transmissão, um Terreiro, com esses elementos, mas sem a presença de um Mestre, não promove transmissão. E, o Mestre e os Brincantes também são indissociáveis. Para que a transmissão aconteça em sua totalidade, o Mestre sempre solicitará uma coletividade, sendo a rede de interações e partilhas essencial ao processo.

A terceira, remete as sutilezas e particularidades de um processo de produção artística no contexto de uma brincadeira popular que não puderam ser contemplados na escrita do presente trabalho. Produzir um álbum, um clipe e um programa me puseram diante de questões técnicas e éticas, situações delicadas e complexas que precisaram de constante ponderamento. Das técnicas, por exemplo, a escolha de equipamentos para a captação da voz guia do Mestre, e decisões sobre a sonora do álbum, ou seja, quais instrumentos utilizar. E das éticas, exemplificarei meu questionamento sobre estar perpetuando mecanismos de violências, ou, se integrava um processo dinâmico e orgânico, do constante movimento e diálogo, que mantém a cultura popular viva.

Findo meu texto, consciente que busquei despertar questionamentos e, principalmente, aproximações, a fim de mediar encontros e encantamentos com saberes e fazeres ancestrais, inventivos, plurais, complexos e dinâmicos de um brinquedo popular historicamente

subalternizado. Apontando possibilidades para uma educação musical humana e politizada, que colabora na construção integral do indivíduo e da sociedade.

As linhas escritas não acessam, nem de longe, a imensidão do amor e da força que um Mestre e seu brinquedo representam em minha vida, e no que acredito e busco no campo da educação musical. Tive, no entanto, nesse programa de pesquisa profissional, as folhas sem linhas da arte, que possibilitaram dar vazão ao que o texto não conseguiria. E, deixo, bem mais que um portal com atividades a serem utilizadas em sala de aula. Deixo os cantos, os trupés, os espelhos e a fantasia de um Reino encantado, cujo Reis sempre será lembrado, por fazer da educação musical uma folia.

REFERÊNCIAS

ALVES, K. F. T. **Sons e Palavras**: apostila de apoio didático I. Fortaleza, 2020a.

_____. **Sons e Palavras**: apostila de apoio didático II. Fortaleza, 2020b.

ANDRADE, M. de. **O turista aprendiz** / Mário de Andrade; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

_____. **Danças dramáticas do Brasil I** Mario de Andrade; edição organizada por Oneida Alvarenga. - 2. ed. - Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1982.

ANTONIL, A. J. (João Antônio Andreoni). **Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas**. Texto da edição de 1711. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967. Disponível em:
<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580735/000921829_Cultura_opulencia_Brasil.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2024.

ARROYO, M. **Educação musical na contemporaneidade**. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2., 2002, Goiânia. Anais... Goiânia: UFG, 2002. p. 18-29. Disponível em:
<<http://www.musicaeeducacao.ufc.br/Para%20o%20site/Revistas%20e%20peri%C3%B3dicos/Educa%C3%A7%C3%A3o%20Musical/Ed%20Mus%20contemporaneidade%20Arroyo.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. **Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**. REVISTA DA ABEM, 8(5), 2000. Disponível em:
<<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/448>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. 406 f. TESE (Doutorado em Música), Curso de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 1999. Disponível em:
<<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15025/000241418.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

BARROSO, O. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura/Faculdade Latino - Americana de Ciências Sociais/Museu da Imagem e do Som, 1996.

_____. **Curso de Iniciação ao Teatro Brincante do Nordeste**. Fortaleza; 2004.

_____. **Teatro como desencantamento**: bois e reisados de caretas. Fortaleza, 2007. 517f. Tese (Doutorado em Sociologia) CH. Universidade Federal do Ceará.

_____. **Teatro como encantamento**: bois e reisados de caretas no Ceará. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BENENZON, R. O. **Manual de Musicoterapia**. Tradução: Clementina Nastari. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985. 182p.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida, Revista e Atualizada no Brasil, 2ª Ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BONA, M. **Carl Orff**: Um compositor em cena. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 125-156.

BONDIA, J. L. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BORDA, O. F. **Aspectos teóricos da pesquisa participante**. In: BRANDÃO, C. R. (Org.). *Pesquisa participante* São Paulo: Brasiliense, 1982. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8062260/mod_resource/content/1/25-Orlando%20Fals%20Borda%20%281%29.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. **Orígenes universales y retos actuales de la IAP**. In: *Análisis Político*. Colômbia: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales - IEPRI. 1999. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/79283/70535>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

BRANDALISE, A. **Musicoterapia músico-centrada**: Linda - 120 sessões. São Paulo: apontamentos, 2001. 86p.

BRETON, D. Le. **A sociologia do corpo**. 2 ed; tradução de Sônia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

CAIXETA, F. T. B. **Dia do Quilombo**: cinema e cultura popular no juazeiro do Padre Cícero. 2016. 177 f. DISSERTAÇÃO (Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades), Programa de Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CARDOSO, R. de C. S.; CUNHA, C. E. O.; CASTRO, Â. T. Tradições culturais no ensino de música em classes hospitalares. *Revista NUPEART*, v. 25, p. 90 – 107, 2021. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/19736/13306>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

CAVEDON, N. R.; FIGUEIREDO, M. D. de. **Transmissão do Conhecimento Prático como Intencionalidade Incorporada**: Etnografia numa Doceria Artesanal. *RAC*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, art. 3, pp. 336-354, Maio/Jun. 2015. Disponível em: <www.anpad.org.br/rac>. Acesso em: 1 dez. 2024.

CIAVATTA, Lucas. **Um método de educação musical**. Disponível em: <<https://www.institutodopasso.org/metodo>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

COOPAT, C. M. S.; MATTOS, M.; GONZÁLEZ, S. A. Caracterização dos agrupamentos da música popular tradicional do Cariri cearense. In: COOPAT, Carmen María Saenz;

MATTOS, Márcio (orgs.). **Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense**. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

CORDEIRO, R. N. **Congo de milagres: música, movimento e corporeidade em devoção à Nossa Senhora do Rosário**. 224 f. TESE (Doutorado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <>. Acesso em: 1 dez. 2024. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-9Q5MZK/1/teses_qualifica__o_15mar2013_p_sdefesa.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2024.

CUNHA, J.; CARVALHO, S.; MASCHAT, V. **Abordagem Orff-Schulwerk: história, filosofia e princípios pedagógicos**. Aveiro: UA Editora, 2015.

FARIAS, R. R. **Reis coroados: um olhar sobre a brincadeira do Reisado Discípulos de Mestre Pedro**. 2011. 232 f. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Faculdade de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27300>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

FÁVERO, A. A., TONIETO, C. **Reconstrução da Experiência e Educação: a relação entre Filosofia e Pedagogia no pensamento de John Dewey**. Revista Contexto & Educação, 24(82), 111–134, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/1015>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

FERREIRA, N. G. M. L. **O papel da experiência na filosofia de John Dewey**. Filogênese, Marília, v. 4, n. 2. p. 147-156, 2011. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/nicholasminotti.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

FONTEERRADA, M. T. de O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GAINZA, V. **Estudos de psicopedagogia musical**. 3.ed. São Paulo: Summus, 1988.

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2 ed. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZÁLES, J. P. **Uma História do Conceito Música Popular por Intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)**. Dissertação de Mestrado. DH-FFLCH-USP. 2012. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23072012-083606/pt-br.php>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

HALL, S. Codificação/Decodificação. In: SOVIK, Liv. (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003b, p. 365-381.

HALL, S. Que ‘negro’ é esse na cultura negra?. In SOVIK, Liv. (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003c, 335-349.

INCTI - Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. **Encontro de Saberes nas Universidades:** bases para um diálogo intepistêmico. (Documento-base do Seminário). Brasília: UnB, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE).

LARROSA, J. **Tremores:** escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Coleção: Experiência e Sentido.

LÜHNING, A. E. **A educação musical e a música da cultura popular**. ICTUS, n. 1, p. 53-61, dez. 1999. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34191>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

MARIANI, S. **Émile Jaques-Dalcroze:** A música e o movimento. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 25-54.

MATEIRO, T. **John Paynter:** A música criativa nas escolas. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 243-273.

MATTOS, C. L. G.; CASTRO, P. A. **Etnografia e educação:** conceitos e usos. Campina Grande, PB: EDUEPB, 2011.

MIRANDA, D. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, 2009.

Monteiro, G. L. F., & Soares, T. R. P. (2020). **Reflexões acerca da relevância e necessidade da decolonialidade no ensino de música em uma universidade fronteiriça contemporânea**. Raído, 14(34), 104–121. Disponível em: <<https://doi.org/10.30612/raido.v14i34.11063>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

MÜLLER, V. B. **A música é, bem dizê, a vida da gente:** um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal Porto Alegre – EPA. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

NATAL, C. M. **Limites da canção:** a música brasileira segundo Mário de Andrade. História (São Paulo), v.40, e2021062, 2021. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221070900031>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

NETO, A. C. **Interações Sociais construídas no ensino particular de violino e flauta doce:** estudos de caso sobre relações de ensino e aprendizagem com crianças de dois e três anos. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34021>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

NUNES, C. **O reisado em Juazeiro do Norte-CE e os conteúdos da história e cultura africana e afrodescendente:** uma proposta para a implementação da lei no. 10.639/03. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em

Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2007. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2982>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

OLIVEIRA, A. F. S. **A formação do Cariri na produção territorial da Província do Ceará**. Ateliê Geográfico - Goiânia-GO, v. 16, n. 3, dez./2022, p. 157 – 172. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/8+-+A+forma%C3%A7%C3%A3o+do+Cariri+na+produ%C3%A7%C3%A3o+territorial+da+Prov%C3%ADncia+do+Cear%C3%A1%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/8+-+A+forma%C3%A7%C3%A3o+do+Cariri+na+produ%C3%A7%C3%A3o+territorial+da+Prov%C3%ADncia+do+Cear%C3%A1%20(1).pdf)>. Acesso em: 1 dez. 2024.

Oliveira, A. J. de. **Engenhos de Rapadura do Cariri: Trabalho e Cotidiano (1790-1850)**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2003. 153 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/33217>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

PAREJO, E. **Edgar Willems: Um pioneiro da educação musical**. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 89-124.

PEREIRA, A. L. M. **Uma reflexão Sobre Etnomusicologia e Educação Musical: Diálogos Possíveis**. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 51–64, 2013. DOI: 10.5965/2358092509092011051. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3529>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

PINHO JÚNIOR, F. de C. T. e. **Mestras e Mestres dos Sons – a resistência da paisagem sonora da tradição**. In: CUNHA, Paula Silveira da (org.). *Mestres da Cultura Cearense: a tradução das tradições*. Fortaleza: Instituto União de arte, educação e culturas populares, 2021. p. 66-71.

_____. **O Reisado de Congo Caririense como referencial para a Educação Musical**. Crato-CE: URCA, 2022. 151 p.; il, color. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade Regional do Cariri, 2022. Disponível em: <<http://www.urca.br/mpe/wp-content/uploads/sites/14/2022/09/FABIANO-DE-CRISTO-TEIXEIRA-E-PINHO-JUNIOR-dissertacao.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

QUEIROZ, L. R. S.; MARINHO, V. M. **Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular**. In: *Opus*, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2303>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. **Práticas para o ensino da música nas escolas de educação básica**. In: *Música na Educação Básica*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro de 2009. p.60-75. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1jkJ9x1As07E-o-MRjObylJB3Bqgyns23/view>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

QUEIROZ, L. R. S. **Até quando Brasil?** Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. In: *PROA: Revista de antropologia e arte*, Unicamp, 10 (1), P. 153 – 199, Jan – Jun, 2020. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/3536/3217>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. **Currículos criativos e inovadores em música:** proposições decoloniais. In: BEINEKE, Viviane (org.). Educação musical: diálogos insurgentes. São Paulo: Hucitec, 2023. p. 191-241. Disponível em: <<https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. **Educação musical e cultura:** singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *REVISTA DA ABEM*, 12(10), 2004. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/367>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/221>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

_____. **Por uma etnomusicologia brasileira decolonial e educacional no enfrentamento de crises da contemporaneidade:** desafios para a formação e a práxis de etnomusicólogos(as) em tempos de coronavírus e bolsonarismos. In: CARVALHO, Tiago de Quadros Maia, OLIVEIRA, Mário André Wanderley; SANDRONI, Carlos (Orgs.). Desafios para a Consolidação da Etnomusicologia no Nordeste. São Paulo: Editora Dialética, 2024. p. 167-240. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1KCO8h0-Y6J03uFEwk3IMi43VUo0Sha34/view>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

RIBEIRO, F. H. G. **Música como consenso social:** interações, significados e experiências musicais em performance na cultura popular contemporânea de João Pessoa (PB). *Opus*, v. 25, n. 3, p. 256-280, set./dez. 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2512>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

RIBEIRO, V. dos S. **Memória musical na aprendizagem informal e suas relações com os métodos ativos em educação musical.** 2022. 131f. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes – São Paulo, 2022.

ROCHA, E. de S. e. **Vestígios do sagrado:** uma etnografia sobre formas e silêncios. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12122012-125717/pt-br.php>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

RODRIGUES, R. **As questões da música na cantoria:** o mito sobre o dom. *Revista da Abem*, v. 30, n. 2, e30201, 2022. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/1019/0>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SANDRONI, C. **Uma roda de choro concentrada:** eflexões sobre o ensino de músicas populares na escola. In: ABEM, IX ENCONTRO ANUAL. Anais. 2000. Disponível em: <https://www.academia.edu/8288462/Uma_roda_de_choro_concentrada>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SANTOS, B. N. C. dos. **Formação docente e educação musical ativa:** uma pesquisa-formação no curso de licenciatura em música da UECE. 2021. 183f. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Ceará, Centro de Educação - Fortaleza, 2021.

SANTOS, H. J. dos; LEITE, M. J. dos S. **Coronéis e cambiteiros: história dos engenhos de rapadura de Jardim Ceará**. X Encontro Nacional de história oral. Testemunhos: história e política. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010. Disponível em: <https://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1267436438_ARQUIVO_ArtigoengenhodeJardim.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SANTOS, R. **Jacques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar**: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio, Rio de Janeiro, n. 4, p. 5-48, 2001.

SILVA, W. M. **Zoltán Kodály**: Alfabetização e habilidades musicais. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). Pedagogias em educação musical. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 55-88.

SILVEIRA, P. **Mestres da Cultura Cearense**: a tradução das tradições. Fortaleza: Instituto União de arte, educação e culturas populares, 2021. p. 66-71.

SLOBODA, J. A. **A Mente Musical**: Psicologia Cognitiva da Música. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

SOUZA, C. D. de; GIESBRECHT, Érica; REILY, S. **“Não há música sem dimensão política”**: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 4, 2012. DOI: 10.20396/proa.v4i.16477. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16477>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SOUZA, E. C. **Roda de samba e samba de roda**: cultura popular, memória e educação não-formal” Park e Fernandes, Margareth Brandini e Renata Sieiro (org.). In: Educação Não Formal: contextos, percursos e sujeitos, Campinas/SP, Editora Setembro, 2005. p. 405-417.

SOUZA, J. **Educação musical e práticas sociais**. REVISTA DA ABEM, 12(10), 2004. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/356>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SOUZA, M. de L. M. de. **Sendo como se fosse – as danças dramáticas na ação docente do ator professor**. Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GFHGX>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. 6 ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

VASCONCELOS, J. L. R. de. **As relações entre cultura popular e educação musical**: dois enfoques. 2017. Disponível em: <<https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/semanaeducmusi/Jorge%20Luiz%20Ribeiro%20de%20Vasconcelos.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2024.

VIDEIRA, P. L. **Marabaixo, dança afrodescendente:** significando a identidade étnica do negro amapaense. Fortaleza: Pós-Graduação em Educação Brasileira/Universidade Federal do Ceará – UFC, 2005. (Dissertação de Mestrado).

YIN, R. K. **Pesquisa qualitativa:** do início ao fim. Trad. Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2016.

WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogías decoloniales:** prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya -Yala, 2013.