



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ

IFCE CAMPUS FORTALEZA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

RAVEL ANDRADE DE SOUSA

**PROCESSOS CRIATIVOS NOS RITMOS DE BATUQUE: MARACATU CEARENSE
E SAMBA-REGGAE**

FORTALEZA

2022

RAVEL ANDRADE DE SOUSA

PROCESSOS CRIATIVOS NOS RITMOS DE BATUQUE: MARACATU CEARENSE E
SAMBA-REGGAE

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 Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro.

FORTALEZA – CE

2022

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S725p Sousa, Ravel Andrade de.
 Processos criativos nos ritmos de batuque: maracatu cearense e samba-reggae / Ravel Andrade de Sousa. – Fortaleza 2022.
 114 f.: il. color., enc. ; 30 cm.

 Dissertação (Mestrado) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado Profissional em Artes, 2022.
 Orientação: Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro.

 1. Maracatu cearense. 2. Samba reggae. 3. Criação - Processo. I. Título.

CDD 793.31981

Bibliotecário: Jorge dos Santos Nogueira - CRB 3/1218

RAVEL ANDRADE DE SOUSA

PROCESSOS CRIATIVOS NOS RITMOS DE BATUQUE: MARACATU CEARENSE E
SAMBA-REGGAE

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 Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro.

Aprovado em: ____/ ____/ ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (IFCE)

Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula (IFCE)

Prof. Dr. Eduardo Fraga Tullio (UFU)

Dedico esse trabalho à Geni Andrade Cardoso (avó), Pedro Abílio Cardoso (avô), Tereza Souza e Silva (avó), Antônio Bernardino da Silva (avô), Manuel Jacinto Andrade (bisavô), Joana Porto de Souza (bisavó), Manoel Augusto de Souza (bisavô), Raimunda Bernardino da Silva (bisavó), Bernardino Pereira da Silva (bisavô), Mestre Bira Reis, Mestre Môa do Catendê e Mestre Neguinho do Samba pelo apoio, inspiração e pela minha vida.

Em memória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por sempre terem investido na minha educação formal e informal, que me levaram a chegar até aqui.

Agradeço ao Mestre Descartes Gadelha e Mestre Jackson por terem sido o material humano da minha pesquisa, por seus legados inestimáveis às artes, pelos ensinamentos, pelo carinho, pelo incentivo e pela valiosa amizade.

Agradeço a todos os professores que contribuíram para minha formação desde o ensino básico até aqui.

Agradeço todo o apoio e carinho recebido por todos os professores do PPGArtes do IFCE, em especial ao Prof. Dr. Sebastião de Paula pela especial atenção desde a banca de seleção. Ao Prof. Dr. Eduardo Fraga Tullio pelas contribuições muito relevantes para o amadurecimento e enriquecimento de nossa pesquisa. À Profa. Dra. Maria de Lourdes Macena pela condução do PPGArtes IFCE com muito carinho, atenção e presteza a todo o corpo discente. Ao meu orientador Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro pela sua valiosa colaboração na orientação deste trabalho, me incentivando, conduzindo meu olhar sobre a pesquisa e fazendo com que o resultado aqui alcançado fosse possível.

Agradeço a todos os colegas da turma 04 do Mestrado Profissional em Artes do PPGArtes IFCE pelo suporte em todas as horas. Também agradeço aos colegas da Especialização em Gestão Cultural - UVA pelo incentivo a ingressar no Mestrado.

Agradeço ao universo pelas oportunidades de sucesso.

RESUMO

O presente trabalho é uma pesquisa em arte que tem como objeto analisar a relação entre os processos criativos em ritmos de batuque, Maracatu Cearense e Samba-Reggae, e o conhecimento estabelecido pela teoria e notação musical. Nossa investigação parte da observação que tivemos ao longo de 15 anos em contato direto com grupos dessas áreas, assim como com personalidades ilustres que deram relevantes contribuições para implementação, difusão e formação de conhecimentos nesta área. A pesquisa investiga como o notório saber de importantes personagens contribui para a construção e difusão do conhecimento musical popular dentro e fora do país. Aqui, o trabalho de dois mestres de batuque com reconhecida notoriedade e relevância, assim como o nosso, são estudados para tentarmos compreender como se realizam seus processos criativos. Como parte da metodologia, aplicamos um questionário com perguntas com contemplam a formação, práticas de ensino/aprendizagem e seus processos de criação artística. Tivemos como fundamentação e referência os trabalhos de SANTOS (2012 e 2013), CHADA (2007), ALMEIDA (2004 e 2009), FORTIN (2006), GUERREIRO (1999 e 2000), PIMENTEL (2015), entre outros. A pesquisa nos mostrou que os ritmos de batuque possuem uma estrutura bem semelhante entre si, com uma linguagem própria, que difere da música considerada formal. Compreendemos que as práticas de ensino/aprendizagem acontecem geralmente em ambientes informais de ensino. Concluímos que os conhecimentos sobre teoria e notação musical são pouco utilizados e sofrem adaptações para as situações de práticas, ensino/aprendizagem e criação artística. O processo de pesquisa sobre o estado da arte nos mostrou que estudos acadêmicos sobre ritmos de batuque ainda são escassos, sobretudo em relação ao Maracatu Cearense. Este trabalho contribui com a pesquisa acadêmica por dar visibilidade e revelar alguns aspectos sobre a musicalidade brasileira através de ritmos de batuque, reunindo informações pertinentes acerca de um universo ainda pouco explorado pela academia.

Palavras-chave: Maracatu Cearense; Samba-Reggae; Processo de Criação; Teoria e Notação Musical;

ABSTRACT

The present work is an art research that aims to analyze the relationship between the creative processes in batuque, Maracatu Cearense and Samba-Reggae rhythms, and the knowledge established by musical theory and notation. Our investigation is based on the observation that we have had over 15 years in direct contact with groups in these areas, as well as with distinguished personalities who have given relevant contributions to the implementation, dissemination and formation of knowledge in this area. The research investigates how the notorious knowledge of important characters contributes to the construction and diffusion of popular musical knowledge inside and outside the country. Here, the work of two batuque masters with recognized notoriety and relevance, as well as ours, are studied in order to try to understand how their creative processes are carried out. As a methodology, we applied a questionnaire with questions covering training, teaching/learning practices and their artistic creation processes. We had as a basis and reference the works of SANTOS (2012 and 2013), CHADA (2007), ALMEIDA (2004 and 2009), FORTIN (2006), GUERREIRO (1999 and 2000), PIMENTEL (2015), among others. The research showed us that the batuque rhythms have a very similar structure to each other, with their own language, which differs from music considered formal. We understand that teaching/learning practices usually take place in informal teaching environments. We conclude that knowledge about music theory and notation is little used and suffers adaptations to practical situations, teaching/learning and artistic creation. The research process on the state of the art showed us that academic studies on batuque rhythms are still scarce, especially in relation to Maracatu Cearense. This work contributes to academic research by giving visibility and revealing some aspects of Brazilian musicality through batuque rhythms, gathering relevant information about a universe still little explored by the academy.

Keywords: Maracatu Cearense; Samba-Reggae; Creation process; Music Theory and Notation;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Onze características da pesquisa-ação	30
Figura 02 – Cortejo de Maracatu. Maracatu Solar	38
Figura 03 – Transcrição para partitura da loa <i>São Jorge Solar</i>	39
Figura 04 – Transcrição para partitura da loa <i>São Jorge Solar</i>	40
Figura 05 – Trecho da transcrição para partitura da loa <i>Boneca Preta do Maracatu</i>	41
Figura 06 – Transcrição para partitura da loa <i>De Angola Camará</i>	42
Figura 07 – Transcrição para partitura de trecho da loa <i>De Angola Camará</i>	43
Figura 08 – Instrumento Ferro de Maracatu	44
Figura 09 – Desfile de Carnaval Bloco Afro Ilê Aiyê	46
Figura 10 – Apresentação pública. Bloco Afro Olodum	46
Figura 11 – Paul Simon e Neguinho do Samba	48
Figura 12 – Descartes Gadelha	49
Figura 13 – Raimundo Boca-Aberta	50
Figura 14 – Mestre Jackson	51
Figura 15 – Mestre Neguinho do Samba	52
Figura 16 – Vovô do Ilê	53
Figura 17 – Desfile de Carnaval. Afoxé Filhos de Gandhy	58
Figura 18 – Raveo e Descartes Gadelha no Quintal de Batuque Descartes Gadelha	83
Figura 19 – Participantes <i>Oficina Maracatu Cearense: ritmo e estética</i>	85
Figura 20 – Práticas de Samba-Reggae com Mestre Jackson	86

Figura 21 – Maestrina Elem Silva e Raveo	87
Figura 22 – Maestrina Elem Silva e Meninos do Pelô	87
Figura 23 – Banda Didá	88
Figura 24 – Mestre Jackson e Descartes Gadelha	89
Figura 25 – Mestre Jackson e Raveo	89
Figura 26 – Raveo gravando <i>EP Raveo</i>	92
Figura 27 – Raveo mixando <i>EP Raveo</i>	93
Figura 28 – Divulgação lançamento <i>EP Raveo</i>	93
Figura 29 – Capa CD <i>Maracatu Solar 10 Anos de Luz</i>	94
Figura 30 – Descartes Gadelha e Raveo na gravação CD <i>Maracatu Solar 10 Anos de Luz</i> ...	94
Figura 31 – Charles Wellington, Inês Mapurunga, Paulo do Ferros e Descartes Gadelha	95

LISTA DE SIGLAS

CIV	Costa do Marfim
EUA	Estados Unidos da América
GMPACC	Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JM	Jamaica
MAUC	Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará
SECULT-CE	Secretaria da Cultura do Ceará
SESI	Serviço Social da Indústria
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNEB	Universidade Estadual da Bahia

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Lista dos maracatus em atividade na cidade Fortaleza até o final do ano de 2021.....	36
Tabela 02 – Lista dos maracatus em atividade no interior do estado do Ceará até o final do ano de 2021	36
Tabela 03 – Lista dos maracatus inativos da cidade de Fortaleza em 2022	37
Tabela 04 – Lista dos maracatus inativos do interior do estado Ceará em 2022	37
Tabela 05 – Questionário de pesquisa: perfil dos pesquisados	62
Tabela 06 – Questionário de pesquisa: ingresso na área	64
Tabela 07 – Questionário de pesquisa: primeiras formações	66
Tabela 08 – Questionário de pesquisa: como o pesquisado descreve sua atuação	68
Tabela 09 – Questionário de pesquisa: práticas de difusão de conhecimento	70
Tabela 10 – Questionário de pesquisa: contato com teoria e notação musical	72
Tabela 11 – Questionário de pesquisa: aplicação de conceitos de teoria musical na criação artística e ensino	74
Tabela 12 – Questionário de pesquisa: aplicação de conceitos de notação musical na criação artística e ensino	76
Tabela 13 – Questionário de pesquisa: recorrência de conhecimentos teóricos nas práticas/criação/difusão de conhecimento	78
Tabela 14 – Questionário de pesquisa: opinião sobre relação ritmos de batuque x teoria da música/notação musical	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	A origem da pesquisa	15
1.2	Os desafios iniciais da pesquisa	17
1.3	O fator ancestral, social e sensível na criação artística	19
1.4	Os processos de ensino/aprendizagem nos ritmos de batuque	20
2	REVISÃO DA METODOLOGIA DO OBJETO DE PESQUISA	23
2.1	O estado da arte	23
2.2	Método a ser utilizado	28
2.3	Universo/População	31
2.4	Critérios para análise e interpretação de dados	32
3	SAMBA-REGGAE E MARACATU CEARENSE: PERCURSOS HISTÓRICOS ...	35
3.1	A provável origem do Maracatu no Ceará	35
3.2	Inventário dos Maracatus	35
	3.2.1 Maracatus em atividade na cidade Fortaleza até o ano de 2021	36
	3.2.2 Maracatus em atividade no interior do estado até o final do ano de 2021	36
	3.2.3 Maracatus inativos da cidade de Fortaleza em 2022	37
	3.2.4 Maracatus inativos do interior do estado Ceará em 2022	37
3.3	O que é um maracatu?	38
3.4	O Samba-Reggae tem pai?	45
3.5	Detentores de saberes e fazeres	48
	3.5.1 Descartes Gadelha	48
	3.5.2 Raimundo Boca-Aberta (Raimundo Alves Feitosa)	50
	3.5.3 Mestre Jackson (Jackson Sampaio Nunes)	51
	3.5.4 Mestre Neguinho do Samba (Antônio Luís Alves de Souza)	51
	3.5.5 Vovô do Ilê (Antônio Carlos dos Santos)	52
4	RITMOS DE BATUQUE E A MUSICALIDADE BRASILEIRA	54
4.1	Os sons negros do Brasil	56

4.2	O axé do afoxé	57
4.3	O Samba	59
5	APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS	62
5.1	Perfil dos pesquisados	62
5.2	O ingresso na área	64
5.3	Primeiras formações	65
5.4	Como o pesquisado descreve sua atuação	68
5.5	Práticas de difusão de conhecimento	70
5.6	Contato com teoria e notação musical	72
5.7	Aplicação de conhecimentos de teoria musical nos processos de criação ensino	74
5.8	Aplicação de conhecimentos de notação musical nos processos de criação ensino	76
5.9	Recorrência de conhecimentos teóricos nas práticas/criação/difusão	78
5.10	A relação ritmos de batuque x teoria da música/notação musical	79
6	O UNIVERSO PESQUISADO	82
6.1	Vivências relacionadas aos dados	82
	6.1.1 O batuque do Maracatu Cearense	82
	6.1.2 O batuque do Samba-Reggae	85
	6.1.3 Intercâmbios e outras vivências	88
	6.1.4 Processos de criação	90
6.2	Considerações sobre o papel dos ritmos de batuque na musicalidade brasileira e pesquisa acadêmica	95
7	CONCLUSÃO	100
	REFERÊNCIAS	106
	GLOSSÁRIO	
109		
	ANEXOS	110

1 INTRODUÇÃO

1.1 A origem da pesquisa

O presente trabalho é uma pesquisa em arte que tem por objetivo analisar a relação entre os processos criativos em ritmos de batuque e o conhecimento estabelecido pela teoria e notação musical. Aqui, o trabalho de dois mestres de batuque com reconhecida notoriedade e relevância foram estudados para tentarmos compreender como se realizam seus processos criativos. Da mesma forma, também nos debruçamos sobre o nosso trabalho de percussionista na tentativa de compreender nosso processo de criação.

Essa pesquisa foi realizada no universo dos gêneros Maracatu Cearense e Samba-Reggae. Sendo assim, nos debruçamos sobre o processo criativo de mestres de batuque dessas linguagens musicais, assim como sobre nosso processo criativo enquanto artista desses dois gêneros. Para isso, além da observação em campo, avaliamos dados obtidos através de um questionário aplicado aos pesquisados. Investigamos seus processos criativos e como (ou se) tais processos podem ser clarificados em face da teoria e notação musical estabelecidas. O objetivo desta pesquisa foi compreender de que forma modos de organização de estruturas sonoras presentes na música ocidental, dos quais se originaram sua teoria e notação, fazem parte do processo criativo dos pesquisados. Pelletier faz considerações muito pertinentes sobre o objeto de pesquisa:

A construção do objeto de estudo não é essencialmente metodológica - no sentido de metodologia como ponto de partida epistemológico ou como procedimento de verificação. É estético, porque uma narrativa baseada em pesquisa dramatiza o mundo de uma maneira particular. (PELLETIER, 2009, p. 07 e 08)

Nosso objeto é efetivamente, como cita a autora, um ponto de partida para desvendarmos e compreendermos a relação entre elementos pertencentes a um mesmo universo, o musical, mas que dependendo do prisma por onde observamos, eles parecem estar, parcialmente ou totalmente, desassociados.

A investigação surge a partir de uma inquietação suscitada em decorrência de uma experiência ao longo de 15 anos em contato com grupos de batuque de Maracatu, Samba-reggae e Afoxés, assim como o contato com personalidades ilustres que deram relevantes contribuições para implementação, difusão e formação de conhecimentos nesta área. No ano de 2011 tive a

oportunidade de fazer algumas apresentações com duas orquestras do Ceará: a Orquestra de Câmara do Sesi e a Orquestra Eleazar de Carvalho. As apresentações no palco principal do Theatro José de Alencar. Essas apresentações reuniram as orquestras juntamente com o Maracatu Solar e Pingo de Fortaleza por ocasião de um novo show do artista, cuja a proposta era fazer uma colaboração entre esses dois universos musicais: a música clássica e o batuque. Era um show predominantemente instrumental, com algumas canções com voz. Nessas experiências percebi que havia uma expressiva diferença na lida dos músicos com a música. Observei que todos os músicos utilizavam a notação musical para executarem as peças musicais. Suas performances eram guiadas pela partitura. Algo que diferia bastante dos processos presentes nos ritmos de batuque, nos quais a memorização era o principal elemento para se conseguir executar plenamente as músicas. A partir dessa vivência surgiu nosso problema de pesquisa. Fizemos um intercâmbio, inserindo músicos batuqueiros no universo da música clássica e músicos clássicos no batuque. E com essa experiência, pudemos visualizar dois universos bem distintos.

Como membro integrante e pesquisador deste campo de produção artística, pude observar a diferenciação do processo criativo ocorrido em ritmos de batuque e em outros processos de aprendizagem e execução musicais. Destaca-se neste seguimento o pouco uso, na maioria dos casos, dos conceitos de teoria e notação musical. Pudemos observar, em muitas ocasiões, que este processo é mais orgânico e, conforme a fala de mestres, tem uma conexão com a ancestralidade do indivíduo. Nesta perspectiva, estudaremos o processo criativo de Descartes Gadelha (CE) no Maracatu e o de Mestre Jackson (BA) no Samba-reggae. Assim, nos debruçaremos sobre o processo criativo destes mestres, na perspectiva de suas interações com a teoria musical estabelecida. Pretendemos, assim, trazer para o universo acadêmico uma discussão sobre o processo criativo de mestres de batuque e como o notório saber de personagens como estes contribui para a construção da identidade musical nativa do Brasil.

Pensamos que nosso olhar enquanto artista enxerga nuances e caminhos/possibilidades que “não-artistas” têm certa dificuldade em captar. Coessens apresenta sua visão sobre o olhar do artista sobre a arte:

A arte não olha para o mundo através de binóculos, mas sim através de um prisma. O prisma é um objeto óptico transparente com superfícies planas e polidas que refratam a luz ou a fragmentam em suas cores espectrais constituintes, dependendo do ângulo e dispersão das superfícies. O artista sempre voltou sua atenção para ângulos do mundo diferentes, muitas vezes inesperados, resistindo não apenas ao óbvio, mas também ao foco disciplinar -... (COESSENS. 2014, p. 04)

A sensibilidade inerente a quem se dedica às artes permite que o mundo seja ressignificado, e a partir dessa ação se extrai o belo, o sublime e o divino. Dessa forma, o artista cria algo que rompe com o óbvio, dispensando elementos que moldem a sua visão, mas utilizando recursos que servem de expensor da visão, como a metáfora utilizada pela autora representa.

1.2 Os desafios iniciais da pesquisa

A pesquisa acadêmica relacionada à criação artística, a metodologias de ensino e aprendizagem e a estudos de teoria musical ainda é escassa quando se trata dos ritmos de batuque brasileiros. Sobre esse assunto, encontramos comumente estudos com uma base mais antropológica e histórica, evidenciando aspectos relacionados a suas origens, ligação com religião e ancestralidade e, em muitos casos, buscando justificar a ocorrência de determinadas manifestações musicais em regiões geográficas específicas. A pesquisa nessa área ainda é muito recente, como destaca Santos:

Mais recentemente, houve uma expansão do campo de pesquisa referente à música percussiva, alcançando estudos sobre grupos como os de maracatus, representantes na cidade de Recife e Fortaleza, trabalhos de cunho etnográfico sobre a música rítmica do Candomblé, e o axé *music*, em Salvador, principalmente. Isso demonstra uma inserção significativa dos estudos sobre práticas percussivas no âmbito da universidade, expandindo reflexões e contribuições. (SANTOS, 2013, p. 28)

Conforme mencionamos anteriormente, como orientação teórica, utilizamos, desde o início da elaboração do nosso projeto de pesquisa, pressupostos da etnomusicologia, que busca correlacionar a música com os outros sistemas culturais a ela associados. E tal estudo impõe desafios como os apresentados por Chada:

O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social. (CHADA, 2007, p. 02).

Com base na fala dos dois mestres aqui pesquisados e em nossa vivência, compreendemos o que a autora defende. Compreendemos que, nas manifestações musicais nas quais os dois mestres tomam parte, o contexto sociocultural desempenha papel extremamente relevante para a produção e formação de músicos nesta perspectiva de lugar social e cultural, pois a música – um subsistema cultural – conecta-se com outro, a religião afrodescendente.

Assim, a música se configura como um sistema intrinsecamente ligado aos outros sistemas da cultura, esta, num sentido antropológico. No contexto dos ritmos de batuque, podemos observar as práticas musicais como movimentos de interação social, o que corrobora a afirmação de Chada (2007, p. 04): “A prática musical como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição é de extrema importância neste contexto”.

Sendo assim, é possível crer que nossa pesquisa possa ter um papel relevante não somente para jogar luz sobre o objeto em estudo, mas contribuir para a pesquisa acadêmica no campo das artes sobre gêneros/ritmos musicais brasileiros. Coessens fala sobre o papel da pesquisa em/sobre arte para a sociedade:

O principal desafio da pesquisa artística é, então, construir uma cultura de pesquisa que faça a diferença, tanto no campo da pesquisa, como na sociedade. Isso significa participar no campo mais amplo da pesquisa, mas a partir de sua própria perspectiva, por um lado resistindo à competitividade econômica, enquanto, por outro lado, representando valor para o desenvolvimento da cultura e da educação. (COESSENS. 2014, p. 02)

A autora defende o papel desse tipo de pesquisa como algo valioso para o desenvolvimento da cultura e educação. Pelo fato de a arte ser também um reflexo das relações sociais, compreendemos que ela diz muito sobre a sociedade e tem de fato um papel formador na cultura e educação das pessoas, para que estas sejam seres mais sensíveis e com relevante bagagem intelectual.

A partir do aprofundamento da elaboração desses escritos, acabamos por encontrar outras pesquisas, com um conteúdo que dialoga com o nosso trabalho e, em muitos casos, vêm de fontes bem improváveis. Como exemplo, revistas internacionais, como a *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, da Universidade do Texas (EUA), que trouxe o artigo do pesquisador Goli Guerreiro, *As Trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo*, que nos trouxe informações muito valiosas sobre o Samba-Reggae e a dinâmica dos ritmos de batuque brasileiros. Essas outras pesquisas surgem para subsidiar a nossa. Apesar de ainda não termos encontrado uma pesquisa que trate especificamente de nosso objeto, ou de temas muito próximo a ele, encontramos um vasto material que suscitou uma mudança de olhar e o encontro de respostas para algumas questões. Também pudemos estabelecer várias convergências que pareciam improváveis num primeiro olhar.

1.3 O fator ancestral, social e sensível na criação artística

Longos anos de convívio nos levaram a perceber que o fazer dos artistas dos gêneros pesquisados estão ligados estreitamente a sua vivência sociocultural e conhecimentos adquiridos em espaços informais de aprendizagem onde predomina a transmissão aural. Santos (2012) destaca o papel da oralidade nos processos de ensino/aprendizagem nos ritmos de batuque, que é acompanhado por repetição e imitação do gestual do mestre para a execução da música nos instrumentos.

Aristóteles dizia que a criação artística explicitaria um processo que vai da concepção divina à humana. Como se o artista tivesse um toque divino que o inspira e lhe dá o preparo necessário para a criação artística. Plaza (2001) afirma que as noções de subjetividade e a racionalidade se estão implicadas no ato artístico. Seria a subjetividade o “toque divino” e a racionalidade o estudo, a técnica e a prática? Para Platão, no *enthousiasmós* o artista torna-se um médium, porta-voz das divindades. Podemos afirmar, previamente, que muitos mestres de batuque se utilizam dessa teoria quando indagados sobre seu processo de criação. Apontam a ancestralidade e a religiosidade como fatores inspiradores do seu fazer artístico.

Para Tavares:

O criar estaria, por conseguinte, relacionado com o ato de reorganizar um campo de percepção, constituindo uma nova ordem, uma nova ideia, a partir dos dados já conhecidos. Este ato de reorganizar deve estar provido de originalidade e novidade, ou seja, deve afastar-se da probabilidade máxima de ocorrência. (TAVARES, 2018, p. 39)

A autora defende que o criar está diretamente ligado a uma inspiração a partir do que já foi criado e estabelecido. Contudo, o artista criador deve preocupar-se com a originalidade e o novo em seu produto. Afirma a autora, ainda, que há outros elementos sensíveis, que, de certa forma, fogem dos paradigmas técnicos:

Em linhas gerais, as atividades criativas caracterizam-se pelo uso cooperativo (pela sinergia) entre o sensível e o inteligível. Conforme alguns pensadores, estes processos são, também, definidos como as leis da mente, as quais garantem as associações por similaridade (analogia e síntese) e as associações por contiguidade (lógica e análise). (TAVARES, 2018, p. 41)

O sensível e o inteligível são essenciais nos processos de criação e execução de trabalhos em artes. São recursos associados ao pensar, e que estão relacionados diretamente

com o olhar do artista para as coisas do mundo, permitindo que, através destes, associados às técnicas e outros conhecimentos estabelecidos, exista a fruição da criação artística.

1.4 Os processos de ensino/aprendizagem nos ritmos de batuque

Nesta pesquisa também temos como referência o estudo de Fortin (2009), *Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-Etnografia para a Pesquisa na Prática Artística*, que cita que “a construção dos saberes no estudo da prática necessita observar o que é feito, escutar atentamente o que é dito e passar a uma escrita a partir dos modos perceptivos.” Pela nossa experiência, essa é a principal técnica utilizada para aprendizagem de ritmos de batuque. O conhecimento passado através da oralidade e gestualidade predomina nas práticas de ensino/aprendizagem da linguagem de batuque. Os Mestres de batuque e ritmistas têm como principal característica a oralidade e a repetição na sua metodologia de repasse de conhecimento, como destaca Guerreiro:

Uma das principais características da linguagem percussiva popular é a oralidade, a transmissão oral de conhecimento, que lhe confere o status de música popular, deixando-a definitivamente fora do polo erudito. A linguagem percussiva é transmitida por observação e audição seguidas de imitação. Trabalha principalmente com a exploração do som e com a improvisação. (GUERREIRO, 2000, p. 271)

Com isso, percebemos que, além do processo de criação, deveríamos investigar o processo de ensino/aprendizagem dos pesquisados. Por se tratar de mestres, difusores de conhecimento, e não somente artistas criadores, não podemos negligenciar esta faceta de suas atuações. Sobre essa relação, Fernández afirma:

A concepção de que o processo de ensino-aprendizagem é uma unidade dialética entre a instrução e a educação está associada à ideia de que igual característica existe entre ensinar e aprender. Esta relação nos remete a uma concepção de que o processo de ensino-aprendizagem tem uma estrutura e um funcionamento sistêmico, isto é, está composto por elementos estreitamente interrelacionados. (FERNÁNDEZ, 1998, p. 02)

Essas pesquisas contribuíram significativamente para que fosse lançado outro olhar sobre o que já tínhamos como objeto definido. A partir dessas leituras ressignificamos nossa pesquisa, no sentido de aprimorá-la, abordando outras questões essenciais para o desenvolvimento do percurso até o encontro dos possíveis resultados. Sendo assim, buscamos compreender onde se localiza essa pesquisa e quais outras contribuem para a construção dela. Nesta perspectiva, desenvolvemos este trabalho e suas conclusões a partir destes e outros referenciais teóricos.

Santos, em sua Dissertação sobre seu trabalho desenvolvido com o GMPACC (Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada), destaca as adaptações que faz dos paradigmas pedagógicos com o objetivo de aprimorar os processos de ensino/aprendizagem:

No caso do GMPACC, quanto ao processo de ensino e de aprendizagem, há na aplicação das práticas percussivas uma adaptação dos pensamentos de alguns pedagogos que desenvolveram os métodos ativos na educação musical. Entende-se por métodos ativos as abordagens de educação musical que foram desenvolvidas no início do século XX e introduzidas, no Brasil, nos anos de 1950 e 1960, baseados em uma perspectiva de ampliar a relação homem e música através de práticas que englobassem conhecimentos além das competências de técnica instrumental, ou seja, a experiência musical deveria ser compactuada com o contexto cultural, social e a atuação do indivíduo como um todo. (SANTOS, 2013, p.29)

A autora, com base nas suas vivências com o GMPACC, percebeu que, para conseguir que os alunos do grupo avançassem no aprendizado, deveria articular o conhecimento estabelecido com o contexto no qual seu trabalho estava inserido. Santos introduziu os métodos ativos que englobam outras competências relacionadas ao indivíduo envolvido no processo, com bases em aspectos culturais, sociais e a performance como um todo. Como aluno¹ de Santos, pude vivenciar essas adaptações, quando, no início de nosso processo de aprendizado de leitura e elaboração de partituras, a autora utilizou cores para representar as notas musicais, passando em seguida para símbolos e, por fim, para a representação das notas. Esse processo levou em consideração a média de conhecimentos da turma sobre notação musical e, principalmente, nossa experiência enquanto batuqueiros, pois a turma era formada majoritariamente por músicos que só tinham vivência nessa linguagem. Essa metodologia aproximou os alunos de um universo ainda pouco conhecido e efetivamente facilitou todo o processo por ter sido pensada e elaborada para um perfil específico de alunos. Ainda em sua obra, a autora cita Dalcroze, destacando seus métodos:

Desta forma, para tal fundamentação da pesquisa aborda-se a concepção dos métodos ativos, especificamente, na proposta pedagógica de Jacques Dalcroze. Este educador é bastante conhecido pelo desenvolvimento da sua concepção de que a música deverá ser compreendida por todo um envolvimento do corpo, partindo de movimentos para captação dos elementos musicais como ritmo, melodia e harmonia. Para Dalcroze, a elaboração de uma proposta de educação musical deverá ser baseada na interação entre a escuta e o movimento corporal. Além disso, ele também se preocupava com o acesso da música ao povo, sendo de extrema importância, assim, o alcance de uma proposta educativa para o coletivo. (SANTOS, 2013, p.30)

¹ Fui aluno da Profa. Dra. Catherine Furtado dos Santos de 2009 a 2011 no curso Fortaleza dos Maracatus, promovido pela ONG Solar em Fortaleza (CE). Também tive a experiência de participar do GMPACC por alguns meses no ano de 2010. Atualmente Santos é professora efetiva do Curso de Música da UFC (Universidade Federal do Ceará).

Nessa mesma perspectiva, Almeida relata na sua dissertação uma de suas observações:

Como se pode observar, o ensino em comunidades que não utilizam a escrita musical, como os terreiros de candomblé, as que a mantêm a tradição de folguedos populares, a exemplo dos ternos de reis, e as que cultivam a prática da capoeira, pressupõe intencionalidade, estruturação e sistematização dos conteúdos ministrados, de maneira que a atividade de “ver” assume uma perspectiva muito mais ampla que na escola dita “formal”. Em contextos assim, aprender significa compreender e entender o visto, o observado, desenvolvendo, de modo muito particular, um senso comum aprimorado. A criança que participa das atividades do terreiro juntamente com os adultos, vê, ouve e em seu todo corporal aprende, de maneira empírica, lúdica. Essa atividade coletiva, que se configura como educação dos sentidos, é uma das fontes do desenvolvimento cultural da criança em comunidades como as mencionadas. Por isso consegue internalizar os ritmos e canções mesmo antes de executá-los. Ao vivenciar essa prática, o aluno, de acordo com a tradição, é orientado por um mestre, que lhe transmite a maneira de tocar e cantar. (ALMEIDA, 2009. p. 61)

Santos, em nossas experiências de aprendizagem, costumava aplicar essas metodologias de Dalcroze, quando propunha dinâmicas corporais que tinham como objetivo fazer com que o aluno internalizasse os sons através do corpo, e não apenas do ouvido ou mãos que extraíam música. A atividade permitia que o aluno sentisse a densidade, timbre, intensidade, altura e duração dos sons. Esses elementos deveriam ser representados com movimentos corporais. A metodologia trazia uma noção prática e mais facilitada sobre os elementos métricos da música. Sendo assim, para a turma de músicos batuqueiros, esse conhecimento teórico passava a estar diretamente ligado à prática musical e possuía sentido lógico a sua utilização, pois a metodologia estabelecia uma relação corpórea do indivíduo com os sons.

2 REVISÃO DA METODOLOGIA DO OBJETO DE PESQUISA

2.1 O estado da arte

A pesquisa acadêmica relacionada à criação artística, a metodologias de ensino e aprendizagem e à relação com os estudos de teoria musical ainda é escassa quando se trata dos ritmos de batuque brasileiros. Comumente, encontramos alguns estudos com uma base mais antropológica e histórica desses ritmos, evidenciando aspectos com relação às suas origens, ligação com religiões e ancestralidade, em muitos casos, buscando justificar a ocorrência de determinadas manifestações musicais em regiões geográficas específicas. A pesquisa nessa área ainda é muito recente, como destaca Santos:

Mais recentemente, houve uma expansão do campo de pesquisa referente à música percussiva, alcançando estudos sobre grupos como os de maracatus, representantes na cidade de Recife e Fortaleza, trabalhos de cunho etnográfico sobre a música rítmica do Candomblé, e o axé music, em Salvador, principalmente. Isso demonstra uma inserção significativa dos estudos sobre práticas percussivas no âmbito da universidade, expandindo reflexões e contribuições. (SANTOS, 2013, p. 28)

Nossa investigação parte da observação que tive ao longo de 15 anos em contato direto com grupos dessas áreas, assim como com exclui personalidades ilustres que deram relevantes contribuições para implementação, difusão e formação de conhecimentos nesta área. Desta forma, a pesquisa trouxe um estudo sobre a relação da música dos ritmos de batuque brasileiros com o conhecimento de teoria musical, e investigar como o notório saber de importantes personagens contribui para a construção e difusão do conhecimento musical popular dentro e fora do país. Neste contexto, a abordagem acadêmica deste prisma da música brasileira deve dar conta das especificidades inerentes aos ritmos de batuque. Para Chada:

O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social. (CHADA, 2007, p.02).

A partir da pesquisa sobre o estado da arte, tivemos contato com outros estudos que se correlacionam com nossa pesquisa e que fornecem subsídios para que possamos entender melhor onde nossa pesquisa se localiza. Percebemos que o fazer de artistas dos gêneros pesquisados estão ligados estreitamente com sua vivência sociocultural e conhecimentos adquiridos em espaços informais de aprendizagem. Santos (2012) destaca o papel da oralidade nos processos de ensino/aprendizagem nos ritmos de batuque, que é acompanhado por repetição

e imitação do gestual do mestre para a execução dos ritmos nos instrumentos. A partir daí, colocamos o problema da pesquisa: a relação entre o conhecimento teórico musical e a música de mestres de batuque. Assim intentamos realizar um estudo/pesquisa (descrever e compreender) sobre o processo criativo musical de mestres e griôs brasileiros, em ritmos de batuque, aqui delimitados pelo Maracatu Cearense e Samba-reggae, para entender, se ou como, esses processos se utilizam do conhecimento teórico sobre música.

Na sua pesquisa *Música Percussiva: para além da técnica instrumental* Santos investigou o processo de ensino/aprendizagem na música percussiva, tendo como método a análise do processo de aprendizagem de uma música do repertório do GMPACC (Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada) através das práticas de seus integrantes. Como resultado, a autora verificou que a introdução de conhecimentos de teoria musical e práticas de transmissão de conhecimentos através da oralidade facilitou o processo de ensino/aprendizagem. Também foi destacado o papel intuitivo das pessoas que formaram o grupo em subdividirem-se em grupos menores, definidos pelos seus instrumentos, para facilitar a interação com o conhecimento e as práticas musicais. Sendo assim, a autora destaca a importância da oralidade para o sucesso na aprendizagem do repertório. Essa pesquisa nos fez compreender que deveríamos também levar em conta os processos de aprendizagem dos pesquisados. Da mesma forma, destacou o papel da oralidade nas relações com os ritmos de batuque, ressaltando esse elemento para nossa pesquisa.

Outra pesquisa que possibilitou aprofundamento ao nosso estudo foi a *Encontro de Saberes: uma experiência pedagógica nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará*, de BARROS e CHADA (2014). As autoras propiciaram um espaço de experimentação pedagógica e epistêmica capaz de inspirar resgates de saberes tradicionais e com eles promover inovações e fornecer subsídios teóricos e práticos para o desenvolvimento de pesquisas em música. Para que esses saberes e fazeres musicais considerados tradicionais, assim como suas práticas, pudessem ser incorporados ao conhecimento acadêmico e passem a constituir perspectivas obrigatórias nos currículos de música. Como metodologia, foi proposto uma experiência de ensino e aprendizagem de conhecimento de mestres das manifestações da tradição oral paraense para alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, compartilhados através de seminários e aulas teóricas e práticas, com base na reflexão sobre a diversidade de práticas musicais na cidade de Belém-Pará. Como resultados, elas perceberam que a experiência causou um bom impacto no processo de formação do licenciado e do mestre de música, acreditando que se possa

vivenciar uma experiência de inovação tecnológica. Ampliaram o conceito de música e a percepção da diversidade cultural e musical que não se apresenta nos currículos dos cursos de música. A partir desta iniciativa, as autoras acreditam que os saberes e fazeres tradicionais de música e outros domínios da ciência passem a constituir perspectivas obrigatórias nos currículos da UFPa e sejam reconhecidos nesse contexto. O saber tradicional é uma marca muito presente nos ritmos de batuque, sobretudo no Maracatu Cearense, que ainda é muito regional e carece de pesquisas sobre sua estrutura rítmica e seu contexto sociocultural. Nesse ponto, esse tipo de saber é extremamente essencial para manter o conhecimento vivo, pois grande parte dos saberes são guardados apenas com os mestres e não existem na literatura.

O trabalho *Aprendiz de samba: oralidade, corporeidade e as estruturas do ritmo*, de Santos (2018), propõe fundamentar suas experiências práticas, durante seu aprendizado autodidata, se utilizando do conceito de autoetnografia, levando para sala de aula ritmos de expressões populares como estratégia de ensino de música. Como metodologia, o autor transpôs práticas de contextos populares para o ambiente acadêmico, como oralidade e corporeidade, e as funções da estrutura rítmica do samba. Também propõe como estratégia para aprendizagem do samba, processos de memorização do ritmo com uso de vocalizações para representar os sons de instrumentos do samba, assim como a análise das funções dos padrões rítmicos e suas influências em padrões verticais e horizontais. Como resultado, o autor concluiu que existe uma grade rítmica comum entre três contextos culturais do samba sobre os quais ele se debruçou, o cabula, samba e samba-de-roda. E a movimentação corporal representa funções da grade estrutural do ritmo: a marcação e a condução, que somadas a melodia completam a grade. Essas práticas sensibilizam para a compreensão do vocabulário do samba. A abordagem transcultural fornece referências das fontes rítmicas. Ritmos populares estão mais próximos do cotidiano das pessoas do que os outros. O Samba é, sem dúvidas, um elemento comum em todas as regiões do país, e muitas regiões produzem modalidades diferentes entre si. O método da vocalização e a movimentação corporal citados pelo autor foram práticas muito comuns durante todo o nosso aprendizado no Samba-Reggae e, principalmente, no Maracatu Cearense. Com isso, estabelecemos um elo entre a nossa vivência e a que foi apresentada nesse estudo. Essa prática é comum nas culturas africanas.

Chada (2007), em seu estudo *A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos*, pesquisou, com base na Etnomusicologia, a relação da música, enquanto subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, abordando a conexão entre música e seu contexto sociocultural, baseada nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social.

Nele, a autora propôs como metodologia a análise do processo de elaboração e execução do repertório musical dedicado ao culto dos Caboclos do Candomblé. Como resultado, Chada entendeu que a aprendizagem musical neste contexto não é um processo formal e direto, mas uma absorção em contexto, gradual e lenta, realizada no seio dos rituais, sendo a participação nos rituais a condição básica para o aprendizado. Toda a sabedoria do candomblé é transmitida oralmente, tanto de geração para geração quanto entre indivíduos da mesma geração. Os ensinamentos são passados mais por gestos do que por palavras. E que o desenvolvimento cognitivo-musical neste contexto ocorre através de processos principalmente de imitação e repetição ostensiva, e, normalmente, está associado a diversas funções psicossociais, como a comunicação, inclusive de emoção, entre os participantes, o endosso de normas culturais e étnicas e o entretenimento. Esse processo identificado por Chada é recorrente nas pesquisas de diversos autores, inclusive os aqui citados, com destaque para o trabalho de Santos (2012). A repetição da gestualidade não é comum apenas quando se forma um mestre de batuque. É algo inerente a todos os músicos de todos os instrumentos presentes em um agrupamento de batuqueiros. A percepção sensorial através do que se vê e do que se ouve é o principal subsídio para o processo de aprendizado sobre a sequência musical. O aluno observa (olha) os gestos do mestre, tenta decodificar os sons que aqueles gestos reproduzem no instrumento e replica isso em sua performance no seu instrumento, fazendo da repetição do que o mestre faz sua metodologia de apreensão de conhecimento.

Em sua tese, Santos (2013) teve por objetivo analisar o processo contínuo de formação humana e musical dos integrantes permanentes do GMPACC da UFC (Universidade Federal do Ceará) sob uma perspectiva de Educação Musical no período de 2009 a 2012, esperando contribuir para uma melhor compreensão do espaço formativo educacional através da percussão na UFC, dos aspectos formativos na educação e o fazer musical criativo que a prática percussiva em contexto colaborativo poderá propiciar ao campo da Educação Musical. Como metodologia, Santos propôs uma abordagem qualitativa com o delineamento de estudo de caso. Os instrumentos de coleta dos dados foram o levantamento bibliográfico, acesso a documentos e aplicação de entrevistas, tendo como método de análise as fundamentações teóricas iluminando os dados levantados a partir das entrevistas. Como resultado, a autora aponta que os entrevistados expressaram que, na divisão dos grupos para um trabalho mais específico de técnica, a colaboração dos amigos era de fundamental importância, afirmando com isso que a função dos líderes de naipe acontecia de uma forma colaborativa, uns ajudavam os outros dando a oportunidade no grupo de conviver com pessoas em diferentes graus de habilidade com os instrumentos. Ela afirmou que, no evento Semana de Música Percussiva em Baturité, os

participantes do grupo tiveram a oportunidade de ensinar para pessoas externas ao grupo, vivenciando uma experiência na qual quem ensina também aprende. E que as atividades de musicalização propiciadas pelo grupo tiveram um impacto também social na vida de seus participantes. Nesse estudo destacamos o processo de colaboração na aprendizagem. É muito comum a divisão do grupo em subgrupos, definidos pelos naipes (instrumentos), para os quais é designada uma liderança, aquele que é mais experiente, para conduzir o subgrupo. Também já vivenciamos essa prática em nossa experiência de aprendizagem.

Na dissertação *A batucada fantástica de Luciano Perrone: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali*, Damasceno (2016) investiga o processo criativo do baterista/percussionista Luciano Perrone, e, através de pesquisas de campo, entrevistas, audições, transcrições, análises, tenta identificar aspectos idiomáticos deste músico. O autor realiza um estudo sobre o processo criativo e de execução de peças musicais do artista, analisando três ferramentas observadas previamente: desenvolvimentos motivicos; adaptações instrumentais; onomatopeias. Como resultado, Damasceno identificou como característica de Perrone a utilização de uma afinação baixa em seu instrumento, que primeiramente nos remete aos sons mais graves emitidos pelos surdos das escolas de samba e, em um segundo momento, vai ao encontro da preocupação que o músico tinha em soar diferente dos seus contemporâneos norte-americanos, que utilizavam afinações mais altas, fato comum a muitos músicos de Jazz até hoje. Ele identificou que Perrone possui muita facilidade em transitar entre os dois tipos de arranjos: um mais ligado a gêneros populares e outro à música de câmara. Esta pesquisa se identificou muito com a nossa por investigar um processo criativo. Damasceno trouxe, ainda, duas ferramentas também muito comuns aos ritmos de batuque: a adaptação de instrumentos e as onomatopeias. Tanto o Samba-Reggae quanto o Maracatu Cearense são executados, atualmente, em instrumentos que foram adaptados no passado. Esses instrumentos são oriundos, em sua maioria, das bandas marciais. Eram os instrumentos que estavam disponíveis para os músicos percussores, pois sua maioria não tinha recursos para adquirir instrumentos que achavam interessantes. Então, a partir do que estava disponível, os músicos desenvolviam suas criações e práticas musicais. A utilização da onomatopeia é um recurso muito comum nas letras. O compositor Luciano Gomes, na música intitulada de *Swing da Cor*, que ele compôs para o Bloco Afro Muzenza, fez o refrão: “Ticurupá qui iô iô, eu sou Muzenza alarauê”. As pessoas, num primeiro momento, podem achar que se trata de alguma citação em língua estrangeira, ou algo de difícil entendimento. Mas é apenas uma onomatopeia que tenta imitar um som de canto de pássaro. Esse recurso é muito comum principalmente em músicas tradicionais e folclóricas. Já no maracatu, esse recurso é muito utilizado para memorizar sequências sonoras.

Todas as pesquisas acima citadas estabelecem relação direta ou indireta com o nosso objeto de pesquisa. Percebemos que não podemos dissociar essa pesquisa e análise de elementos ligados à processos de ensino/aprendizagem, assim como oralidade, corporeidade e etnomusicologia. Desta forma, esses estudos fornecem alguns elementos que não somente subsidiam a pesquisa, mas apresentam algumas possíveis soluções para questionamentos levantados. Percebemos também que o lugar da nossa pesquisa é muito amplo e intrinsecamente ligado a muitos outros elementos que constituem as práticas musicais, de ensino/aprendizagem, elementos de constituição da sociedade brasileira, religiosidade, ancestralidade e história. É um vasto universo de possibilidades e de junção de elementos, que a princípio podem parecer sem relação, mas ao aprofundar o olhar, entendemos que todos esses elementos estão intimamente ligados.

2.2 Método a ser utilizado

Nossa pesquisa é em arte. E estamos inseridos no universo pesquisado. Não somente por desenvolvermos trabalhos artísticos no universo investigado, os ritmos de batuque, mas sobretudo pela experiência como aluno dos dois mestres sobre cuja atuação vamos inquirir. Então, nos ligamos direta e indiretamente à pesquisa. Pimentel diz:

A pesquisa em Arte tem como objeto uma ação em que @ próprio@ pesquisador@ está atuando. Assim, o cuidado com o registro se complexifica, uma vez que há um hiato de tempo entre a observação e o registro, devendo este ser feito de várias maneiras: por meio de relatos escritos, anotação de planejamento e memória das ações, por gravação e filmagem, enfim, todas as formas que possam ser disponibilizadas para que os dados possam ser levantados com confiabilidade. (PIMENTEL, 2015, p. 90)

Sendo assim, nossa metodologia prevê uma análise sistêmica com abordagem qualitativa de dados coletados através de entrevistas e observação das práticas musicais e de criação musical destes mestres, em seus ambientes de atuação. Assim como uma reflexão sobre nosso fazer, a partir de experiências com produção de registros fonográficos e práticas de ensino/aprendizagem ao longo de 15 anos. Pimentel afirma que:

A metodologia é o caminho para se chegar aos objetivos da pesquisa. Esse caminho pode ser variável e diferente para cada pesquisador@ e para cada pesquisa. O que se busca é o caminho mais adequado, ou seja, a metodologia mais adequada, que diz respeito ao sentido mais lógico, que releva o ponto de vista pessoal de quem o escolhe e o paradigma teórico em que @ pesquisador@ está atuando. (Op. Cit., 2015, p. 95)

Nossa pesquisa utilizou o método de pesquisa-ação, pois fazemos parte também do processo que será pesquisado, enquanto aluno dos Mestres Jackson Nunes e Descartes Gadelha. Estivemos em loco durante muitos anos observando suas práticas, inserido nelas. E com o presente projeto de pesquisa, passamos a observar suas práticas com um olhar diferenciado. Investigar seus processos criativos é também investigar o meu. Trabalho com criação de arranjos musicais seguindo uma metodologia muito semelhante à desses mestres.

Tripp (2005), apud Brown e Dowling, (2001), apresenta uma definição de pesquisa-ação: “Uma definição tal como: pesquisa-ação é um termo que se aplica a projetos em que os práticos buscam efetuar transformações em suas próprias práticas...” Compreendemos que o termo pesquisa-ação se refere a investigação baseada em uma autorreflexão feita pelos participantes do meio que está sendo pesquisado. Sendo assim, essa pesquisa pode levar o pesquisador a compreender e melhorar suas próprias práticas sociais, de criação e educacionais. Assim como compreender melhor o que suas práticas representam no meio social e suas possíveis contribuições para a área. O autor ainda afirma que:

Não há certeza sobre quem inventou a pesquisa-ação. Muitas vezes, atribui-se a criação do processo a Lewin (1946). Embora pareça ter sido ele o primeiro a publicar um trabalho empregando o termo, pode tê-lo encontrado anteriormente na Alemanha, num trabalho realizado em Viena, em 1913 (Altrichter, Gestettner, 1992). Versão alternativa é a de Deshler e Ewart (1995) que sugerem que a pesquisa-ação foi utilizada pela primeira vez por John Collier para melhorar as relações inter-raciais, em nível comunitário, quando era comissário para Assuntos Indianos, antes e durante a Segunda Guerra Mundial e Cooke (s.d.) parece oferecer vigoroso apoio a isso. (TRIPP, 2005, p. 445)

Considerações a parte sobre a origem do termo/conceito, estudando a obra de Tripp, identificamos outra especificidade que o autor traz a partir da obra de Grundy (1983). O autor traz o conceito de pesquisa-ação prática, que se encaixa plenamente no ofício dos pesquisados. A saber:

Recorrendo mais uma vez a Grundy (1983), a pesquisa-ação prática é diferente da técnica pelo fato de que o pesquisador escolhe ou projeta as mudanças feitas. Nesse caso, as duas características distintivas são: primeiro, é mais como a prática de um ofício – o artífice pode receber uma ordem, mas o modo como alcança o resultado desejado fica mais por sua conta de sua experiência e de suas ideias –; e segundo, porque o tipo de decisões que ele toma sobre o quê, como e quando fazer são informadas pelas concepções profissionais que tem sobre o que será melhor para seu grupo. Os artífices estabelecem seus próprios critérios para qualidade, beleza, eficácia, durabilidade e assim por diante. Assim, em educação, o pesquisador tem em mira contribuir para o desenvolvimento das crianças, o que significa que serão feitas mudanças para melhorar a aprendizagem e a autoestima de seus alunos, para aumentar interesse, autonomia ou cooperação e assim por diante. (Op. Cit., 2005, p. 457)

Tripp destaca a autonomia que os artífices têm sobre o processo. Para ele, cabe a eles a tomada de decisões de acordo com o que eles visualizam para o grupo, estabelecendo critérios para a efetivação do trabalho. Da mesma forma, realizando mudanças em estrutura e padrões pedagógicos com o objetivo de melhorar processos e incentivar cooperação e autonomia entre os envolvidos. Temos como um exemplo pleno desse sistema proposto em Tripp (2005) o trabalho de SANTOS (2013) aqui citado anteriormente. A autora constantemente está olhando para si e para seus alunos com o objetivo de aprimorar e facilitar suas metodologias, visando o avanço e evolução das práticas de seus alunos. Com base nessa metodologia, Tripp estabelece características muito bem pertinentes sobre a pesquisa-ação:

Tabela 1: Onze características da pesquisa-ação

Linha	Prática rotineira	Pesquisa -ação	Pesquisa científica
1	habitual	inovadora	original / financiada
2	repetida	contínua	ocasional
3	Reativa contingência	pro-ativa estrategicamente	metodologicamente conduzida
4	individual	participativa	colaborativa / colegiada
5	naturalista	intervencionista	experimental
6	não questionada	problematizada	contratual (negociada)
7	com base na experiência	deliberada	discutida
8	não-articulada	documentada	revisada pelos pares
9	pragmática	compreendida	explicada / teorizada
10	específica do contexto		generalizada
11	privada	disseminada	publicada

Figura 01: Onze características da pesquisa-ação. (TRIPP, 2005, p. 447)

Das características apresentadas por Tripp, destacamos: a) a inovadora – as pesquisas correlacionadas nos mostram o caráter inovador de nosso objeto, por ser de uma área ainda com pouca produção de pesquisa; b) a proativa estrategicamente – o(a) pesquisador(a) toma iniciativas, muitas vezes rompendo com paradigmas, realizando mudanças estratégicas para traçar caminhos que ele acredita que levem ao ponto de chegada; c) a participativa – ela inclui todos os que, de um modo ou outro, estão envolvidos, sendo colaborativa em seu modo de realização; d) a intervencionista – o método propõe intervenções no que já está estabelecido, modificando a estrutura a partir dessa intervenção, sendo pouco experimental; e) a disseminada – está ligada a administração do conhecimento, que tende a ser compartilhado com as pessoas que formam o conjunto do meio pesquisado;

Também temos como referência o estudo de Fortin (2006), *Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-Etnografia para a Pesquisa na Prática Artística*, no qual o autor esclarece que “a construção dos saberes no estudo da prática necessita observar o que é feito, escutar atentamente o que é dito e passar a uma escrita a partir dos modos perceptivos.” Reconhecemos que essa metodologia de aprendizado será recorrente nas falas dos mestres aqui

pesquisados. A percepção dos sons está atrelada também a observação do gestual do mestre, como afirmou aqui Dalcroze, uma interação entre a escuta e o movimento corporal.

Pimentel discorre o seguinte sobre a metodologia na pesquisa:

Em termos de metodologia de pesquisa, a hipótese é lançada à medida que o objeto da pesquisa é definido e elaborado, concomitantemente a seus registros. Como as expectativas em Arte estão mais relacionadas com o processo de trabalho do que com a teoria que fundamenta a obra d@ artista, o procedimento de análise relaciona-se com o pensamento reflexivo ao qual se refere Dewey e o processo artístico relaciona-se a esse pensamento. (PIMENTEL, 2015, p. 96)

Como afirma Pimentel, a partir da definição do objeto de nossa pesquisa, voltamos nossos olhares não somente para o material já colhido com os pesquisados mas para experiência/vivências do passado e para a literatura que se correlaciona com nosso objeto para que possamos fundamentá-lo a partir delas. Sendo assim, também desenvolvemos um questionário que contemplou questões sobre suas formações, tempo de experiência, seus mestres, assim como sobre sua relação com notação musical. Esse questionário somou-se a outras informações coletadas em campo, nos locais de atuação dos pesquisados, nos permitindo ter uma visão ampla sobre a prática, aliada às memórias e vivências citadas na plataforma do questionário.

Portanto, nosso método é baseado em nossas vivências, nas mais variadas ocasiões, tendo como fonte de informações mais precisas e específicas um questionário que contempla questões sobre informações muito preciosas, que convergem para o objetivo de subsidiarmos nosso material de pesquisa e compreendermos as práticas e processos de criação dos envolvidos.

2.3 Universo/População

Nossa pesquisa se debruça sobre pessoas de um campo da música brasileira ainda com pouca visibilidade no que diz respeito ao conhecimento sobre suas estruturas rítmicas, origem e lugar na musicalidade brasileira. Os ritmos de batuque, historicamente, foram poucos visados, especialmente na pesquisa acadêmica e em espaços formais de ensino. Há ainda certa imposição das classes dominantes sobre o que é considerado música e o que deve estar em lugares de representação. Santos faz as seguintes considerações sobre as representações rítmicas brasileiras:

A partir desta ideologia social, consolidada pela classe dominante, é possível compreender que a representação rítmica no Brasil não foi reconhecida, adequadamente, pois a percussão passou por um processo lento de valorização e, desta forma, herdou, por um longo período, as concepções etnocêntricas da música “clássica”. (SANTOS, 2013, p. 13)

Nossa pesquisa traz para o ambiente acadêmico, com o objetivo de mostrar a variedade da representação rítmica brasileira, ritmos de batuque brasileiros, fugindo de concepções etnocêntricas, abordando o processo criativo de mestres de batuque dos gêneros Samba-reggae, aqui representado por Mestre Jackson, e Maracatu Cearense, representado por Descartes Gadelha.

Os mestres de batuque e ritmistas têm como principal característica a oralidade e a repetição na sua metodologia de repasse de conhecimento. Desta forma, esse saber, com essa metodologia, será o foco da pesquisa para tentarmos compreender como se dá o processo criativo desses atores em face do conhecimento teórico existente sobre música. Como amostra, temos a produção criativa destes mestres em campo e material fonográfico, assim como realizamos a aplicação de questionário com os mestres para coleta de dados relativos aos seus históricos de formação e atuação. Também analisamos o material produzido pelo registro fonográfico ao longo de suas atuações. Da mesma forma, analisamos suas práticas metodológicas de ensino/difusão de conhecimento musical.

Também fomos parte da população pesquisada, por nosso trabalho estar diretamente ligado ao objeto de nossa pesquisa, pelo fato de termos passado por esses mestres como aluno, sendo submetido às suas metodologias de ensino/aprendizagem. Por isso, nosso processo criativo se assemelha muito ao dos pesquisados e nossa área de criação também. Sendo assim, não poderíamos estar dissociados desta pesquisa.

2.4 Critérios para análise e interpretação de dados

Na literatura científica, as pesquisas são divididas em três tipos de abordagem: quantitativas, qualitativas e mistas (quali/quantitativa). Nossa pesquisa tem uma abordagem qualitativa dos dados obtidos. Essa investigação se caracteriza pela ausência de dados numéricos, voltando-se a aspectos mais subjetivos e profundos do objeto em análise. Chizzotti diz que

O termo qualitativo implica uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes que somente são perceptíveis a uma atenção sensível e, após este tirocínio, o autor interpreta e traduz em um texto, zelosamente escrito, com perspicácia e competência científicas, os significados patentes ou ocultos do seu objeto de pesquisa. (CHIZZOTTI, 2003. P. 220)

Os dados avaliados são extraídos a partir de uma imersão no universo pesquisado, que, além dos dados obtidos pelo questionário, leva em conta nossa experiência ao longo de muitos anos convivendo os mestres nas sedes dos grupos, em outros ambientes de apresentações públicas e espaços de ensino/aprendizagem. Fizemos uma análise fenomenológica dos dados obtidos. Analisamos a partir da perspectiva em que cada um dos mestres os forneceu, observando referências teóricas de outros estudos já publicados que estabelecem relação com o processo de criação utilizado pela população pesquisada. É Chizzotti ainda quem afirma:

Novos temas e problemas, originários de classe, gênero, etnia, raça, culturas, trazem novas questões teóricas e metodologias aos estudos qualitativos. Uma confluência de tendências, disciplinas científicas, processos analíticos, métodos e estratégias aportam à pesquisa qualitativa criando um campo amplo de debates sobre o estatuto da pesquisa. (CHIZZOTTI, 2006, Apud BERNARDES, S.T.A.; MÁRQUES, F.T.; BATISTA, G.A, 2012, p. 54)

Da mesma forma que a pesquisa se ressignifica, o universo abordado por ela também. Com isso, o estatuto da pesquisa deve adaptar-se para conseguir dar conta desses fenômenos originários das áreas de organização humana citada pelo autor. Nossa análise pretendeu dar conta de alguns aspectos que, a princípio, não estavam implicados em nosso objeto de pesquisa. A partir do aprofundamento dos estudos, com a observância do perfil dos pesquisados e a busca por outros estudos que fundamentassem o nosso, concluímos que o aspecto meramente de criação artística não seria suficiente para termos uma visão ampla do objeto de estudo. Então, conforme o que Weber afirma a seguir, percebemos que, para que nossa pesquisa conseguisse ser objetiva, deveria observar algumas condições:

Não existe qualquer análise científica puramente “objetiva” da vida cultural, ou dos “fenômenos sociais”, que seja independente de determinadas perspectivas especiais e parciais, graças às quais estas manifestações possam ser, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, enquanto objeto de pesquisa. (WEBER, 1982, p.87, Apud BERNARDES, S.T.A.; MÁRQUES, F.T.; BATISTA, G.A, 2012, p. 132)

O autor afirma que o grau de objetividade na análise científica de fenômenos culturais e sociais depende de algumas perspectivas que podem estar evidentes ou encobertas. Com isso,

o pesquisador(a) deve ter muita perspicácia sobre o que selecionar, analisar e organizar para ilustrar seu objeto de investigação. Talvez essa qualidade esteja mais presente naqueles que estão de fora do universo pesquisado, pois quem está imerso muitas vezes tem a percepção embotada para selecionar o que efetivamente contribui para o estudo. Acerca do papel da pesquisa para o refinamento e acúmulo de conhecimento, Chizzotti reflete:

A própria atividade pesquisadora tende a se expandir como uma forma de ensino-aprendizagem nas quais as novas gerações serão formadas e, com isso, a pesquisa, como uma prática social relevante, tenderá cada vez mais a trazer novas questões teórico-metodológicas nos anos vindouros. O aumento considerável de publicações sobre questões epistemológicas, metodológicas e técnicas da pesquisa atesta não só o interesse crescente por uma atividade em franco desenvolvimento, mas, também, a gama de questões suscitadas com o incremento da pesquisa. (CHIZZOTTI, 2003. P. 231 e 232)

Diversas questões são suscitadas a partir do desenvolvimento de uma pesquisa. Sobretudo quando se pesquisa uma área na qual se é produtor de material artístico, a pesquisa fatalmente levará o pesquisador a passar por um processo de ensino/aprendizagem. Ela tende a trazer para o pesquisador-artista não somente informações sobre o perfil de sua atividade o aprimoramento e desenvolvimento de novas técnicas e saberes a partir da análise de um fenômeno dentro do seu campo de atuação, permitindo que o pesquisador(a) possa contribuir com um legado de conhecimento muito útil a ser repassado para os praticantes da área. Desta forma, pretendemos também colaborar com a pesquisa sobre a estrutura dos ritmos de batuque na esfera acadêmica, contribuindo para a visibilidade e difusão de conhecimentos sobre gêneros musicais genuinamente brasileiros, a partir dos dados revelados com a nossa investigação.

3 SAMBA-REGGAE E MARACATU CEARENSE: PERCURSOS HISTÓRICOS

3.1 A provável origem do Maracatu no Ceará

O Maracatu Cearense tem origem em práticas culturais do continente africano. De acordo com FORTALEZA (2012), seu conjunto de elementos visuais, sonoros e ritos remetem à coroação de reis e rainhas da monarquia do Congo e Angola, anterior à chegada dos colonizadores portugueses ao continente africano. Os principais expoentes são o Rei Dom Cariongo e a lendária rainha N'ginga N'bandi (Rainha Ginga), monarcas do Congo e Angola, respectivamente. Esses personagens e outros encontrados nesse recorte temporal da história da África são representados nos cortejos de maracatus, assim como na liturgia da religiosidade afro-brasileira. Tais cortejos e rituais foram recriados e ressignificados em território brasileiro, tanto em Pernambuco quanto no Ceará, e, nos seus primórdios, apareciam com destaque para a sociedade nas festividades organizadas pelas irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Os primeiros registros aparecem em Pernambuco por volta do século XVII e no Ceará pelo século XIX. Militão diz que:

As primeiras notícias de maracatu no Ceará aparecem em memórias e relatos de cronistas do cotidiano fortalezense que, nos finais dos anos 1800 início dos 1900, discorriam os seus olhares sobre suas vidas e sobre os movimentos da sociedade na qual estavam inseridos. São estes artistas e memorialistas, tais como: João Nogueira, João Brígido, Mozart Soriano, Otacílio Azevedo e Gustavo Barroso. (MILITÃO, 2007, p. 23)

De acordo com Militão, os principais maracatus citados por esses cronistas são: Maracatu do Outeiro/Oiteteiro, Maracatu Cosme e Damião, Maracatu da Apertada Hora e Maracatu do Morro do Moinho. Todos esses antecessores do Maracatu Az de Ouro, fundado em 1936, como uma agremiação carnavalesca inspirada pela experiência que Raimundo Alves Feitosa (Raimundo Boca-Aberta), seu fundador, teve com os maracatus de Pernambuco enquanto viveu alguns anos no estado. O Az de Ouro é hoje o maracatu mais antigo em atividade no Ceará.

3.2 Inventário dos maracatus

Atualmente o estado possui cerca de 34 grupos de maracatu, sendo de 16 em Fortaleza e outros 18 em cidades do interior. Cerca de 30 maracatus já desapareceram com o passar do tempo. O levantamento a seguir apresenta um mapeamento feito por nossa pesquisa, que estabelece uma linha histórica revelando a ocorrência de grupos em todo o estado do Ceará.

Capital			
Nº	Maracatu	Origem	Fundação
01	Maracatu Az de Ouro	Fortaleza	1936
02	Maracatu Rei de Paus	Fortaleza	1954

03	Maracatu Vozes da África	Fortaleza	1980
04	Maracatu Nação Baobab	Fortaleza	1994
05	Maracatu Kizomba	Fortaleza	1999
06	Maracatu Rei Zumbi	Fortaleza	2000
07	Maracatu Nação Iracema	Fortaleza	2002
08	Maracatu Nação Pici	Fortaleza	2003
09	Maracatu Nação Fortaleza	Fortaleza	2004
10	Maracatu Solar	Fortaleza	2006
11	Maracatu Axé Oxóssi	Fortaleza	2006
12	Maracatu Filhos de Iemanjá	Fortaleza	2008
13	Maracatu Rei do Congo	Fortaleza	2009
14	Maracatu Leão de Ouro	Fortaleza	2010
15	Maracatu Nação Palmares	Fortaleza	2013
16	Maracatu Nação Bom Jardim	Fortaleza	2015

3.2.1 Maracatus em atividade na cidade Fortaleza até o ano de 2021

Tabela 01: Lista dos maracatus em atividade na cidade Fortaleza até o final do ano de 2021.

3.2.2 Maracatus em atividade no interior do estado até o final do ano de 2021

Interior/Região Metropolitana			
Nº	Maracatu	Origem	Fundação
01	Maracatu Nação Tremembé	Sobral	2001
02	Maracatu Nação Kizomba de Kariré	Cariré	2009
03	Maracatu Nação Pindoba	Pindoretama	2010
04	Maracatu Candieiro Lumiar	Milhã	2012
05	Maracatu Estrela de Ouro	Canindé	2012
06	Maracatu Nação Ipuçaba	Ipu	2013
07	Maracatu Filhos do Afro Russas	Russas	2016
08	Maracatu Infantil Nação Canindé	Canindé	2016
09	Maracatu Nação Sertão	Icó	2016
10	Maracatu Cabaçal Nação Tupinambá	Barbalha	2017
11	Maracatu Nação Negro Nagô	Icó	2017
12	Maracatu Nação Jaguaribe	Limoeiro do Norte	2017
13	Maracatu Nação Ipuçaba	Ipu	2017* ²
14	Maracatu Winú Erê	Crato	2018*
15	Maracatu Filhos de Zumbi	Meruoca	2019*
16	Maracatu Nação Zumbi do Kariri	Juazeiro do Norte	2021*
17	Maracatu Nação Camponesa	Monsenhor Tabosa	----
18	Maracatu Dragão do Mar	Itapipoca	----

Tabela 02: Lista dos maracatus em atividade no interior do estado do Ceará até o final do ano de 2021.

3.2.3 Maracatus inativos da cidade de Fortaleza em 2022

Capital			
Nº	Maracatu	Origem	Fundação
01	Maracatu do Morro do Moinho	Fortaleza	Século XIX

² *Devido à dificuldade na obtenção de algumas informações, o processo de pesquisa não pode apresentar dados precisos. Tivemos como principais fontes de pesquisa as referências: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/conheca-os-maracatus-de-fortaleza-e-saiba-os-bairros-onde-eles-estao-localizados-1.2211067>, [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/SOUZA_Marcelo-Dissertacao_Mestrado\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/SOUZA_Marcelo-Dissertacao_Mestrado(1).pdf), a plataforma Mapa Cultural do Ceará e pesquisa com os responsáveis pelos grupos.

02	Maracatu da Rua de São Cosme	Fortaleza	Século XIX
03	Maracatu da Apertada Hora	Fortaleza	Século XIX
04	Maracatu do Manuel Conrado	Fortaleza	Século XIX
05	Maracatu do Outeiro	Fortaleza	Século XIX
06	Maracatu Nação Africana	Fortaleza	Século XX
07	Maracatu Nação Gengibre	Fortaleza	Século XX
08	Maracatu Nação Gira Sol	Fortaleza	Século XX
09	Maracatu Rei de Espadas	Fortaleza	Século XX
10	Maracatu Estrela Brilhante	Fortaleza	Século XX
11	Maracatu Az de Espada	Fortaleza	Século XX
12	Maracatu Dragão do Mar	Fortaleza	Século XX
13	Maracatu Estrela Brilhante	Fortaleza	Século XX
14	Maracatu Leão Coroado	Fortaleza	Século XX
15	Maracatu Rancho de Iracema	Fortaleza	Século XX
16	Maracatu Rancho Alegre	Fortaleza	Século XX
17	Maracatu Rei de Palmares	Fortaleza	Século XX
18	Maracatu Nação Uirapuru	Fortaleza	Século XX
19	Maracatu Nação Verdes Mares	Fortaleza	1989

Tabela 03: Lista dos maracatus inativos da cidade de Fortaleza em 2022.

3.2.4 Maracatus inativos do interior do estado Ceará em 2022

Interior/Região Metropolitana			
Nº	Maracatu	Origem	Fundação
01	Maracatu Infantil Flor do Oriente	Cascavel	Século XXI
02	Maracatu Vozes do Sertão	Canindé	Século XXI
03	Maracatu Rei do Sertão	Canindé	Século XXI
04	Maracatu Araras Kanindés	Canindé	Século XXI
05	Maracatu Maracanaesse	Maracanaú	Século XXI
06	Maracatu Preto Velho	Quixadá	Século XXI
07	Maracatu Tambores da Liberdade	Senador Pompeu	Século XXI
08	Maracatu Nação Pitaguary	Maracanaú	2009
09	Maracatu Infantil Estandarte de Ouro	Cascavel	2010

Tabela 04: Lista dos maracatus inativos do interior do estado Ceará em 2022.

Podemos atribuir diversos fatores como causa para esse apagamento de parte da história do maracatu em território cearense. O principal pode ser a falta do devido reconhecimento da manifestação como elemento simbólico tradicional da cultura cearense. Nesta perspectiva, podemos apontar a falta (histórica) de investimentos por parte do poder público no sentido de implementar ações concretas que vão desde promoção da visibilidade e difusão da cultura do maracatu a boas condições de desfile no circuito oficial do carnaval de rua da cidade de Fortaleza. São ações simples. Contudo, se tomadas, potencializariam ainda mais os saberes e fazeres desses/dessas grupos/pessoas, possibilitando que a manifestação ocupasse um lugar efetivo na dinâmica cultural e cotidiana da população cearense.

3.3 O que é um maracatu?

“Maracatu veio com o povo africano”, como escreveu Inês Mapurunga na sua Loa

intitulada *É o Solar Pelo Mundo*³. É um conjunto de ritualística, elementos simbólicos (materiais e imateriais), religiosidades (africana, católica e nativa/indígena), música, dança, indumentária e artefatos. O (Griô) Descartes Gadelha diz que:

O maracatu é o ponto onde se ancorou a diáspora. A África é só uma com o Atlântico no meio. O maracatu é o alpendre onde repousa a saudade dos que fizeram a grande travessia. É o abraço do reencontro, é sempre o início de amizade. Nós trazemos uma saudade de trezentos anos, por isso sempre olhamos para a risca do mar e lá se vê a África que está dentro da loa e do batuque do nosso sentimento maracatuqueiro. No maracatu encontramos a África que nos foi retirada. É a paz após a travessia Atlântica e o grito de liberdade da escravidão. O maracatu usa o canto e a dança para compreender e perdoar. O Brasil, gigante pela própria natureza, criou uma África feliz: o maracatu. (Descartes Gadelha, contracapa *Almanaque Fortaleza dos Maracatus*, 2011)



Figura 02 - Cortejo de Maracatu. Maracatu Solar. Da esquerda para a direita: balaieira, corte, rainha, rei, tirador de Lôa (cantor) e batuque. (Foto: Papinha Rodrigues, 2012)

No cortejo de maracatu cearense também encontram-se representadas a tradição religiosa afro-brasileira, através da representação dos orixás do candomblé, a população originária/indígena e os seus caboclos, além de outros elementos místicos como a Calunga, Incenseiro e até elementos de bandas marciais, como o baliza. Suas Loas (as músicas) são feitas geralmente em compassos binários ou quaternários. Todos esses elementos estão representados no Maracatu Solar⁴ e na maioria dos maracatus cearenses.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=esBP3hkh5Cw> (vídeo extraído do espetáculo *Maracatu Solar - Um Cada Um, Um Cada Sol*, Maracatu Solar, 2017)

⁴ Maracatu fundado em 2006 na cidade de Fortaleza. Integrei o grupo de 2008 a 2016. O cortejo representado na imagem foi feito na reserva indígena Jenipapo-Kanindé, localizada na cidade de Aquiraz (CE), no ano de 2012.

Contudo, os grupos de maracatu possuem identidades rítmicas que os diferenciam entre si. Cada um possui uma base de instrumentos musicais que, na grande maioria dos maracatus, não se altera com o passar do tempo. Porém, há exceções. Podemos verificar, através de uma transcrição para partitura da música tema do carnaval de 2009 do Maracatu Solar sua identidade rítmica nesse ano/época. A cada ano o Solar muda significativamente sua identidade rítmica conforme o produto do processo criativo que dá origem a Loa tema do ano.

Maracatu Solar
São Jorge Solar

Baião de Maracatu: 101 - 105 bpm
Solene: 50 - 53 bpm

Descartes Gadelha e
Pingo de Fortaleza

Baião de Maracatu

Ca na ri nho So lar Vo ou Vo ou quem a briu a gai o la foi

nos so se nhor vi a jo u na luz a so nhar ho je é um São

Jorge em nos so al tar no es pe lho da lu a e le(a) bra ça(o) dra gão

é mais um bom sol da do na cons te la ção a qui lou va mos

nes se ba tu que su a a le gri a nes sa pro ci são ci

tum tum tum tá tá con tan do(as) es tre las pra nos a le grar ei tum tum tum tá

Solene

é pra nos so São Jor ge es se ba tu car ei car São Jor ge So lar ir mão do

tem po ir mão da lu a ma te nhaes s(a) le gri a que um dia já foi tão su a São

su a e(a) go ra(e) nos so ca mi nhar

Figura 03: Transcrição para partitura da loa *São Jorge Solar* (2009), feita por Catherine Furtado, publicada no livro *Almanaque Fortaleza dos Maracatus*, 2011, p. 109.

O Maracatu Solar estreia no carnaval de 2007 apresentando um batuque inspirado no que o Maracatu Az de Ouro fazia nas décadas de 1940 e 1950. Essa concepção rítmica, assim como a estética, foram elaboradas por Descartes Gadelha, que integrou o Maracatu desde sua fundação, atuando majoritariamente como mestre de batuque. Uma das principais características rítmicas apresentadas nas loas do Solar é a variação, durante a execução da loa, de ritmos mais

acelerados, como o Baião de Maracatu, para o Solene, como verificamos nas indicações da partitura acima. Outra característica peculiar seria a introdução e o desuso de alguns instrumentos. Conforme partitura abaixo, temos a indicação dos instrumentos utilizados para executar a loa *São Jorge Solar*. São: ferro, chocalho de vaca, xequerê, caixa, 5 toques (surdo pequeno), tambor fofo e bumbo.

Figura 04: Transcrição para partitura da loa *São Jorge Solar* (2009), feita por Catherine Furtado, publicada no livro *Almanaque Fortaleza dos Maracatus*, 2011, p. 109.

Por volta dos anos de 2010/2011 foram introduzidas as alfaias no batuque, que passaram a predominar entre os tambores nos anos seguintes. Os tambores de 5 toques (surdo pequeno) e tambor fofo ficaram em desuso. Essas transformações não são muito comuns. Todos os maracatus do Ceará possuem uma identidade rítmica. A sonoridade e os instrumentos também guardam a tradição do maracatu. No entanto, quando fazemos uma análise da estrutura rítmica

dos maracatus mais antigos, percebemos que o que para os integrantes atuais e para o senso comum hoje é tradição, no passado foi inovação. Vejamos as figuras a seguir:

Boneca Preta do Maracatu

Raimundo Alves Feitosa

Bo-ne-ca Pre- ta do Ma-ra-ca tu Bo-ne-ca Pre- ta do Ma-ra-ca

Ferro

Tambor Onça

Tambor Médio

Tambor Grave

Figura 05: Trecho da transcrição para partitura da loa *Boneca Preta do Maracatu* (1940/41/42/43), feita por Catherine Furtado, publicada no livro *Singular e Plural – a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo*, 2012, p. 35.

Esta partitura foi elaborada a partir da audição do registro fonográfico produzido na década de 1940, no qual Raimundo Boca-Aberta (Raimundo Alves Feitosa), fundador do Maracatu Az de Ouro, canta uma loa composta por ele. O registro fonográfico foi publicado em CD anexo ao livro *Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e batuques* (2007), de Pingo de Fortaleza.

No trecho acima, podemos observar a estrutura rítmica que o grupo possuía no período. Destacamos que nesse tempo o Az de Ouro executava suas loas em ritmos com andamento mais acelerado, bem semelhante ao baião de maracatu utilizado pelo Maracatu Solar na loa *São Jorge Solar*. Ainda, a sua estrutura de instrumentos era diferente da atual. Na partitura observamos que o arranjo musical foi feito utilizando os instrumentos: ferro, tambor de onça, tambor médio e tambor grave. Essa era a estrutura fixa da época.

Contudo, em algum momento da história, o grupo colocou em desuso o tambor de onça, tambor médio e tambor grave e modificou o andamento das suas loas, executando-as apenas no ritmo solene. Como podemos verificar na partitura abaixo, a estrutura de instrumentos utilizada atualmente é composta por: ferro, caixa (sem esteira/com esteira), surdo e bumbo, no arranjo de uma loa composta no ano de 2010:

Maracatu Az de Ouro
Ritmo do Batuque

Wilton Matos e
Alan Mendonça

90 bpm

Ferro

Caixa

Surdo

Bumbo

Figura 06: Transcrição para partitura da loa *De Angola Camará* (2010), feita por Catherine Furtado, publicada no livro *Almanaque Fortaleza dos Maracatus*, 2011, p. 95.

Maracatu Az de Ouro
De Angola Camará

Wilton Matos e
Alan Mendonça

$\text{♩} = 110$

Sou Az de Ou ro Az de ma ra ca tu ve nho de (An) go la sou ca po ei ra

Figura 07: Transcrição para partitura de trecho da loa *De Angola Camará* (2010), feita por Catherine Furtado, publicada no livro *Almanaque Fortaleza dos Maracatus*, 2011, p. 95.

Os maracatus cearenses, sobretudo os mais antigos em atividade, possuem, na maioria das ocorrências, uma estrutura rítmica que é invariável para executar suas loas. Possuem um andamento e uma gama de instrumentos que formam sua identidade musical, abrindo espaço apenas para algumas convenções ou pequenas alterações no desenho rítmico em alguns momentos da canção. Essa estrutura, para muitos representantes do movimento, se configura como um paradigma representativo da tradição de maracatu. No entanto, outros grupos, como o Maracatu Solar, está sempre em construção rítmica, introduzindo instrumentos e outras sonoridades, dinamizando seu processo de criação musical. Contudo, o Ferro, instrumento de metal, tradicionalmente feito com molas de caminhão, guarda a identidade do maracatu cearense, estando presente na estrutura do batuque de todos os grupos existentes no estado. É

ele a principal singularidade em relação às outras manifestações de maracatu presentes no Brasil.



Figura 08: Ferro de maracatu e baqueta (2022). Fonte: Acervo pessoal Raveo.

O batuque de Maracatu Cearense, não possui uma estrutura fixa. Não existe uma estrutura fixa nem de instrumentos, nem de disposição dos batuqueiros com seus instrumentos no batuque. Essa estrutura varia de ano para ano, ou de loa para loa. Assim como de maracatu para maracatu. Em um ano, por exemplo, predominam ferros, estando em maior número em comparação aos outros instrumentos, e no outro pode ser um xequerê. Da mesma forma a disposição dos batuqueiros com seus instrumentos. Em um ano o naipe de ferro que geralmente fica na primeira linha do batuque, pode ir para a última, atrás dos bumbos, que geralmente são os últimos. A loa do ano é que dá o tom de como será a organização do batuque. Essa é uma prática comum a grande maioria dos maracatus. Com exceção dos maracatus Az de Ouro (1936) e Rei de Paus (1954), os mais antigos em atividade, e que apresentam uma estrutura rítmico-musical praticamente invariável há muitas décadas. Contudo, o ferro segue como instrumento essencial, em um batuque que pode ser formado por alfaías, timbas pequena com napa (tambor fofo), bumbos, agbê, xequerê, chocalho de vaca, corbel, ganzá, caixa com e sem esteira, com napa ou sem napa, assim como gonguê e maracá.

O Maracatu Cearense ganhou destaque nacional em 1974, quando o cantor e compositor Ednardo⁵ gravou a música *Pavão Misteriozo*⁶ utilizando a base rítmica do Maracatu Rei de Paus, ganhando a música, posteriormente, um clipe musical que estreou no programa de televisão Fantástico, da TV Globo. A canção também foi a música-tema da abertura da novela Saramandaia (1976), do autor Dias Gomes, na mesma emissora. A partir daí, a batida do maracatu feito no Ceará passou a ser conhecida no país.

O Decreto nº 13.769 de 14 de março de 2016⁷, tornou o Maracatu Cearense patrimônio cultural imaterial de Fortaleza, se enquadrando como bem tombado com base na Lei n.º 9347, de 11 de março de 2008. Apesar do Decreto trazer Maracatu para a salvaguarda do poder público, o escopo do seu texto não prevê ações efetivas de investimentos e difusão, ou qualquer sistemática que estabeleça metas para promover fomento e visibilidade desse bem imaterial tombado.

3.4 O Samba-Reggae tem pai?

GUERREIRO (1999) afirma que, a partir do início da década dos anos de 1970, os blocos afros passaram a existir na dinâmica cultural da cidade de Salvador, Bahia. O primeiro bloco afro de que se tem conhecimento foi fundado no ano de 1974, surgindo no Carnaval de 1975, fazendo um desfile de protesto (não-oficial na programação do evento) à margem do circuito oficial de carnaval da cidade. Esse bloco era o Bloco Afro Ilê Aiyê, que saiu em cortejo por cerca de 5km, que partia do seu bairro na periferia da cidade de Salvador, chamado Liberdade/Curuzu, até a Praça da Sé, no centro histórico da cidade, onde os blocos de carnaval (exclusivamente “blocos de índio e frevo”) faziam a curva descendo a Rua Chile para retornarem à Praça Castro Alves, subindo em seguida pela Avenida Carlos Gomes. A iniciativa do grupo tinha por objetivo fazer um desfile de protesto contra a invisibilidade da população negra da cidade.

⁵Ednardo, nome artístico de José Ednardo Soares Costa Sousa (Fortaleza, 17 de abril de 1945) é um cantor e compositor. Criou, entre outras, as canções *Enquanto Engomo as Calças*, *Varal*, *Artigo 26*, *Terral*, *Longarinas* e *A Manga Rosa*.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=H_th1BoXcQU (Clip musical programa Fantástico, TV Globo, 1976)

⁷Decreto assinado pelo prefeito Roberto Cláudio (2013-2020), disponível em: <https://legislacao.pgm.fortaleza.ce.gov.br/images/2/2f/D-13769-2016.pdf>



Figura 09: Desfile de Carnaval Bloco Afro Ilê Aiyê. Salvador – BA (1976). Fonte: Acervo Ilê Aiyê.

No ano de 1979 estreia na cena do Largo do Pelourinho, em Salvador, o Bloco Afro Olodum. Com ele surge o Samba-Reggae. De acordo a tradição popular predominante, o gênero origina-se a partir das experimentações musicais feitas pelo Mestre Neguinho do Samba juntamente com o Contramestre Jackson Nunes, operando a fusão de gênero que se transformaria na música do Olodum, hoje tão conhecida.



Figura 10 – Apresentação pública. Bloco Afro Olodum. No centro da imagem: Mestre Neguinho do Samba. Largo Pelourinho, Salvador (BA), 1984/1990. Foto: Margarida Neide/Arquivo CORREIO.

Neguinho do Samba havia sido, por muitos anos, mestre de batuque do Bloco Afro Ilê Aiyê, que, até antes do Olodum, não executava células rítmicas do Samba-Reggae. Ele fazia o que se chama de Samba-Afro. Essa modalidade de Samba é a fusão do Samba-Exaltação com as bases rítmicas (os toques) dos orixás do Candomblé. Para Guerreiro:

A ocupação física e simbólica de certos espaços urbanos é uma marca destas organizações afro constituída nos populosos bairros negros mestiços da cidade, locais de origem dos blocos afros carnavalescos. Essa ocupação não se dá apenas durante o Carnaval, quando eles se constituem em espaços simbólicos para a população negra mestiça. Os grupos afros não têm existência reduzida ao período da festa. Durante todo o ano, além dos ensaios musicais eles realizam um trabalho junto às comunidades na qual tiveram suas origens. Estes são, portanto, espaços reais, permanentes e uma das mais importantes referências para o grupo na medida em que fortalece a identificação e a coesão entre os atores da cena musical afro-baiana, cena esta que deu origem a um novo ritmo: o Samba- Reggae. (GUERREIRO, p. 01)

As células rítmicas do Samba-Reggae foram a principal base para os artistas do movimento da Axé Music. A música oriunda dos guetos de Salvador passou a ser a matéria-prima de artistas que ocuparam espaço nas principais corporações musicais e nos veículos de mídia do Brasil durante toda a década de 1990, predominando entre os outros gêneros musicais brasileiros e internacionais. Isso nos mostra a força que os blocos afros tinham. O carnaval do ano de 1987 mostrou a música do gueto para o restante da cidade de Salvador. A música *Faraó, divindade de Egito* escrita por Luciano Gomes, foi música-tema do desfile de carnaval do Olodum, alcançando muita visibilidade e sendo o grande sucesso do carnaval desse ano. Com esse marco, o Samba-Reggae tomou proporções incalculáveis e imprevisíveis.

O batuque do Samba-Reggae é formado basicamente pelos instrumentos repique (ou repinique), surdo médio (ou surdo/tambor de dobra) surdo grande (bumbo) e caixa com esteira. Alguns grupos também utilizam o timbal, timbales e atabaques (mais raro). O repique geralmente está na primeira linha, seguido da caixa, surdo médio e surdo grande. Quando há timbal e atabaques, esses ficam geralmente entre as linhas da caixa e do surdo médio. Não há um padrão para quantidade de batuqueiros e instrumentos na formação do batuque.

Em 1990, o músico estadunidense Paul Simon⁸ veio à Salvador conhecer os tambores do Bloco Afro Olodum. A parceria gerou a gravação de uma música (*Obvious Child*), um videoclipe musical⁹ e uma turnê pelos EUA. A partir dessa porta aberta por Simon, o Olodum transformou o Samba-Reggae em um produto que chamou a atenção do mundo, atraindo os olhares de grandes gravadoras e de outros artistas como Wayne Shorter (EUA), Jimmy Cliff (JM), Alpha Blond (CIV) e a parceria memorável em 1996 com o cantor e compositor Michael

⁸ Paul Frederic Simon (Newark, 13 de outubro de 1941) é um cantor e compositor norte-americano de música folk rock. Ficou conhecido por ter feito parte da dupla Simon & Garfunkel. Compôs temas de grande sucesso como "The Sound of Silence", "Mrs. Robinson" e "Bridge Over Troubled Water". Foi considerado o 93º melhor guitarrista de todos os tempos pela revista norte-americana Rolling Stone.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9HKNAhAxMAk> (Clipe gravado no centro histórico da cidade de Salvador - BA, 1990)

Jackson (EUA) na música *They Don't Care About Us*¹⁰, que gerou um clipe musical dirigido pelo aclamado diretor de filmes Spike Lee, filmado no Pelourinho (BA) e no Morro Dona Marta (RJ). Essas parcerias colocaram o Samba-Reggae definitivamente na *wold music*, potencializando ainda mais o movimento da Axé Music no Brasil e no mundo.



Figura 11: Paul Simon e Neguinho do Samba. Salvador (BA), 1990. Fonte: Perfil Banda Olodum Samba Reggae (Facebook)

Michel Agier afirma que os blocos afro são a forma mais visível de expressão e mobilização afro-baiana. Estas organizações carnavalescas se identificam e são identificadas como unidades culturais em defesa do negro e de sua cultura. (AGIER, 1992. Op. cit. GUERREIRO, 1999. p. 125). Podemos afirmar que o Samba-Reggae foi a principal matriz sonora dos processos criativos musicais dos últimos 40 anos na Bahia. Neguinho do Samba reestruturou e modificou a musicalidade do Brasil, promovendo o deslocamento da cidade de Salvador para o centro da música mundial, fazendo do ritmo um dos maiores produtos de exportação da música brasileira.

3.5 Detentores de saberes e fazeres

3.5.1 Descartes Gadelha

Descartes Marques Gadelha (Fortaleza, 18 de junho de 1943) é artista plástico, músico e mestre de batuque. Descartes é o único artista plástico vivo a possuir uma exposição fixa (sala)

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu__Q

no MAUC (Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará). Ganhou muitos prêmios por sua obra com linguagem expressionista, que revela traços da cultura, religiosidade, cotidiano e dos problemas sociais do Ceará/Fortaleza.



Figura 12: Descartes Gadelha. Fonte: site Papo Cult.

Dentre as homenagens recebidas, Descartes recebeu o troféu Sereia e Ouro (2018). Em 2015, por ocasião das comemorações dos 60 anos da UFC (Universidade Federal do Ceará), recebeu em solenidade o título de Doutor *Honoris Causa* pela relevância de seu trabalho artístico ao longo de 60 anos de atuação. Na música, atua como compositor, percussionista, arranjador e mestre de batuka de maracatus e afoxés, fundando dezenas de grupos, além de elaborar bases rítmicas, arranjos, letras e a identidade visual destes.

Como artista plástico, participou de importantes exposições e mostras coletivas, como *A Paisagem Cearense*, no MAUC/UFC (Fortaleza – CE 1963), *Pintores do Nordeste*, no Museu do Unhão (Salvador – BA, 1963), *Lirismo Brasileiro* (Tel-Aviv, Israel, 1965), *O Circo*, no Paço das Artes (São Paulo - SP, 1978) e *12 Artistas de Seis Países Latino-Americanos*, na Casa do Congresso de Angostura (Caracas –Venezuela, 1982). Lançou o livro *Lenda Estrela Brilhante* (2010) e alguns discos como o *Ritmos de Luz* (2011), *Loas e Canções* (juntamente

com Pingo de Fortaleza, 2018), nos quais atuou como músico multi-instrumentista, arranjador, cantor e compositor.

3.5.2 Raimundo Boca-Aberta (Raimundo Alves Feitosa)



Figura 13: Raimundo Boca-Aberta. Fonte: <http://www.nacaofortaleza.com/>

Raimundo Alves Feitosa, o Raimundo Boca-Aberta, (Fortaleza, 16 de junho de 1902 – Fortaleza, 25 de junho de 1996) fundou em 1936 o Maracatu Az de Ouro, após o retorno à Fortaleza depois de alguns anos vivendo em Recife. Raimundo era o tirador de Loa (cantor) do Az de Ouro, além de escrever as letras, idealizar fantasias, desfilar também como baiana e rainha do Maracatu. Até por volta da década de 1950 os maracatus de Fortaleza eram compostos exclusivamente por homens, por isso, esses representavam também a rainha do maracatu.

Os primeiros registros fonográficos de maracatu cearense de que se tem arquivos foram obras de Boca-Aberta, gravados entre os anos 1940 e 1943, publicados no livro *Maracatu Az de Ouro: 70 anos de loas e batuques*, de Pingo de Fortaleza (2007). Neste livro, o autor traz a história do Maracatu, ilustrada por fotos e um CD com registros fonográficos do grupo. Descartes Gadelha tem uma passagem curiosa com Raimundo. Quando criança, por volta dos 10 anos de idade, Descartes nos relata que nas experiências em que intentava tocar os tambores do Maracatu enquanto os batuqueiros descansavam, Raimundo o interpelava dizendo: “Isso não é coisa pra menino (criança)”. Muitas vezes expulsando o

menino Descartes, por conta da insistência, a pontapés. O Maracatu Az de Ouro segue atualmente como o grupo mais antigo em atividade, colecionando muitas vitórias no desfile de Carnaval de Rua de Fortaleza.

3.5.3 Mestre Jackson (Jackson Sampaio Nunes)

Jackson (Salvador, 08 de junho de 1962), juntamente com Mestre Neguinho do Samba, desenvolveu as células rítmicas que deram origem ao Samba-Reggae, que nasceu quase simultaneamente ao Bloco Afro Olodum (1979), hoje apenas Olodum, no centro histórico da cidade de Salvador (BA). No Olodum, Mestre Jackson esteve ao lado do maestro Neguinho do Samba, como contramestre do grupo, elaborando as chamadas “levadas de tambor” que consagraram o ritmo musical dentro e fora do Brasil, chamando a atenção de músicos renomados como Paul Simon e Michael Jackson.



Figura 14: Mestre Jackson. Fonte: <https://diasporacomun.com/>

Mestre Jackson deixou o Olodum em 1989, seguindo com outros projetos musicais. Em 1988 também fundou a banda Raízes do Pelô, primeira banda percussiva gerada fora de um bloco afro. Mestre Jackson também compõe letras, como o sucesso do Olodum *Cartão Postal* (1994), além de contribuir como músico com o trabalho de artistas como Gal Costa, Daniela Mercury e Baiana System.

3.5.4 Mestre Neguinho do Samba (Antônio Luís Alves de Souza)

Neguinho do Samba (Salvador, 21 de junho de 1955 – Salvador, 31 de outubro de 2009) foi um músico percussionista, mestre de batuque e compositor (além de ferreiro e vendedor ambulante), a quem é atribuída a criação do Samba-Reggae. Foi um dos fundadores e um dos diretores do Bloco Afro Olodum e da Associação Educativa e Cultural Didá, ambos com sede no Pelourinho, em Salvador. Na segunda metade da década dos anos de 1970 Neguinho saiu dos blocos de índio para participar da fundação do primeiro bloco afro de Salvador, o Ilê Aiyê (1974), sendo diretor de bateria e compositor do bloco por 11. Em seguida ingressa no Olodum, desenvolvendo as células rítmicas que deram origem ao Samba-Reggae, que passou a ser o ritmo predominantes em todos os blocos afros da cidade, os quais, executavam suas músicas no que até então eles chamam de Samba-Afro. Em 1990 Neguinho, juntamente com o Olodum, fez uma parceria com o músico Paul Simon, que levou o Samba-Reggae para mundo. O restante do mundo que ainda não conhecia o ritmo conheceu quando o Olodum fez uma parceria musical com o músico Michael Jackson em 1996, o que levou definitivamente o ritmo dos tambores brasileiros para cena da música mundial. Em 1993 Neguinho do Samba funda a banda de percussão feminina Didá, trabalho ao qual se dedicou até o seu falecimento em 2009.



Figura 15: Mestre Neguinho do Samba. Fonte: portalcapoeira.com

3.5.5 Vovô do Ilê (Antônio Carlos dos Santos)

Vovô (Salvador, 14 de junho de 1952) é músico percussionista com formação como Ogã de Candomblé (também é técnico em patologia clínica e técnico em engenharia eletromecânica) e o fundador e presidente do Bloco Afro Ilê Aiyê (1974), o primeiro bloco afro da cidade de

Salvador (BA). Possui um histórico de luta pela valorização do povo negro, contra a discriminação social e o racismo. Esse foi o mote para a criação do seu bloco, em um período no qual a população negra de Salvador enfrentava ataques de todas as ordens, sobretudo pela repressão da ditadura militar¹¹ e a histórica falta de visibilidade da música afro-baiana.



Figura 16: Vovô do Ilê. Fonte: alunasdodarcyribeiro.blogspot.com

Dentre várias de suas realizações, centralizadas principalmente no bairro da Liberdade/Curuzu, região com maior concentração de população afrodescendente na capital baiana, está a Senzala do Barro Preto, fundada juntamente com sua família, com destaque para a Ialorixá Mãe Hilda Jitolu (Hilda Dias dos Santos, mãe do Vovô), que abriga o Projeto de Extensão Pedagógica e a Escola Profissionalizante do Ilê, pelos quais ele também é responsável.

¹¹ Em 31 de março de 1964 o Brasil sofreu um golpe civil-militar que durou até 1985. Tanques do exército foram enviados ao Rio de Janeiro, onde estava o então presidente João Goulart, e assim foi desencadeada uma série de ataques à democracia e aos direitos humanos.

4 RITMOS DE BATUQUE E A MUSICALIDADE BRASILEIRA

O que há em comum entre os ritmos desse universo é que são lugares de produção de material artístico oriundo de matrizes ancestrais, cuja origens, estrutura rítmica e elementos constituintes são ainda pouco estudados. Aqui, daremos ênfase para a análise dos processos de criação musical e como três actantes desses dois meios produzem sua criação em face dos conhecimentos sobre teoria e notação musical.

Essas matrizes ancestrais são recorrentes nas falas de Mestre Jackson e Descartes Gadelha. Pare eles, esse fator emprega um certo conhecimento prévio ou uma pré-disposição natural para lidar com o universo do batuque, criar material artístico e inovar a partir de vivências. O processo de criação de todo artista está intrinsecamente ligado sensível. Da mesma forma, é necessária muita sensibilidade para o repasse de fazeres e saberes. Gadelha e Jackson possuem muita notoriedade por serem mestres de batuque. Dentro da organização do batuque, o mestre é aquele que cria arte, ensina, orienta e repassa alguns preceitos de extrema importância. Souza afirma que:

A relação entre o fruidor e a criação artística é agora permeada por uma forte dimensão sensível. Abrir-se ao “mundo” da obra é a perspectiva da atuação dos profissionais envolvidos em processos de mediação, o que constitui sem dúvida procedimento distinto da mera transmissão de informações em torno da criação artística. Propiciar processos que tornem as pessoas capazes de se disporem à escuta daquilo que a obra provoca nelas mesmas constitui sem dúvida uma meta de caráter sensível das mais delicadas. (SOUZA, 2018, p. 19)

O que podemos observar como ponte entre as manifestações dos ritmos de batuque, e que corrobora a fala de Souza, envolve a sensibilidade humana, ultrapassando a mera função de fonte de informações sobre um conteúdo musical específico. Mas é uma provocação que desperta diversas sensações indescritíveis. Ninguém consegue se manter inerte ao som dos tambores. Esses sons brasileiros despertam áreas da sensibilidade de pessoas de diversas culturas. Indivíduos de diversos lugares do mundo vem ao Brasil ouvir os sons dos nossos tambores. Em nossas experiências na cidade de Salvador, tivemos contato com gente de países como EUA, Coreia do Sul, Guiana Francesa, Uruguai, Argentina, Alemanha, entre outros, que veio ao nosso país guiado pela magia da batucada brasileira. É inegável a herança histórica africana na formação musical de diversos outros países não pertencentes ao continente africano, que geraram ritmos como o *Jazz* e *Blues* nos EUA. Já no Brasil, a contribuição mais expressiva se deu na formação dos nossos ritmos de batuque, ainda no início da formação da população

brasileira, como explana Santos:

Desde o início da história da formação do Brasil, a percussão apresenta traços das heranças culturais que, geralmente, pertencem a uma classe de pessoas marginalizadas que reivindicam as condições de sobrevivência. Diante do processo de colonização acontecido no Brasil, baseado em um modelo de escravatura e exploração, percebe-se que a prática percussiva era uma das atividades desenvolvidas pelos negros escravos trazidos da África. Essas eram realizadas através de manifestações como o jogo da capoeira, o batuque, cultos religiosos e outros. (SANTOS, 2013, p. 26)

A música fruto dessa musicalidade foi assimilada pela população brasileira, mas com uma concepção racista e discriminatória, sobretudo por essa musicalidade está diretamente ligada às manifestações religiosas de matriz africana. Os povos de origem africana não exerceram influência apenas na nossa musicalidade. Também na culinária, vestuário, religião e na Língua Portuguesa falada no Brasil, introduzindo palavras e construindo o sotaque brasileiro. Contudo, historicamente a música percussiva brasileira foi e ainda é colocada num lugar de marginalidade, sendo perseguida pela igreja e Estado brasileiros, como Santos relata:

Há fatos históricos que revelam esta realidade de marginalização da percussão de origem africana, como: o confisco do pandeiro de João da Baiana, que, para evitar aborrecimentos com a polícia, foi preciso o senador Pinheiro Machado assinar o instrumento para autorizar a execução do mesmo (MIRANDA, 2009); a proibição dos desfiles dos grupos de Afoxés, no carnaval de Salvador, com o pretexto de combate ao crime, ao deboche e à desordem (TINHORÃO, 2000); as perseguições dos grupos de maracatus originários das casas de Xangô em Recife (LIMA, 2007, 2008); o enfraquecimento das práticas festivas negras como encenações de autos de rei congo, bumba meu boi, sambas e maracatus, devido ao processo de “romanização” (intervenção da Igreja Católica) apoiado pela polícia em Fortaleza (MARQUES, 2009). (Op. Cit., p. 14)

Todos esses fatos históricos nos dizem muito sobre o lugar social em que foi colocado esse eixo da musicalidade brasileira, bem como todas as manifestações sociais mais identificadas com a matriz africana, como a Capoeira, por exemplo. Os praticantes dessa luta/jogo, que é realizada essencialmente com a presença de músicas produzidas por tambores e pelo berimbau, elaboravam códigos com toques de berimbau para fugir a vigilância policial casos agentes aparecessem enquanto se reuniam para práticas. Também temos registros de capoeiristas que enfrentaram tribunais por estarem em rodas de capoeira. Com isso, percebemos que a resistência foi o fator determinante para a permanência desses elementos na formação da cultura brasileira. No período da escravatura, a população negra tinha nessas manifestações um cordão umbilical que a ligava à sua ancestralidade, sendo o único momento em que o negro era dono de sua realidade.

4.1 Os sons negros do Brasil

Ritmos de batuque brasileiros como o coco e os embolados, com características de ritmos africanos, deram origem às primeiras manifestações musicais brasileiras. Os relatos desses movimentos que surgiram na região dos morros cariocas e regiões quilombolas são preservados até hoje. Esses ritmos estão intrinsecamente ligados à cultura brasileira, no sentido amplo, por estarem presentes não somente nas festas populares, mas nas manifestações religiosas.

Lunelli destaca o papel da música na cultura brasileira:

Das festas e folguedos afro-brasileiros podemos dizer que todas as manifestações têm a música como um centro dos eventos que ocorrem, pois são, por exemplo, os ritmos e os pontos ou axés no batuque e na umbanda que iniciam as seções e criam o clima propício para os rituais. Ainda que seja difícil dizer o quanto importante a música é dentro das festas populares, podemos dizer que é indispensável, porque inicia as atividades, mantém os participantes em confluência e finaliza os festejos ou rituais. Sendo assim, a música faz parte da vida de todas as pessoas envolvidas com folguedos em todos os estados do país, em maior ou menor proporção. (LUNELLI, 2015, p. 02)

O autor destaca e faz referência ao conjunto de elementos formadores do cancioneiro popular oriundo das manifestações folclóricas populares formadas a partir da fusão e aglutinação dos povos formadores da identidade brasileira, presentes nas nossas festas populares e na Umbanda, religião originária do Brasil. Ele aponta a música como elemento imprescindível para a realização dessas manifestações, estando presente em todos os folguedos de todo o território nacional; evidencia a importância do som produzido pela música como elemento que constrói, fundamenta e complementa as práticas culturais do nosso país, sejam elas religiosas ou folclóricas. Sendo assim, podemos concluir que a música é um sistema que interage com outros sistemas sociais inerentes à existência humana. Isso faz da música um universo singular e intrínseco às relações sociais, sendo um meio de expressão com sua linguagem e códigos próprios, estando presente em diversas populações ao longo da existência humana. Chada diz que:

O sistema musical refletindo assim o sistema cognitivo de seus praticantes, seus sentimentos, suas experiências culturais, além de suas atividades sociais, intelectuais e musicais. A música tem os seus próprios termos, os termos do grupo, da cultura e o dos seres humanos que as ouvem, criam e/ou executam. (CHADA, 2007, p. 14)

Percebemos que a música é um sistema autônomo que se relaciona e está relacionado a

vários outros sistemas presentes nas relações sociais humanas. Esse sistema abriga não somente uma fruição artística mas todo um conjunto de realizações da existência humana, envolvendo práticas religiosas, solenidades, entretenimento e aspectos identitários de um povo. Por isso, apesar de tanto “não”, de tanta marginalidade, a gente se reconhece na musicalidade que muitas vezes nós negamos. Observamos ao longo da história uma ressignificação do olhar sobre nós, levando a uma mudança comportamental, como relata Santos:

A partir da década de 1980, a realidade dos movimentos percussivos (afoxés, maracatus, escolas de samba etc.) passou por mudanças significativas quanto ao seu reconhecimento na sociedade, na mídia e na cena musical. O público nacional assistiu, consumiu e participou dos grupos percussivos das cidades. Houve um fortalecimento dessas manifestações, uma “explosão” de novos grupos, em Salvador, em Recife, em Fortaleza, no Rio de Janeiro, dentre outros estados, divulgando na mídia a percussão, como um espaço de cultura, de realização de projetos comunitários e de grupos performáticos. (SANTOS, 2013, p. 14 e 15)

Como também destacamos no nosso capítulo anterior, os ritmos de batuque passaram a ter bastante destaque nas festas populares brasileiras, assim como na grande mídia nacional. Com destaque para o processo desencadeado pelo Bloco Afro Ilê Aiyê no carnaval de 1975 da cidade de Salvador (BA), relatado no capítulo anterior, o restante do Brasil também viu uma transformação na visão da música percussiva. Como ressalta Santos, as escolas de samba, grupos de afoxé, blocos afros e maracatus explodiram sobretudo em estados do nordeste. O grande público passou a enxergar esse seguimento como uma manifestação da cultura genuína do nosso país, enxergando nele uma identidade nacional singular. A partir disso houve o surgimento de vários grupos que inclusive conseguiram romper as fronteiras nacionais e levar o nome do Brasil para o mundo, como o Bloco Afro Olodum, criado em 1979, tendo como ação secundária a realização de projetos voltados para a comunidade do Pelourinho. Sobretudo as cidades citadas pela autora observaram uma multiplicação rápida em relação ao número de grupos que existiam até o final da década de 1970 e os que passaram a existir a partir dos anos de 1980. Esse é um fenômeno muito interessante de reconhecimento da nossa essência, indo na contramão do movimento de repressão a elementos de matriz africana aqui abordados anteriormente.

4.2 O axé do afoxé

Afoxé é o nome de uma manifestação popular de origem africana cujo ritmo é o ijexá, conhecido como Candomblé de rua. É patrimônio imaterial da Bahia reconhecido pelo Instituto

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e pela Unesco. Carregado de influência religiosa, é um cortejo que também faz parte do carnaval, mas não deve ser confundido com um bloco carnavalesco. Tem por base conceitual a homenagem ao orixá patrono do terreiro de onde ele é oriundo, pois todos os afoxés são de terreiros de Candomblé. Sua base de instrumentos é formada pelos atabaques (rum, rumpi e lé), agbê, xequerê e o agogô. O rum, o maior de todos, possui o registro grave; o do meio, rumpi, o registro médio; o lé, o menor, possui o registro agudo. Os atabaques no Candomblé são objetos sagrados. São usados unicamente nas dependências do terreiro, não saem para a rua como os que são usados nos blocos de afoxés. Estes são preparados exclusivamente para esse fim.

Um dos principais blocos de afoxé do Brasil é o Afoxé Filhos de Gandhi. Fundado em 1949 por estivadores portuários de Salvador (BA), atualmente conta com aproximadamente 10 mil integrantes. Constituído exclusivamente por homens e inspirado nos princípios da não-violência e paz do ativista indiano Mahatma Gandhi, o bloco traz a tradição do Candomblé ritmada com cânticos de ijexá, em Língua Iorubá.



Figura 17: Desfile de Carnaval. Afoxé Filhos de Gandhi. Salvador – BA (1959). Autor: Pierre Verger.

Lima faz considerações sobre a atuação dos afoxés no estado do Pernambuco e da Bahia, apresentando um contraponto a partir das suas experiências com o universo dos afoxés:

Outra questão posta para a afirmação dos afoxés diz respeito à ideia de que estes constituem autêntica cultura negra, e como tal merecedora de todas as atenções possíveis por parte dos negros e negras, sejam eles e elas de onde forem. Os afoxés também são candomblés de rua, e continuam mantendo os vínculos com o sagrado em Pernambuco, diferentemente do que vem ocorrendo na Bahia. Este argumento é recorrente nas falas dos atuais dirigentes das entidades negras locais e dos afoxezeiros mais destacados, que continuam buscando a construção de dias melhores para os afoxés pernambucanos. Para estes, os grupos baianos, sobretudo o Filhos de Gandhi, não são mais dotados da íntima relação com os candomblés. (LIMA, 2009, p. 107)

Cogitamos que essa diferenciação apontada pelo autor, com base nas falas dos participantes de afoxés do estado do Pernambuco, deva-se ao fato de que as agremiações de afoxés baianas são essencialmente carnavalescas, e sobretudo pelo fato de o Afoxé Filhos de Gandhi possuir uma grande visibilidade inclusive midiática. No entanto, efetivamente, todos os afoxés são um recorte autêntico da cultura negra do nosso país. Ao longo das minhas vivências, pude ter contato com dois afoxés durante alguns anos. Participei como músico do Afoxé Oxum Odolá (CE) e tive a experiência de um desfile de carnaval, como artista convidado, com o Afoxé Filhos do Korin Efan (BA). De fato, os afoxés guardam consigo a tradição, os costumes e elementos da religiosidade afro-brasileira. Representam o sagrado que tem na música o principal canal de comunicação com as divindades afro-brasileiras e com a sociedade por ser também uma expressão artístico-musical. Os afoxés, além de serem manifestações ligadas diretamente ao sagrado, também são grupos que compõem a manifestação artística observada de maneira mais expressiva durante o período do carnaval.

Sendo assim, observamos, a partir das experiências trazidas aqui pelos autores, que nosso país ainda não vive uma democracia racial/cultural plena. Também compreendemos que o afoxé transcende o carnaval, pois é uma representação das práticas religiosas afrodescendentes, ligada ao Candomblé. É uma maneira de louvar a natureza, o sagrado, trazendo uma cultura milenar oriunda da população que chegou ao Brasil pela diáspora africana.

4.3 O samba

O samba é sem dúvida a maior referência identitária quando falamos sobre identidade musical brasileira. Claramente de influência também africana, contudo há controvérsias quanto à sua origem no Brasil, se teria nascido na Bahia ou no Rio de Janeiro. Em 1933, o cronista e compositor Orestes Barbosa afirma que o Samba é um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro, embora tenha nascido no morro. Wasserman e Napolitano afirmam que:

Portanto, como movimento inicial do debate acerca das origens, podemos notar a ebulição de um ambiente social e musical que rapidamente se transformava, dificultando o estabelecimento de tradições unívocas e lineares. Muitos elementos perturbavam esse cenário: a entrada de novos grupos sociais no universo do samba, como o grupo de Vila Isabel, a formação das Escolas de Samba, como lugares da tradição (a Deixa Falar surge em 1929), a mobilidade territorial das experiências musicais (como o eixo Estácio-Morro) e, sobretudo, o caldeirão de sonoridades catalisado pela expansão do rádio, pressionado e impressionado pelo potencial de crescimento de audiências que não faziam parte do grupo social que havia configurado, inicialmente, o mundo do samba. Todos estes elementos precisavam ser “disciplinados”, colocados sob o prisma da tradição, sobretudo num momento em que o popular e o nacional eram as categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência. (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000, p. 171 e 172)

Os autores fogem de especulações sobre a origem do Samba e destacam a ebulição social causada pela formação de grupos e escolas de samba a partir da década de 1920, que desceram dos morros cariocas aparecendo para a cidade, numa ação de mobilidade territorial, ocupando espaços de mídia, agregando público, constituindo, assim, a maior identidade musical brasileira. O samba é um ritmo de origem já carregada de história. Embora hoje seja considerado um dos ritmos mais populares do país, algumas pesquisas indicam que o samba nasceu como uma manifestação cultural de negros que aqui viviam no período da escravidão.

Wasserman e Napolitano fazem uma análise sobre a resignificação pela qual o Samba passou, a partir do momento que ele desceu os morros e passou a ser um produto midiático, não sendo feito exclusivamente pela população negra e pobre:

O samba era o ponto de encontro das audiências, e seu reconhecimento pelos intelectuais do Estado Novo, que passaram a defender sua “domesticação”, representa o reconhecimento das forças do mercado sobre os projetos estético-ideológicos da elite. O samba abria “o espectro de repertório da Rádio Nacional em cujas ondas o imaginário do país viajava”. Na medida em que o samba era aceito como padrão de música brasileira por excelência, a busca das origens tornava-se uma estratégia de delimitação do espaço da própria cultura nacional, em meio às forças centrípetas do mercado. Em sua dissertação de mestrado Jorge Caldeira analisa a trajetória da consagração do samba, para o qual concorreram novos hábitos de composição, produção, circulação e escuta musical. Para Caldeira, uma das marcas de origem do samba, é justamente a estratégia assumida por Donga, ao gravar Pelo Telefone, de levar o samba para fora dos espaços sociais que lhe deram origem (os círculos restritos de músicos negros e populares). Como eixo analítico para criticar o pensamento historiográfico marcado pelo culto às origens, Caldeira propõe uma série de análises entrecruzadas, problematizando os polos que demarcam os debates: polo coletivo (casa da Tia Ciata) *versus* polo individual (Donga, Pelo Telefone) e polo negativo (artificial / comercial / massa) *versus* polo positivo (autêntico / cultural / étnico). (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000, p. 183)

Os autores fazem uma análise da transformação pela qual o Samba passou, destacando o papel das elites intelectuais, quando se referem ao processo de “domesticação” do Samba, o

qual passa a ser uma forte referência cultural brasileira. Também destacam o primeiro registro fonográfico de samba, a música *Pelo Telefone*, como uma estratégia do compositor de levar o samba para outros espaços. O samba tem um papel fundamental para a disseminação e resistência da cultura negra no Brasil. Desde a sua origem, ele provoca uma reflexão sobre racismo no Brasil, apresentando uma trajetória repleta de faces aparentemente contraditórias, pois conseguiu permanecer e ocupar espaço na dinâmica social e cultural brasileiras por ser potente e adaptável as transformações sociais pelas quais o país já passou.

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo serão apresentados e analisados os dados obtidos a partir da aplicação do questionário, que foram por nós tabulados, após serem respondidos individualmente por cada um dos pesquisados. O instrumento possui perguntas que tinham por objetivo: traçar um perfil destes; fornecer material para conhecimento de suas formações, práticas de ensino/aprendizagem, e de seus processos criativos em face aos conhecimentos teóricos musicais. Trabalharemos a seguir com a análise da tabulação das respostas obtidas, sendo norteados pelo objeto de nossa pesquisa, para que possamos compreender a relação que ele pretende investigar.

5.1 Perfil dos pesquisados

Como já apresentado anteriormente, nossa pesquisa tem como foco o trabalho dos mestres de batuque Descartes Gadelha (Maracatu Cearense) e Jackson (Samba-Reggae) e o nosso trabalho, enquanto artista do que passeia por esses dois gêneros musicais. A partir da delimitação dessas personagens, elaboramos as questões que compuseram o questionário respondido por eles e aqui apresentamos suas respostas.

1- Nome:		
Descartes Marques Gadelha	Jackson Sampaio Nunes	Ravel Andrade de Sousa
2- Nome Artístico/Social:		
Descartes Gadelha	Mestre Jackson	Raveo
3- Área de atuação (principal):		
Artes Plásticas	Música	Música
4- Subárea/Outras áreas:		
Música	Medida socioeducativa	Cultura Popular / Literatura
5- Tempo de atuação:		
Logo que nasci	35 anos	15 anos
6- Escolaridade:		
Ensino Médio	Ensino Médio	Mestrado incompleto

Tabela 05 – Questionário de pesquisa: perfil dos pesquisados.

Pudemos observar que o perfil dos pesquisados é bem diverso. Descartes Gadelha é conhecido pelo grande público como artista plástico, já tendo exposto seu trabalho em países como Israel e Venezuela. Contudo, o artista desenvolve um trabalho de bastante relevância

como mestre de batuque, tendo fundado dezenas de maracatus no Ceará. Descartes afirma que ingressou na música assim que nasceu. Através de longas conversas que tivemos ao longo de 13 anos de convivência, Descartes afirma que sua predisposição para a música é uma vocação repassada pela sua ancestralidade. O artista é da religião Umbanda. Por conta disso, suas práticas musicais extrapolam seu aspecto meramente artístico. Elas possuem um significado social. Chada afirma que:

A prática musical como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição, é de extrema importância neste contexto. (CHADA, 2007, p. 04)

E ainda que:

O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social. (Op. Cit., p. 02)

A autora traz o conceito de etnomusicologia, que seria a antropologia da música, como a ciência que estuda a música em seu contexto cultural, cultura no sentido antropológico da palavra. Para Descartes a música extrapola o sentido artístico. É uma manifestação da sua condição de ser humano. Talvez por isso ele acredita que é um músico de ritmos de batuque desde que nasceu. O artista, que possui muitos conhecimentos sobre diversas áreas como filosofia, história e literatura, encerrou seus estudos formais no ensino médio.

Já Mestre Jackson tem na música sua principal atividade, utilizando-a também para recuperação de adolescentes em situação de cumprimento de medida socioeducativa. Nos últimos 15 anos o músico tem se dividido entre atividades de práticas musicais e ensino de música para esses adolescentes e o público em geral. Jackson informa ter 35 anos de experiência. Jackson também possui ensino médio.

Em paralelo, também trabalho com música no universo da cultura popular, como em grupos de Afoxé. Também exerço atividades relacionadas à literatura, como oficinas de escrita literária e atividades de contação de história. Meu desejo por buscar mais conhecimentos formais me fizeram cursar uma graduação, pós-graduação e mestrado.

5.2 O ingresso na área

7- Como ingressou na sua área?		
Assim que nasci.	Nas atividades como mestre, fui regente do Bloco Afro Olodum a partir de 1986 até 1988. Além de comandar a banda principal, coordenei a Banda Mirim, revelando novos talentos para o Bloco. Trabalho voltado especialmente para as crianças e adolescentes do Pelourinho e de bairros adjacentes ao Centro histórico do Pelourinho. Projeto Rufar dos Tambores. Foi através dessa experiência que acabei me dedicando a ensinar percussão em diversos espaços sociais. Atualmente sou educador musical na Fundação da Criança e do Adolescente – FUNDAC.	Observando os blocos afros da cidade de Salvador (BA). A partir disso surgiu o interesse de ingressar em um grupo percussivo. Tive algumas experiências (participações) com grupos de Samba-Reggae e logo em seguida entrei em um grupo de Maracatu.

Tabela 06 – Questionário de pesquisa: ingresso na área.

Mestre Jackson, que desde criança brincava de bater em objetos, tem como marco do início da sua carreira profissional o ingresso no Bloco Afro Olodum, grupo que já possui 42 anos de fundação. O mestre também atribui sua identificação com a linguagem do batuque a fatores ligados à sua ancestralidade.

Iniciei minhas experiências com os ritmos de batuque a partir do interesse surgido quando, no ano de 2007, conheci o Mestre Neguinho do Samba. Na ocasião, ele estava regendo o batuque da Banda Didá, uma banda formada apenas por mulheres. O projeto teve apoio do cantor e compositor Paul Simon, que desenvolvera uma estreita relação com Neguinho desde a parceria com o Olodum em 1990. A partir dessa vivência tive interesse em ingressar neste universo, pois acreditava que havia recebido um chamado dos tambores. Em 2008, ingressei em um grupo de maracatu no Cear e, partir desse período, fiquei me dividindo entre o Ceará e

Bahia, fazendo trabalhos com Maracatu e Samba-Reggae.

Concluimos que há em comum entre os três o fato de que a música surge na vida destes como um fenômeno social. Descartes teve suas primeiras experiências com o Maracatu aos 08 anos de idade, observando um cortejo do Maracatu Az de Ouro. [Mestre](#) Jackson, de forma semelhante, passou a infância ouvindo os sons dos tambores de blocos de samba. Já no meu caso, cresci ouvindo os sons dos tambores em registros fonográficos. Presencialmente, tive minha primeira experiência auditiva com grupo de instrumentos percussivos com os tambores da Banda Didá em 2007. Imersos nesses universos a partir de nossa interação social, mas ainda sem sermos atores deles, tivemos a oportunidade de ingressar em agrupamentos da área, desenvolvendo nossas potencialidades musicais neles. Chada faz considerações muito pertinentes a respeito do fator social da música:

A música como comportamento social, como meio de interação social, e o fazer musical como comportamento culturalmente aprendido se constituem em objetos de estudo da etnomusicologia. Compreende-se o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. Todavia, a etnomusicologia não se ocupa apenas do estudo da música, mas também do ser humano que faz a música. Assim sendo, são de fundamental importância para esses estudos as relações dos elementos cognitivos e socioculturais que determinem a relação da música com o seu contexto, a inserção da música nas diferentes atividades sociais e os múltiplos significados decorrentes dessa interação. (Op. Cit., 2007, p. 02)

O ingresso dos pesquisados nos ritmos de batuque está estreitamente ligado às suas vivências ainda no período da infância. No caso de Descartes Gadelha, ele afirma que, de tanto insistir, conseguiu tocar pela primeira vez um tambor. E mostrou que havia aprendido algo por observar os batuqueiros tocando. A etnomusicologia prevê essas relações, levando em conta aspectos cognitivos e socioculturais e os diversos significados dados a essas relações a partir das interações, observando também a atuação do indivíduo como um todo. Não apenas sua performance específica.

5.3 Primeiras formações

Nas perguntas 08 e 09, os pesquisados deveriam apresentar informações acerca de suas formações, fossem elas realizadas em ambientes formais ou informais. Descartes não indica que participou de alguma atividade de formação. No entanto, Mestre Jackson afirma que participou de algumas formações em ambientes formais. Também indica mestres que teve ao

longo de sua trajetória, como lendário Mestre Prego¹², um importante mestre de batuque baiano que formou diversos nomes como o Mestre Neguinho do Samba e o músico Carlinhos Brown. Contudo, Jackson destaca que sua principal escola foi a rua.

8- Participou de alguma formação (ambiente formal ou informal de ensino) na sua área?		
Nunca tive mestres.	Tenho me capacitado em diversos cursos na área da medida socioeducativa e cursos técnicos de percussão.	Sim. Curso Fortaleza dos Maracatus, durante 3 anos.
9- Teve algum/alguns professor(a)(s) / mestre(a)(s) que tenha contribuído para construção do seu conhecimento? Se sim, apresente-o(a)(s).		
Qualquer pessoa é meu mestre.	Sim, como todos os iniciantes, temos professores e mestres é claro, eu tive uma escola de grandes mestres de bateria ou percussão. Mestre Prego foi o primeiro a me dar oportunidade de tocar um instrumento, depois tive outros como Valdir Laskada, Gilmar Paim, Neguinho do Samba. A minha escola foi o batuque de rua, más fui me aperfeiçoando nos estudos de percussão com os grandes músicos e mestres da época.	O primeiro mestre que vi atuando foi Neguinho Samba. Logo em seguida tive aulas de batuque com Catherine Furtado, em seguida Descartes Gadelha e Mestre Jackson, isso como percussionista. Já como cantor, aprendi bastante com Guiguio (Bloco Afro Ilê Aiyê) e Isaac (Afoxé Filhos de Gandhi).

Tabela 07 – Questionário de pesquisa: primeiras formações.

Destaco minha primeira experiência formal de estudo sobre o batuque. Fiz parte do Ciclo de Formação Fortaleza dos Maracatus, de 2009 a 2011. O curso apresentava formação musical completa na área do batuque de maracatu. Tínhamos práticas de batuque, aula sobre teoria musical e história e estética do Maracatu Cearense. Ao final da formação publicamos o Almanaque Fortaleza dos Maracatus, com diversas informações sobre a manifestação cearense, incluindo partituras de algumas Loas dos 14 maracatus em atividade na cidade de Fortaleza na época. Também destaco os mestres e mestras com os quais fui introduzido nesse universo e formado como batuqueiro. Tive um breve contato com o Mestre Neguinho do Samba em 2007

¹² Valter Aragão França – Mestre Prego (1944 - 2010). Foi Mestre de Batuque do Bloco Afro Ilê Aiyê e da Banda Mirim do Olodum e criador da Escola de Percussão Olodum.

e logo em seguida em 2009, quando residi na cidade de Salvador. No entanto, Neguinho faleceu ainda nesse ano. Em 2008 ingressei no Maracatu Solar e passei a ser aluno do Mestre Descartes Gadelha. Logo em seguida, por motivos de saúde, Descartes foi substituído pela Mestre Catherine Furtado, que assumiu o batuque, sendo também a professora do eixo de música do Ciclo de Formação Fortaleza dos Maracatus. Estive quase todo o ano de 2009 em Salvador. Nessa ocasião tive a oportunidade de conviver mais proximamente com diversos blocos afros e afoxés da cidade. Com isso tive contato com alguns cantores e compositores, como Guiguio (Bloco Afro Ilê Aiyê) e Isaac (Afoxé Filhos de Ghandy) que contribuíram para minha formação como cantor de batuque.

Acompanhei apresentações e gravação de álbuns destes. Assim, segui a mesma metodologia de aprendizagem do batuque, ouvindo e observando como eles construíam os arranjos vocais e colocavam suas vozes nas músicas. Foi um grande aprendizado. Com eles aprendi o que acho seja a principal característica do meu processo de criação de arranjo vocal para as músicas. Aprendi como trabalhar a emissão, abertura e projeção da voz. Essas são as principais áreas a serem trabalhadas quando se canta acompanhando um batuque. Com isso, também adquiri a característica de colocar voz no registro fonográfico sem fazer pausas, cantando a letra de um só vez, como se fosse uma gravação ao vivo. Caso eu erre, recomeço do início. Foi assim em todos os registros fonográfico que fiz até hoje.

O que há em comum sobretudo nas experiências descritas por Mestre Jackson e a nossa é o ambiente informal de ensino (a “rua” como apontou Jackson) como local de aprendizado, tendo na observação e na audição o método de aprendizado. Santos também faz considerações nesse sentido, destacando os processos colaborativos:

Ao pensar nessa perspectiva formativa, direcionando para uma abordagem musical, encontram-se nas práticas de grupos possibilidades educativas que sejam mais atentas a uma relação de ensino e de aprendizagem através da interação humana e criativa. Com isso, compreende-se que os ambientes educativos muito podem oferecer para que a arte e a educação sejam construídas por experiências significativas e colaborativas, tendo o contexto coletivo como um campo propício para uma formação educativa. (SANTOS, 2013, p. 31 e 32)

O aprendizado colaborativo permite que um indivíduo que está no mesmo ambiente de formação que outro, ambos ainda como formandos, repasse e facilite os conhecimentos técnicos sobre determinado assunto. Geralmente essa prática é comum no batuque. Sobretudo quando um mestre determina um líder de naipe, que irá ajudar os outros facilitando a aquisição do conhecimento e orientando as pessoas que tocam o mesmo instrumento que ele.

5.4 Como o pesquisado descreve sua atuação

10-. Como você descreve sua atuação? (Artista, músico, compositor, arranjador etc. – pode optar por várias denominações) Se optou também por pesquisador, descreva sua área de pesquisa.		
Artista plástico e mestre de batuque. Não sou pesquisador, sobrevivo do que faço.	Sou considerado um dos mais conceituados músico de percussão da Bahia. Precursor do Samba Reggae juntamente com o saudoso Neginho do Samba no Olodum. Responsável pela criação e evolução da batida afrobaiana intitulada de axé music. Introduziu a batida Merengue aos tambores, que deram ao Olodum os maiores sucessos músicas até hoje. Agosto de 1988 fundou a banda Raízes do Pelô que foi um marco para a música baiana na época, mostrou que os músicos poderiam criar suas próprias bandas de percussão sem precisar necessariamente pertencer a um bloco afro. Essa foi uma atitude inovadora. A influência do Raízes do Pelô na cena musical do Samba Reggae, fez-me tornar o responsável ou "culpado" por tudo que vem acontecendo com surgimento de grupos percussivos nos quatro cantos do planeta. tornando-se assim, a primeira banda de percussão fora do bloco afro. Atualmente sou educador musical na Fundação da Criança e do Adolescente – Bahia. Me descrevo como mestre, músico e educador.	Músico. Toco percussão, canto, componho letras e faço arranjos musicais.

Tabela 08 – Questionário de pesquisa: como o pesquisado descreve sua atuação.

Pesquisamos três perfis que possuem bastante similaridade. Contudo, há diferenças bem significativas. Como já informado anteriormente, Descartes Gadelha também é um artista plástico de bastante destaque na área. É o único artista vivo que possui uma exposição fixa no MAUC-UFC (Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará). Contudo, Descartes se considera apenas artista e não também pesquisador, apesar de ser um estudioso e fazer imersões quando pretende retratar temas sociais e históricos em suas obras, seja nas artes plásticas ou na música. Já Mestre Jackson se considera um investigador e educador musical e percussionista. Destaca sua intervenção na música afro-baiana que gerou as células rítmicas do Samba-Reggae.

Por minha vez, considero-me um músico percussionista. Elaboro arranjos, componho letras e canto. Produzi um EP com 05 faixas, no qual fiz todos os arranjos, toquei vários instrumentos e coloquei voz. Desde que adquiri uma razoável expertise na área do batuque, passei a dar contribuições na construção de arranjos de músicas dos grupos pelos quais passei, o que me levou a elaborar todos os arranjos das músicas que faço para o meu trabalho solo. Contudo, considero-me também pesquisador. A pesquisa não se dá apenas no campo acadêmico, como a produção desses escritos. Araújo e Tavares definem o artista-pesquisador:

Compreendido como artista-pesquisador, o artista contemporâneo, em decorrência dos entrelaçamentos entre as diversas áreas e linguagens em que opera, em nível teórico e prático, é um agente ativo na engrenagem dos agenciamentos que possibilitam o pensar a arte de hoje. No momento em que o artista passa a questionar a natureza de seu próprio papel, temos o nascimento do pesquisador em arte. (ARAÚJO e TAVARES, 2017, p. 784 e 785)

Os autores acreditam que é inerente à condição de artista ser também pesquisador em arte. O artista se vê constantemente oscilando entre os níveis teórico e prático, sendo um ator na construção tanto do campo prático, quanto do teórico. Com isso, compreendemos que não há como o artista ser apenas criador. É inerente à criação também o concurso da pesquisa. Ainda em Araújo e Tavares:

Pensar o próprio trabalho é adentrar deliberadamente em um território de risco, onde os platôs resvalam e se friccionam, proporcionando ora aproximações entre planos, ora abalos sísmicos. Estas instâncias conceituais, pertinentes à investigação teórica, também passam a incorporar as escolhas artísticas, a fazer parte das tomadas de decisão e direção do instante criador, quanto mais o artista se aprofunda no pensar a própria produção e o seu papel como pesquisador em arte, como artista etc. A questão da linguagem verbal é mais do que uma característica inegável da arte: é um chamamento inerente à reflexão sobre arte e à reflexão em arte. Por esta razão, na tentativa de se esboçar um mapa das retroalimentações presentes na arte contemporânea, é imprescindível que localizemos a linguagem verbal em um lugar central, sempre muito próximo ao lugar da imagem, e perpassado por infinitas rotas de trânsito e cruzamentos. (Op. Cit., 2017, p. 786 e 787)

Existe uma linha muito sensível que separa o artista do pesquisador. O ofício desempenhado se relaciona com diversas outras instâncias do pensamento, que dialogam com essas instâncias conceituais citadas pelos autores. Voltar-se para seu próprio trabalho, no sentido de tentar compreendê-lo, é, ao mesmo tempo, fazer uma reflexão sobre sua função enquanto artista.

5.5 Práticas de difusão de conhecimento

O que há em comum entre os pesquisados é que todos, pelo menos em algum momento de suas trajetórias, repassaram seus conhecimentos. Descartes Gadelha e Mestre Jackson possuem notoriedade por serem relevantes mestres de batuque, tendo formado muitos batuqueiros ao longo de suas trajetórias. Já no nosso caso, ministrei algumas oficinas sobre Maracatu Cearense, aliando as práticas de batuque a história do maracatu.

11- Você repassa seus conhecimentos adquiridos (como professor/mestre/oficineiro)? Se sim, diga de que maneira você repassa e a quanto tempo.		
Não repasso nada. Apenas aprendo.	A atividade musical é capaz de conduzir e induzir o indivíduo a uma relação plena de não violência e valorização a autoestima, através da música da arte e suas similaridades. Este trabalho é fruto das experiências e vivências musicais, interpessoais, sociais e lúdico pedagógico, que tem como principal interesse, apresentar das novas descobertas e aplicabilidade da música no nosso cotidiano. As experiências com música têm demonstrado ser esse um poderoso, espaço de aprendizagem, de pesquisa cultural, construção de novos saberes e reelaboração de conhecimentos acumulados, sobretudo pela constituição da matriz afro-baiana.	Sim. Dou oficinas de curta duração de batuque de Maracatu.

Tabela 09 – Questionário de pesquisa: práticas de difusão de conhecimento.

Santos (2012) diz que “as atividades de ensino percussivo são realizadas, geralmente, em espaços não-formais da educação, sendo orientadas por pessoas que não possuem formação acadêmica”. Com base em nossa vivência, podemos comprovar essa afirmativa, uma vez que as nossas experiências com ritmos de batuque se deram, na maioria das vezes, exatamente desta forma. Por tanto, percebemos essas práticas como acontecimentos socioculturais. Fernández afirma que

A visão tradicional do processo ensino/aprendizagem é que ele é um processo neutro, transparente, afastado da conjuntura de poder, história e contexto social. O processo ensino-aprendizagem deve ser compreendido como uma política cultural, isto é, como um empreendimento pedagógico que considera com seriedade as relações de raça, classe, gênero e poder na produção e legitimação do significado e experiência. (FERNÁNDEZ, 1998, p. 06)

Coadunando com a fala de Santos, destacamos que nem Descartes, nem Jackson possuem formação acadêmica na área da música ou em outras áreas. Suas trajetórias enquanto mestres se deu e se dá em espaços informais de aprendizagem, utilizando metodologias próprias ou comuns às práticas de batuque. Esses processos nos ritmos de batuque seguem uma dinâmica bem singular a esse universo. O professor utiliza de adaptações e métodos próprios para conseguir que o aluno internalize o conhecimento. Verificamos que a ferramenta mais comum seja a transmissão de timbres e padrões rítmicos através da criação de sílabas onomatopaicas para que o aluno compreenda de que forma ele deve tocar o instrumento, extraindo o som com timbre, extensão e volume desejado. Diversos autores aqui citados, com destaque para Santos (2013), ressaltam a resignificação que ocorre para adaptar conceitos teóricos às práticas de batuque. Ainda sobre isso, Chada faz considerações sobre as fórmulas utilizadas na linguagem do batuque, observadas na sua pesquisa *A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos*:

Não raro as fórmulas rítmicas são transmitidas através de sílabas onomatopaicas que reproduzem a altura e o ritmo emitido por eles, facilitando o aprendizado. Se na etnopedagogia dos executantes fórmulas onomatopaicas apareçam para a percussão estes poderiam ser um indício de que o músico teria um padrão de afinação interior como sugerido por Kubik. Por outro lado, o gã, responsável pela “linha guia” e o instrumento que puxa os atabaques poderia servir de referência para a afinação dos atabaques ainda que não possamos afirmar como essa relação entre o gã e os atabaques aconteceria. (CHADA, 2007, p. 10)

A dinâmica é mesma quando utilizada fora do contexto religioso. Eu, enquanto aluno de Gadelha e Jackson, desenvolvi meu processo de aprendizagem seguindo essas dinâmicas, nas quais os olhos e ouvidos eram as principais ferramentas para registrar o conhecimento.

5.6 Contato com teoria e notação musical

12- Você teve contato com os conhecimentos sobre Teoria da Música/Notação Musical? Se sim, diga como e quando foi.		
Desde dentro da minha casa, com meu avô diretor de orquestra, minha mãe instrumentista e com Orlando Leite (teoria, orquestração e arranjos), Professor Antônio Gondim (canto coral, composição e arranjos).	Sim, foi um programa de qualificação profissional para trabalhadores culturais afrodescendentes, laborado pelo Ministério do Trabalho e Emprego, Governo do Estado da Bahia, Secretaria do Trabalho e Ação Social, Universidade do Estado da Bahia UNEB - Pro Reitoria de extensão (PROEX), maio de 2002.	Sim. A primeira vez foi com o curso Fortaleza dos Maracatus, de 2009 a 2011. Em seguida em 2019 no curso de Canto Popular do IFCE.

Tabela 10 – Questionário de pesquisa: contato com teoria e notação musical.

Conforme os dados apresentados pela tabela acima, pudemos verificar que todos os três pesquisados tiveram contato com estudos sobre teoria e notação musicais. Descartes Gadelha afirma que seus estudos iniciais foram feitos em família, em casa. O mestre nasceu em família de músicos, seu avô e sua mãe eram músicos clássicos. Ainda destaca suas experiências com os ilustres maestro Orlando Leite¹³ e o músico Antônio Gondim¹⁴. Descartes nasceu em um ambiente de músicos clássicos. Talvez seja por isso que sempre introduziu conhecimentos de notação musical em suas práticas e tenha bastante conhecimentos nessa área, apesar de não ter

¹³ Orlando Leite (1926-2011). Nasceu em Russas (CE). Estudou no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Heitor Villa-Lobos. No retorno ao Ceará, em 1955, assumiu a direção do Conservatório Alberto Nepomuceno. Especializou-se em Massachusetts (EUA). Em 1959 foi convidado pelo reitor Martins Filho, fundador da UFC (Universidade Federal do Ceará), para estruturar um Departamento de Música na Universidade. Regente do Madrigal da UFC, representou o Brasil no Festival Latino-Americano de Madrigais, no Chile, conquistando o prêmio de melhor conjunto. Professor de Iniciação Musical do Curso de Arte Dramática da UFC e Diretor do Teatro José de Alencar. Assinou a direção musical de importantes espetáculos teatrais (Macbeth, Antígona e outros).

¹⁴ Antônio Gondim de Lima (1924-1982). Nasceu em Fortaleza (CE). Estudou no Grupo Escolar Santos Dumont e no Seminário Seráfico, dos Frades Menores Capuchinhos, em Messejana, onde foi solista da Schola Cantorum. Kursou Contabilidade na Escola Técnica Carlos de Carvalho e Letras Neolatinas da Faculdade Católica de Filosofia, licenciando-se em 1958. Compositor musical, Professor de Educação Artística Organizou o coral do Educandário Eunice Weaver, em Maranguape, e o do SESC. Seu nome foi dado a uma das salas do Instituto de Educação do Ceará, do qual foi Professor, e a uma escola na cidade Maracanaú (CE). Fundador e primeiro Presidente da Academia Cearense de Música. Autor da música do Hino de Fortaleza, que tem letra de Gustavo Barroso; musicou os Hinos do Instituto de Educação do Ceará, da Normalista Cearense, de numerosas instituições de ensino e entidades outras. Representando o Ceará, participou de importantes reuniões de canto orfeônico e folclore e encontros de corais em várias cidades do Brasil.

formação acadêmica.

Mestre Jackson relata uma experiência pontual, em uma ação pontual ofertada pela UNEB (Universidade Estadual da Bahia). Pelo relato de Jackson, inferimos que a experiência foi efetivamente pontual, não havendo outras em quaisquer modalidades. No meu caso, assim como Mestre Jackson, tive algumas experiências pontuais com esse conhecimento específico. A primeira experiência foi no Ciclo de Formação Fortaleza dos Maracatus (2009-2011), no qual a Profa. Dra. Catherine Furtado¹⁵ ministrou as formações na linguagem da música. Catherine trabalhou nessa formação o ensino de teoria e notação musical, além de práticas de batuque. A professora utilizou de diversas estratégias pedagógicas para facilitar o aprendizado da turma, que era formada por cerca de 20 alunos, que tinham um perfil bem diverso de faixa-etária e grau de experiência com música. Ela propunha diversas atividades de musicalização para os alunos, aliando conhecimentos teóricos às práticas musicais. Também trabalhou a leitura e elaboração de partituras. A professora elaborou uma apostila com conteúdo que ia do básico ao mais avançado, iniciou um processo de transmissão do conhecimento sobre notação musical, fazendo algumas adaptações, inicialmente, para que ele chegasse aos alunos de maneira mais facilitada. MUCELLI faz considerações sobre as práticas e teorias e seus lugares nos ambientes de fruição em arte:

As práticas e teorias não se resumem a interdisciplinaridades, tampouco aos espaços da academia, dos laboratórios e dos estúdios, mesmo que dotados de aparatos e de bom suporte material. Do ponto de vista do olhar sobre o objeto, esse já não se constitui exclusivamente de elementos claramente observáveis. Em outras palavras, a pesquisa em e sobre artes se altera para perspectivas transdisciplinares e sem determinação criteriosa do que pode ser delimitado como objeto observável, reflexivo ou crítico. (MUCELLI, 2020, p. 74)

O autor destaca o papel de espaços não-formais de ensino de artes como lugares que também trazem reflexões para a pesquisa em artes, que podem não ser plenamente observáveis. A transdisciplinaridade é um fator que deve nortear nosso olhar sobre o objeto, sobretudo quando trazemos outros elementos que contextualizarão a construção do nosso objeto, como contexto sociocultural, origem, local de realização, fundamentos e características singulares.

¹⁵ Catherine Furtado dos Santos. Nasceu em Fortaleza (CE). Professora, Baterista e Percussionista. Professora do curso de música da UFC. Doutora em Educação Brasileira no Eixo Ensino de Música -UFC (2017). Mestrado em Educação Brasileira - FAGED / UFC (2013). Graduação em Música - Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará (2010). Graduação em Turismo pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2007). Técnico em Música pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2007). Coordenadora e Regente do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada - UFC. Tem experiência na área de música, educação musical e etnomusicologia, atuando como professora e musicista, com ênfase em Práticas Percussivas Colaborativas (Coletivo).

No nosso caso e de Mestre Jackson, tivemos acesso ao conhecimento em espaços formais. Descartes Gadelha teve desde sua infância, em casa. O artista, dentre os pesquisados, apesar de não ter estudado em ambientes formais, teve grandes professores e uma vivência bem mais significativa em ambientes de fruição de conhecimentos teóricos sobre música.

5.7 Aplicação de conceitos de teoria musical na criação artística e ensino

Nossos escritos, até aqui, já nos revelaram um pouco sobre a relação destes conhecimentos específicos com os ritmos de batuque. Os pesquisados que fundamentam o presente trabalho também já dissertaram sobre como essa relação se estabelece em alguns casos específicos. Contudo, neste subcapítulo apresentaremos a resposta dos pesquisados sobre essa questão que é central no nosso objeto de pesquisa.

13- Você utiliza esses conhecimentos na sua criação artística?		
Dependo dessas teorias para militar no campo da música.	As minhas criações são mais espontâneas, no que se refere as composições rítmicas, arranjos, convenções, apesar de já ter algumas claves registradas em partituras.	Em parte. Utilizo as noções de tempo, compasso, andamento, pausas.
14- Você utiliza esses conhecimentos nas suas práticas de ensino?		
Claro que utilizo. O correr da música chega a um ponto que só podemos prosseguir com conhecimentos.	Com certeza, elaboro um rol de conteúdos que associa a prática a teoria desenvolvendo conhecimento musical básico.	Em parte. Utilizo as noções de tempo, compasso, andamento, pausas.

Tabela 11 – Questionário de pesquisa: aplicação de conceitos de teoria musical na criação artística e ensino.

Trouxemos duas questões sobre a relação dos pesquisados com a teoria musical na criação artística e práticas de ensino. Descartes, em síntese, afirma que na criação esses conhecimentos são úteis para “militar”, o que entendemos que seja para demonstrar o valor e a riqueza das músicas oriundas de ritmos de batuque. Em outros relatos, o artista afirma que, por conta da sua convivência com maestros e músicos clássicos, esse conhecimento sempre fez parte da sua experiência com música, mesmo tendo escolhido os ritmos de batuque para exercer suas habilidades musicais. Ele ainda afirma no questionamento seguinte que é inerente ao ensino que esse conhecimento seja inserido para que a assimilação do conhecimento prossiga.

Mestre Jackson responde ao questionamento da pergunta de número 13 dizendo que seu processo criativo é espontâneo, talvez indicando com isso que esse processo decorra da improvisação com base em elementos musicais por ele já conhecidos e usados. Contudo destaca que já fez alguns registros em partitura. Já sobre seu processo de difusão de conhecimentos, Jackson afirma que elabora uma proposta de conteúdo sobre música, associando a prática à teoria, para que seus alunos tenham uma noção básica desses apontamentos. No nosso caso, utilizamos alguns parâmetros, sobretudo quando estamos elaborando um arranjo para um registro fonográfico, que precisa ser estabelecido para que possamos organizar a métrica da música, para que todos os sons produzidos pelos instrumentos musicais utilizados possam estar presentes de maneira organizada. Mas assim como Mestre Jackson, nosso processo também é espontâneo e conta com a memorização dos eventos musicais para conseguir construir o arranjo por completo. Nas minhas experiências ministrando oficinas sigo o mesmo processo. Quando estamos repassando conhecimentos sobre práticas musicais não conseguimos fugir da “matemúsica”. A contagem de notas, compassos e tempo são de extrema importância para que consigamos ilustrar como a música é construída e deve ser executada. Isso facilita a compreensão, por parte dos alunos, sobre como um conjunto de sons podem ser reunidos transformando-se em música. Pensamos que não há como criarmos ou repassarmos conhecimentos sem pelo menos em parte nos valermos desses padrões estabelecidos. Essa padronização de conhecimento tem relação direta com a reflexão que se faz sobre o processo gerador do produto artístico. Araújo e Tavares afirmam:

Criação e reflexão se retroalimentam e parecem estar de acordo no que concerne ao seu caráter de mutabilidade, flexibilizando-se quanto mais se tenta adentrar suas camadas. Se a transposição do pensamento para a sua materialidade artística é uma tarefa que enxerta a obra de vãos, reentrâncias e pontos de indeterminação, o que podemos dizer do movimento oposto, que é o de tatear sobre o terreno recém firmado da realização artística a fim de revisitar (ou reinventar) para esta criação sua contraparte teórica? (ARAÚJO e TAVARES, 2017, p. 786)

Os autores acreditam que a criação e reflexão se retroalimentam e são mutáveis quando se investiga seu escopo. E ainda que a contraparte teórica advém da efetiva criação/realização artística. Compreendo que este é o ponto inicial para que se estabeleça fundamentos e padrões que constroem os conhecimentos teóricos. A teoria investiga a prática para estabelecer seus conceitos. O “terreno da realização artística” é o ponto de criação, recriação, modificação e adaptação de todos os fundamentos teóricos.

5.8 Aplicação de conceitos de notação musical na criação artística e ensino

15- Você utiliza notação musical na sua criação artística?		
A criação sendo livre, não precisa de teorias. Porém, no momento de formalizar é necessário a matemática sonora/rítmica.	Na realidade não. Mas já existe um projeto chamado Afrobook em que eu colaborei na elaboração das escrituras rítmicas musicais.	Não. Pelo fato do ambiente musical no qual estou inserido não fazer uso de maneira frequente e obrigatória, desenvolvi processos independentes.
16- Você utiliza notação musical nas suas práticas de ensino?		
Sim. Às vezes eu faço comparações de impulsos e valores, aí há a necessidade (por motivos didáticos). Há informação de um determinado tempo com valor “matemusical”.	Para os educandos aprendizes, é importante promover a iniciação e formação musical básica. Saberes necessários a desenvolver os conhecimentos específicos exemplo: divisão, ritmo, harmonia e melodia. Métrica o estudo do ritmo, estabelecer relação entre teoria e prática, distinguir as figuras de valores e compasso, leitura e escrita dos exercícios psicomotores e conhecimento dos ritmos populares e seus instrumentos, visando os aspectos da origem da percussão Afro-Brasileira. Também alio conhecimentos de teoria e prática musical além de curiosidades sobre a música como um todo.	Não. Pelo fato do ambiente musical no qual estou inserido não fazer uso de maneira frequente e obrigatória, desenvolvi processos que dispensam essas ferramentas.

Tabela 12 – Questionário de pesquisa: aplicação de conceitos de notação musical na criação artística e ensino.

Descartes afirma que em seus processos de criação em si não utiliza notação musical. Mas quando vai fazer o registro do que foi produzido, sim. Aponta a necessidade do registro. Já nas suas práticas de ensino ele afirma que utiliza, sobretudo para ilustrar a métrica da música, ao que ele chama de “matemática sonora/rítmica” ou “matemúsica”. Mestre Jackson nos informou que não utiliza em seus processos de criação, mas nas suas práticas de ensino representa os conceitos divisão, ritmo, harmonia e melodia, visando estabelecer relação entre teoria e prática. Apesar de não deixar claro se utiliza o auxílio das partituras, Jackson trabalha

conceitos de métrica musical. Já no meu caso específico, não utilizo notação musical em nenhum dos dois processos. Isso se justifica pelo fato de eu não ter tido muita vivência com esses conhecimentos que pudesse ter me dado expertise e domínio para utilizá-los.

A partir da pesquisa de outros trabalhos que dialogam com o nosso, percebemos que músicos estabelecem alguns padrões de criação. E esses padrões fornecem alguns referenciais que as vezes são teóricos, mas na maioria das vezes são padrões práticos, decodificados a partir da audição de sons específicos. Os indivíduos criam sistemas escritos (notacionais) para representá-los. Essa necessidade eclode do surgimento de pontos de conflito, os quais o artista necessita investigar.

Pimentel afirma:

Assim, é @ artista quem cria seu próprio problema ou ponto de conflito, para que el@ possa investigar e tentar uma solução que considere adequada aos seus propósitos. Essa adequação não é universal nem atemporal; reveste-se, antes, de cunho confidente a ser publicizada e colocada à prova. É @ artista quem cria os pressupostos, o referencial teórico – que pode ser textual ou imagético – com os quais dialoga, as estratégias e rotas de fuga elaborando, assim, sua teoria. (PIMENTEL, 2015, p. 89)

A autora nos diz que o artista é inquieto por natureza. Que ele provoca a si mesmo, para que a partir dessas provocações ele construa soluções para os pontos de conflito que encontra em seu processo criativo. Ela ainda reafirma o papel do artista como criador dos referenciais teóricos sobre a arte, sendo esse imagéticos ou colocados em texto, convergindo com ARAÚJO e TAVARES (2017) aqui citados anteriormente. O artista é privilegiado por poder enxergar o produto artístico por dentro, um olhar mais profundo sobre o trabalho, e externamente, como elaborador de fundamentos teóricos criados a partir de suas práticas. Nesse sentido, o artista-pesquisador possui um arcabouço teórico oriundo de processos de criação, o que lhe confere uma visão mais ampla que a que possui um indivíduo que seja apenas pesquisador. Ainda nessa perspectiva, Pimentel faz considerações sobre o processo artístico:

O processo artístico está ligado intrinsecamente à experiência, uma vez que trabalha com emoção e razão, que são processos vitais profundamente imbricados. Levando-se em conta que a atividade artística se realiza em um contexto teórico e histórico, no qual a definição do objeto e a identificação do problema da pesquisa têm que ser inseridos, pode-se dizer que o grau de autoconsciência d@ pesquisador@ em relação à sua experiência, a que se refere Agamben, determina o grau de elaboração da pesquisa. (Op. Cit., 2015, p. 96)

A autora aponta a imbricação de emoção e razão na realização do processo artístico,

destacando o papel da autoconsciência como fator norteador do processo de pesquisa que determina o grau de elaboração da pesquisa do artista/pesquisador. Nessa perspectiva, podemos fazer uma reflexão sobre a inquietude que leva o artista à pesquisa por querer expandir seus horizontes para dar origem ao novo, transformando e ressignificando seu trabalho enquanto agente na produção de material artístico.

5.9 Recorrência de conhecimentos teóricos nas práticas/criação/difusão de conhecimento

17- Atribua uma nota (de 0 a 10) que indique a presença/inserção dos conhecimentos sobre Teoria da Música e Notação Musical nas suas vivências com música (práticas/criação/difusão de conhecimento).		
A música, sendo um sentimento sonoro, existe fora de teorias. Porém, quando há a necessidade de formalização por algum motivo faz-se necessário apreender o sentimento num pentagrama por motivo de segurança de memória.	Nota 06. É imprescindível o diálogo e o respeito aos diferentes saberes.	05. Contudo, alguns conceitos são imprescindíveis, sobretudo quando se está se elaborando um arranjo musical.

Tabela 13 – Questionário de pesquisa: recorrência de conhecimentos teóricos nas práticas/criação/difusão de conhecimento.

Podemos observar claramente nas respostas dos entrevistados que os conceitos teóricos efetivamente não são base e nem itens obrigatórios para a produção de material artístico. Contudo, todos destacam a importância, principalmente em algumas situações específicas, lançar mão de alguns fundamentos para nortear e facilitar os processos.

Descartes afirma que a música é “um sentimento sonoro” que existe para além de teorias e sistemas. Porém, atribui a necessidade de um sistema para registrar e formalizar a criação, “apreendendo o sentimento (música) num pentagrama”, sobretudo para efeito de registro e memória. Mestre Jackson considera um saber diferente ao seu, destacando a importância do diálogo entre os saberes, que nós inferimos sejam as práticas e organizações musicais informais e os conhecimentos sistematizados pela teoria e notação musical. Na nossa vivência, foi imprescindível em alguns momentos utilizar desses padrões para se conseguir a chegar a determinados fins. Destaco as minhas experiências em estúdio produzindo registros fonográficos. Apesar de não utilizar registro em partitura em nenhuma ocasião, os conceitos de tempo, compasso, métrica, andamento, auxiliados por um metrônomo, são essenciais para que se consiga organizar a construção musical. Foi assim na experiência que tive elaborando meu

EP. Após estabelecido o desenho rítmico que o instrumento ia fazer na música, com auxílio dos conceitos citados, traçamos um perfil para aquele timbre, regulado pelo metrônomo.

Contudo, as vivências em ritmos de batuque, principalmente os processos de aprendizagem, dão o tom para a realização dos objetivos dentro do que se planeja para a criação, seja de uma obra ou metodologia de aula/oficina. Almeida discorre sobre novos conceitos de metodologias aliados às práticas de ensino/aprendizagem:

É fato que hoje, depois de um século inteiro de pesquisas em educação musical, professores e estudantes dessa área, com as devidas aproximações à realidade brasileira, podem desenvolver pesquisas e metodologias próprias. O importante é saber aproveitar os conceitos-chave que têm relação com a nossa cultura. Estamos falando em criar uma metodologia que se adeque a nossos objetivos para refletir o contexto de vida, cidade e instrumentos com o qual nos identificamos, procurando ampliar nossa visão educativa. (ALMEIDA, 2004, p. 34)

A fala de Almeida, cujo tema já perpassou pela fala de vários outros autores/autoras aqui citados, corrobora ainda mais a ideia de adaptações ao que está posto como fundamento teórico às condições de uso em diversos meios/condições. Traz o paradigma dos conceitos eurocêntricos sobre música para uma adaptação ao uso nos processos ligados à nossa cultura própria/local, levando em consideração aspectos sociais, culturais e antropológicos. Suas proposições vêm ao encontro do que os três pesquisados relatam sobre suas experiências no Maracatu Cearense e Samba-Reggae, através das práticas, criações e difusão de conhecimentos musicais.

5.10 A relação ritmos de batuque x teoria da música/notação musical

Na última pergunta realizada aos três atores dos ritmos de batuque aqui pesquisados, nos propomos a entender como eles enxergam a relação do universo nos quais realizam suas vivências com o conhecimento estabelecido pelos estudos e sistematizações sobre a música. A partir das falas destes, percebemos que cada atribui um lugar, dentro de suas práticas, ao que está posto como conhecimento teórico. Descartes afirma que há dois “tipos” de música. Um, seria a música academicista, que estaria limitado aos preceitos teóricos, enquanto o outro, a música psíquica afro-brasileira, não caberia em metodologias academicistas, por trabalhar em dimensões místicas. Em resumo, Gadelha afirma que a teoria da música/notação musical não consegue abarcar os elementos que compõem o universo da música em todas as suas dimensões.

18- Como você enxerga a relação entre a sua área de atuação musical com os conhecimentos estabelecidos pela teoria da música/notação musical?		
A música academicista é limitada aos limites teóricos, enquanto a musicalidade psíquica afro-brasileira moureja em dimensões místicas impossíveis de serem atualizadas em metodologias. Os pulsos rítmicos pairam para além da materialidade. Escutem o Jazz, o Som Mantuno e o Alujá de Xangô. A teoria não tem condições de acompanhar.	É compreender as formas de estruturação e organização, entender o contexto histórico e movimento, realização da prática dos instrumentos aplicando conceitos teóricos.	Como minha vivência/aprendizagem foi na linguagem do batuque, esses conhecimentos não são muito presentes nas minhas práticas, uma vez que eles não estão muito presentes nas práticas de batuque em geral.

Tabela 14 – Questionário de pesquisa: a relação ritmos de batuque x teoria da música/notação musical.

Almeida apresenta em sua Tese a experiência que teve junto aos terreiros de Candomblé de Salvador (BA), tentando transcrever a música religiosa produzida nesses lugares na partitura:

Ressaltamos o grau de dificuldade que tivemos na busca de tentar engessar em partituras os ritmos do candomblé. Primeiro, porque os tocadores nunca tocam pensando em compasso, em divisões. O que temos é uma essência religiosa na interpretação dos alabês, ficando quase impossível retratar no sistema ocidental da teoria musical as acentuações sincopadas dos ritmos. (ALMEIDA, 2009, p. 102 e 103)

Tanto o Maracatu, seja ele cearense ou pernambucano, quanto o Samba-Reggae partem de uma matriz africana/afro-brasileira e estão intrinsecamente ligados a musicalidade das religiões afros. Sendo assim, podemos utilizar os mesmos pesos e medidas para esses ritmos aos quais Almeida se refere, sobre a música do Candomblé. Da mesma forma que no estudo o autor aponta a dificuldade de “engessar” os ritmos da religião, os três pesquisados, direta ou indiretamente, também convergem para essa conclusão. Mestre Jackson diz que a relação entre ritmos de batuque e teoria musical/notação musical se dá através da compreensão das formas de estruturação e organização da linguagem musical. Quando se leva em conta o entendimento sobre o contexto histórico e movimento, ele acredita que se pode aplicar conceitos teóricos nas práticas musicais com os tambores. Em resumo, há reservas na relação. Em nosso caso, destaco a vivência/aprendizagem na linguagem do batuque, reafirmando o que vários autores/autoras aqui mencionados disseram, assim como os outros pesquisados, sobre esses conhecimentos não

serem muito usuais nas nossas práticas/experiências pessoais, uma vez que eles não estão muito presentes nas práticas com ritmos de batuque. Ainda em Almeida, vemos:

É preciso quebrar internamente todos os parâmetros da escrita musical aprendidos na academia e admitir que estamos ouvindo algo novo fora dos padrões tradicionais ocidentais. Acostumamo-nos aos poucos com essa audição. Segundo, observa-se nos ritmos uma característica peculiar da música africana: são todos sincopados. Isso significa que as acentuações estão sempre deslocadas para o tempo fraco da música, causando uma sensação de quebra das expectativas o tempo todo, fazendo com que nosso sistema tradicional ocidental entre em desequilíbrio. (Op. Cit., 2009, p.103)

A linguagem do tambor possui elementos intrínsecos que não lhe permite ser encaixada plenamente em conceitos pré-estabelecidos. Assim, o autor sugere a “quebra” desses parâmetros acadêmicos ao lidar com uma linguagem que está fora de padrões ocidentais, que tem como característica peculiar ser sincopada, não seguindo padronagem observada em outras linguagens dentro do sistema tradicional ocidental. Isso é verificado quando Almeida aponta o “deslocamento” das acentuações para o tempo fraco do corpo da música causando uma ruptura no que a expectativa do ouvinte acha que seria o mais provável, seguindo a lógica desse sistema citado por ele.

6 O UNIVERSO PESQUISADO

6.1 Vivências relacionadas aos ritmos de batuque

A partir das análises que fizemos dos dados coletados com o questionário, percebemos que eles de fato coadunavam-se com as nossas práticas e vivências, e que apresentavam informações que são comuns aos três pesquisados. Tivemos experiências com Descartes e Mestre Jackson na nossa formação de batuqueiro. Vivenciamos as metodologias relatadas por eles nas respostas. E esse *modus* foi incorporado às nossas práticas, e o que somos hoje parte dessas vivências, sobretudo as que envolveram processos de aprendizagem junto a esses mestres.

6.1.1 O batuque de Maracatu Cearense

Recordo-me de quando iniciei minhas experiências no batuque de Maracatu Cearense com Descartes Gadelha e ele usava de algumas metodologias para que o aluno despertasse sua musicalização (pois muitos sequer haviam tocado algum instrumento anteriormente), internalizando o som produzido. É muito comum o ingresso em grupos de batuque de pessoas que não possuem experiência como músico/musicista.

No nosso caso específico, tínhamos uma pequena experiência prévia, que nos forneceu uma base e um início de desenvolvimento do processo de musicalização. Contudo, como aqui já afirmado por diversas vezes, o batuque possui uma linguagem e estruturas próprias. Iniciei minhas primeiras experiências com batuque de maracatu por volta do ano de 2008 com a Profa. Dra. Catherine Furtado (Santos), quando ela estava substituindo Descartes Gadelha a frente do batuque do Maracatu Solar. Uma das coisas que mais me chamaram atenção na sua metodologia eram os exercícios corpóreos para a internalização dos sons produzidos pelo batuque. Catherine aplicava exercícios que utilizavam a emissão de som, percussão corporal acompanhada de movimentos, bater de pés de no chão e palmas. Santos, citando Prass, diz que a transmissão ocorre basicamente através de sons realizados com os instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopeias, ou ainda pela expressividade do olhar e dos gestos corporais. Ensina-se e aprende-se música musicando”. (SANTOS, 2013, p.101 *apud* PRASS, 2004, p. 149). Santos empregava as mesmas metodologias no seu processo junto ao GMPACC, abordado na sua tese:

Desta forma, a sequência utilizava como estratégia a emissão vocal, criando sílabas, frases ou cantos, depois, reprodução corporal através de palmas e movimentações e, só assim, era executado no instrumento. Nesse contexto, era também desenvolvido um trabalho de improvisação e criação, o que proporcionava um pensar musical,

incentivando assim os trabalhos de composição e arranjos percussivos no grupo. (Op. Cit., p. 101)

Essas práticas metodológicas descritas acima são bastante semelhantes às empregadas por Descartes Gadelha, que, por sua vez, também foi mestre de Catherine (Santos). Após a volta de Gadelha à frente do batuque do Solar, pude ter os primeiros contatos com ele e estabelecer uma relação que ultrapassa os limites entre mestre e aluno. Assim como Catherine, ele utilizava todas as técnicas acima citadas para repassar e internalizar os sons produzidos, dando mais ênfase a utilização de onomatopeias e sequências de frases sonoras que ilustravam o compasso a ser executado. Estes sons regidos pelos movimentos com suas mãos e corpo, como verificamos na imagem a seguir.



Figura 18: canto esquerdo Raveo, canto direito Descartes Gadelha. Prática de batuque no Quintal de Batuque Descartes Gadelha, Fortaleza – CE (2009). Acervo Maracatu Solar.

Gadelha utilizava frases melódicas como: “Pá pum. Pirulitão, pão doce” | “Pra casar, tem que namorar” | ”Sossega, sossega, sossega, sossega” | “vou eu não vou eu não vou”, que tinham por objetivo ilustrar, como um solfejo, os sons a serem reproduzidos no instrumento. Essa metodologia se mostrava muito eficaz, sobretudo quando o aluno ainda estava em processo de musicalização. Está presente nas práticas de ensino de muitos mestres de batuque, como pudemos verificar nas nossas passagens por diversos grupos de percussão, seja de Samba, Samba-Reggae, Maracatu Cearense e Ijexá. Elas efetivamente contribuem para que o aluno, primeiramente, memorize e decodifique o som a ser produzido e o que deve executar no instrumento. Sons esses que muitas vezes não são plenamente identificados até mesmo por quem tem formação acadêmica em música e se vê diante de um desafio quando tem que registrá-

los em uma partitura. Sobre essa complexidade de sons produzidos em batuque, nesse caso sobre os ritmos de batuque presentes em cerimônias do Candomblé, Almeida cita:

A complexidade à qual nos referimos é a de que não existem sinais adequados, prontos, categorizados, instituídos como modelo ou norma para se fazer essa operação. Toda a dificuldade depende do material que se vai transcrever e quem vai transcrevê-lo. (ALMEIDA, 2009, p. 106)

Recordo-me da dificuldade que Descartes tinha de representar algumas notas nas vezes em que ele trazia uma cartolina para o quintal de batuque e nela fazia um desenho de uma partitura para representar, através de notação musical, os sons produzidos e a serem reproduzidos nas nossas práticas. Ele destacava a dificuldade de representar o som com os símbolos previstos na notação musical ocidental. Concluía dizendo que o símbolo era o que melhor representava a nota a ser transcrita, não o mais preciso. Nessa mesma perspectiva, Almeida faz considerações sobre esse processo na sua experiência dentro dos Candomblés:

Particularmente na música do candomblé, cujos cânticos rituais são entoados em iorubá e com valores melódicos e rítmicos bastante diferentes dos consagrados pela tradição ocidental, que é a nascida e desenvolvida na Europa, como neutralizar a transcrição, torná-la asséptica, incontaminada pela fenomenologia mística milenar à qual se assiste? A ordem simbólica que é a do candomblé, um culto mágico, em que a condição humana se transfigura, como ater-se apenas ao que se ouve, se essa audição se separa do visível da cerimônia litúrgica, do ali vivido por pessoas, ou o “suspende”? Proceder assim, ter essa atitude, em nome de uma exigência, a da “neutralidade científica”, não seria estabelecer uma disjunção, impossível, entre as sensações visuais e auditivas do que se ritualiza naquele ambiente, e do terreiro? (Op. Cit., 2009, p. 107)

Almeida fala sobre as sensações produzidas por essa musicalidade que são impossíveis de serem captadas pela neutralidade científica, uma vez que esta é exata e possui signos que não conseguem abarcar o que a magia da música produz na sua totalidade. Esses relatos recordaram-me uma experiência que tive quando estava ministrando uma oficina de Maracatu Cearense em Salvador, no ano de 2015. Na turma havia uma aluna de origem estadunidense que possuía graduação em música. No segundo dia de aula, ela trouxe um caderno de partitura onde pretendia registrar as músicas trabalhadas na oficina. A aluna, assim como Descartes, teve muita dificuldade de registrar algumas notas que nós produzimos nas práticas de batuque. O objetivo da nossa oficina era apresentar uma noção sobre a história do maracatu, dando ênfase aos aspectos estéticos que compõem a manifestação, tendo a música como principal mote. Sendo assim, preparamos um conteúdo que previa desde a exibição de vídeos, como apresentação dos instrumentos, sua função no batuque, e, claro, como se toca o instrumento. O

objetivo era que o participante adquirisse uma noção sobre o Maracatu Cearense em todas essas perspectivas. Geralmente trabalhamos com alunos que já são musicalizados e que possuem experiência em outras áreas da música. Por Salvador ser um polo de efervescência musical, tive a oportunidade de interagir com pessoas de diversos lugares do mundo. Todas essas pessoas se deslocaram do seu lugar de origem para conhecer de perto a magia dos tambores brasileiros.



Figura 19: da esquerda para a direita, aluna Coreia do Sul, aluno Guiana Francesa, Môa do Catendê (BA), Eliezer de Freitas (BA), Neguinho (BA), aluno EUA, Raveo, aluna Argentina e embaixo aluna Bahia. *Oficina Maracatu Cearense: ritmo e estética*. Salvador – BA (2014). Acervo pessoal Raveo.

A imagem é um registro com parte da turma no último dia de uma edição da *Oficina Maracatu Cearense: ritmo e estética* que ministrei em Salvador, em 2014. Neste ano contei com as ilustres presenças dos mestres Môa do Catendê, Eliezér de Freitas e Bira Reis (que não está na foto), participando da Oficina e estabelecendo um ambiente de intercâmbio de conhecimentos singular e extremamente rico, pois, além deles, tivemos a participação de outras pessoas oriundas de vários países. Senti-me privilegiado por participar de um momento tão enriquecedor. Foi uma experiência única e memorável. Tivemos a oportunidade de replicar essa Oficina em vários lugares do Ceará e Bahia durante os anos de 2010 a 2016.

6.1.2 O batuque do Samba-Reggae

Ainda sobre nossos processos de ensino/aprendizagem, relembremos alguns momentos da nossa vivência com o Samba-Reggae, quando passamos por uma formação com Mestre Jackson. Em 2011 tive a oportunidade de conhecer Mestre Jackson quando este havia sido

convidado pela banda Tambores do Pelô para dar uma formação em Samba-Reggae para a comunidade em geral. As atividades ocorriam no Largo Pedro Archanjo, no Pelourinho, em Salvador. Eram momentos de uma intensa vivência na prática do ritmo, com encontros semanais de cerca de 4h de duração. Mestre Jackson colocava o aluno no naipe (instrumento) no qual ele tivesse uma melhor habilidade e intimidade. Fui designado para ficar na linha dos chamados “tambores de dobra” (surdo médio). É o instrumento tocado com duas baquetas acolchoadas, fazendo a base da clave (nota do tom musical) do Samba-Reggae. Jackson conduzia uma turma formada por cerca de 40 alunos, dentre esses, pessoas oriundas de outros estados, como eu, e de outros países. Na ocasião registrada na imagem abaixo, recebemos os músicos de um grupo de Samba-Reggae da Argentina, chamado Cafundó.



Figura 20: No centro, Mestre Jackson. Práticas de Samba-Reggae com Mestre Jackson, Salvador – BA (2011). Fonte: Acervo pessoal Raveo.

Mestre Jackson retomava as práticas metodológicas utilizadas por Descartes Gadelha e a Profa. Catherine Furtado aqui citadas anteriormente. Utilizava sobretudo de onomatopéias para ilustrar o desenho rítmico a ser executado. Para a linha de repiques, era comum Mestre pedir que os alunos executassem uma convenção ilustrada pelo som “Pá, pá. Pá, papá”. Esta era acompanhada pelo tambor de dobra fazendo “Tudum, tatá. Tu-dum. Tatá.”. Era assim que o aluno assimilava os sons que deveria extrair do seu instrumento. E é assim que acontece em vários outros grupos.

No ano de 2007 tive a oportunidade de estar pela primeira vez em Salvador conhecendo os tambores do Samba-Reggae de perto. Quando cheguei ao Pelourinho, no Centro Histórico da cidade, deparei com um pequeno grupo com cerca de 15 crianças, com idades que variavam

de cerca de 06 a 12 anos, regido por uma menina que na época deveria ter cerca de 12 anos de idade. O grupo era chamado de Meninos do Pelô. A regente é a hoje maestrina Elem Silva, que representa a nova geração de interventores do Samba-Reggae, rejuvenescendo o gênero e dando um toque feminino em um meio formado majoritariamente por homens.



Figura 21: Em primeiro plano, a maestrina Elem Silva. Ao fundo, Raveo. Práticas de Samba-Reggae com Mestre Jackson, Salvador – BA (2011). Fonte: Banda Tambores do Pelô.

Fiquei observando como Elem lidava com as crianças, fazendo exercícios com algumas bases rítmicas. A menina demonstrava uma liderança e um profundo conhecimento sobre a lida com o repique e a estrutura rítmica do Samba-Reggae, fazendo improvisos e convenções. Tive oportunidade conviver com a maestrina durante o período em que tivemos a formação com Mestre Jackson.



Figura 22: à direita, Maestrina Elem Silva. Meninos do Pelô (2005 aprox.). Fonte: Soteropreta/Acervo pessoal Elem Silva.

A apreciação do trabalho da menina Elem foi interrompida por um som potente que ecoava pelas ruas centenárias do Pelourinho, abafando as batidas dos Meninos do Pelô. Eram os tambores de um grupo formado exclusivamente por mulheres, que performavam sob a regência de um Mestre. A princípio, não o reconheci. Parei ao seu lado e fiquei observando o batuque conseguir realizar uma convenção que ele pedia. Foram cerca de quatro tentativas até o batuque conseguir plenamente fazer uma “síncope” e voltar com batidas que iam se intensificando gradativamente. Logo que as meninas conseguiram realizar o que Mestre pedia, ele olhou para mim e disse com os olhos algo do tipo: “Conseguimos!” Era o Mestre Neguinho do Samba. A partir desse momento percebi que havia recebido um chamado dos tambores. Esse encontro quase que simultâneo com duas gerações, a primeira e a mais recente, foi muito representativo e mágico para mim. Em 2009 voltei a Salvador, dessa vez para residir na cidade. Durante o período em estive lá, pude fazer imersão no universo do Samba-Reggae, frequentando quadras de ensaio de blocos afros e afoxés, shows, atividades formativas e vivências junto aos expoentes mais relevantes da musicalidade afro-baiana.



Figura 23: Banda Didá. Salvador – BA (2020) Foto: Alex Dantas. Fonte: página Vogue/Globo.com.

6.1.3 Intercâmbios e outras vivências

No ano de 2012 convidei Mestre Jackson para estar conosco no Quintal de Batuque Descartes Gadelha, com o objetivo, primeiramente, de proporcionar o encontro entre ele e Descartes, e, depois, realizarmos um momento de troca de saberes através de uma conversa. O momento foi muito enriquecedor e atraiu pessoas que não lidavam diretamente com a música percussiva pelo fato de estarmos recebendo o ex-contramestre de um grupo com tanta relevância como o Olodum. O bate-papo durou cerca de 3h, encerrando com uma apresentação

do Maracatu Solar regido por Descartes Gadelha. Senti-me muito privilegiado por ter provocado esse encontro e ter participado dele.



Figura 24: no centro da imagem Mestre Jackson e Descartes Gadelha. Evento Mestre Jackson em Fortaleza (2012). Acervo pessoal Raveo.

Anos mais tarde, em 2015, tive a oportunidade de voltar mais uma vez a Salvador para ministrar a *Oficina Maracatu Cearense: ritmo e estética*. Nesta ocasião pude contar com a participação de Mestre Jackson como aluno e uma das turmas, com cerca de 15 alunos. Jackson veio acompanhado com a turma de alunos com os quais realiza um trabalho de ressocialização através na música percussiva. O outrora aluno teve a oportunidade de trocar saberes com seu mestre. Uma das características comuns a Descartes e Jackson que não podemos deixar de citar é a humildade e a constante vontade de aprender e compartilhar seus conhecimentos.



Figura 25: no centro da imagem Mestre Jackson e Raveo. *Oficina Maracatu Cearense: ritmo e estética*. Salvador – BA (2015). Acervo pessoal Raveo.

Para os mestres, é algo muito natural se colocar em uma turma para trocar conhecimentos com pessoas que ainda tem pouca vivência e conhecimentos em relação a eles. O espírito investigativo e criativo deles fala mais alto quando o assunto é conhecimento a ser agregado. Sendo assim, não importa se a fonte é um aprendiz deles. Na ocasião, fiquei surpreso com a facilidade que os alunos de Jackson tiveram em assimilar as batidas do Maracatu Cearense com apenas alguns exercícios. Os meninos já estavam há muito tempo sendo trabalhados. Mas apesar de parecida, a estrutura do maracatu possui diferenças sensíveis que muitos batuqueiros já experientes têm certa dificuldade de compreender e conseguir internalizar a sua musicalidade, sobretudo a utilização/encaixe do instrumento Ferro dentro do batuque. Nas experiências que tivemos, esse instrumento se mostrava sempre o mais intrigante para os participantes das nossas oficinas.

6.1.4 Processos de criação

O ano de 2014 foi um ano muito significativo para o nosso trabalho. Nesse ano surgiu uma inquietação em mim sobre querer me expressar artisticamente de maneira mais individual. Resolvi fazer um trabalho solo (em paralelo aos grupos dos quais eu fazia parte), no qual eu pudesse tomar a frente do processo de criação. Como ponto de início, resolvemos montar um show que estreou em Salvador (BA), contando com a participação do Mestre Bira Reis, Eliezer de Feitas e Banda Mirim do Olodum. Era o show Tambores que Conduzem a África. Montamos um repertório com algumas músicas de Maracatu Cearense e Samba- Reggae já conhecidas. Fizemos algumas apresentações no Ceará e na Bahia, no período de 01 ano.

Contudo, acreditava que faltava algo que melhor expressasse minha identidade musical. Então resolvi gravar um EP com algumas músicas que já faziam parte do nosso repertório e outras inéditas. O repertório era composto de algumas de nossas composições e outras de parceiros. O processo durou cerca de 03 meses. Até então eu nunca havia estado a frente de um processo de elaboração de registro fonográfico. Acreditei que minha vivência de cerca 07 anos, na época, poderia fornecer os subsídios de que eu precisava para conseguir alcançar o objetivo. A primeira música a ser trabalhada foi *Noite Azul*.¹⁶ Uma composição de três amigos meus, que já era bastante conhecida do público cearense. Resolvi gravá-la devido ao impacto que a música também apresentou junto ao público baiano nas apresentações que fiz durante o período do show Tambores que Conduzem à África, no ano de 2014. O arranjo foi inspirado naquele para

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=9Xfpu3jGXdQ> Faixa 03 do EP Raveo (2015).

cujas elaboração contribuí, o executado há alguns anos pelo Maracatu Solar, onde atuei como tirador de loa (cantor), batuqueiro e coordenador de batuque. Como eu já possuía uma base pré-elaborada, a construção do arranjo foi fluindo naturalmente. Queria fazer uma versão que tivesse uma fusão com o *Rock*, pois sempre achei que ele faria um bom casamento com o batuque de Maracatu Cearense.

A partir desse mote, começamos a construir. Gravei duas alfaias, uma de 14 e outra de 16 polegadas, que nos dariam uma variação na timbragem desse tipo de tambor. Fizemos todo o arranjo pensado para ela, já que o instrumento seria a base de toda a música. A partir disso, coloquei uma voz guia e fui gravando os outros instrumentos separadamente, utilizando a base com voz e alfaia como guia, assim como um metrônomo. A música utilizou ferro, alfaia, caixa com esteira, bumbo, conga, ganzá, xequerê, tambor de 5 toques (surdo pequeno). Com a base percussiva pronta, passamos para os instrumentos de corda que achávamos que seriam pertinentes para a sonoridade que queríamos alcançar com a música. Introduzimos um violão fazendo a harmonia em parceria com um contrabaixo. Logo em seguida, demos o toque final que iria efetivamente definir a identidade do nosso produto: a guitarra. A música estava, em tese, pronta. Passamos para as outras.

Quando pensei numa identidade musical para o meu trabalho, achei que arranjos eletrônicos seriam muito interessantes para a composição deste. Sendo assim, as outras músicas que integram o EP possuem arranjos eletrônicos acompanhados de guitarra e contrabaixo em sua maioria. Desta forma, o processo foi mais facilitado. Com todos os instrumentais prontos, passamos para o processo de colocar voz. No nosso processo de criação valorizamos a intuição. Como todo processo, prevê um planejamento do que se deve ser feito. Fazemos. E a partir disso damos início a um processo de amadurecimento do que foi feito, recriando e ressignificando o que já foi produzido. Isso é ao mesmo tempo um processo de internalização do novo. Na prática, quando estávamos produzindo os arranjos, às vezes um erro tomava o lugar do que havia sido previamente elaborado de maneira consciente. E quando chegávamos ao produto final, ele muitas vezes era apenas semelhante ao pensado no princípio.

No processo de gravarmos a voz, tomávamos como ponto de partida a voz guia, utilizada para montar o arranjo, e com ela ensaiávamos exaustivamente até encaixar plenamente a letra na voz. A ideia era que, quando fôssemos colocar voz no arranjo, isso seria feito sem pausas, como numa gravação ao vivo. Em todos os registros fonográficos nos quais coloquei voz o processo ocorreu dessa forma. Penso que essa metodologia agrega mais força e personalidade

à música produzida, já que através da voz passamos a mensagem contida na letra. Trouxe esse processo de criação para meu fazer a partir das oportunidades que tive de presenciar gravações ao vivo de alguns cantores de Salvador. Compreendi que era possível entregar o que a letra pedia dessa forma, sem perder a qualidade. Muito pelo contrário. Acho que conseguimos empregar ainda mais sentimento ao registro fonográfico, por ele ser mais orgânico e intuitivo. Dessa forma fizemos o EP Raveo, lançado em Salvador (BA) no ano de 2015.



Figura 26: Raveo. Gravação *EP Raveo*. Fortaleza – CE (2014). Acervo pessoal Raveo.

Como o projeto partiu de um desejo nosso e foi articulado com os nossos esforços, tivemos a liberdade de criação e participação em todas as duas fases. Além de elaborarmos letras, arranjos e colocarmos os instrumentos, também fizemos a produção musical e mixagem, com o auxílio do técnico de som do estúdio. A experiência foi muito enriquecedora e valiosa, além de ter permitido que nós pudéssemos iniciar o processo de aprendizagem sobre produção musical. Para além desse ganho, tivemos a grata surpresa da receptividade do público em relação a algumas das canções que são executadas em rádios do Ceará, Bahia e Pernambuco até hoje, com destaque para *Noite Azul*, que foi o produto feito com mais esmero, já que iniciamos com ela e sempre que íamos ao estúdio para dar sequência à produção do álbum fazíamos ajustes no fonograma.



Figura 27: Raveo. Mixando *EP Raveo*. Fortaleza – CE (2014). Acervo pessoal Raveo.



Figura 28: Divulgação lançamento *EP Raveo*. Salvador – BA (2015). Acervo pessoal Raveo.

Logo em seguida a esta experiência, tive a feliz oportunidade de estar com Descartes Gadelha em estúdio para gravarmos o CD *Maracatu Solar 10 Anos de Luz*¹⁷. Um álbum comemorativo, e o primeiro do grupo, que continha algumas gravações anteriores e outras inéditas das músicas temas dos desfiles de Carnaval, entre outras, ao longo da história de 10 anos do grupo. Eu e Descartes, com auxílio de dois outros músicos, gravamos os instrumentos de todas as canções. Como todas as músicas que seriam gravadas já haviam sido executadas por nós ao longo dos anos, o processo foi muito rápido, durando apenas um dia para gravação do instrumental e mais alguns dias para que fossem colocadas as vozes. Nesse trabalho, conseguimos obter um resultado muito satisfatório em relação às outras experiências. Alcançamos uma sonoridade que eu sempre esperei ouvir de um registro fonográfico de Maracatu Cearense: ouvir o som dos tambores predominando entre os instrumentos harmônicos

¹⁷ <https://www.digitaldamusicacearense.com.br/album/solar-10-anos-de-luz/> CD *Maracatu Solar 10 Anos de Luz*

que geralmente eram introduzidos nas gravações de estúdio. Destaco a música, já citada em nossos escritos, *É o Solar Pelo Mundo*, da cantora e compositora Inês Mapurunga. Utilizamos o mesmo método do meu EP. Gravamos várias timbragens do mesmo tambor, em algumas vezes tocando as duas simultaneamente, para conseguirmos apresentar o peso do batuque no produto final.

Contudo, nesse álbum, tanto eu quanto Descartes atuamos apenas como músicos multi-instrumentistas. A produção musical foi de Pingo de Fortaleza. Mas algumas das letras também são de Descartes Gadelha. Julgamos que o álbum, além de ser comemorativo, foi representativo. Conseguimos trazer um pouco da diversidade rítmica que produzimos ao longo dos dez anos do grupo, produzindo um registro temporal de Maracatu Cearense.

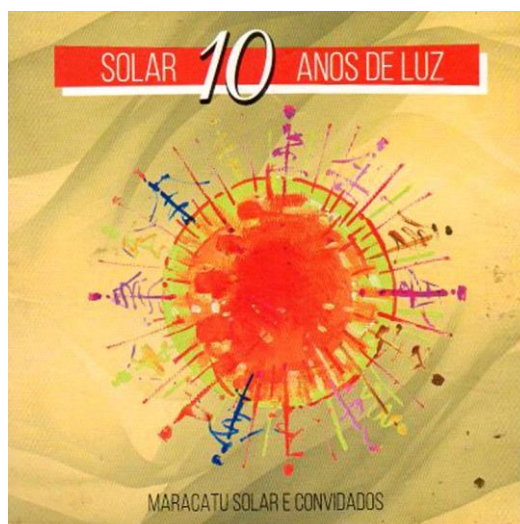


Figura 29: CD Maracatu Solar - Solar 10 Anos de Luz. (2015). Acervo Maracatu Solar.



Figura 30: Descartes Gadelha e Raveo. Gravação CD Maracatu Solar 10 Anos de Luz. (2015). Acervo pessoal Raveo.



Figura 31: da esquerda para a direita, Charles Wellington, Inês Mapurunga, Paulo do Ferros e Descartes Gadelha. Gravação CD *Maracatu Solar 10 Anos de Luz*. (2015). Acervo pessoal Raveo.

6.2 Considerações sobre o papel dos ritmos de batuque na musicalidade brasileira e pesquisa acadêmica

Logo que iniciamos nosso processo de pesquisa para elaboração desses escritos, percebemos que a pesquisa acadêmica, e até não acadêmica, ainda é escassa quando se trata de ritmos de batuque. É mais escassa ainda quando o tema é o processo de criação em ritmos de batuque. Para além dessas questões mais gerais, temos a escassez de informações sobre o Maracatu Cearense em termos gerais. Há poucas informações sobre sua história, estrutura, elementos constituintes e seu lugar na cultura cearense. Com isso, vimos que o desafio de apresentar estudos que fundamentassem nossa pesquisa seria bem complexo. Contudo, a partir de informações muitas vezes fragmentadas e oriundas de alguns lugares improváveis, conseguimos estabelecer um *corpus* que, além da contribuição dos artistas aqui pesquisados, nos forneceu informações muito relevantes, permitindo que aqui apresentássemos, por exemplo, um mapeamento de maracatus oriundos do estado do Ceará. Algo que ainda não havíamos encontrado de maneira tão completa.

Ao fazermos um levantamento do estado da arte, conseguimos encontrar outras pesquisas que tiveram um papel muito importante para o direcionamento da nossa. Pudemos verificar em alguns trabalhos acadêmicos experimentos feitos em grupos percussivos, com destaque para os trabalhos de Santos (2012 e 2013), que abordou processos de ensino/aprendizagem de conteúdos de teoria musical com um grupo de samba, oriundo de projeto de extensão acadêmica. Também citamos o trabalho de Guerreiro sobre o Samba-

Reggae, publicado pela Universidade do Texas (EUA). Destacamos aqui o trabalho de Almeida¹⁸, que faz considerações em sua pesquisa (Dissertação) sobre a linguagem do batuque e como ela se organiza internamente. A dissertação apresenta um experimento que o pesquisador fez junto a músicos de grupos de batuque em Salvador, através do curso de extensão Formação de Agentes Multiplicadores da EMUS (Escola de Música da Universidade Federal da Bahia) com o objetivo de repassar conhecimentos sobre teoria e notação musical. O autor destaca:

Observamos que os ritmos executados por essas pessoas em seus grupos são ricamente expressivos, e compostos de figuras usadas no cotidiano da academia. Então surgiram as seguintes questões: Por que não utilizar esses ritmos para ensinar leitura e escrita musical? Por que não agregar ao conhecimento acadêmico a riqueza do conhecimento popular?

Observando-se as performances destes músicos, constatou-se que existe uma estreita correlação entre percussão e movimentação corporal, diferente do ensino formal, onde o foco está voltado para a aprendizagem do código musical em detrimento da expressão corporal, e muitas vezes sem a devida atenção para esta. (ALMEIDA, 2004, p. 16)

Almeida destaca algumas especificidades da linguagem do batuque que vários outros autores, e até nós mesmos, destacamos aqui: a relação da música com a corporeidade dos praticantes, como um elemento constituinte da performance para a execução musical. Ainda, ressalta a importância e o valor dessa linguagem, sugerindo que ela pode ser melhor explorada no ambiente acadêmico para ensino de leitura e escrita musical, agregando à academia conhecimentos sobre as linguagens mais populares da música. Ainda como conclusão do seu experimento, Almeida diz que

É possível estimular percussionistas práticos e experientes para a aprendizagem da leitura e da escrita musical. Através de um trabalho didático em que os valores e saberes precedentes foram considerados e trazidos para o plano acadêmico, estruturamos um curso voltado especialmente para o perfil musical e socioeconômico destes sujeitos, visando a habilitá-los para a leitura e a escrita musical.

Durante este processo, procuramos desqualificar qualquer atitude etnocêntrica em relação ao modo de ser da cultura popular diante da proposta pedagógica que estávamos desenvolvendo. (Op. Cit., 2004, p. 20)

¹⁸ Prof. Dr. José Luís Sacramento de Almeida. Possui graduação em Bacharel em Música (Instrumento) pela Universidade Federal da Bahia (1994), mestrado em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia (2004), doutor em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia (2009) e pós-doutorado em Educação Musical pela UFBA. Atualmente é músico da Orquestra Sinfônica da Bahia e professor adjunto II da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: blocos afros, apresentação, percussão, educação musical e música.

O autor retoma a fala de Descartes Gadelha e Mestre Jackson, assim como corrobora a prática por nós relatada da Profa. Catherine Furtado (Santos) no curso Fortaleza dos Maracatus e nas outras experiências que a atora relata no seu trabalho com GMPACC aqui já citado, que busca adaptar o conhecimento acadêmico a realidade de músicos de batuque. Essa foi a principal alternativa apresentada pelos mestres(as)/professores(as) aqui citados sobre a experiência com ensino de música. Para Almeida, o conteúdo academicista pode receber os preceitos de cultura popular para que se estimule a aprendizagem por parte de percussionistas.

Em sua pesquisa de doutorado (Tese), *Ensino/aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreirosilê axé oxumarê e zoogodô bogum malê rundó* (2009), Almeida trouxe para a academia um trabalho que busca descrever, analisar e interpretar a dinâmica do ensino/aprendizagem dos Alabês dos Terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodo Bogum Male Rundó. O autor buscou estabelecer uma relação (de convergências e divergências/pontos e contrapontos) entre os processos de ensino/aprendizagem não-formal, informal e formal, uma vez que, nos locais onde ele pesquisou, os conhecimentos eram repassados através da tradição oral. Almeida diz:

É possível estabelecer uma interação entre os universos de ensino-aprendizagem formal e o não-formal de percussionistas de Salvador, Bahia. Na EMUS/UFBA, onde lecionamos e desenvolvemos um trabalho educacional diversificado, inserindo no âmbito acadêmico o repertório popular, conforme esclarecemos no início deste trabalho, essa experiência começou em nosso curso de mestrado. Foi quando levamos para a Universidade os percussionistas oriundos dos blocos afros, afoxés, grupos de percussão e terreiros de candomblé. No capítulo em que referimos esse projeto, ressaltamos que nosso propósito era estimular e desenvolver a troca de saberes entre as culturas popular e acadêmica. Hoje, após quatro anos de realização do projeto, percebemos uma interação valiosa entre os integrantes da cultura popular (não-formal) e os alunos da Escola (formal), o que também significou a possibilidade, para ambas as partes, de inserção no mercado de trabalho. (ALMEIDA, 2009, p. 130)

O autor é professor das disciplinas da área de percussão e um grande entusiasta da música percussiva de Salvador e de seus representantes. Ele destaca o experimento apresentado em sua Dissertação como um momento de ruptura de paradigmas acadêmicos, por trazer blocos afros, afoxés e músicos de terreiros de Candomblé para dentro da Universidade, tendo como objetivo a troca de saberes, trazendo para a academia conhecimentos sobre a música popular local, valorizando não somente esta mas todos os atores envolvidos. Em consonância com esse tema, Dantas (*apud* Almeida) reflete sobre a importância de trazer para os espaços de ensino formal o conhecimento musical popular, no sentido de fazê-lo objeto de estudo/ensino nesses espaços:

Pressupor que existe uma continuidade entre o conhecimento musical popular e a música na escola e que é possível passar de um para o outro sem ruptura não permite a real compreensão do acontecimento pedagógico. A apropriação, pela escola, desse saber, implica no exaustivo trabalho de transformá-lo em objetivo de ensino (DANTAS, 2001, p. 24, apud ALMEIDA, 2004, p.20)

Ao longo de nossos escritos, citamos várias outras experiências que trouxeram para a academia estudos sobre música popular percussiva. Contudo, trabalhos que tratem especificamente do objeto de nossa pesquisa ainda são escassos. Sobretudo quanto ao Maracatu Cearense. Na qualidade de brincante desse universo há mais de 15 anos, percebemos que as pesquisas ainda são incipientes ou carentes de informações corretas e precisas. Nessa perspectiva, nosso estudo pretende agregar conhecimentos obtidos através de outras pesquisas, em sua maioria “não-acadêmicas”, e informações acumuladas pela nossa intensa vivência. O outro ritmo de batuque abordado neste estudo é o Samba-Reggae.

O Samba-Reggae conseguiu um lugar de destaque e visibilidade não somente na pesquisa acadêmica mas sobretudo na grande mídia nacional. Aqui citamos diversos momentos da história da musicalidade brasileira onde o ritmo predominou e virou produto de exportação para diversos lugares do mundo. Vários fatores contribuíram para esse feito. Destaco a força que a indústria da música da Bahia possui devido ao olhar que a população local tem sobre a arte produzida no território. Pude conhecer melhor essa dinâmica no período em que me estabeleci em Salvador, conhecendo em loco como funciona o mercado musical do estado. Percebi uma clara diferença entre este e o mercado ao qual estava acostumado, onde acontece o Maracatu Cearense. Apesar de a manifestação cearense ser uma tradição de séculos, muitas pessoas não a conhecem e ainda há o conceito equivocado de que o maracatu feito no Ceará é uma herança, ou derivação, do maracatu feito no estado do Pernambuco.

São fatores históricos que tendem mais para antropologia do que propriamente para a cultura (sentido restrito), ou musicalidade, que fazem com que a manifestação não tenha a mesma força que, por exemplo, o Samba-Reggae possui. O Ceará, historicamente, apesar de possuir alguns grandes feitos, como ter implementado a primeira secretaria de estado para a cultura em 1966, a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE)¹⁹ e a primeira

¹⁹ A SECULT-CE foi criada pela Lei nº 8.541, de 09 de agosto de 1966, se desmembrando da Secretaria de Educação, pelo então governador do Estado, Virgílio Távora, publicada no Diário Oficial no dia 10 de agosto de 1966 (Artigo 2º).

emissora de televisão pública do Brasil, a TV Ceará (1974)²⁰, não conseguiu dar a visibilidade que o Maracatu Cearense precisava para ser um elemento efetivamente identificado com a cultura local, sendo representativo desta. No ano de 1974, como aqui citado anteriormente, as batidas do Maracatu Cearense alcançaram projeção nacional através da música do cantor Ednardo. Contudo, os grupos de maracatu não foram devidamente referenciados/apresentados para que o grande público soubesse/conhecesse de onde havia surgido aquele som apresentado pelo artista. O Ceará também possui, historicamente, pouca presença de negros devido pouca produção local de cana-de-açúcar. Apesar de já ter sido um dos principais portos de desembarque no Brasil da população negra escravizada oriunda da África, quando o tráfico negreiro passou a ser crime, essas pessoas eram levadas para estados como Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, não se estabelecendo em território cearense. Com isso, o estado não teve um contingente de pessoas oriundas da África comparado ao desses locais. Isso pode ter concorrido para que o maracatu não tenha encontrado população afrodescendente suficiente no Ceará para ocupar um lugar de muito destaque como verificamos no Pernambuco, por exemplo. Da mesma forma, na Bahia, sobretudo por conta da grande presença dessa população, os ritmos de batuque predominam como identidade musical local, sendo uma referência para o mundo.

²⁰ Fundada em 07 de março de 1974, com sede em Fortaleza. Opera no canal 05 e tem afiliação mista com a TV Cultura e a TV Brasil. É controlada pela Fundação de Teleducção do Ceará, órgão do Governo Estadual, tendo programação de caráter educativo e cultural.

7 CONCLUSÃO

Durante nossa pesquisa procuramos compreender como se dá o processo de criação de três músicos percussionistas e as suas relações com o conhecimento teórico sobre a música. A princípio, nossa pesquisa pretendia trazer outros atores das áreas estudadas no intuito de obtermos uma gama de informações mais variada. No entanto, através do auxílio de nossa orientação, percebemos que deveríamos focar num *corpus* menor para que pudéssemos obter e trabalhar com dados mais qualitativos. Sendo assim, trouxemos apenas as informações apresentadas por Descartes Gadelha, Mestre Jackson e por nós, e partir delas estabelecemos a investigação com base no objeto de nossa pesquisa. A ferramenta do questionário foi fundamental para obtermos as informações, pois apesar de termos anos de convivência com os pesquisados, havia muitos dados sobre eles de que não tínhamos conhecimento.

Nosso processo de pesquisa e de construção desses escritos se deu durante o período da pandemia de COVID-19. Os contatos pessoais ficaram muito restritos por conta das medidas de isolamento social. Portanto, a entrevista prevista inicialmente foi substituída pelo questionário que foi respondido e nos encaminhado de volta. Esse contexto inviabilizou uma série de outras ações que estavam previstas em nosso processo. Mas acreditamos, que, apesar dos imprevistos, não tivemos perdas. Pudemos apresentar informações muito ricas e consistentes. Para além disso, contamos com um acervo bibliográfico que nos deu um suporte muito importante fosse como fonte de informações, fosse como fundamentação e embasamento de nossas palavras.

Nossa pesquisa, por ser em arte, trouxe elementos mais singulares em relação ao que geralmente traz a pesquisa sobre arte. A pesquisa puramente academicista muitas vezes não consegue apresentar algumas informações que são oriundas de vivências na área pesquisada. O trabalho foi feito sob o olhar de um pesquisador que teve/tem uma vivência ao longo de 15 anos de atuação, em contato com pessoas que deram/dão significativas contribuições na área. Consideramos que nossa pesquisa contribui para lançar luz sobre ritmos da musicalidade brasileira, desvendando alguns aspectos e elementos singulares desta e, bem como é um valioso relato de vivências no universo do Maracatu Cearense e Samba-Reggae.

Nosso objeto de pesquisa surgiu a partir de uma vivência que tivemos junto a orquestras. Essa vivência fez com que déssemos conta do quão complexo é o universo musical. Juntar músicos clássicos e músicos percussionistas é, de certa forma, algo inusitado, pela natureza musical desses dois segmentos. A experiência foi incrível. Pudemos observar e comparar o

modus operandi não somente de execução das músicas, mas de todo o processo de criação e orientação do líder.

Tivemos contato com uma vasta bibliografia de estudos correlatos que nos fez enxergar outros aspectos que acabaram por ressignificar o olhar sobre a pesquisa. O conceito de etnomusicologia proposto por CHADA (2007) fundamentou os preceitos apresentados pelo universo no qual nos debruçamos, assim como os dados obtidos pelos questionários nos foram esclarecedores. Tal conceito entrelaçou as experiências individuais dos nossos pesquisados, assim como as outras vivências relatadas por outros pesquisadores que fundamentam nossa pesquisa. Foi elo estabelecido entre todos os ritmos de batuque e os lugares em que eles são praticados, fossem eles ambientes de prática musical ou ambientes de congregações religiosas. Destacamos ainda o trabalho de SANTOS (2012), que fez com que percebêssemos que, por se tratar de uma pesquisa sobre pessoas que além de criadoras eram também difusoras de conhecimento, deveríamos também observar seus processos de formação e de repasse dos conhecimentos adquiridos. Por conta disso, incluímos algumas perguntas ao questionário que dariam conta dessas informações. O questionário se propôs inicialmente a obter informações de davam conta de aspectos ligados somente ao processo criativo dos artistas em relação ao conhecimento teórico musical, que é o objeto desse estudo. Mas, posteriormente, incluímos questões que pretendiam dar conta de como ocorrera o processo de formação desses indivíduos, assim como suas práticas de difusão do conhecimento. Tabulamos essas respostas e apresentamos no capítulo 05, analisando o que foi obtido.

A análise nos mostrou que há muita convergência nas informações apresentadas pelos três pesquisados. Nenhum deles possui qualificação acadêmica na área da música. Seus processos de aprendizagem foram desenvolvidos em ambientes informais de ensino, sendo tutoriados por pessoas que tiveram a mesma trajetória de formação que eles. Na entrevista foram destacadas as pessoas que fizeram parte de suas formações, assim como foram feitas referências às metodologias utilizadas no processo de aprendizado. O questionário também deu conta de informações sobre a relação dos pesquisados com o conhecimento teórico musical ocidental. A pesquisa revelou que, de fato, os três pesquisados utilizam esse conhecimento de maneira parcial, adaptando-o a suas práticas de batuque, seja quando estão em processo de ensino aprendizagem ou em processo de criação. As adaptações são frequentes pelo fato de a linguagem de batuque ser singular. De acordo com a fala de muitos autores aqui apresentados, esse conhecimento teórico sobre música não consegue dar conta de todas as especificidades contidas nos ritmos de batuque.

Destacamos ainda o trabalho de ALMEIDA (2004), que traz uma pesquisa que alinha-se bastante com a nossa por tratar de um processo de ensino/aprendizagem de músicos percussionistas com a teoria musical ocidental. Almeida destaca processos muito ilustrativos sobre a relação da percussão com esse conhecimento. Os experimentos feitos pelo pesquisador nos remeteram a experiências muito semelhantes vividas nos universos do Maracatu Cearense e do Samba-Reggae.

FORTIN (2006) e COESSENS (2014) embasaram nossa pesquisa com reflexões acerca da construção do produto artístico e do artista como indivíduo. O conceito de autoetnografia citado por Fortin foi imprescindível para a construção do nosso processo. Como este trabalho parte de uma vivência imersiva, nossas experiências pessoais integraram o *corpus* com objetivo de fornecer dados qualitativos que ilustrassem e representassem o objeto de nossa investigação. As experiências pessoais dos outros investigados, Mestre Jackson e Descartes Gadelha, passam também por nossas vivências pessoais por estes terem participado de nossa formação. Sendo assim, estamos intrinsecamente interligados, formando esse *corpus*.

Também trouxemos outros trabalhos que dissertaram especificamente sobre o universo de nossa pesquisa, os quais aportaram conceitos e dados muito relevantes, que contribuíram significativamente não somente para a construção deste trabalho mas para trazer coerência e coesão a alguns conceitos que ainda não estavam suficientemente claros. Destacamos os trabalhos de MILITÃO (2007) e FORTALEZA (2012), que são do mesmo autor, Pingo de Fortaleza, nome artístico de João Wanderley Roberto Militão, que trouxeram informações fundamentais acerca da origem e dos percursos históricos do Maracatu Cearense, permitiram que nossa pesquisa apresentasse informações mais atualizadas e coerentes sobre a ocorrência do maracatu em terras cearenses. Tendo como base o trabalho de Fortaleza, trabalho cuja construção tivemos a oportunidade de acompanhar na época, pudemos apresentar, de maneira reunida, as informações do tópico 3.2 *Inventário dos maracatus*, que trouxe um apanhado muito relevante de todos os Maracatus que existem e já existiram no Ceará, comprovando que o Maracatu Cearense é uma manifestação que está presente no Ceará desde o século XIX. Podemos afirmar que essa tenha sido uma contribuição muito relevante, e que surgiu de maneira natural com o processo de pesquisa, que não havia previsto a apresentação desse tipo de dado inicialmente. Também trouxemos informações que, de maneira bem didática, oferecem um conceito do que seria o Maracatu Cearense como um cortejo que reúne dança, música e

representação de elementos simbólicos de matriz africana e dos nossos povos originários. Essas informações desvendaram algumas questões e preenchem lacunas sobre o que é esse maracatu.

Tivemos na pesquisa de GUERREIRO (1999 e 2000) um ponto fundamental para conhecermos e compreendermos a estrutura do Samba-Reggae e, assim, enxergarmos o ritmo também como um movimento social que teve a música como estrada. Essa estrada ultrapassou os limites do território nacional com a interferência de artistas internacionais. Entendemos que esse holofote jogado por esses grandes artistas colocaram a música percussiva em um patamar nunca visto, pois, se o Samba era conhecido no mundo como um elemento simbólico, carregado de vários outros elementos estéticos que se destacam mais que o som, o Samba-Reggae ficou conhecido como um fenômeno essencialmente sonoro-musical. As batidas dos tambores baianos passaram a ser a base do trabalho de diversos artistas no Brasil e no mundo.

No subcapítulo intitulado de *3.5 Detentores de saberes e fazeres*, que trouxe a biografia de alguns personagens, destacando suas atuações e contribuições, compreendemos a importância da atuação destes agentes para a transformação do que estava posto e a construção de novos caminhos. São ícones de representatividade no universo da música percussiva, por serem criadores e interventores na musicalidade e cultura nacionais.

As informações articuladas no capítulo 04 nos trouxeram uma reflexão sobre os ritmos de batuque e a musicalidade brasileira, enfatizando uma constatação sobre onde sua matriz geradora está localizada. De acordo com a fala dos pesquisados e de outros pesquisadores consultados, concluímos que esses ritmos de batuque estão localizados no espectro artístico oriundo de matrizes ancestrais, em sua maioria, ligada à cultura africana e afro-brasileira. Matriz essa que estudiosos afirmam que gerou o *Jazz* e o *Blues* nos EUA. Trouxemos a fala de pesquisadores como MIRANDA (2009), TINHORÃO (2000), LIMA (2007 e 2008), SANTOS (2013) e MARQUES (2009) que dissertaram sobre a ocorrência e o histórico de algumas expressões, destacando como a sociedade enxergava/enxerga e lidava/lida com algumas manifestações de ritmos de batuque. Os autores nos fizeram entender, por meio de uma linha histórica estabelecida em suas pesquisas, que esses ritmos foram/são colocados em marginalização e, em algumas ocorrências, perseguidos pela sociedade. Também, através de nossas vivências, pudemos verificar tais fatos.

No subcapítulo 4.2 O axé do afoxé, destacamos o Afoxé. Tivemos algumas experiências em grupos desse seguimento. Neste capítulo descrevemos algumas delas. Ressaltamos a importância do trabalho do Afoxé Filhos de Gandhi, o afoxé mais antigo do Brasil. Também trouxemos considerações sobre o Samba, o qual consideramos a maior referência sobre a

musicalidade brasileira dentro e fora do Brasil. Trouxemos as considerações de WASSERMAN e NAPOLITANO (2000), que dissertarem sobretudo em relação as transformações sociais pelas quais o ritmo passou ao longo da história. Neste capítulo entendemos o papel dos ritmos de batuque na música mundial, seu caráter instigador de pesquisa e interesse de pessoas de diversos lugares do mundo, como pudemos verificar durante nossas vivências, fosse nas oficinas que já ministramos, fosse no acesso que registramos em nossas redes sociais. A pesquisa mostrou que pessoas oriundas de diversos países veem na nossa musicalidade de batuque um vasto e rico universo sonoro.

Nesta pesquisa, o capítulo 05 trouxe os questionários com suas respostas devidamente organizadas e tabuladas, oferecendo o *corpus* textual de nossa pesquisa. O questionário deu conta de assuntos que foram imprescindíveis para que pudemos formular esta Conclusão. Ele forneceu subsídios para que concluíssemos sobre como se dá todas as relações que envolvem os aspectos de nossa pesquisa, os processos criativos desenvolvidos nos ritmos de batuque. Este capítulo traz com as respostas ao questionário o cerne de nossa pesquisa: a relação dos processos criativos com o conhecimento teórico ocidental estabelecido sobre a música. O questionário revelou que todos os três pesquisados tiveram contato em diversos momentos de sua trajetória com esse conhecimento. Esse contato ocorreu em ambientes não-formais de ensino, assim como suas práticas de difusão de conhecimento. Descartes, Jackson e Raveo, revelam que por serem músicos de batuque, não conseguem pautar suas práticas e vivências estritamente sob a doutrina estabelecida por esse conhecimento. Adaptam, improvisam e ressignificam alguns conceitos para poder aplicá-los nas situações em que se mostram úteis. Deixam claro que, por diversos fatores, esse conhecimento ainda não contempla plenamente a linguagem de batuque, pelo fato de ela possuir algumas especificidades que fogem a qualquer regramento estabelecido. Essa tese converge com a fala de diversos autores aqui citados, como SANTOS (2012 e 2013), CHADA (2007) e ALMEIDA (2004 e 2009), por exemplo. Este setor de nossa dissertação se configurou como uma coluna central que estrutura todo o nosso texto. A partir dele tivemos meios para construir as possíveis conclusões sobre a nossa pesquisa e compreendermos qual será o seu papel desta para a pesquisa acadêmica. Os questionários nos fizeram acessar alguns dados e informações de que, mesmo com a convivência de muitos anos com os pesquisados, não tínhamos conhecimento. Este capítulo foi de suma importância para traçarmos uma linha coerente e coesa com os outros capítulos posteriores e para ressignificarmos os anteriores já escritos. Concluimos que o aprendizado nesses ritmos geralmente se dá em ambientes informais de ensino e que o conhecimento teórico estabelecido sobre música sofre adaptações para ser utilizado nas práticas de ensino/aprendizagem e de criação de produto artístico deste universo.

Os relatos trazidos no sexto capítulo sobre nossas práticas e vivências fundamentaram e trouxeram materialidade a todo o escopo teórico aqui abordado, desde as falas de CHADA (2007) e GUERREIRO (1999 e 2000) até os relatos dos experimentos feitos nos trabalhos de SANTOS (2012 e 2013) e ALMEIDA (2004 e 2009) por exemplo. Percebemos que há um padrão de casos e ocorrências quando investigamos os ritmos de batuque, uma vez que aqui trouxemos experiências realizadas com Samba, Samba-Reggae, Maracatu Cearense, Ijexá e musicalidade litúrgica de matriz africana. Da mesma forma, os discursos e as visões de mundo sobre a música percussiva também convergem para o entendimento de todos os pesquisados e pesquisadores que conversaram neste texto. Sendo assim, percebemos a coerência da fala dos mestres que serviram de *corpus* para essa dissertação, por trazerem nela toda a experiência de quem vivência o fenômeno estudado na prática e intervém neste no sentido de agregar novos saberes e fazeres. Essas vivências justificam a etnomusicologia de maneira prática, enquanto conceito, e a autoetnografia da nossa pesquisa, que foram basilares para que conseguíssemos avançar e chegar a esta Conclusão. Os relatos das vivências aqui descritas ilustram de forma cristalina tudo o que vimos aqui enquanto teoria.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. L. S. **Ensino de Música com Ênfase na Experiência Prévia do Aluno: uma experiência com percussionistas de Salvador**. 100 f. - Dissertação (Mestrado). Escola de Música Universidade Federal da Bahia. Salvador (BA). 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9092>. Acesso em: 13/09/2021.

ALMEIDA, J. L. S. **Ensino e aprendizagem dos alabês: uma experiência em nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodo Bogum Malê Rundo**. 2009. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Música. Salvador (BA). 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9093>. Acesso em: 13/09/2021.

ARAÚJO, Nivalda Assunção de; TAVARES, Leonardo Motta. **Texto e imagem: o artista pesquisador em percursos interartes**, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.783-797. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_ARA%C3%9AJAO_Nivalda_Assun%C3%A7%C3%A3o_de_TAVARES_Leonardo_Motta.pdf. Acesso em: 01/09/2021.

BARROS, Liliam e CHADA, Sônia. **Encontro de Saberes: uma experiência pedagógica nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará**. VIII Encontro Regional Norte da ABEM. (nov) 2014. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional_norte/regional_norte/paper/viewFile/982/328. Acesso em 29/04/2020.

BERNARDES, S. T. de A.; MÁRQUES, F. T.; BATISTA, G. A. UM RELATO SOBRE AS PRODUÇÕES NO TRIÂNGULO MINEIRO. **Revista Inter Ação**, [S. l.], v. 38, n. 1, p. 129–143, 2013. DOI: 10.5216/ia.v38i1.25154. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/interacao/article/view/25154>. Acesso em: 2 set. 2021.

CHADA, Sonia. **A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos**. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. Anais... Salvador: EDUFBA, 2007. P. 137-144. Disponível em: https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sonia_Chada-pratica_musical-culto_candomble_caboclo.pdf. Acesso em: 07/04/2020.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais: a evolução e desafios**. Revista Portuguesa de Educação, vol. 16, núm. 2, 2003, pp. 221-236 Universidade do Minho Braga, Portugal. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/374/37416210.pdf> Acesso em: 27/07/2021.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 1-20, 11. Disponível em: [v. 1 n. 2 \(2014\): O conceito de pesquisa na pesquisa em artes](https://www.redalyc.org/pdf/374/37416210.pdf). Acesso em: 12/04/2021.

DAMASCENO, Alexandre. **A batucada fantástica de Luciano Perrone: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali**. 2016. 1 recurso online (133 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321106>. Acesso em: 24/06/2020.

FORTALEZA, Pingo de. **Singular e Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo**. Fortaleza. 2012.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução Helena Maria Mello. In: Revista Cena número 7. UFRGS – PPGAC, Porto Alegre, p. 77 a 88. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em 09/05/2020.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de salvador**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUERREIRO, Goli. **As Trilhas Do Samba-Reggae: a Invenção de um ritmo**. *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, vol. 20, no. 1, 1999, pp. 105–140. JSTOR. Disponível em: www.jstor.org/stable/780166. Acesso em 03/10/2020.

LIMA, Ivaldo M. de F. **Afoxés: manifestação cultural baiana ou pernambucana? Narrativas para uma história social dos afoxés**. Revista Esboços Volume 16, Nº 21, pp. 89-110. Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2009v16n21p89>. Acesso em: 02/08/2021.

LUNELLI, Diego Conto. **Oficina de ritmos da cultura popular: religiosidades afro-brasileiras em pauta**. Anais XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/viewFile/1314/470> Acesso em: 30/07/2021.

MILITÃO, João Wanderley Roberto (Pingo de Fortaleza). **Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e batuques**. Fortaleza: OMNI. Solar. 2007.

MUCELLI, Tadeus. **A pesquisa em arte tecnológica: O artista-pesquisador, a informação e o laboratório**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.10, n.19: mai.2020 Disponível em: <http://eba.ufmg/revistapos>. Acesso em: 01/09/2021.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/RRXgk55Z6kF9Xrg8bgfvsP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28/06/2021.

NORDESTE, Diário do. **Conheça os maracatus de fortaleza**. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/conheca-os-maracatus-de-fortaleza-e-saiba-os-bairros-onde-eles-estao-localizados-1.2211067> Acesso: 17/05/2022.

PELLETIER, Caroline. **Rancière and the poetics of the social sciences**. International Journal of Research and Method in Education, v. 32, n. 3, p. 267 - 284, 2009.

PIMENTEL, L. G. (2015). **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. OuvirOUver, 11(1), 88-98. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV16-v11n1a2015-5>. Acesso em 03/03/2020.

PIMENTEL, L.G. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. Revista Ouvirouver, Uberlândia v. 11 n. 1 p. 88-98 jan./jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV16-v11n1a2015-5>. Acesso em: 19/05/2020.

SANTOS, Arildo Colares dos, **Aprendiz de samba: oralidade, corporeidade e as estruturas do ritmo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: 10.11606/D.27.2019.tde-22022019-145645. Acesso em: 25/06/2020.

SANTOS, Catherine Furtado dos. **Casa Caiada: formação humana e musical em práticas percussivas colaborativas**. 2013. 173f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/6016>. Acesso em 22/06/2020.

SANTOS, Catherine Furtado; MATOS, E. A. **Música Percussiva: para além da técnica instrumental**. In: ROGÉRIO, Pedro; ALBUQUERQUE, Luiz Botelho. (Org.). Educação Musical em todos os sentidos. 1ed. Fortaleza: UFC, 2012.

SOUZA, Marcelo Renan Oliveira de. **Maracatus de Fortaleza: entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural** / Marcelo Renan Oliveira de Souza – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015. Disponível: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/SOUZA_Marcelo-Dissertacao_Mestrado\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/SOUZA_Marcelo-Dissertacao_Mestrado(1).pdf). Acesso em: 17/05/2022.

SOUZA, Maria Lúcia de B. P. **Na berlinda, a criação artística**. Em **Processos de criação na educação e nas artes**. Organizadores: Alberto Roiphe e Sumaya Mattar. São Paulo: ECA-USP, 2018.

TAVARES, Mônica. **Processo de criação na arte**. Em **Processos de criação na educação e nas artes**. Organizadores: Alberto Roiphe e Sumaya Mattar. São Paulo: ECA-USP, 2018.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. São Paulo: [s.n.] pp. 457–459. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/3DkbXnqBQqyq5bV4TCL9NSH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 07/02/2021.

GLOSSÁRIO

- **Alfaia:** instrumento musical feito em madeira (diversos tipos) e pele em couro, de onde extrai som através de baquetas de madeira.
- **Calunga:** representa a força (axé) dos antepassados.
- **Loa:** música do maracatu.
- **Agbê:** instrumento musical feito com uma cabaça, recoberto por um trançado com miçangas, onde se utiliza as mãos para segurar a cabaça e promover o atrito com o trançado, extraindo sons agudos.
- **Balaieiro:** o brincante que representa a abundância.
- **Bumbo:** instrumento feito em madeira e metal, com pele de material sintético, de onde extrai som grave através de baquetas de madeira com ponta acolchoada.
- **Caixa com Esteira:** instrumento musical feito em metal com pele de material sintético, de onde extrai som agudo através de baquetas de madeira. Algumas possuem a esteira, um acessório em metal formado por tiras trançadas colocadas no fundo do instrumento.
- **Chocalho de Vaca:** acessório de metal utilizado em bois. Retira-se o sino e utiliza-se uma baqueta de madeira para extrair sons médios e agudos. Pode ser substituído pelo Corbel.
- **Conga:** instrumento musical feito em madeira, metal com pele em couro, no qual se utiliza as mãos para extrair sons.
- **Ferro:** instrumento musical feito em metal ferro, com formato triangular, de onde se extrai com através de baqueta também em ferro.
- **Ganzá:** instrumento musical feito em metal com sementes e grãos (geralmente) no seu interior, o qual é sacodido para extrair sons.
- **Gonguê:** instrumento de metal, com formato triangular, semelhante ao corbel, onde se utiliza uma baqueta de ferro para se extrair sons agudos e médios.
- **Insenceiro:** o brincante que purifica o ambiente através da queima de incensos, com objetivo de afastar os maus espíritos.
- **Macumbeiro/Tirador de Loa:** o brincante que canta as músicas (Loas).
- **Maracá:** instrumento feito com cabaça ou metal. Utiliza-se as mãos para extrair som através do atrito e entre as sementes, grãos ou pequenas pedras colocadas no interior.
- **Repique/Repinique:** instrumento musical (tambor) feito em madeira e metal, do qual se extrai sons agudos utilizando geralmente duas baquetas de plástico/silicone ou pequenas varas de madeira.
- **Tambor de 5 toques (surdo pequeno):** instrumento musical feito em madeira e metal, com pele em material sintético, no qual se utiliza uma baqueta em plástico (bacalhau) e outra em madeira com ponta acolchoada para se extrair som.
- **Tambor de Onça:** instrumento musical feito em madeira e couro, semelhante a cuíca presente no Samba, onde se utiliza as mãos para extrair um som grave, semelhante aos sons emitindo por uma onça. Esse instrumento encontra-se em desuso atualmente nos maracatus do Ceará.
- **Timbales:** instrumento formado por três caixas sem esteira, com tamanhos diferentes, onde se utiliza baquetas de silicone/plástico ou varas de madeira para extrair sons.
- **Xequerê:** semelhante ao Agbê, se utiliza as mãos para puxar o trançado e promover o atrito com a cabaça, extraindo sons agudos.

ANEXOS

Anexo 1 - Questionário Mestre Descarte Gadelha

INSTITUTO FEDERAL Ceará CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA

PPG ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes do IFCE

PROJETO DE PESQUISA:
Processos Criativos nos Ritmos de Batuque: Maracatu Cearense e Samba-reggae

QUESTIONÁRIO

1. Identificação
1.1. Nome:
1.2. CPF:
1.3. Nome Artístico/Social: DESCARTES GADELHA
1.4. Cor: NÃO TENHO COR PORÉM SOU AFRO BRASILEIRO
1.5. Área de atuação (principal): IMPOSSÍVEL CITAR TODAS ÁREAS
1.6. Sub área/Outras áreas: SÃO TANTAS, NÃO DÁ PARA LEMBRAR
1.7. Tempo de atuação: LOGO APÓS MINHA REENCARNAÇÃO
2. Formação
2.1. Escolaridade: MÉDIA
2.2. Participou de alguma formação (ambiente formal ou informal de ensino) na sua área? Se sim, descreva de maneira sucinta.
NUNCA TIVE MESTRES
3. Experiência
3.1. Como ingressou na sua área? (Descreva de maneira sucinta)
ASSIM QUE NASCI.
3.2. Teve algum/alguns professor(a)(s)/mestre(a)(s) que tenha contribuído para construção do seu conhecimento? Se sim, apresente-o(a)(s). (Descreva de maneira sucinta)
QUALQUER PESSOA É MEU MESTRE
OPERÁRIO DA ARTE.
3.3. Como você descreve sua atuação? (Artista, músico, compositor, arranjador etc – pode

Responsáveis pela pesquisa:
Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)
Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)



CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA



optar por várias denominações) Se optou também por pesquisador, descreva sua área de pesquisa.

NÃO SOU PESQUISADOR
SOBREVIVO DO QUE FAÇO

3.4. Você repassa seus conhecimentos adquiridos (como professor/mestre/oficineiro)? Se sim, diga de que maneira você repassa e a quanto tempo. (Descreva de maneira sucinta)

NÃO REPASSO NADA, APENAS
APRENDO

4. Conhecimentos

4.1. Teoria da Música

4.1.2. Você teve contato com os conhecimentos sobre Teoria da Música? Se sim, diga como e quando foi. (Descreva de maneira sucinta)

2) DESDE DENTRO DA MINHA CASA COM MEU AVÔ, DIRETOR DE ORQUESTRA, MINHA MÃE INSTRUMENTISTA DEPOIS COM OS PROFESSORES ORLANDO LEITE (TEORIA ORQUESTRAÇÃO E ARRANJOS); PROFESSOR ANTONIO GONDIM COM O CORAL, COMPOSIÇÃO E ARRANJOS.

4.1.3. Você utiliza esses conhecimentos na sua criação artística? (Justifique sua resposta)

DEPENDO DESSAS TEORIAS PARA ~~PARA~~ MIMAR
NO CAMPO DA MÚSICA.

4.1.4. Você utiliza esses conhecimentos nas suas práticas de ensino? Justifique sua resposta.

claro que utilizo. o career da música chega a um ponto que só podemos prosseguir com conhecimentos.

4.2. Notação Musical

Responsáveis pela pesquisa:

Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)

Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)



CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA

PPG
ARTES

Programa de Pós-Graduação em Artes do PPG

4.2.1. Você utiliza notação musical na sua criação artística? Justifique sua resposta.

a criação sendo livre nas precisões de teorias, porém no momento de formalizar é necessário a matemática sonora/ritmica

4.2.2. Você utiliza notação musical nas suas práticas de ensino? Justifique sua resposta.

Sim, às vezes eu faço comparações de impulsos e valores; aí há a necessidade (por motivos didáticos); há informações de um determinado tempo com um valor matemático.

4.2.3. Atribua uma nota (de 0 a 10) que indique a presença/inserção dos conhecimentos sobre Teoria da Música e Notação Musical nas suas vivências com música (práticas/criação/difusão de conhecimento). Justifique sua resposta.

a música sendo um sentimento sonoro, existe fora de teorias, porém, quando há a necessidade de formalização, por algum motivo, faz-se necessário aprender o sentimento num pentagrama por motivo de segurança de memória.

4.2.4. Como você enxerga a relação entre a sua área de atuação musical com os conhecimentos estabelecidos pela Teoria da Música? (Descreva de maneira sucinta)

o espaço desse quadradinho é muito pequeno para eu falar. Entretanto, a música acadêmica é limitada aos limites técnicos enquanto a musicalidade psíquica afro-brasileira move-se em dimensões místicas impossíveis de serem intelectualizadas em metodologias, os pulsos ritmicos parecem e ~~parecem~~ além da materialidade.

Escutam o Jaz, o som montuno, um alufá do Xangô a teoria não tem condições de acompanhar.

Cidade, data

Responsáveis pela pesquisa:

Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)

Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)

Anexo 2 - Questionário Mestre Jackson



CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA



PROJETO DE PESQUISA:

Processos Criativos nos Ritmos de Batuque: Maracatu Cearense e Samba-reggae

QUESTIONÁRIO

1. Identificação
1.1. Nome: JACKSON SAMPAIO NUNES
1.2. CPF: 33012300597
1.3. Nome Artístico: MESTRE JACKSON
1.4. Cor: PARDO
1.5. Área de atuação (principal): MEDIDA SOCIOEDUCATIVA
1.6. Sub área/Outras áreas: COMUNIDADE DE VULNERABILIDADE SOCIAL
1.7. Tempo de atuação: 34 ANOS
2. Formação
2.1. Escolaridade: ENSINO MEDIO
2.2. Participou de alguma formação (ambiente formal ou informal de ensino) na sua área? Se sim, descreva de maneira sucinta.
Tenho me capacitado em diversos cursos na área da medida socioeducativa e cursos técnicos de percussão.
3. Experiência
3.1. Como ingressou na sua área? (Descreva de maneira sucinta)
Fui regente do bloco afro Olodum a partir de 1986 até 1988. Além de comandar a banda principal, coordenei a banda Mirim, revelando novos talentos para o bloco. Trabalho voltado especialmente às crianças e adolescentes do Pelourinho e de bairros adjacentes no centro histórico. Projeto Rufar dos Tambores. Foi através dessa experiencia que acabei me dedicando a ensinar percussão em diversos espaços sociais. Atualmente sou educador musical na Fundação da Criança e do Adolescente - FUNDAC
3.2. Teve algum/alguns professor(a)(s)/mestre(a)(s) que tenha contribuído para construção do seu conhecimento? Se sim, apresente-o(a)(s). (Descreva de maneira sucinta)
Sim, como todos os iniciantes temos professore e mestres é claro, eu tive uma escola de grandes mestres de bateria ou percussão. Mestre Prego foi o primeiro a me dar oportunidade de tocar um instrumento, depois tive outros como Valdir Laskada, Gilmar Paim, Neguinho do Samba. A minha escola foi o batuque de rua, más fui se aperfeiçoando nos estudos de percussão com os grandes músicos e mestres da época

Responsáveis pela pesquisa:

Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)

Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)



CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA



3.3. Como você descreve sua atuação? (Artista, músico, compositor, arranjador etc – pode optar por várias denominações) Se optou também por pesquisador, descreva sua área de pesquisa.

Sou considerado um dos mais conceituados músico de percussão da Bahia. Precursor do Samba Reggae juntamente com o saudoso Neguinho do Samba no Olodum. Responsável pela criação e evolução da batida afro baiana intitulada de axé music. Introduziu a batida Merengue aos tambores, que deram ao Olodum os maiores sucessos músicas até hoje. Agosto de 1988 fundou a banda Raízes do Pelô que foi um marco para a música baiana na época, mostrou que os músicos poderiam criar suas próprias bandas de percussão sem precisar necessariamente pertencer a um bloco afro. Essa foi uma atitude inovadora. A influência do Raízes do Pelô na cena musical do Samba Reggae, fez-me tornar o responsável ou "culpado" por tudo que vem acontecendo com surgimento de grupos percussivos nos quatro cantos do planeta. tornando-se assim, a primeira banda de percussão fora do bloco afro. Atualmente sou educador musical na Fundação da Criança e do Adolescente – Bahia
Me descrevo como mestre, músico e educador.

3.4. Você repassa seus conhecimentos adquiridos (como professor/mestre/oficineiro)? Se sim, diga de que maneira você repassa e a quanto tempo. (Descreva de maneira sucinta)

A atividade musical é capaz de conduzir e induzir o indivíduo a uma relação plena de não violência e valorização a autoestima, através da música da arte e suas similaridades. Este trabalho é fruto das experiências e vivências musicais, interpessoais, sociais e lúdico pedagógico, que tem como principal interesse, apresentar das novas descobertas e aplicabilidade da música no nosso cotidiano.

As experiências com música têm demonstrado ser esse um poderoso, espaço de aprendizagem, de pesquisa cultural, construção de novos saberes e reelaboração de conhecimentos acumulados, sobretudo pela constituição da matriz afro-baiana.

4. Conhecimentos

4.1. Teoria da Música

4.1.2. Você teve contato com os conhecimentos sobre Teoria da Música? Se sim, diga como e quando foi. (Descreva de maneira sucinta)

Sim, foi um programa de qualificação profissional para trabalhadores culturais afrodescendentes, elaborado pelo Ministério do Trabalho e Emprego, Governo do Estado da Bahia, Secretaria do Trabalho e Ação Social, Universidade do Estado da Bahia UNEB, Pro Reitoria de extensão Proex, em maio de 2002

4.1.3. Você utiliza esses conhecimentos na sua criação artística? (Justifique sua resposta)

As minhas criações são mais espontâneas, no que se refere as composições rítmicas, arranjos Convenções, apesar de já ter algumas claves registradas em partituras

Responsáveis pela pesquisa:

Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)

Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)



CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA



4.1.4. Você utiliza esses conhecimentos nas suas práticas de ensino? Justifique sua resposta.
Com certeza, elaboro um rol de conteúdos que associa a prática a teoria desenvolvendo conhecimento musical básico
4.2. Notação Musical
4.2.1. Você utiliza notação musical na sua criação artística? Justifique sua resposta.
Na realidade pessoalmente não, mas já existe um projeto chamado Afrobook em que eu colaborei na elaboração das escrituras rítmicas musicais
4.2.2. Você utiliza notação musical nas suas práticas de ensino? Justifique sua resposta.
Para os educandos aprendizes, é importante promover a iniciação e formação musical básica. Saberes necessários a desenvolver os conhecimentos específicos exemplo: Divisão Ritmo, Harmonia e melodia. Métrica o estudo do Ritmo, estabelecer relação entre teoria e prática, distinguir as figuras de valores e compasso, leitura e escritura dos exercícios psicomotores e conhecimento dos ritmos populares e seus instrumentos, visando os aspectos da origem da percussão Afro-Brasileira. Conhecimentos de teoria e prática musical além de curiosidades sobre a música como um todo.
4.2.3. Atribua uma nota (de 0 a 10) que indique a presença/inserção dos conhecimentos sobre Teoria da Música e Notação Musical nas suas vivências com música (práticas/criação/difusão de conhecimento). Justifique sua resposta.
Nota 06. É imprescindível o diálogo e o respeito aos diferentes saberes
4.2.4. Como você enxerga a relação entre a sua área de atuação musical com os conhecimentos estabelecidos pela Teoria da Música? (Descreva de maneira sucinta)
É compreender as formas de estruturação e organização, entender o contexto histórico e movimento, realização da prática dos instrumentos aplicando conceitos teóricos

Salvador, 19 de fevereiro de 2021.

Responsáveis pela pesquisa:
Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)
Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)

Anexo 3 - Questionário Raveo



CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA



PROJETO DE PESQUISA:

Processos Criativos nos Ritmos de Batuque: Maracatu Cearense e Samba-reggae

QUESTIONÁRIO

1. Identificação
1.1. Nome: Ravel Andrade de Sousa
1.2. CPF:
1.3. Nome Artístico/Social: Raveo
1.4. Cor: Pardo
1.5. Área de atuação (principal): Música
1.6. Sub-área/Outras áreas: Cultura Popular / Literatura
1.7. Tempo de atuação: 14 anos
2. Formação
2.1. Escolaridade: mestrado incompleto
2.2. Participou de alguma formação (ambiente formal ou informal de ensino) na sua área? Se sim, descreva de maneira sucinta.
Sim. Curso Fortaleza dos Maracatus, durante 03 anos.
3. Experiência
3.1. Como ingressou na sua área? (Descreva de maneira sucinta)
Observando os blocos afros da cidade de Salvador (BA). A partir disso surgiu o interesse de ingressar em um grupo percussivo. Tive algumas experiências (participações) com grupos de Samba-Reggae e logo em seguida entrei em um grupo de Maracatu.
3.2. Teve algum/alguns professor(a)(s)/mestre(a)(s) que tenha contribuído para construção do seu conhecimento? Se sim, apresente-o(a)(s). (Descreva de maneira sucinta)
O primeiro mestre que vi atuando foi Neguinho Samba. Logo em seguida tive aulas de batuque com Catherine Furtado, em seguida Descartes Gadelha e Mestre Jackson, isso como percussionista. Já como cantor, aprendi bastante com Guiguio (Bloco Afro Ilê Aiyê) e Isaac (Afoxé Filhos de Gandhi).
3.3. Como você descreve sua atuação? (Artista, músico, compositor, arranjador etc – pode optar por várias denominações) Se optou também por pesquisador, descreva sua área de pesquisa.
Músico. Toco percussão, canto, componho letras e faço arranjos musicais.
3.4. Você repassa seus conhecimentos adquiridos (como professor/mestre/oficineiro)? Se sim, diga de que maneira você repassa e a quanto tempo. (Descreva de maneira sucinta)
Sim. Dou oficinas de curta duração de batuque de Maracatu.

Responsáveis pela pesquisa:

Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)

Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)



CAMPUS FORTALEZA
COORDENADORIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES - MÚSICA



4. Conhecimentos
4.1. Teoria da Música
4.1.2. Você teve contato com os conhecimentos sobre Teoria da Música? Se sim, diga como e quando foi. (Descreva de maneira sucinta)
Sim. A primeira vez foi com o curso Fortaleza dos Maracatus, de 2009 a 2011. Em seguida em 2019 no curso de Canto Popular do IFCE.
4.1.3. Você utiliza esses conhecimentos na sua criação artística? (Justifique sua resposta)
Em parte. Utilizo as noções de tempo, compasso, andamento, pausas.
4.1.4. Você utiliza esses conhecimentos nas suas práticas de ensino? Justifique sua resposta.
Em parte. Utilizo as noções de tempo, compasso, andamento, pausas.
4.2. Notação Musical
4.2.1. Você utiliza notação musical na sua criação artística? Justifique sua resposta.
Não. Pelo fato do ambiente musical no qual estou inserido não fazer uso de maneira frequente e obrigatória, desenvolvi processos independentes.
4.2.2. Você utiliza notação musical nas suas práticas de ensino? Justifique sua resposta.
Não. Pelo fato do ambiente musical no qual estou inserido não fazer uso de maneira frequente e obrigatória, desenvolvi processos que dispensam essas ferramentas.
4.2.3. Atribua uma nota (de 0 a 10) que indique a presença/inserção dos conhecimentos sobre Teoria da Música e Notação Musical nas suas vivências com música (práticas/criação/difusão de conhecimento). Justifique sua resposta.
05. Contudo, alguns conceitos são imprescindíveis, sobretudo quando se está se elaborando um arranjo musical.
4.2.4. Como você enxerga a relação entre a sua área de atuação musical com os conhecimentos estabelecidos pela Teoria da Música? (Descreva de maneira sucinta)
Como minha vivência/aprendizagem foi na linguagem do batuque, esses conhecimentos não são muito presentes nas minhas práticas, uma vez que eles não estão muito presentes nas práticas de batuque em geral.

Fortaleza, 31 de janeiro de 2021.

Responsáveis pela pesquisa:

Esp. Ravel Andrade de Sousa (orientando)

Dr. Raimundo Nonato Cordeiro (orientador)

Anexo 4 - Links (Produtos)

Música *Noite Azul*

<https://www.youtube.com/watch?v=9Xfpu3jGXdQ>

Composição: Augusto Moita / Parahyba Medeiros / Pingo de Fortaleza

Edição: Parahyba Medeiros (versão reduzida)

Arranjos: Ernesto Cartaxo, Raveo e Sivorino de Caju

Produção Musical: Adriano Kanu, Ernesto Cartaxo, e Raveo

Direção Musical: Raveo

Voz: Raveo

Côro: Raveo

Alfaías: Raveo

Contrabaixo: Cícero Mário

Guitarras: Ernesto Cartaxo

Caixa: Paulo Miranda e Raveo

Congas: Adriano Kanu

Ferros: Adriano Kanu e Raveo

Chocalho de boi: Raveo

Agogô: Adriano Kanu

Bumbo: Raveo

Ganzá: Adriano Kanu

Tambor de cinco toques (surdo pequeno): Raveo

Violões: Sivorino de Caju e Ernesto Cartaxo

Música *É o Solar Pelo Mundo*

<https://www.digitaldamusicacearense.com.br/album/solar-10-anos-de-luz/>

Composição: Inês Mapurunga

Arranjos: Pingo de Fortaleza

Edição: Pingo de Fortaleza

Produção Musical: Pingo de Fortaleza

Voz: Inês Mapurunga

Alfaías: Raveo e Descartes Gadelha

Bumbo: Raveo

Caixa: Descartes Gadelha

Ferro: Paulo dos Ferros

Chocalho de boi: Charles Wellington

Anexo 5 - Registros Fotográficos



Vovô do Ilê e Raveo, Salvador (2009).
Acervo Raveo.



Bira Reis e Raveo, Salvador (2015). Acervo Raveo.



Raveo e Maracatu Solar, Fortaleza (2011).
Autor desconhecido.



Raveo e Afoxé Oxum Odolá, Fortaleza (2013).
Autor desconhecido.



Raveo e Maracatu Solar, Fortaleza (2013).
Autor desconhecido.



Raveo e Maracatu Solar, Aquiraz (2012).
Registro: Papinha Rodrigues



Raveo, Fortaleza (2009). Acervo Raveo.



Raveo, show Baile Batuque, Fortaleza (2016)
Acervo Centro Cultural Dragão do Mar.



Waldonys (CE), Raveo (CE) e Armandinho Macedo (BA), Prêmio Cidadão Cultura, Fortaleza (2014). Acervo Raveo.