



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

JOÃO LUÍS SOARES STUDART GUIMARÃES

**DESCARTES MARQUES GADELHA E O CAMPO PERCUSSIVO DA CIDADE DE
FORTALEZA: A CONSTITUIÇÃO DO *HABITUS* DE AUTORIDADE MUSICAL
PEDAGÓGICA NA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA DE VIDA E FORMAÇÃO.**

FORTALEZA

2022

JOÃO LUÍS SOARES STUDART GUIMARÃES

DESCARTES MARQUES GADELHA E O CAMPO PERCUSSIVO DA CIDADE DE FORTALEZA: A CONSTITUIÇÃO DO *HABITUS* DE AUTORIDADE MUSICAL PEDAGÓGICA NA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA DE VIDA E FORMAÇÃO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação. Área de concentração: Educação, Currículo e Ensino.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Rogério.

FORTALEZA

2022

JOÃO LUÍS SOARES STUDART GUIMARÃES

DESCARTES MARQUES GADELHA E O CAMPO PERCUSSIVO DA CIDADE DE FORTALEZA: A CONSTITUIÇÃO DO *HABITUS* DE AUTORIDADE MUSICAL PEDAGÓGICA NA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA DE VIDA E FORMAÇÃO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação. Área de concentração: Educação, Currículo e Ensino.

Aprovada em 23/11/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Rogério (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Maria Goretti Herculano Silva (Externo)
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Prof. Dr. Marco Antônio Silva (Externo)
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Prof. Dr. Francisco Casimiro Filho (Interno)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Catherine Furtado dos Santos (Interno)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- G978d Guimarães, João Luís Soares Studart.
Descartes Marques Gadelha e o campo percussivo da cidade de Fortaleza: a constituição do habitus de autoridade musical pedagógica na perspectiva da história de vida e formação. / João Luís Soares Studart Guimarães. – 2022.
210 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Pedro Rogério.
1. Descartes Gadelha. 2. Formação do campo percussivo. 3. Autoridade musical pedagógica. I. Título.
CDD 370
-

À querida professora Izaíra Silvino (*In memoriam*),

Sua vida se estende nos braços do Amorofo Criador, no coração e nas mãos de quem hoje rege essa jornada musical de imensas travessias. Se hoje estamos aqui cultivando as sementes dos saberes musicais de nossa terra, é porque você nos move pela mais bela inspiração que a lembrança da tua presença nos faz exaltar. Com todo amor e carinho lhe dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Descartes Gadelha, pela generosidade em compartilhar sua rica trajetória; por estar sempre disposto a colaborar, mesmo em tempos de pandemia, e por nos receber da melhor forma possível dentro das suas possibilidades e enquanto sua saúde lhe permitiu.

À minha esposa Bárbara Gomes, pelo amor, apoio e companheirismo durante todos os momentos difíceis os quais o tempo presente nos impõe. Pelo sorriso que faz brotar em meu coração um amor que é cura, conforto, felicidade e muito mais.

Ao meu orientador Pedro Rogério, pelo apoio e orientação na condução da pesquisa. Pela energia positiva emanada através do bom humor e diálogo incentivador.

À professora Catherine dos Santos, por ser essa pessoa simplesmente massa! Exemplo feminino maior de amor pela música e pela educação. Que sua estrela brilhe cada vez mais alto e nos guie na regência e no amor pelos tambores.

Aos professores Erwin, Elvis e Gerardo, pela oportunidade de ser seu aluno na graduação, pela inspiração e determinação em formar educadores comprometidos e humanos no curso de Música e no Coral da UFC.

Ao professor Luiz Botelho, pela dedicação amorosa na busca de tornar a academia um ambiente de formação de afetos. Por dividir sua história de superação e esperança, e por ser o exemplo maior daquilo que idealizamos para nós mesmos na caminhada da autoformação.

Aos meus companheiros e companheiras docentes do curso de Música da UFCA, pelo acolhimento e incentivo constante. Gratidão a Deus por poder trabalhar, conviver e aprender sempre ao lado daqueles que admiro.

À minha amada irmã Joana Augusta e ao seu esposo Carlinhos, pelo incentivo constante, companheirismo fraterno e acolhimento. A Artur e Maria Luiza que fazem de mim um tio orgulhoso e feliz. Que o futuro lhes reserve mais carne nos ossos. Só um pouquinho a mais.

Ao meu pai Secundiano, às minhas tias, tios, primos e todos os que são meu porto seguro.

A Dora, Edbério, Heládia, Maninho, Felipe, Tácito, Quinco e Tadeu, por serem minha querida e amada família aqui no Cariri.

“Tudo o que é belo é uma alegria para sempre:
o seu encanto cresce; não cairá no nada; mas
aguardará continuamente, para nós, um
sossegado abrigo, e um sono todo cheio de
doces sonhos, de saúde e calmo alento.”

John Keats - Endimião (trecho)

RESUMO

O presente trabalho busca investigar a trajetória de Descartes Gadelha no intuito de compreender o campo musical percussivo da cidade de Fortaleza, e a construção do *habitus* de Autoridade Musical Pedagógica. Buscamos, assim, desvelar sua contribuição artística, cultural e pedagógica para grupos percussivos formados em ONG's e universidades da cidade. Apontamos como referência suas ações artísticas realizadas no campo carnavalesco das escolas de samba (1968 – 1978) e dos grupos de Maracatus (2000 – 2010). Buscamos também evidenciar de que forma Descartes Gadelha se converteu em uma Autoridade Musical Pedagógica na cidade de Fortaleza pelo reconhecimento institucional de seu trabalho e o reconhecimento de seus pares. Sobre a atividade de formação de grupos percussivos, abordaremos as contribuições de Schrader (2011), com foco na atuação de Descartes Marques Gadelha para as práticas percussivas desenvolvidas no âmbito do curso de licenciatura em Música da UFC. Pelo reconhecimento de que os saberes da música afro-brasileira estão presentes principalmente na cultura oral dos mestres de bateria, relacionando-se com sua trajetória de vida e memória afetiva, e que o processo de formação de regentes de grupos percussivos passa por experiências significativas nas relações duradouras entre mestres e alunos, utilizamo-nos da metodologia da história de vida, cuja narrativa autobiográfica do agente conduz nossas reflexões teóricas sobre os temas que pretendemos analisar. Coletamos os dados desta pesquisa através de entrevistas semiestruturadas, análise de documentos, vídeos e áudios disponibilizados pelo próprio Descartes ou informantes correlacionados à sua trajetória de ensino e aprendizagem da percussão afro-brasileira.

Palavras-chave: Descartes Gadelha; formação do campo percussivo; autoridade musical pedagógica.

ABSTRACT

The present work, starting from the categories of analysis developed in the praxiology of Pierre Bourdieu, aims to understand the construction of the percussive field of the city of Fortaleza/CE, focusing on the life history and formation of the musical habitus of Descartes Marques Gadelha. Thus, we seek to unveil its artistic, cultural and pedagogical contribution to percussive groups formed in ONG's, schools and universities in the city. We point out as a reference his artistic actions carried out in the carnival field of the samba schools (1968 - 1978) and the Maracatus groups (2000 - 2010). We also seek to show how Descartes Gadelha became a Musical Pedagogical Authority in the city of Fortaleza due to the institutional recognition of his work and the recognition of his peers. About the activity of percussive groups formation, we will approach the contributions of Schrader (2011), focusing on the performance of Descartes Marques Gadelha for the percussive practices developed in the scope of the degree course in Music at UFC. Due to the recognition that the knowledge of Afro-Brazilian music is present mainly in the oral culture of drum masters, relating to their life trajectory and affective memory, and that the process of training conductors of percussive groups goes through significant experiences in the lasting relationships between teachers and students, we use the methodology of *life history*, whose autobiographical narrative of the agent leads our theoretical reflections on the themes we intend to analyze. We collected the data from this research through semi-structured interviews, analysis of documents, videos and audios made available by Descartes himself or informants related to his trajectory of teaching and learning Afro-Brazilian percussion.

Keywords: Descartes Gadelha; formation of the percussive field; musical pedagogical authority.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Carteirinha de membro do Grêmio Recreativo Escola de Samba ISPAIA BRASA	58
Figura 2 - Itinerário Vaçôra Xuja	63
Figura 3 - Carnavalescos desfilando nas avenidas de Fortaleza.....	67
Figura 4 - Dançarinas desfilando na avenida.....	68
Figura 5 - Brincantes desfilando na avenida.....	70
Figura 6 - Desenhos de fantasias criadas por Descartes Gadelha.....	71
Figura 7 - Brincantes executando coreografia do enredo.....	72
Figura 8 - Estandarte ilustrativo para o fim do desfile.....	73
Figura 9 - Bloco Enviados de Alá.....	74
Figura 10 - Banca julgadora, 1974.....	76
Figura 11 - Capa de folheto de cordel.....	78
Figura 12 - Desenhos originais dos modelos das fantasias do carnaval de 1977, de autoria de Descartes Gadelha.....	80
Figura 13 - Enredo para 1977 – Ecos da Infância, autoria de Descarte Gadelha.....	81
Figura 14 - Desenho de fantasia feminina.....	82
Figura 15 - LP O Brasil canta - sambas enredo.....	84
Figura 16 - Jornal Tribuna do Ceará, em 6 de janeiro de 1978.....	85
Figura 17 - Mapa das festas de negros em Fortaleza em ocorrência nas últimas décadas do século XIX.....	90
Figura 18 - Transcrição do ritmo solene do maracatu cearense.....	94
Figura 19 - Descartes Gadelha ensinando alunos do Maracatu Solar.....	98
Figura 20 - Descartes e sua mãe, Geórgia.....	104
Figura 21 - Descartes Gadelha na Companhia de amigos e familiares: Carioca (cuíca), Verônica (Esposa), Descartes, Geórgia (Mãe), Alcione (Irmã) e o grande amigo cantor e compositor Ednardo (Zeca Zines)	108
Figura 22 - Descartes Gadelha, coroado como Rei da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza, pelas mãos de Rodrigo Damasceno Rodrigues (05 de outubro de 2012)	112
Figura 23 - Descartes Gadelha à frente da chocalheira. Desfile de Carnaval do Maracatu Nação Baobab, Fortaleza/CE – 08 de fevereiro de 1997.....	114
Figura 24 - Reitor Henry Campos entrega o título de Doutor Honoris Causa ao artista Descartes Gadelha no anfiteatro da Reitoria da UFC em 27/11/2015.....	115
Figura 25 - 48ª edição do Troféu Sereia de Ouro.....	118

SUMÁRIO

	TEMA DE ENREDO	12
1	PASSOS DO CORTEJO - ESTADO DA ARTE E REFERENCIAIS METODOLÓGICOS	22
1.1	Estado da arte das pesquisas do eixo Ensino de Música do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará	22
1.2	Referenciais metodológicos	31
1.2.1	<i>História de vida e a praxiologia de Bourdieu como ferramentas para o entendimento da trajetória de músicos percussionistas</i>	32
1.2.3	<i>História de Vida</i>	33
1.2.4	<i>A praxiologia de Bourdieu e a aprendizagem de música</i>	39
1.2.5	<i>A formação do percussionista a partir dos significados sociais da sua prática no meio musical</i>	42
1.3	Ancestralidade e arte tradicional popular: contextos e tensões	45
2	ALAS DA COMUNIDADE - O CAMPO DAS MANIFESTAÇÕES CARNAVALESCAS FORTALEZENSES DAS DÉCADAS DE 60 E 70, E AS EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS DE DESCARTES GADELHA NO SAMBA E MARACATU DO CEARÁ	52
2.1	Conceitos de trajetória elaborados por Pierre Bourdieu	54
2.2	Pequena introdução ao carnaval no Brasil segundo Lilia Schwarcz	56
2.3	O Bloco Ispaia Brasa e os carnavais de Fortaleza nas décadas de 60 e 70	58
2.3.1	<i>Ano de 1962 – O Bloco Ceará Moderno, o embrião da Ispaia Brasa</i>	64
2.3.2	<i>Bar do Gordo: espaços informais de aprendizagem</i>	65
2.3.3	<i>O ano de 1968 – O início da saga carnavalesca do Ispaia Brasa</i>	66
2.3.4	<i>O ano de 1969 – As transformações do carnaval popular de Fortaleza</i>	67
2.3.5	<i>O ano de 1970 – As disputas do samba com o maracatu</i>	69
2.3.6	<i>O ano de 1971 – Mais um ano de títulos e crescimento do bloco</i>	70
2.3.7	<i>O ano de 1972 – Xingu, Os Índios e Seus Mitos</i>	71
2.3.8	<i>O ano de 1973 – O Circo Folia</i>	72
2.3.9	<i>O ano de 1975 – De Matias Beck a Vicente Fialho</i>	74
2.3.10	<i>O ano de 1976 – Ispaia Brasa homenageia o Nordeste</i>	76
2.3.11	<i>O ano de 1977 – Ecos da Infância</i>	79
2.3.12	<i>O ano de 1978 – Encontro dos deuses</i>	81

2.3.13	<i>Ispaia Brasa, uma década de glórias</i>	85
2.4	Descartes Gadelha e o maracatu cearense	87
3	PORTA-ESTANDARTE - A CONSTITUIÇÃO DO <i>HABITUS</i> QUE TORNOU DESCARTES GADELHA UMA AUTORIDADE MUSICAL PEDAGÓGICA	100
3.1	A concepção de Descartes Gadelha como uma Autoridade Musical Pedagógica	120
	DIZER NO PÉ – NOSSAS CONSIDERAÇÕES DO DESFILE	123
	REFERÊNCIAS	131
	ANEXO A - DOCUMENTO DE AUTORIZAÇÃO DE PESQUISA - MAUC/UFC	136
	ANEXO B - CORDEL DE IVONETE MORAIS SOBRE A VIDA DE DESCARTES GADELHA	137
	ANEXO C - COMPILAÇÃO / MEMORIAL DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS REALIZADAS POR DESCARTES GADELHA	146

TEMA DE ENREDO

Este trabalho de pesquisa busca investigar a trajetória de Descartes Gadelha no intuito de compreender o campo musical percussivo da cidade de Fortaleza, e a construção do *habitus* de Autoridade Musical Pedagógica. Propomos aqui desvelar a história e memória do artista Descartes Gadelha, apontando para o processo de formação do seu *habitus* musical, bem como os capitais que foram necessários para que ele tenha se tornado referência no campo do ensino da percussão em Fortaleza.

Descartes Gadelha dedica-se à formação e difusão de grupos percussivos há mais de 50 anos. Além disso, vale destacar que foi ele o principal agente colaborador para a inserção da disciplina de Prática Percussiva no curso de licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará, a mesma universidade que o consagrou com o título de Doutor *Honoris Causa*¹ em novembro de 2015. Nesse curso superior, que hoje assume a percussão como disciplina obrigatória na sua grade curricular sob a regência da Profa. Dra. Catherine Furtado dos Santos, Descartes, em sua época de atuação junto ao curso e a convite do professor Dr. Erwin Schrader, tornou-se a principal referência pedagógica na formação do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada. Grupo este que estreou recentemente, em 2019, o seu quarto espetáculo cênico intitulado: "Que caboclo são vocês?"², sob a direção artística da Prof^a Catherine Furtado dos Santos.

Descartes Gadelha pôde, por meio de estratégias — conscientes ou não —, conferir um grau de legitimidade aos saberes percussivos afro-brasileiros, considerando-se que, naquele período em que atuou na universidade, o ensino da percussão estava apenas sendo introduzido por meio de uma disciplina optativa dividida em dois semestres³, na qual foi colaborador

¹ É o título mais importante concedido por uma Universidade, aprovado em sessão do Conselho Universitário. Pode ser atribuído a personalidade eminente, nacional ou estrangeira, que tenha se destacado singularmente por sua contribuição à cultura, à educação ou à Humanidade.

² Fundado em 2008, o Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada é coordenado pela regente e professora Catherine Furtado dos Santos, proporcionando um trabalho baseado na formação humana e musical através de práticas percussivas coletivas. O Grupo conta com a participação de estudantes da UFC e pessoas de fora da academia, promovendo a formação docente/artística dos estudantes do Curso de Música. As atividades realizadas pelo Grupo englobam, entre outras, desfiles carnavalescos e apresentações cênico-percussivas. O grupo conta com outros três espetáculos apresentados: Sons da casa (2012), Agô, tambor (2015) e Brincante (2016-2017), além de quatro desfiles carnavalescos (2011, 2014, 2015 e 2016). O projeto tem o apoio da Secretaria de Cultura Artística (SECULT-ARTE) da UFC.

³ ICA2449 – OFICINA DE PERCUSSÃO I e ICA2450 – OFICINA DE PERCUSSÃO II / Docente: ERWIN SCHRADER.

especial junto à regência do Prof. Erwin Schrader⁴. A partir dessa iniciativa, percebe-se que a demanda pelo ensino da percussão na UFC ganha amplitude, com a culminância da realização de diversos concursos para professor efetivo de percussão em outros cursos federais de licenciatura em Música do Estado do Ceará.⁵ Descartes volta-se também para o trabalho em ONG's e escolas no sentido de preparar brincantes no toque do samba e do maracatu, seja para formação de grupos iniciantes ou apenas auxiliando com algumas oficinas para grupos veteranos. Atualmente suas ações se concentram na regência e ensaios dos brincantes do Maracatu Solar.

Cabe destacar que a ausência de uma disciplina voltada para a prática percussiva nos cursos superiores de Música não estava restrita à capital cearense. Está em curso, há pelo menos uma década, uma crescente busca pela legitimidade da prática percussiva junto aos cursos de graduação em Música do Brasil. Schrader (2011) nos traz algumas indagações sobre o ensino da música percussiva e seus reflexos nas práticas educativas do campo musical e social que valem a pena destacar. Schrader (2011), p. 40, afirma que pós amplo e exaustivo encontro virtual com as práticas percussivas nas universidades brasileiras, resta-nos, por fim, levantar alguns questionamentos que possam encaminhar futuras investigações junto aos cursos de música em instituições de nível superior, a saber: porque não há disciplinas de música percussiva nos currículos da grande maioria das instituições pesquisadas? Existe nas disciplinas de regência dos cursos de formação de professores um enfoque para que músicos regentes educadores atuem à frente de grupos percussivos, como escolas de samba ou grupos de maracatu, e não apenas orquestras ou grupos corais? Outras indagações podem ser elencadas na esfera da sociedade como, por exemplo: Existe um mercado de trabalho que absorva a formação de músicos especializados em música percussiva? Por que a atividade percussiva coletiva não pode ser difundida em diversos segmentos da comunidade como é a atividade de canto coral? O que impede que essa manifestação musical coletiva alcance outras esferas da sociedade, que não aquelas ligadas apenas à indústria do carnaval?

⁴ Essa colaboração é retratada na tese de doutorado intitulada: Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará. (Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011).

⁵ Cronologia dos concursos para professor efetivo na área de percussão no estado do Ceará: EDITAL 368/2012 – UFC (Campus Fortaleza). SETOR DE ESTUDOS: Etnomusicologia e Prática Percussiva. EDITAL 04 / 2016 – Universidade Federal do Cariri. SETOR DE ESTUDOS: Percussão e Educação Musical. EDITAL 10/2016 – IFCE. SETOR DE ESTUDOS: Bateria e Percussão. EDITAL 157/2018 – UFC (Campus Sobral). SETOR DE ESTUDOS: Percussão e Etnomusicologia.

Hoje, onze anos após a publicação da tese citada, estas perguntas continuam vigentes e nos oferecem a possibilidade de vislumbrar o horizonte investigativo que o pesquisador da área dos saberes e práticas percussivas pode optar em sua trajetória de inserção acadêmica. Em nosso caso, buscamos, aqui, nos apoiar na biografia de Descartes a partir da percepção de que podemos reconhecer nas suas realizações um eco harmonioso presente em vários outros personagens que dedicaram grande parte de suas vidas, de enormes esforços pessoais, para que a educação musical no Ceará se torne um campo fértil de genialidades, de forças criativas inclusivas e sensíveis às necessidades de um desenvolvimento estético e artístico que chegue a todos os espaços onde a música possa se fazer presente.

Doravante, buscamos demonstrar a partir dos capítulos seguintes algumas⁶ das suas contribuições, e como essas puderam conferir legitimidade às práticas percussivas presentes na cultura popular de Fortaleza, culminando, posteriormente, com a sua introdução ao currículo das IES (Instituições de Ensino Superior) do Ceará. Portanto, esta pesquisa pretende também revelar como se constituiu o *habitus* musical de Descartes Gadelha e o processo de como ele confere legitimidade às práticas percussivas da cidade de Fortaleza/CE.

Este estudo pretende se somar às poucas fontes documentais existentes que tratam sobre a trajetória musical percussiva de Descartes Gadelha, no sentido de que compreender a sua trajetória significa também entender como se deu a sua influência para a constituição e operacionalização de um campo que envolve o ensino da percussão popular no contexto institucional cearense, seja nos maracatus, nas escolas de samba ou em ONG's.

Neste trabalho, faremos também uma breve reflexão sobre a arte popular, dado que, ainda nos momentos iniciais da pesquisa, percebemos que as práticas de ensino e aprendizagem de percussão do mestre Descartes Gadelha estavam basicamente ancoradas em um repertório contido nos ritmos carnavalescos populares da música cearense e, conseqüentemente, da música brasileira. Deste modo, é relevante para a história e memória da percussão cearense compreender as estratégias que foram utilizadas pelo agente pesquisado, no intuito de conferir legitimidade à formação de grupos percussivos de cultura popular no campo musical, incluindo-se a sua fundamentação pedagógica, suas concepções e métodos utilizados no âmbito do seu espaço de atuação.

⁶ Admitimos aqui que a integralidade das ações de Descartes nos escapa. Pelo simples fato de que a extensão de suas experiências dentro das artes, possíveis de serem refletidas e relacionadas entre si, seria algo inalcançável no espaço de uma tese, por mais alargada que fosse nossa capacidade textual. Propomo-nos, assim, a ser uma célula de entendimento a ser somada aos esforços de outros pesquisadores que ainda irão adentrar o universo de conhecimentos que afloram da trajetória do artista.

Certamente este trabalho nos levará a estabelecer uma conexão com a história social da percussão no Brasil e, especificamente, no Ceará, algo ainda pouco explorado e discutido no âmbito da pesquisa acadêmica. Desvelar esta teia de relações possibilitará aos interessados na temática em questão tecer hipóteses, compreender e elaborar conclusões acerca de como se originam e/ou podem se perpetuar as mais diversas práticas musicais.

A partir de uma rápida análise do título deste trabalho, nos colocamos diante de uma dupla realização. A primeira seria uma cartografia da trajetória individual (sempre em busca de seus acentos coletivos) de Descartes Gadelha através de uma incursão biográfica na existência do artista popular. A segunda trata de tentar compreender a formação do *habitus* musical do sujeito, considerado aqui como um “agente social” de destaque que, presentemente, se propõe a compartilhar seus saberes e aptidões simbólicas, culturais, pedagógicas e políticas nos espaços cotidianos do bairro do Benfica, na cidade de Fortaleza/CE.

Na vivência de nossa humanidade no curso do cotidiano, somos portadores de uma consciência cambiante que se dilui na marcha laboriosa dos dias, nos desfalecimentos da memória e nos entraves da razão, corpo e sentimento, a partir de uma busca por designar uma unidade mínima de significado que se torne evidente à consciência. Sendo tarefa quase impossível racionalizar cada fio da malha que compõe o conjunto total de nossas vivências, supomos que há algo que se destaca em cada experiência⁷, pensado então como unidade de uma totalidade de sentido em que aflora uma dimensão intencional.

Esta intencionalidade (ou disposição) nos revela uma formação ética, moral e simbólica, que se traduz como um conjunto de capitais e um *habitus* que antecede o sujeito diante daquilo que ele se propõe a realizar, os quais são formados por estruturas sociais operantes nos meios pelos quais ocorre a materialização do indivíduo (BOURDIEU, 1996). Esteticamente, parece grosseira e inapropriada a tentativa de desnaturalizar, no sentido de desconstruir as práticas — principalmente no âmbito das realizações artísticas —, mas trata-se aqui apenas da tentativa de um olhar profundo que não se pretende, pelo seu mérito acadêmico, se opor ou violentar outras maneiras de perceber e analisar os fenômenos ligados à arte popular. De forma alguma ambicionamos a posse da integralidade do objeto, mas nos comprometemos em formar uma célula importante que contribua efetivamente para o reconhecimento científico, histórico e político do tema que aqui abraçamos.

⁷ Segundo Larossa (2002), a experiência não é o que passa, mas o que nos passa, nos atravessa com o potencial de intensa transformação pessoal.

Em nossa escrita, buscamos o cuidado constante de nos fazer entender e conseguir evidenciar ao leitor os “porquês” e o “como” elaboramos nossa análise. Nossa abordagem científica, respeitando os limites teóricos das pesquisas em Educação Musical, apoiadas nas Ciências Sociais realizadas no Eixo Ensino de Música da Linha Educação, Currículo e Ensino da PPGE/UFC, pretende ser acessível à maioria dos interessados em compreender a formação do artista popular, principalmente no que diz respeito às práticas de ensino da música percussiva desenvolvida neste âmbito.

Para tanto, esta pesquisa se utiliza das técnicas da história de vida e formação, e a partir das narrativas coletadas situa suas percepções e reflexões que irão formar a base de dados a serem analisados e dialogados com outros autores que transitam no contexto teórico da investigação.

Quando nos propomos ao desenvolvimento de uma análise da vida de um determinado sujeito, o fazemos por um reconhecimento de que, na sua autorrealização revelada pela sua ação cotidiana e narrativa de si, podemos nos relacionar com o contexto existencial deste agente que se articula indissociavelmente entre o *eu* e o *nós* em espaços sociais diversos (MOLLOY, [1991] 1997). A saber, esses espaços são: *família, escola, universidade, religião, centros culturais, eventos artísticos etc.* Esta possibilidade de inserção na experiência do outro nos abre a oportunidade de nos situarmos socialmente e historicamente numa sequência lógica de acontecimentos biográficos a fim de compreender a nossa própria forma de agir e deixar nossas marcas. Podemos, assim, através de uma trajetória individual consagrada, questionar e reorientar nossos focos e filtros de percepção para uma melhor compreensão e sensibilização de nossa atuação coletiva.

Para nós educadores, estarmos constantemente pressionados por uma demanda crescente de formação especializada no contexto social do avanço neoliberal pode levar-nos a uma desorientação sintomática irremediável, dado o pouco efeito transformador e produtor de bem-estar das abordagens científicas, educacionais e artísticas ao nosso dispor. Muitas vezes, pelo distanciamento de si ocasionado ao nos inserirmos nas vivências de personagens reais biografados, somos levados a um alívio das pressões psicológicas que geram essas noções desorientadoras de nossa realidade. Assim também, podemos começar a entender que nossa ação se faz dentro de uma teia de realizações coletivas heterogêneas, muitas vezes obscurecida pela massiva propaganda indutiva à realização de projetos de vida individualistas e demasiado relevo dado ao fracasso de uma perspectiva de harmonia política e social.

Na perspectiva de um paradigma científico emergente, temos em vista, ao longo dos últimos anos, um novo alinhamento dos olhares sob os efeitos sociais do saber científico. Uma integração de métodos mais intuitivos e comprometidos com a experiência de um saber transformador nos coloca, hoje, diante de um embate necessário sob o risco de perdermos o fio que nos conduz à observância dos meios que garantem a dignidade da vida humana, principalmente, em meio às metrópoles e seu afã pelo desenvolvimento tecnológico. Segundo Santos (2010), p. 91, “a ciência pós-moderna, ao sensocomunizar-se, não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida”.

No contexto de uma sociedade desigual, imersa em uma política marcada pelo pensamento neoliberal e mentalidade capitalista que vivemos atualmente, as possibilidades desta autorrealização coletiva sofrem duros golpes. Já não se pensa em bem-estar social como algo que depende do sucesso que atingimos na harmonia do desenvolvimento de nossas diferentes habilidades resultantes das aspirações e memórias coletivas, mas sim no modelo que estimula a produção e aquisição de bens de consumo que sirva de intermediário, de amortecedor de tensões e interações sociais próprias do amadurecimento das nações e preservação de nossa natureza. Abre-se, assim, pouco espaço para o diálogo sobre diversidade e uma constante busca por modelos usados para subjugar as performances que não se enquadram na perspectiva de um suposto indivíduo (ou “produto”) ideal.

Em nosso caso, buscamos caminhar juntos para o entendimento de que a vida do sujeito pesquisado nos forneça subsídios para o entendimento e aperfeiçoamento de nossa trajetória coletiva a partir das nossas realizações cotidianas. Com isso, “recria-se o passado para satisfazer as exigências do presente: as exigências de minha própria imagem, da imagem que suponho que outros esperam de mim, do grupo ao qual pertencço”. (MOLLOY, [1991] 1997, p. 199).

Por se tratar de uma pesquisa de dados coletados a partir de narrativas pessoais, utilizaremos a metodologia história de vida e a praxiologia de Pierre Bourdieu para construir um entendimento sociológico da trajetória de Descartes Gadelha, trazendo os detalhes que possam elucidar as escolhas estéticas e pedagógicas reveladas a partir da atuação coletiva do sujeito em relação com o conjunto de forças dinamizadas no campo da música percussiva do Ceará.

Para isso, nossa questão central é: como se dá a trajetória de Descartes Gadelha no campo musical percussivo da cidade de Fortaleza na medida em que este lhe gera sua Autoridade Musical Pedagógica a partir dos elementos presentes no seu *habitus* de autoridade musical pedagógica? Para tanto, nossas questões norteadoras são: Como a praxiologia e as histórias de vida e formação podem dar respostas à questão norteadora de nossa pesquisa? Como se deram os percursos, contribuições e experiências de Descartes Gadelha no campo da prática pedagógica percussiva de Fortaleza? Como se deu a constituição do *habitus* musical pedagógico que tornou Descartes Gadelha uma Autoridade Musical Pedagógica?

Para nos guiar durante os caminhos investigativos que estamos a propor, seguimos então os objetivos a seguir: Objetivo geral: Investigar a trajetória de Descartes Gadelha no intuito de compreender o campo musical percussivo da cidade de Fortaleza, e a construção do *habitus* de Autoridade Musical Pedagógica. Objetivos específicos: Desvelar a escolha do arcabouço teórico metodológico da pesquisa: um olhar sobre os elementos praxiológicos na história de vida do regente percussionista Descartes Gadelha; Identificar os percursos, contribuições e experiências de Descartes Gadelha no campo da prática pedagógica percussiva de Fortaleza; Discutir a constituição do *habitus* que tornou Descartes Gadelha uma Autoridade Musical Pedagógica.

O mundo das artes, comumente pensado como um plano transcendente do cotidiano, vivido apenas por seres portadores do “talento nato”, nos impõe uma série de questionamentos sobre a posição da natureza criativa humana no espectro da dinâmica social, pois, a par destas lacunas de entendimento, percebemos o risco da exclusão de um mundo perfeitamente habitável por todos.

Howard S. Becker (2010), p. 38, ao promover uma investigação empírica publicada em seu livro intitulado *Mundos da Arte*, nos detalha as questões distintivas entre sujeitos relacionados ao fazer artístico e como são socialmente caracterizados: “achamos importante saber quem possui e quem é desprovido desses dons porque atribuímos direitos especiais e privilégios àqueles que os têm. Num extremo, deparamos com o mito romântico que defende que pessoas possuidoras de tais dotes não podem estar sujeitas aos constrangimentos normalmente impostos aos outros membros da sociedade; temos de as autorizar a violar as regras da convivência, do decoro e do senso comum que todos os outros indivíduos são obrigados a respeitar sob pena de sanções. Em troca, a sociedade receberá obras de carácter excepcional e valor inestimável. Esta crença não está presente em todas as sociedades, nem

sequer na sua maioria; é característica das sociedades ocidentais, bem como daqueles que foram alvo da sua influência desde o Renascimento”.

Este risco de nossa condição ocidental pós-colonial⁸ não se trata apenas de uma elucubração teórica, ele está presente e atuante, no caso da formação musical, por exemplo, de forma estruturada e estruturante no entendimento de que a prática pedagógica dos conteúdos musicais deve ser direcionada aos segmentos da expressão de grandes obras e personalidades da música erudita⁹. O currículo da Educação Musical no Brasil está majoritariamente contido nesta ideia, mas não de forma insuperável. Cabe a todos nós, pesquisadores da educação e da cultura artística, levar a nossa parcela de luz a respeito de um fazer artístico regional, livre e democrático. Elucidar as possibilidades existenciais imbuídas na busca pela expressão daquilo que somos e sentimos, ou do que podemos fazer sentir em nossos semelhantes, sem que para isso seja necessário fator externo qualquer que nos negue autonomia. Caso contrário, o risco de uma arte excludente pode tornar-se o risco de um distanciamento crescente de uma parcela excluída da possibilidade humana do sentir, criar e expressar.

Ao tratarmos da vida de Descartes Gadelha e da forma como este se consagra, abordamos todo um conjunto de processos que envolvem as origens familiares até as instituições de reconhecimento e mérito que operam com valorativos simbólicos diversos, esclarecendo os caminhos formativos e as ferramentas utilizadas no seu labor cotidiano que nos permitem apontá-lo como um artista de referência, sem, contudo, descartar sua semelhança com outros sujeitos que atuam com o mesmo rigor e competência, colocando-o em suposta superioridade que não nos interessaria analisar justamente pelo seu teor de relatividade. O artista não busca necessariamente uma consagração, ou mesmo tornar-se referência para outros, mas sua formação, oportunidade e ímpeto criativo somados aos esforços físicos e emocionais empreendidos unem-se a aspectos de sua vida social que lhe conferem certo nível de destaque ou obscuração.

⁸ “Fomos todos tão socializados na ideia de que as lutas de libertação anticolonial do século XX puseram fim ao colonialismo que é quase uma heresia pensar que afinal o colonialismo não acabou, apenas mudou de forma ou de roupagem, e que a nossa dificuldade é sobretudo a de nomear adequadamente este complexo processo de continuidade e mudança.” (SANTOS, 2019, p. 03).

⁹ Aqui recomendo a leitura de: PEREIRA, Marcos V. M. **Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do *habitus* conservatorial nos documentos curriculares**. 2012. 279 f. Tese (Doutorado em Educação). Campo Grande, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012. Nesta obra o autor discute “[...] as implicações curriculares decorrentes da observação da música como fenômeno social, destacando questões relacionadas à consideração de outras músicas — juntamente e para além da música erudita — como possibilidade de conhecimento escolar oficial.” (PEREIRA, 2014, p. 90).

Percebemos, então, uma noção alargada de currículo que nos reflete uma relação de formação macrosocial a ser estudada tendo por referência a vida de um indivíduo em contato com sua coletividade. São posições de nascimento, formações, deslocamentos e relações que influem diretamente no resultado do fazer artístico, no exercício de uma veia estética que permite correspondência e maravilhamento, reações variadas dos sentidos estéticos que se ampliam em cadeia na medida em que o artista ganha visibilidade.

Esta exposição pode ser alienada ou orgânica, a depender da forma como os meios se colocam diante das condições ideais (tempo e espaço necessários a se julgar pelo próprio artista em sua relação com seus observadores e colaboradores) para expor as obras ou performance em seus efeitos estéticos e significados próprios, ou seja, minimamente mediados por agente externo. A exposição alienada do artista, mais comum nos meios televisivos e de radiodifusão comerciais, coloca-nos diante de uma *falsa consciência* (GABEL, 1979) de apropriação do trabalho artístico, eliminando seus aspectos coletivos e causando a *reificação* de determinados processos que acabam por se tornar um tipo de noção preestabelecida em que se propõe sempre os melhores resultados sem a necessidade de uma constante construção dialética.

A análise pretendida sobre a vida de Descartes Gadelha, com foco na sua atuação e reconhecimento social, advém, então, da cuidadosa observação de todas as características que compõem sua posição social e a organicidade de suas realizações a desembocar no reconhecimento das raízes de uma *veia estética própria* em constante construção, e não necessariamente do conjunto de suas consagrações mediadas por agentes externos autorizados entre si. Porém, tais reconhecimentos, traduzidos através de premiações e titulações alcançadas pelo sujeito, nos auxiliam na medida em que revelam objetivamente os espaços de atuação ou campo específico a ser analisado, sendo, portanto, um conjunto de dados relevantes para a delimitação desta pesquisa.

Das várias possibilidades de análises e reflexões possíveis relativas às questões ligadas à prática artística e sua pedagogia, e diante das discussões teóricas levantadas na convivência entre pesquisadores e docentes do eixo Ensino de Música da linha de Educação, Currículo e Ensino da FAGED/UFC, são as reflexões expostas acima que nos contextualizam, funcionando como um enquadramento crítico dotado de complexidade e lacunas próprias. Nossa tentativa de entendimento sobre a vida de um artista não será possível sem que sejam estabelecidos estes enquadramentos para um aproveitamento eficiente dos dados em direção à maturação de nossa questão central.

No próximo capítulo, realizaremos um levantamento dos trabalhos que vêm sendo produzidos a partir das bases teóricas que orientam as pesquisas de cunho biográfico, educacional, curricular e sociológico, com foco nos mais diversos temas relacionados ao ensino de música e às práticas musicais. Em seguida, no capítulo 2, faremos uma leitura do campo pedagógico percussivo da cidade de Fortaleza e o envolvimento de Descartes nas expressões do samba e do maracatu presentes neste campo. Em nosso terceiro e final capítulo, discutiremos a formação do *habitus* pedagógico musical de Descartes e sua consagração como autoridade musical pedagógica. Em seguida teceremos nossas considerações sobre os resultados alcançados neste trabalho.

1 PASSOS DO CORTEJO - ESTADO DA ARTE E REFERENCIAIS METODOLÓGICOS

Neste primeiro capítulo buscaremos desvelar a escolha do arcabouço teórico metodológico da pesquisa. Ao longo do texto iremos nos debruçar sobre os elementos de análise da praxiologia e da história de vida e formação, possíveis de serem observados a partir dos dados levantados através das narrativas do regente percussionista Descartes Gadelha.

No primeiro subtítulo, buscaremos visualizar um quadro de trabalhos publicados que trazem em seu escopo teórico elementos de observação praxiológica e seus objetos de estudo, assim como as categorias de análise presentes nas metodologias de história de vida e formação. Deste modo, buscaremos identificar os traços de uma cultura epistemológica presente no eixo Ensino de Música do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará. Em seguida, em nosso subtítulo de referenciais metodológicos, abordaremos os conceitos chave de orientação da nossa pesquisa, a saber: história de vida e formação, praxiologia de Bourdieu, análise social sobre a formação do percussionista, e, por fim o conceito de Ancestralidade. Sendo este último abordado no terceiro e último subtítulo do capítulo, guardado assim como fechamento do capítulo, tanto pela importância do tema, como pela organização e separação de outros conceitos que para nós, por estratégia pedagógica, devem ser compreendidos separadamente.

1.1 Estado da arte das pesquisas do eixo Ensino de Música do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará

Vários autores envolvidos em ensino e pesquisa no campo da educação e outros ramos das ciências humanas, internacionais e nacionais, têm publicado trabalhos nos quais se reflete a importância da história de vida e formação no âmbito pedagógico. Dentre eles, no contexto internacional, citamos os trabalhos de Marie-Christine Josso, Christine Delory-Momberger, Pierre Dominicé, Matthias Finger, Franco Ferrarotti, Michael Huberman, Ivor Goodson, Antônio Nóvoa, dentre outros. No contexto nacional, ainda no âmbito dos trabalhos sobre história de vida e formação, temos os estudos desenvolvidos por Elizeu Clementino de Souza, da Universidade do Estado da Bahia; Maria Helena Barreto Abrahão, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Maria da Conceição Passeggi, da Universidade

Federal do Rio Grande do Norte; e as produções do Grupo de Estudos Docência, Memória e Gênero, da Universidade de São Paulo.

Traçando uma linha paralelo a estes estudos, trazemos também o sociólogo francês Pierre Bourdieu, que durante grande parte de sua trajetória acadêmica nos propôs a abordagem praxiológica, através da qual podemos traçar uma abordagem diferente. Trata-se de uma visão socialmente estruturada das biografias em que as experiências e relações do sujeito da pesquisa são observadas e aprofundadas a partir dos conceitos de campo, capitais e *habitus*.

Segundo Souza (2008), as publicações e reflexões construídas acerca do tema têm favorecido na ampliação e divulgação de estudos, bem como os andamentos, mudanças e permanências de tendências nas abordagens da pesquisa e escrita (auto)biográfica no país. Desse modo, o campo de estudos sobre a trajetória de vida dos professores à luz da pesquisa e escrita (auto)biográfica ganha espaço no contexto da pesquisa, especialmente no que se refere à formação, ao desenvolvimento profissional e à prática pedagógica.

Nesta presente tese, que investiga a história de vida de Descartes Gadelha, fomos inspirados por inquietações surgidas a partir da leitura da monografia realizada na Universidade de São Paulo (USP) em 2016, pelo percussionista cearense Igor Caracas de Souza Maia, intitulada *Caminhos para o ensino da percussão brasileira: os passos de Ari Colares, Caíto Marcondes, Guello, Maurício Badé e mestre Dalua*.

Em seu trabalho, o autor propõe, através da realização de entrevistas com cinco renomados performistas e professores de percussão atuantes principalmente no eixo Rio – São Paulo, realizar um “[...] levantamento das *metodologias pessoais* de ensino da Percussão Popular Brasileira [...]” (MAIA, 2016, p. 7). Analisaremos mais à frente como o autor assimila os processos pedagógicos musicais surgidos a partir das vivências de cada um dos percussionistas entrevistados e o que o autor nomeia como *metodologias pessoais*.

Apesar de nos render informações valiosas e pertinentes ao contexto de ensino e aprendizagem da percussão, no trabalho acima mencionado, não se faz explícito, em nossa análise, a metodologia utilizada na condução de sua pesquisa. Desta forma, percebe-se que fica a cargo do leitor apreender os indícios das bases científicas metodológicas do que ali se constrói. Não obstante, é necessário reconhecer os desafios que surgem quando pesquisadores da área da música percussiva se propõem a desenvolver temas acadêmicos relativos ao ensino e aprendizagem da percussão.

Neste capítulo, discutiremos a metodologia história de vida e a praxiologia de Bourdieu como alternativa de categoria metodológica em pesquisas sobre o ensino e

aprendizagem da percussão. No tipo de abordagem científica da qual se utiliza Maia (2016) para sua pesquisa, que tem como objeto a análise da formação do profissional de ensino e aprendizagem da música percussiva, nos sensibilizou a observação de que o autor se utiliza eficazmente da metodologia história de vida sem citá-la explicitamente no texto de sua obra, realizando um conjunto de reflexões pertinentes sobre os contextos sociais que permeiam a prática percussiva. No resumo de sua monografia, Maia (2016) escreve:

O presente trabalho consiste no levantamento das metodologias pessoais de ensino da Percussão Popular Brasileira praticadas por Ari Colares, Caíto Marcondes, Guello, Maurício Bad Pé e Mestre Dalua a fim de contribuir com a evolução da prática do ensino percussivo popular no Brasil. Historicamente pautado na oralidade, o ensino da percussão brasileira encontra as mais variadas formas ao redor do país. O objetivo deste trabalho é desvendar alguns caminhos do ensino brasileiro de percussão – no sentido mais amplo de nossa miscigenação – trilhados pelos percussionistas entrevistados. A presente pesquisa estará delimitada no ambiente do ensino coletivo de percussão e levantará questionamentos sobre a abordagem de cada professor, os desafios enfrentados por cada um e os pormenores técnicos do ensino da percussão. Por fim, como funciona o seu ambiente de ensino-aprendizagem de percussão (MAIA, 2016, p. 8).

Quando o autor utiliza o termo “metodologias pessoais”, referindo-se ao tipo de ensino realizado pelos sujeitos da pesquisa, percebemos uma alusão às práticas de ensino pertencentes aos contextos de aprendizagem *informal*¹⁰ relacionados ao ensino de percussão no Brasil, contextos estes que vêm sendo estudados por autores como Prass (1998), Paiva (2004), Ghon (2006), Maia (2016), Schrader (2011) e Santos (2017).

O ensino de música em contextos informais (LIBÂNEO, 1994) seria então aquele do qual o sujeito sofre influência indireta através de processos espontâneos na atividade musical familiar e/ou comunitária onde os envolvidos se encontram em espaços de convivência com outros sujeitos ou grupos de sujeitos, que na maioria das vezes são parentes, amigos ou fraternidades religiosas. Nestes espaços, então, os processos de ensino e aprendizagem da música partem de eventos performáticos em ambientes pouco hierarquizados e desarticulados de estratégias ou currículos institucionais previamente formulados.

Outro importante trabalho que motivou nossa busca por revelar os fluxos biográficos de Descartes Gadelha foi a obra de Schrader (2011). Logo no início de seu trabalho, Schrader nos revela sua metodologia e descreve suas intenções, a saber: “[...] revelar os caminhos musicais percussivos trilhados pelos seus integrantes ao longo de suas trajetórias,

¹⁰ Para Gohn (2006, p. 29) a aprendizagem informal “opera em ambientes espontâneos, onde as relações sociais se desenvolvem segundo gostos, preferências, ou pertencimentos herdados”.

para buscar descobrir as informações e saberes de uma cultura percussiva coletivamente elaborada.” (SCHRADER, 2011, p. 5).

Schrader (2011) nos traz também uma visão acerca da regência de Descartes Gadelha a partir da formação do grupo percussivo *Acadêmicos da Casa Caiada*. Nesse trabalho, foram reveladas todas as fases da constituição do grupo, da sua formação no âmbito da disciplina de percussão do curso de Educação Musical da Universidade Federal do Ceará, até os seus primeiros desfiles públicos.

Ainda em sua tese que trata da análise de práticas percussivas coletivas (SCHRADER, 2011, p. 07), ao expor os caminhos metodológicos de sua pesquisa, o autor declara que “[...] foram elaboradas biografias de sujeitos-atores do campo da música percussiva e inseridas no texto”. A análise biográfica ali realizada leva em consideração a contextualização dos saberes dinamizados com a trajetória do sujeito, o que nos aponta para uma apropriação vivencial coletiva que, na música percussiva, ganha eminência sobre as questões relacionadas à aprendizagem técnica do instrumento musical.

Em nossas buscas através dos repositórios de teses e dissertações da UFC, encontramos, além do trabalho de Schrader (2011), alguns trabalhos nos quais Descartes Gadelha aparece como objeto de estudo tendo seu trabalho artístico relacionado a questões ligadas à literatura e lutas sociais.

Em nossos acessos ao repositório de teses e dissertações da UFC, com publicação datada de 2009, encontramos o trabalho de Maria Inês Pinheiro Cardoso Salles, intitulado: *Revivescências de Canudos: Diálogo entre Os sertões de Euclides e Cicatrizes submersas de Descartes Gadelha*. Este trabalho, no formato de artigo, aparece, segundo pesquisa no site de buscas Google, em sequência da tese de doutorado da mesma autora, finalizada em 2008 na Universidade de Michigan (EUA), com o seguinte título: *Cicatrizes submersas d'Os sertões: Descartes Gadelha e Euclides da Cunha em correspondência*.

Não foi possível ter acesso à tese, pois não tivemos sucesso em encontrar o repositório de trabalhos da Universidade de Michigan. Todavia, tivemos acesso ao artigo publicado posteriormente à tese pelo repositório da UFC, e percebemos ali uma análise das obras plásticas de Descartes Gadelha na perspectiva de uma chave poética que abre novos significados e sentidos expressos na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

Já em 2011, nos aparece a obra já comentada de Schrader (2011), que nos abre um panorama amplo da trajetória de Descartes Gadelha em sua passagem pelo curso de Educação

Musical¹¹ da Universidade Federal do Ceará, onde criou e nomeou o grupo percussivo Acadêmicos da Casa Caiada, grupo que continua atuante até os dias de hoje através da regência da professora Catherine dos Santos.

Em 2013, também no repositório da UFC, encontramos o trabalho de Carolina Ruoso, intitulado *Um Griô no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará: Descartes Gadelha, os Catadores de Jangurussu e o Maracatu Solar em exposição* (2010). Trata-se de um artigo apresentado no XXVII Simpósio Nacional de História realizado em Natal/RN. Neste artigo, a historicidade de Descartes Gadelha é discutida a partir de uma de suas exposições realizadas no Museu de Arte da UFC e da sua condição de Griô, título concedido pela Associação Cultural Solidariedade e Arte, sede do grupo Maracatu Solar.

As ações pedagógico-musicais de Descartes Gadelha atualmente ainda são realizadas, principalmente, no Maracatu Solar, como também, utilizam-se do espaço do Teatro Universitário da UFC para a realização de alguns ensaios aos sábados pela manhã. Nesse ambiente, podemos observar como funciona a metodologia de ensino de música de Descartes, fator decisivo para a nossa pesquisa que ocorre dentro do âmbito dos trabalhos realizados pelo eixo de pesquisa Ensino de Música do departamento de Pós-Graduação da FACED/UFC.

O eixo Ensino de Música — pertencente à linha de pesquisa Educação, Currículo e Ensino do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará – PPGED/UFC — vem realizando diversas pesquisas no campo musical do estado do Ceará, com foco em propostas que abordam o impacto social de trajetórias dos diversos agentes e instituições que configuram as propostas de Educação Musical em âmbito local. Regionalmente, temos um conjunto de autores que nos servem de referência na medida em que nos apontam para um diálogo entre história de vida e praxiologia. Num contexto mais recente, apresentamos um quadro demonstrativo de autores e seus trabalhos, alguns não citadas em nossos textos, mas que dialogam com nossos caminhos metodológicos:

¹¹ Até o ano de 2010, o curso de Licenciatura em Música da UFC chamava-se curso de Educação Musical. A mudança ocorreu em decorrência das medidas de normatização impostas pelo MEC aos cursos de música de todo o Brasil.

Quadro 1 - Demonstrativo de autores

Ano de ingresso / ano da defesa. Tipo de pesquisa.	Título	Autor(a)	Orientador(a)
2017/2019 (mestrado)	APRENDIZAGEM TÉCNICO-MUSICAL COLETIVA NO IFCE - CAMPUS FORTALEZA USANDO O TECLADO ELETRÔNICO	Raimundo Edson Távora Filho (ETEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2016/2018 (mestrado)	VENHA E TRAGA SEU INSTRUMENTO: REFLEXÕES SOBRE A ORQUESTRA —ESCOLA DO CEARÁ E SEU PROCESSO POÉTICO-PEDAGÓGICO	Elismário dos Santos Pereira (PROF-ARTES)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2015/2017 (mestrado)	DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A MÚSICA TRADICIONAL POPULAR E A UNIVERSIDADE: UM ESTUDO DE CASO NO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC) – FORTALEZA	Fabiana Brogliato Ribeiro (ETEM)	Dr. Pedro Rogério
2015/2017 (mestrado)	ENTRELAÇANDO CAMINHOS: HISTÓRIAS DE VIDA DOS PROFESSORES DE MÚSICA EM FORTALEZA	Marcelo Kaczan Marques (ETEM)	Dr. Henrique Sérgio Beltrão de Castro
2015/2017 (mestrado)	O ENSINO E APRENDIZAGEM DE GUITARRA ELÉTRICA NO TRIÂNGULO CRAJUBAR	Cícero Wagner Oliveira Pinheiro (ETEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2015/2017 (mestrado)	EXPERIÊNCIAS FORMADORAS E <i>HABITUS</i> MUSICAL NO CARIRI CEARENSE: A HISTÓRIA DE VIDA DESVELANDO MINHA FORMAÇÃO DOCENTE	Ibbertson Nobre Tavares (ETEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2014/2017 (doutorado)	A SINFONIA DA VIDA: NARRATIVAS SOBRE A CONSTITUIÇÃO DO <i>HABITUS</i> DOCENTE MUSICAL	Marco Antônio Silva (ETEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2013/2017 (doutorado)	SABERES PERCUSSIVOS NAS ESCOLAS PÚBLICAS DA CIDADE DE FORTALEZA	Catherine Furtado dos Santos (ETEM)	Dr. Pedro Rogério
2014/2016 (mestrado)	NA CADÊNCIA DAS FANFARRAS: UMA HISTÓRIA DE VIDA EM FORMAÇÃO E A FANFARRA MOREIRA DE SOUSA	Alexandre Magno Nascimento Santos (PROF—ARTES)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2013/2016 (doutorado)	AO TECER SOMOS TECIDOS: (RE) SIGNIFICANDO A DOCÊNCIA NA CONSTITUIÇÃO DO <i>HABITUS</i> EM ESTUDANTES DE MÚSICA	Maria Goretti Herculano Silva (ETEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2014/2016 (mestrado)	<i>HABITUS</i> DOCENTE NO ENSINO DE MÚSICA	Jassira Braz da Silva (PROF-ARTES)	Dr. Marco Túlio Ferreira da Costa

2013/2015 (doutorado)	A MÚSICA LOCAL NA ESCOLA CEARENSE: UMA ANÁLISE SOBRE AS TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO DOCENTE	Filipe Ximenes Parente (EEM)	Dr. Pedro Rogério
2011/2015 (doutorado)	TRAJETÓRIAS MUSICAIS E CAMINHOS DE FORMAÇÃO: A CONSTITUIÇÃO DO <i>HABITUS</i> DOCENTE DE TRÊS MÚSICOS EDUCADORES DA REGIÃO DO CARIRI E SUAS EXPERIÊNCIAS NO CURSO DE MÚSICA DA UFCA	Francisco Weber dos Anjos (EEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2011/2014 (mestrado)	ESCOLA DE MÚSICA DE SOBRAL: ANÁLISE DE UM PROCESSO DE FORMAÇÃO NÃO- INTENCIONAL DE EDUCADORES MUSICAIS	José Brasil de Matos Filho (EEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2007/2011 (doutorado)	A VIAGEM COMO UM PRINCÍPIO NA FORMAÇÃO DO HABITUS DOS MÚSICOS QUE NA DÉCADA DE 1970 FICARAM CONHECIDOS COMO PESSOAL DO CEARÁ	Pedro Rogério (ECE)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2007/2011 (doutorado)	EXPRESSÃO MUSICAL E MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DE PRÁTICAS PERCUSSIVAS COLETIVAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ	Erwin Schrader (EEM)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2007/2011 (doutorado)	NO AR, UM POETA: DO SINGULAR AO PLURAL – EXPERIÊNCIAS AFETIVAS (TRANS)FORMADORAS EM UM PERCURSO AUTOBIOGRÁFICO POÉTICO-RADIOFÔNICO	Henrique Sérgio Beltrão de Castro (ECE)	Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
2003/2007	UM INVENTÁRIO LUMINOSO OU UM ALUMIÁRIO INVENTADO: UMA TRAJETÓRIA HUMANA DE MUSICAL FORMAÇÃO	Elvis de Azevedo Matos (ECE)	Dra. Ana Maria Iorio Dias

Fonte: Arquivo FACED/UFC

Os estudos nos trazem perspectivas docentes, discentes e institucionais dos processos que compõem nosso fazer pedagógico em seus diversos ambientes, construindo uma visão crítica das concepções tradicionais de ensino e aprendizagem da cultura musical cearense e suas formas de reprodução. A apropriação do que seriam as expressões da cultura musical cearense nos é apresentada através de trabalhos como o de Rogério (2011) e Ximenes (2018), produções em que se leva em consideração a perspectiva histórica contemporânea da formação e produção musical regional. Em Rogério (2011), analisamos a trajetória dos músicos conhecidos como Pessoal do Ceará, grupo que se destacou pela junção de estilos surgidos em meados da década de 60, período em que os ritmos e formas da música popular tradicional cearense cruzam com a MPB nacional a partir da criatividade dos músicos locais em contato com novas tecnologias de gravação, reprodução e distribuição dos bens musicais (rádios, discos e fitas magnéticas).

No âmbito nacional, as pesquisas acadêmicas que abordam o ensino de música no Brasil nos apresentam reflexões acerca dos currículos e das práticas que envolvem a inserção da música no ambiente escolar, trazendo perspectivas históricas dos métodos e políticas do

passado, assim como as abordagens relacionadas a metodologias contemporâneas que envolvem o protagonismo das tecnologias e mídias digitais. No atual momento, temos como tema de intensas pesquisas e reflexões os *ambientes virtuais de aprendizagem* (AVA). Estas abordagens são vistas por alguns como de cunho emergencial e por outros como uma revolução tecnológica que irá substituir de forma definitiva a vivência educativa presencial.

Segundo Araújo e Toscano (2013), sobre a produção científica nacional voltada para o ensino de música, observando-se o conjunto dos trabalhos, percebe-se uma grande preocupação com a formação do professor e sua prática pedagógica no ensino básico.

Destacam-se as situações que os professores de música encontram na realidade escolar: averiguações dos currículos na atual proposta curricular; análise da educação musical nas escolas regulares; mapeamento da situação da educação musical nas escolas da rede municipal pública; a carência na metodologia empregada na formação do professor de música; análise de programas curriculares de países da América Latina; direcionamento das práticas pedagógicas de professores de música na educação infantil; obrigatoriedade do ensino de Arte na LDBEN 9394/96 e o ensino de música pela lei 11.769/08; condição em que se encontra a formação do professor de música no Brasil e os desafios metodológicos. (ARAÚJO; TOSCANO, 2013, p. 5).

No âmbito da formação de professores regentes de grupos percussivos brasileiros, até o presente momento, identificamos que a maioria das publicações tratam dos contextos informais de aprendizagem, o que engloba um conjunto amplo de fenômenos musicais. Tais publicações pretendem uma investigação que supera a tendência de explicação da formação artística musical como ampliação das competências profissionais ou algo relacionado ao aprendizado de desempenhos em determinadas esferas do conhecimento, por vezes assumidas como propriedade eminentemente institucional.

Como exemplo de publicação sobre o tema, trazemos o seguinte trecho do artigo: **COMO REGER UM BATUQUE? UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO EDUCADOR MUSICAL - REGENTE DE BATUQUE - NO GRUPO DE MÚSICA PERCUSSIVA ACADÊMICOS DA CASA CAIADA – UFC**, autoria de Catherine Furtado dos Santos e Elvis de Azevedo Matos, presente no livro: *Educação Musical: campos de pesquisa, formação e experiências* / Luiz Botelho Albuquerque e Pedro Rogério - Fortaleza: Edições UFC, 2012.

O mestre, durante as aulas, trabalhava as questões técnicas de andamento, de dinâmica, de convenções e variados ritmos da cultura popular brasileira. Além desse conhecimento específico, ele sempre insistia em nos fazer refletir sobre o significado da Música Percussiva e o "sentimento de pertencimento" que todo grupo musical deve manter em relação ao material sonoro com o qual trabalha. (p. 78)

Neste artigo os autores falam diretamente sobre a contribuição de Descartes como professor no ensino de regência, trazendo para o leitor descrições vivenciais e tabelas descritas pelo próprio Descartes sobre as qualidades necessárias para a formação do regente percussionista.

No caso da tese realizada por Santos (2017), temos uma perspectiva escolar sobre a formação de grupos de maracatu e fanfarras para a construção dos saberes percussivos no contexto educacional das escolas públicas. Tratam-se de abordagens sobre o ensino coletivo da percussão desenvolvido como atividades extracurriculares, apoiando-se na ideia da construção de uma prática inclusiva e multicultural. Propõe também uma reflexão nos termos das epistemologias do sul, de Santos (2010), para uma possibilidade educacional construtiva e válida a partir das práticas percussivas em coletivo nas escolas públicas.

Já no trabalho monográfico do percussionista cearense Igor Caracas (MAIA, 2016), a formação do músico percussionista é vista como a soma de suas vivências musicais, visto que as experiências mais significativas (LARROSSA, 2002) dessas vivências dão o direcionamento do que se aprendeu, de como se aprendeu e, mais, de como se ensina.

Importa-nos também ressaltar que a realidade percussiva aponta para um campo na construção dos saberes vinculado às concepções das epistemologias do Sul¹² trazidas por Santos (2010). De acordo com Santos (2017), os saberes percussivos são relacionados ao conjunto de valores caracterizados como classe social do “Sul”, outrossim, apresentam-se como atividades de viés comunitário, movimentos de resistência, bairros de periferia e a população de baixa renda. Ainda conforme Santos (2010, p. 15), “toda experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-la, pressupõe uma ou várias epistemologias”.

Vemos, então, a possibilidade de reconhecer estes saberes da formação do professor regente de percussão como causa de processos formativos legítimos para o campo social e educacional, promovendo, portanto, um diálogo entre as diversas formas de fazer e ensinar música.

¹² Epistemologia do Sul: campo de conhecimento da educação voltado às classes dominadas pelos paradigmas dominantes da sociedade. O Sul representa as comunidades de baixa renda, as mulheres, os povos indígenas, entre outros. (SANTOS, 2010).

1.2 Referenciais metodológicos

Aqui apresentamos diretamente nossa proposta metodológica. No entanto, em outras partes deste trabalho, também discutiremos algumas questões metodológicas importantes para a construção científica do nosso texto. Isto ocorre para que possamos enveredar, sempre que possível, por uma perspectiva científica do registro narrativo e praxiológico do sujeito desta pesquisa. Ocorre que, na medida em que avançamos em nossa reflexão analítica, os autores estudados que fundamentam esta tese vêm à consciência como que bruscamente ante ao que aqui se revela.

Não obstante, alguns trabalhos que têm como mote a história de vida, narrativas autobiográficas e a praxiologia de Bourdieu, analisados para a confecção deste trabalho, sequer apresentam um capítulo metodológico. Todavia, a metodologia acaba por mostrar-se por toda a obra, amparando o pesquisador mediante uma leitura completa dos textos.

Para nós, faz-se oportuno enfatizar aqui a nossa metodologia de pesquisa, dado que temos uma valiosa oportunidade de clarear diversas dificuldades metodológicas de âmbito acadêmico que surgem para pesquisadores da prática percussiva. Sendo assim, ambicionamos dar ao nosso leitor úteis ferramentas metodológicas que lhe proporcionem a motivação necessária para um aprofundamento nos temas referentes à formação de nossa teia percussiva nacional.

Portanto, fazemos coro com outros pesquisadores reconhecedores de que o saber percussivo se apresenta ainda de forma residual dentro das universidades brasileiras, local onde deveria gozar de um lugar de destaque a despeito dos processos curriculares que nos impõe uma concepção colonizada do conhecimento válido para o povo brasileiro (SANTOS, 2010).

1.2.1 História de vida e a praxiologia de Bourdieu como ferramentas para o entendimento da trajetória de músicos percussionistas

Na consciência individual, os fatos sociais que determinam as situações, as interações, as trajetórias, tudo o que faz com que a vida de um indivíduo seja atravessada completamente pelo social resulta da lógica das experiências acumuladas e da forma própria que essas experiências imprimem ao sentimento de si próprio e de sua existência. (DELORY-MOMBERGER, 2016, p. 138).

Em nossa pesquisa trabalhamos com a concepção de que “[...] a palavra ‘formação’ designa tanto a atividade de formar-se no seu desenvolvimento temporal, como o respectivo resultado [...] desse percurso” (COUTINHO, 2004, p. 150).

A recente pesquisa de Franco (2017) nos aponta a formação artística como a constituição de repertórios de saberes e fazeres que capacitam o sujeito para a criação e a relação com formas da arte em seus campos de expressão. A formação artística participa da formação cultural da humanidade, pois o homem sempre produziu e produz elaborações que são frutos da conjunção entre ideia e matéria, processos de invenção, reflexão e construção, as quais se concretizam através do gesto, da imagem e do som (FRANCO, 2017, p.18).

Através de Bourdieu (1996), temos o entendimento de que a formação dos sujeitos se assenta nos conhecimentos que são constituídos no contato significativo com fontes donde emanam conteúdos¹³. Assim, conhecer implica no envolvimento dos sujeitos com objetos, situações, lugares, pessoas, dentre outros elementos. Está inerente à formação humana o contato com essas referências, inclusive as manifestações artísticas e culturais presentes em seu tempo e espaço ou testemunhadas pela pessoa através de materializações que testificam práticas e produções passadas. Reconhecemos que todo esse repertório representa o que Nóvoa (1988) chama de “patrimônio vivencial”.

Em relação aos conteúdos que concorrem para a formação do percussionista, e considerando a experiência como fundamento, concordamos que os meios institucionais se colocaram à margem¹⁴ da formação do percussionista popular, sendo as fontes mais marcantes dessa formação: os grêmios carnavalescos formados por associações de brincantes, bandas de

¹³ Pensamos o *conteúdo* como qualquer elemento por meio do qual se possa estabelecer contato e que possibilite aprendizagens.

¹⁴ Segundo Schrader (2011), apenas a partir de 2009 começaram a surgir cursos de Licenciatura em Música que começaram a incluir a disciplina Percussão (em suas expressões populares) na sua grade curricular. Mesmo assim, estas eram, na maioria das vezes, consideradas atividades optativas ou extracurriculares.

música, as práticas da música tradicional nos meios rurais, danças e lutas brasileiras como o coco e a capoeira, e as manifestações religiosas, em especial aquelas de origem nas crenças espirituais afro-brasileiras. Temos estas vivências como protagonistas na formação do percussionista, mas, em outros casos, a herança da prática musical familiar também se coloca como predominante.

A análise da formação do professor regente percussionista segue a lógica de uma extensão da prática musical, de uma fase na qual a formação adquire sua consistência na vida do sujeito e passa a transbordar para uma atividade transmissiva, formando assim um novo espaço de aprendizagem, onde as experiências cotidianas formarão os saberes pertinentes ao desenvolvimento do seu legado professoral a partir da soma de tudo o que compôs sua própria formação e a demanda social pela aprendizagem de música. Essa demanda ocorre a partir das instituições de cunho educativo e cultural e das manifestações sociais espontâneas advindas da cultura carnavalesca, religiosas e políticas.

Acompanharemos este processo de formação a partir da narrativa de Descartes Gadelha, obedecendo os ciclos de tempo ali revelados¹⁵, compondo as condições objetivas de sua formação, assim como a relação de sentidos e significados que parte da sua subjetividade formada a partir dos reflexos de suas relações.

1.2.3 História de Vida

A história de vida e formação traz em sua técnica de pesquisa a possibilidade de uma visão mais abrangente das ciências sociais, com base na ideia de que a sensibilidade humana se coloca como uma importante ferramenta científica para o reconhecimento de representações e perspectivas diversas da realidade, e assim nos ofereça uma possibilidade de resgate de uma visão utilitarista e unilateral da história voltada, muitas vezes, para uma naturalização das desigualdades (SANTOS, 2010).

A utilização das histórias de vida na metodologia de pesquisa surge nos anos 1920 no campo das Ciências Sociais a partir da Escola de Chicago, nos Estados Unidos da América, com “temas de pesquisa em que o pertencimento social dos sujeitos não é dado a priori” (GUÉRIOS, 2011, p. 10). Chama-se a atenção, então, para o fato de que a relação entre o

¹⁵ Como dissemos anteriormente, não ambicionamos aqui neste trabalho revelar todo o conteúdo de vivências biográficas do sujeito, mas, sim, tudo aquilo que compõe os frutos de sua narrativa, do que nos foi possível colher.

indivíduo e a sociedade não era apontada; eram consideradas apenas as questões subjetivas nas narrativas dos sujeitos. Após uma intensa produção, esse tipo de pesquisa começou a sofrer um visível desgaste no meio acadêmico.

Após um período de considerável produção pela “Escola de Chicago”, a metodologia história de vida passou por um declínio, em razão do crescimento de teorias “abstratas”. Estas optavam por focalizar nas variáveis estruturais em detrimento dos fatores que são ressaltados na vida e experiências da pessoa. (SILVA, 2016, p. 53).

A razão desse declínio se deve justamente pela falta de objetividade que transparecia nas pesquisas fundamentadas nas teorias abstratas. A busca por questões mais objetivas desestimulou pesquisadores, por um período de tempo, de análises de cunho subjetivistas. É apenas a partir dos anos 1970 que, na França, através do pesquisador Daniel Bertaux, que a metodologia história de vida reaparece utilizando os mesmos procedimentos, e ganhando proporções internacionais.

Buscaremos neste capítulo compreender algumas questões sobre a natureza da pesquisa biográfica relativa às obras que se amparam na história de vida. Sabemos da complexidade que estas questões carregam. Para tanto, esperamos nos manter, em princípio, no eixo de um entendimento das suas bases, para, em seguida, expor os ramos de uma compreensão dos detalhes e técnicas metodológicas que utilizamos.

Sendo estes nossos alicerces, dialogamos também com outros autores que aparecem como apoio teórico de questões paralelas, porém, fundamentais no delineamento do nosso tema.

Estando cientes de que trabalharemos com narrativas das memórias de Descartes Gadelha, não nos seria possível admitir que todas as narrativas da vida do nosso colaborador pudessem ser expostas em um único trabalho, mas nos importa dar voz a essas narrativas, no tempo em que esta pesquisa nos permitir, revelando pistas de como se configura a própria noção de tempo e trajetória individual do narrador. A narrativa em si corresponde a um dado relativo a um momento passado, mas que acontece no presente e transforma a consciência naquilo que chamaremos de “consciência biográfica”, nos possibilitando a imagem de um futuro que irá revelar-se a partir de uma nova configuração dos sentidos psicológicos das experiências.

Existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. (RICOEUR, 1994, p. 85).

Sendo assim, a semente do que aqui almejamos conhecer está plantada no terreno da memória.

A memória, em seu sentido mais comum, é a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações; é formada por lembranças e experiências vividas. As experiências na memória nem sempre ocupam o mesmo tempo e espaço. Às vezes, quando amamos algo ou alguém, encontramos todas as lembranças reunidas num mesmo lugar em nossa memória, e tudo nos aparece como uma linha contínua. Segundo o neurobiólogo chileno Humberto Maturana, somos o todo de um sistema inteligente em que todas as células do nosso corpo possuem memória (MATURANA, 2004).

A partir da memória, nasce a narrativa como um produto da história individual onde atuam as forças emocionais, cognitivas e imaginativas na produção de uma representação oral da realidade vivida. Não cabe aqui questionar a natureza da realidade dos fatos vividos, mas compreender que toda realidade exige uma representação, sendo esta a forma de percebê-la a partir de uma determinada cultura dentro da qual o indivíduo age socialmente.

Sendo assim, admitimos que a realidade vivida do sujeito parte de uma relação entre História e Cultura, por exemplo: a partir do transcurso histórico, surgem novos objetos (ou ferramentas) criados que passam a servir ao cotidiano dos grupos humanos. Poderíamos citar aqui, como exemplo, a lente de vidro usada para a otimização ocular. A partir do momento em que um novo objeto é criado, é nominado, e muda a forma das pessoas se relacionarem com o mundo, ele traz consigo a possibilidade de novas representações que transformam e formam novas realidades materiais objetivas em uma cadeia expansiva. Ou seja, uma nova cultura emerge a partir de novas tecnologias que dão origem ao ambiente imagético interativo das histórias e narrativas individuais.

Desse modo, em algum momento da história surgiu o tambor como hoje o conhecemos, o qual nos traz a possibilidade de uma interação musical com o mundo, adentrando a nossa disposição estética de perceber e produzir sons musicais. No âmbito percussivo, a bateria, por exemplo, é um instrumento que tem pouco mais de cem anos, porém, foi criada a partir das inovações do tambor, que encontra sua origem em tempos muito antigos. Ocorre que, da mesma forma que nós humanos somos formados por uma ancestralidade, vista aqui como um tempo passado que dá gênese ao nosso presente, os instrumentos musicais também o são, e afetam o dia a dia das relações musicais nos ambientes sociais diversos.

Temos na cuíca um exemplo excêntrico de ressignificação a partir de fatores históricos e culturais. O povo composto pela colonização escravista transcorrida no Brasil nos

séculos XVI, XVII e XVIII, denominado, em sua maioria, povo Bantu, por séculos fez uso ritualístico em funerais de instrumentos membranofônicos friccionados com os formatos ancestrais do que hoje conhecemos como *cuíca*. A partir dos transcursores históricos da cultura brasileira, esse instrumento ganha um outro tipo de função drasticamente antagônica à sua função original. Sua utilização atual, vista hoje por um representante da cultura tradicional Bantu, causaria espanto e constrangimento. Esse fato nos é revelado por Mukuna (2000), ao refletir sobre as deformidades culturais causadas ao povo africano escravizado no Brasil por um ciclo de mais de três séculos de colonização.

Segundo Le Goff (1990, p. 9), a ciência histórica tem, em suas expressões mais antigas, a característica da utilização da narrativa de quem viu, sentiu e viveu determinados acontecimentos, nos documentos da história escrita. Diante da grandeza da construção imagética, da minúcia de detalhes de um determinado relato escrito, são postulados assim os documentos referenciais às verdades constituídas no passado. A utilização da memória como objeto de investigação, pesquisa e produção de conhecimento iniciou-se, assim, há muitos anos a partir dos primeiros grupos humanos reunidos em nome de uma ideia comum de sociedade. Este aspecto da história-relato, da história-testemunho, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da ciência histórica.

Foi então a partir do avanço das categorias do conhecimento escrito, da capacidade de arquivamento das bibliotecas, que a história foi adquirindo seu senso prático. Não obstante, sem muita demora, nos séculos XX e XXI, a própria noção de documento começou a ser questionada na sua objetividade e neutralidade, devido ao entendimento dos mecanismos de distribuição do poder revelados pelas ciências sociais, trazendo-nos também uma espécie de desconstrução das noções tradicionais do saber científico.

Hoje, assistimos à crítica a um tipo de história pela vontade de colocar a explicação no lugar da narração, ao surgimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da "história imediata". Percebemos então que a história de vida nos possibilita, através do seu relato, a validação das memórias pessoais como portadoras de um saber constitutivo da dinâmica social. Podemos, assim, nos aproximar de uma determinada realidade coletiva a partir do conjunto de revelações de um sujeito relacionadas com a capacidade interpretativa do pesquisador.

A ciência social será sempre essa ciência subjetiva e não objetiva como as ciências naturais; tem de compreender os fenômenos sociais a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem às suas ações, para o que é necessário utilizar métodos de investigação e mesmo critérios epistemológicos diferentes das correntes nas ciências naturais. (SANTOS, 2010, p.38).

O resgate da memória para o compartilhamento da experiência de vida através das narrativas constitui o principal tema de estudos cujo método é a história de vida e formação. Essa abordagem que aqui começamos a tratar são relativas às metodologias qualitativas que se utilizam de métodos de pesquisa biográfica. Há então o interesse fundamental na análise dos fenômenos empíricos em seus espaços naturais. Assim, valoriza-se o contato direto e duradouro do investigador com seu objeto de estudo. Sendo o agente pesquisador o instrumento ideal para a coleta, análise e interpretação dos dados. Essa abordagem aponta para um interesse de uma compreensão extensa do fenômeno observado, sendo considerado importantes todos os dados que possam ser analisados (GODOY, 1995). Desta forma, a investigação qualitativa prefere trabalhar o ambiente natural como fonte direta de dados, e busca fornecer maior importância aos processos da pesquisa do que pelos resultados ou produtos finais, e pondera que o “significado” que as pessoas atribuem às coisas e a sua vida são focos de atenção especial para o pesquisador (LUDKE e ANDRÉ, 1986).

Aqui procuramos salientar que as concepções sobre a formação docente se apresentam com suporte em contextos e das histórias individuais, que precedem até mesmo a educação escolar e se ampliam por toda a vida. Alberti (2003) apud Silva (2016), p.73, por sua vez, a conceitua, como

Um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo (p. 1 – 2).

Assim, como destaca Silva (2016), p. 73, “sob tais aspectos, história de vida seria muito bem definida como uma metodologia de pesquisa que se distingue pela coleta de dados contidos na vida pessoal de um ou de vários informantes”. Há também a possibilidade de se considerar uma autobiografia construída a partir destes relatos, para qual o indivíduo em foco na pesquisa traz uma narrativa de suas perspectivas pessoais dos acontecimentos. Neste sentido, seriam consideradas as emoções que marcaram sua experiência ou os eventos vivenciados no contexto de sua trajetória de vida (CHIZZOTTI, 1995). Complementando esse pensamento, Queiroz (1988) expressa, ainda, que, a História de Vida é

o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstituir os acontecimentos que vivenciou. Narrativa linear e individual dos acontecimentos que nele considera significativos. Através dela se delineiam as relações com os

membros de seu grupo, de sua profissão, de sua camada social, de sua sociedade global que cabe ao pesquisador desvendar (p. 20).

Para complementar nossa incursão metodológica, ressaltamos também que as categorias de análise da história de vida nos colocam diante da possibilidade de observar o indivíduo na forma como este interage com o seu âmbito social, e, por isso, temos então a possibilidade de realizar uma análise em paralelo com as categorias presentes na Praxiologia de Bourdieu, quando este busca objetivar os meios pelos quais o homem se encontra com seu fazer histórico.

A entrevista é considerada como um procedimento fundamental na obtenção dos dados na história de vida, sendo assim uma das etapas indispensáveis de projetos baseados neste método. Para uma abordagem didática, podemos dividir esse processo em três etapas, a saber: pré-entrevista, entrevista propriamente e pós-entrevista. A primeira etapa diz respeito a uma preparação na qual realizamos os primeiros contatos e aproximações com o colaborador e com o seu contexto, além de ser o momento quando se explica o projeto de pesquisa e se estabelece o processo de colaboração. Parte-se, então, para marcar o encontro para a gravação da história de vida. Esta etapa requer bastante estudo e planejamento, pois, além de ser o início do vínculo com aquele que dará substância ao estudo, é o momento em que se reúne informações e conhecimentos para que se consiga manter um diálogo fluente com o colaborador. Caso não conheça previamente alguns elementos de sua trajetória, dificilmente o pesquisador conseguirá aprofundar os temas tratados.

A entrevista, como já afirmamos anteriormente, é o ponto central do estudo, a qual deve ser caracterizada por um ambiente afável, de modo que a pessoa possa narrar a sua história sem constrangimentos. Ainda que em modo de interação, as interferências do pesquisador precisam ser mínimas. É a hora e a vez do colaborador expressar-se, o qual deve estar em condições para abordar situações pessoais, para falar de seus sentimentos, sonhos e desejos. Nesse momento, é fundamental esclarecer-lhe sobre a importância de sua contribuição, bem como explicar as etapas do projeto e os cuidados éticos adotados. É igualmente essencial dar continuidade ao processo, oferecendo constantes devolutivas às pessoas envolvidas na pesquisa. Por fim, tem-se a pós-entrevista que é o trabalho do pesquisador de organizar e realizar o tratamento das entrevistas registradas. O tratamento das entrevistas compreende, como sugere Meihy (2005), três procedimentos: transcrição, textualização e transcrição — etapas complementares que se referem, respectivamente, a:

1. Transcrição: processo rigoroso, longo e exaustivo de passagem inicial do oral ao escrito. Para alguns pesquisadores, trata-se de operação de caráter puramente técnico, por vezes relegado a outros. No entanto, na perspectiva apresentada, a transcrição é de grande importância para a construção e análise das histórias de vida, principalmente por sua natureza reiterativa;

2. Textualização: etapa na qual as perguntas do pesquisador são retiradas ou adaptadas às falas dos colaboradores. Há igualmente rearranjos a partir de indicações cronológicas e temáticas. Desse modo, busca-se facilitar a leitura do texto por meio de conformações às regras gramaticais vigentes e da supressão de partículas repetitivas, sem valor analítico, típicas do discurso oral. O objetivo é o de possibilitar uma melhor compreensão da narrativa;

3. Transcriação: refere-se à incorporação de elementos extratextos na composição das narrativas dos colaboradores. Nesta etapa, procura-se recriar o contexto da entrevista no documento escrito. Mais do que uma tradução, tenta-se elaborar uma síntese do sentido percebido pelo pesquisador além da narrativa e performance do colaborador.

O processo é encerrado com a validação pelo colaborador do documento final. Há, portanto, interferência explícita do pesquisador no texto, que é refeito conforme sugestões, alterações e acertos combinados com o colaborador nos momentos de conferência da narrativa textualizada.

1.2.4 A praxiologia de Bourdieu e a aprendizagem de música

O pesquisador francês Pierre Bourdieu (1930 – 2002) não realiza diretamente em sua produção bibliográfica uma análise específica sobre metodologias de ensino e aprendizagem de música. Não obstante, suas ideias nos fornecem dados importantes para discorrer sobre temas relacionados aos mais variados tipos de processos educativos. Embora o seu foco principal seja a realidade francesa, os conceitos elaborados por Bourdieu transcorrem para além dos continentes e nos revela a realidade de diversos sistemas educacionais.

Nas escolas e em ambientes alternativos voltados para o desenvolvimento de habilidades musicais, a apreciação, bem como o interesse pela música está diretamente relacionado à possibilidade de acesso dos indivíduos a cursos, aulas de instrumentos musicais, shows, concertos, discos, entre outras atividades que colocam certos sujeitos, geralmente em fase escolar, num maior nível de ligação com a aprendizagem de música.

Neste sentido, Bourdieu (1998, p. 73) nos apresenta uma importante reflexão referente ao que ele chama de capital cultural internalizado: “A noção de capital cultural impôs-se, primeiramente, como uma hipótese indispensável para dar conta da desigualdade de desempenho escolar de crianças provenientes das diferentes classes sociais [...]”. Este capital cultural, internalizado previamente pelos indivíduos nos ambientes diversos de sua socialização, se distingue por uma variedade de meios de entrada. Logo, o conhecimento musical prévio, que podemos denominar como um tipo de *capital musical*, se faz a partir da possibilidade do seu acesso, contexto em que aqueles indivíduos oriundos de classes sociais menos favorecidas encontram-se geralmente em desvantagem por possuírem uma aproximação bastante restrita a bens culturais, entre estes, a afinidade com a música.

O capital cultural ao qual se refere Bourdieu (1998) é apresentado em três aspectos distintos indicados como “estados do capital cultural”, a saber: 1) o estado incorporado ou corporificado, sendo sua incorporação intransferível; 2) o estado objetivado, sendo operacionalizado por meio dos bens culturais adquiridos como (para o que nos interessa aqui): instrumentos musicais, livros e discos; 3) o estado institucionalizado, que se refere ao conjunto de certificados escolares e diplomas conquistados a partir de processos educativos institucionalizados. A família torna-se, então, o grande elo primário entre estes três tipos de capitais, sendo ela a grande responsável por transmitir ao indivíduo determinados bens culturais relacionando as três formas dos estados do capital cultural.

No caso da música percussiva, muitas vezes essa apropriação se dá quase que exclusivamente a partir das classes populares, permitindo uma vivência musical de viés comunitário e envolvendo um público diverso em ambientes informais desde a manifestação espontânea de grupos musicais que performam sazonalmente no calendário de festas populares. Assim, podemos delimitar quais são e quem são os indivíduos e a quais grupos eles pertencem, podendo então apontar e relacionar com o que Bourdieu chama de capital social e capital cultural.

Para Coopat (2012)¹⁶, esses grupos se constituem como agentes do ativismo social e em instituições da cultura popular, adaptadas às formas de se manifestar à dinâmica sociocultural e em novos estilos da modernidade. Através desse contexto cultural, representado por toques, figurinos e personagens narram, em um calendário festivo, o entrelaçado simbólico das músicas em um fazer artístico. São o caso do samba, maracatus, afoxés e cabocolinhos, práticas culturais atuantes nas festas carnavalescas.

¹⁶ COOPAT, Carmen María Saenz; Mattos, Márcio. **Agrupamentos da música tradicional do cariri cearense**. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

Têm-se os reisados e bumba-meu-boi no período natalino e as bandas de fanfarras no período do desfile cívico no dia 7 de setembro. (SANTOS, 2017, p.31).

Bourdieu (1998, p. 67) nos revela que “O capital social é um conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interreconhecimento ou, em outros termos, a vinculação a um grupo [...]”. Deste modo, podemos admitir que, a partir da prática musical, emerge no indivíduo uma consciência de grupo tal que um conjunto de hábitos e atitudes são internalizados pelos integrantes tendo como motivação o sentimento de pertencimento a partir da ampla inclusão nas atividades propostas que pode ou não ter classificações hierárquicas. Desta forma, observamos que o capital musical acaba por ligar o indivíduo ao grupo, formando redes de relacionamentos que motivam seu contato e desenvolvimento musical ligados à execução ou apreciação.

Podemos atentar também para uma reflexão sobre a compreensão dos ambientes de aprendizagem musical, buscando identificar, no caso dos processos de ensino e aprendizagem de percussão, quais características se apresentam como elementares na constituição de um *habitus* musical em diversos espaços. Entender sobre os ambientes formais, não formais e informais nos ajuda a compreender o campo da educação. Segundo Bourdieu (2013, p. 27), compreender os ambientes educacionais nos abre a possibilidade de entender a construção de um *habitus*. Assim sendo, afirmamos que existem diversos espaços de formação, e que o entendimento do campo possibilita um aprofundamento da investigação, da compreensão analítica de um processo de aprendizagem da música percussiva.

A música percussiva nos abre um leque amplo de perspectivas para a observação dos fatores sociais que compõem sua prática. De modo que, neste trabalho, temos a possibilidade de refletir sobre as possibilidades metodológicas presentes no ensino da percussão, para que a epistemologia da música percussiva possa ser analisada a partir de seus atores e para que os mesmos não passem despercebidos e assim possam, através de suas histórias de vida e trajetória social, revelar seus traços únicos na diversidade criativa da música feita no Brasil.

Partimos do pressuposto de que os pesquisadores que buscam contribuir com a epistemologia da música percussiva encontram em seu caminho desafios referentes a construções metodológicas e material documental escasso no que se refere a publicações de composições, métodos e estudos sobre a música percussiva brasileira. Mesmo que tais materiais

fossem encontrados em abundância espalhados no meio acadêmico e em escolas de músicas, ainda assim nos faltaria a perspectiva etnográfica que a prática exige.

Desta forma, através das metodologias aqui expostas, podemos abarcar as questões ligadas à prática musical percussiva do sujeito de forma tridimensional, trazendo à tona o sentido social, pedagógico e os aspectos técnicos aplicados. Faz-se necessário então compreender a trajetória social do indivíduo, como propõe Bourdieu. Os fenômenos formativos analisados estão, portanto, relacionados ao curso da vida ou de uma vida. Podemos exercitar pensamentos nessa direção citando Delory-Momberger (2016), que coaduna com Bourdieu (1996) quando afirma:

De acordo com seus pertencimentos, sua idade, suas categorias sócio-profissionais, suas atividades sociais, os indivíduos atravessam sucessivamente, e algumas vezes simultaneamente, um grande número de espaços sociais e de campos institucionais: família, escola e instituições de formação, mercado de trabalho, profissão e empresa, instituições sociais e culturais, associações e redes de sociabilidade etc. Ora, esses dados sociais “objetivos” não são percebidos como tais na experiência individual e singular que têm deles (DELORY-MOMBERGER, 2016, p. 1370).

A abordagem exige um comprometimento científico averso a artificialidades, que leve em consideração a subjetividade do sujeito quando traz à tona os sentidos de sua prática. Prática esta que se realiza num contexto social complexo, semeando na construção da identidade a busca pelo conhecimento e a socialização como princípios existenciais do sujeito.

1.2.5 A formação do percussionista a partir dos significados sociais da sua prática no meio musical

Faremos aqui uma breve reflexão sobre como se encontra atualmente a situação dos músicos percussionistas em suas vivências formativas, nas significações e validações de suas práticas e saberes constituídos a partir dos ambientes informais de aprendizagem e institucionais de formação musical, assim como de suas condições de trabalho.

Comumente, acredita-se ser o Rio de Janeiro a cidade brasileira onde a cultura da prática percussiva mais se destaca como um elemento indispensável da música popular, mas toda a tradição nordestina, começando por Salvador/BA, traz uma riqueza de ritmos e danças que durante o período do crescimento da urbanização no Brasil, foram-se disseminando para as demais regiões do país. No Ceará, por exemplo, temos o rico legado dos maracatus cearenses, bandas cabaçais, reisados, cocos, bumba meu boi, afoxés, terreiros e etc. Por estes lugares, forma-se um vasto campo social onde se relacionam músicos percussionistas que enfrentam

cotidianamente os diversos desafios ligados à prática percussiva quando vista a partir da lógica do mercado de trabalho nas suas crescentes exigências.

Já o ensino da percussão popular, mesmo em lugares onde ela se coloca como destaque, prevalece como tutorial, onde a metodologia segue a experiência de quem ensina, partindo-se de uma base muito pessoal de memórias. No sentido das práticas dos conservatórios de música, de origem europeia, não há ainda uma tradição de ensino da percussão popular, como no caso de instrumentos como o piano, violino, sax, violão, fagote e muitos outros. Mas afirmamos que a própria cultura popular representa uma tradição em sua existência que por si só aponta para uma resistência nesse próprio processo do paradigma tradicional eurocentrado.

Assim, para se compreender a formação do percussionista, será necessário compreender toda a sua trajetória de vida, esmiuçar as experiências, perceber suas idiossincrasias, adentrar o universo sonoro das manifestações rítmicas compreendendo o sentido cultural ou religioso dos seus toques, ou mesmo para saber se sua trajetória percussiva foi apenas resultado de uma necessidade profissional própria dos ambientes urbanos, ou seja, sua inserção no mercado de trabalho.

O trabalho de Teixeira (2009) discute a formação do percussionista a partir da sua função social, refletida na forma como seu trabalho se classifica como uma prática quase que improvisada, caracterizada por saberes não sistematizados. Cabe então ao músico, segundo o senso comum, encarar seu conhecimento adquirido como que advindo de uma sequência de conteúdos aleatórios que lhe deram familiaridade com os padrões rítmicos dos estilos musicais.

A tradição de “despojamento” e de informalidade com que os percussionistas desenvolvem, em sua grande maioria, seu aprendizado e atuações profissionais no campo popular, aliada ao fato de certos conhecimentos, como a prática da leitura musical, não se constituírem numa “regra” nas demandas que se requerem dos percussionistas, segundo o entrevistado, justificaria a ausência das práticas e saberes das linguagens populares da percussão, de forma regular e sistematizada, nos currículos das IES em Música no Rio de Janeiro (TEIXEIRA, 2009, p. 164).

A fala de Teixeira (2009) revela também a posição de predominância da leitura musical como elemento curricular que traz validação para o músico e impõe uma divisão aparente entre a prática da música erudita e da música popular. Sendo os percussionistas uma das classes de instrumentistas que mais apresentam defasagem de letramento musical, ficam à margem do seu reconhecimento na maioria dos espaços onde o conhecimento e a prática musical são produzidos, reproduzidos e capitalizados em larga escala.

Isto reforça o que foi dito anteriormente sobre o fato da percussão ser uma prática dotada de forte apelo popular, inserida em contextos de ensino desvinculados de processos formativos hierárquicos, diferentemente do que ocorre com alguns instrumentos da música erudita como, por exemplo, o violino e o piano. Sendo assim, a formação percussiva surge a partir de um contexto mais heterogêneo, onde os instrumentos de ensino são vinculados principalmente à corporalidade, oralidade e imitação, caracterizando-se como práticas universais, acessíveis ao músico iniciante assim como ao avançado, em qualquer cultura. Desta maneira, a maioria dos saberes percussivos de viés popular permite uma partilha de saberes horizontais e solidários a partir da possibilidade de vinculação do sujeito com a identidade de grupo.

Acreditamos que a metodologia história de vida possa nos apresentar uma visão aprofundada dos aspectos informais da trajetória formativa dos sujeitos, pretendendo esclarecer esse “resíduo” que constitui o continente quase inexplorado da educação permanente em que cada pessoa produz sua vida. Assim também, a *praxiologia* de Bourdieu nos fornece uma alternativa válida aos impasses metodológicos nas possibilidades de abordagem científica da qual dispõem os estudos sobre a formação percussiva.

Observa-se adiante, em Schrader (2011), uma necessidade elementar de focar a pesquisa no sujeito, tratando de elaborar uma imagem nítida dos principais momentos em que os saberes foram dinamizados, ou melhor, quando foram colocados em prática, para, assim, perceber que o mérito da pesquisa muitas vezes se evidencia mais no contexto subjetivo por trás da forma de agir do que pelo próprio resultado da ação.

Diante da relevância dos trabalhos artísticos e musicais percussivos desses grupos, decidi empreender uma investigação de cunho histórico, procurando, através de percursos biográficos (histórias de vida), revelar os caminhos musicais percussivos trilhados pelos seus integrantes ao longo de suas trajetórias, para buscar descobrir as informações e saberes de uma cultura percussiva coletivamente elaborada. As experiências e dificuldades encontradas no desenvolvimento do trabalho percussivo desses grupos são dimensões importantes a serem destacadas e a compreensão da sua origem e formação, partindo de suas histórias de vida e concepções pedagógicas do trabalho com percussão, são indícios importantes para a construção de ferramentas pedagógicas para o ensino da música percussiva numa perspectiva coletiva. (SCHRADER, 2011, p. 5).

Ao investigar a vida dos sujeitos, considerando aspectos passados que podem produzir sentidos para os ciclos de vivências futuras, percebemos as relações com os diversos espaços sociais que possibilitaram determinados aprendizados, como também as relações e influências dos deslocamentos realizados pelo sujeito. Ao considerar esses fatos, podemos

afirmar que isso nos ajuda a compreender a formação dos músicos investigados. Estes procedimentos de pesquisa combinados nos permitem investigar o sujeito, e não, simplesmente, pesquisar sobre o sujeito desde um olhar desvinculado de uma perspectiva da sua gênese social.

1.3 Ancestralidade e arte tradicional popular: contextos e tensões

Em função da imersão biográfica com base na metodologia da história oral, particularmente a história de vida que pretendemos realizar, faz-se necessário o entendimento do contexto simbólico das relações estéticas e artísticas nas quais o sujeito se envolve em seu cotidiano. Falamos da questão tanto das tensões de validação social desses saberes quanto das suas características ligadas à ideia de *ancestralidade* presente na construção epistemológica das culturas africanas.

Tal é a realidade que nós poderíamos dizer antropológica do fato biográfico. Os seres humanos não têm uma relação direta, transparente nem com sua vivência e nem com o desenrolar de sua vida; essa relação é mediada pela linguagem e por suas formas simbólicas. (DELORY-MOMBERGER, 2016, p. 136, *grifo nosso*).

O conceito de *ancestralidade* marca um conjunto complexo de características que compõem as sociedades africanas. Marcadas por rituais de pertencimento que se utilizam da vasta gama de expressões do comportamento humano como a música, dança, adereços, teatro, pintura etc... suas práticas buscam a manifestação da harmonia e do equilíbrio em forma de uma “força de grupo”, para que assim seja possível, diante das condições adversas da psique humana em seus prismas individuais, a busca de uma apropriação duradoura dos valores próprios da cultura.

Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé. (OLIVEIRA, 2019, p. 3, *grifo nosso*).

De fato, devemos lembrar que, no Brasil, a África se fez presente num contexto de massiva exploração, através de um trabalho escravo que privava o africano da sua dignidade humana, manutenção de sua cultura e hábitos próprios. Toda a representação da realidade, segundo o que se entende por elementos da subjetividade africana, seu patrimônio cultural imaterial, como seus mitos e expressões artísticas, foram suprimidos com traços de crueldade para que a sujeição ao sistema escravista fosse completa. Assim, o que permaneceu das culturas

africanas e afro-brasileiras foram relegadas ao campo do folclore com o propósito de confiná-las ao gueto fossilizado da memória (OLIVEIRA, 2019). Folclorizar, neste caso, é reduzir uma cultura a um conjunto de representações estereotipadas, via de regra, alheias ao contexto que produziu essa cultura.

Contudo, há algo específico no folclore que não se perdeu: ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa. (CARVALHO, 1991, p. 17).

Carvalho (1991) nos aponta para essa possibilidade de resgate dos valores culturais e sociais presentes nas manifestações folclóricas, hoje obscurecidos em meio a uma cultura massivamente globalizada que trata a arte e sua vivência como um meio de produção apropriado por grupos de empresários e artistas em condição de máxima distinção com seus consumidores. Este sistema que se utiliza da alienação como ferramenta para a imposição de uma estética dominante, acaba por manter os diversos povos historicamente colonizados à margem de sua própria herança simbólica.

A fim de combater a alienação do povo negro ante a sua própria cultura, a *ancestralidade* também se coloca como uma ferramenta de resistência:

Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retroalimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (OLIVEIRA, 2019, p. 3-4).

Dito isso, devemos atentar para o fato de que muito daquilo que se entende por *arte popular* no Brasil, com seus efeitos estéticos próprios, remonta a conceitualizações complexas do que na verdade seria uma *arte tradicional* das sociedades tribais africanas. Para tanto, a obra de Mukuna (2000), intitulada *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, nos apresenta uma leitura importante para o entendimento das mudanças conceituais operadas pela inserção dos saberes dos povos tribais na sociedade ocidental e sua cultura de massa.

Não é nossa intenção nos envolver numa análise filosófica, visto que isso não constitui a essência de nosso interesse. Entretanto, essa breve discussão é pertinente, pois esclarece o assunto e estabelece a estrutura para o que estamos interessados. Daquilo que nos cabe segundo o que especificamente buscamos, devemos ao leitor o conjunto de narrativas do sujeito pesquisado, no qual vários elementos da cultura africana são abordados, funcionando como um princípio norteador através do conjunto de funções e significados do qual o sujeito se vê portador de sua continuidade.

Sendo assim, nos aspectos daquilo que chamamos de *arte popular*, escapa-nos o fenômeno específico do qual este tipo de manifestação representa. De forma intencional ou não, sendo muitas vezes fruída e apartada de seus espaços de pertencimento, essas manifestações têm sofrido processos de mercantilização, sendo mal interpretadas como um conjunto de práticas reduzidas às condições de um pequeno espetáculo.

[...] sua crescente adequação à situação de espetáculo mercantilizado, em apresentações com tempo e espaço reduzido, em festivais e outros eventos de diversão para o grande público, exibidos em palco e palanques. Nestas apresentações, não apenas a brincadeira perde a maioria dos seus entremeios, restringindo-se quase tão somente ao canto e à dança, como perde sua interação com o público (BARROSO, 2013, p. 343).

Não obstante, estudiosos como Carvalho (2010), Barroso (2013) e, mais recentemente, Ribeiro (2017), têm-se debruçado sobre este tema em direção a uma reconciliação de valores, funções e significados obscuros ao olhar estrangeiro. Estes grupos são o resultado de uma miscigenação de pessoas e culturas ocorrida ao longo da ocupação do Brasil pelos portugueses. As diversificações culturais de cada região do país foram ocorrendo de acordo com a proporção de combinações das qualidades indígenas, africanas e europeias, junto às diferentes condições ambientais e atividades econômicas de cada espaço (RIBEIRO, 2006, p.19).

Tomando como exemplo específico a cultura tradicional africana do povo Bantu¹⁷, a própria existência do ser naquilo que define sua identidade, ou noção psicológica de pertencimento, depende da assimilação e prática de “[...] um conjunto de significados (valores simbólicos) tradicionalmente atribuídos a qualquer traço (membro) cultural, dentro de um dado conjunto de relações tribais” (BALANDIER, 1974, Pág. 84). Sendo assim, há uma *tradição*

¹⁷ Os Bantus, grupo mais numeroso de escravos traficados para o Brasil, dividiam-se em dois subgrupos: angola-congoleses e moçambiques. A origem desse grupo estava ligada ao que hoje representa Angola, Zaire e Moçambique, e tinha como destino: Maranhão, Pará, Pernambuco, Alagoas, Rio de Janeiro e São Paulo.

que, entendida como uma *adesão* a uma ordem específica de uma determinada sociedade e de sua cultura em questão, se faz presente nas manifestações deste povo.

A generalização do entendimento de arte, em que um produto de caráter extraordinário é exposto ao observador passivo que se encontra distante da realidade do artista criador, dificilmente se enquadra naquilo que depende fortemente de uma inserção e entendimento dos espaços sociais onde a arte tradicional é produzida para fins de uma experiência coletiva de formações identitárias. Para isso — e devido a uma série de fatores históricos e sociais que marcam a vida do povo africano e indígena escravizado no Brasil — é que muito do que foi a *arte tradicional* tornou-se o que conhecemos hoje como *arte popular*, análoga ao que se considera uma arte menor.

[...] Isto é, depois do escravismo, o indivíduo destrabalizado e despersonalizado não se sente mais regido por sua tradição. Para ele, a concepção dos elementos constitutivos de sua cultura terá outra aparência, e os elementos dessa cultura que persistirão em sua memória individual não deverão senão ser adaptados à cultura definida, após o inventário cultural, pelos membros constitutivos da nova sociedade onde ele se encontra, para assegurar sua continuidade. É essa fraqueza que, para nós, confirma a justificação da existência desse tipo de mutação, e é sua própria existência, por que ela é o seu ponto central. A escravidão se tornou então um fator primário que pode ser visto como um expoente tanto da ‘casualidade externa’, que age na sociedade perturbando a rede de relações existentes, quanto da ‘causalidade interna’, uma vez que também afeta o quadro formal do indivíduo. (MUKUNA, 2000, p. 210).

A escravidão acarretou a transplantação de africanos de suas tribos, terras, tradições etc. para um novo mundo com um conjunto totalmente diferente de estilos de vida, regido por uma nova rede de relações. Em essência, há um corte entre essas duas realidades e estruturas. Esse corte é também “visto no caso de instrumentos musicais, indo de sua realidade Bantu (ritual) à do Brasil (profana)” (MUKUNA, 2000, p. 223). Assim, o processo de despersonalização começa a operar no núcleo conceitual do indivíduo, bloqueando a função e permeando a estrutura de elementos culturais. Estes, retidos no constituinte da memória coletiva, serão reproduzidos segundo as normas da nova sociedade, enquanto os primeiros, embora retidos também na mesma memória, não são reproduzíveis, devido à perda do conjunto de sua identidade¹⁸.

É nesse sentido que ocorre a mutação de conceitos. Por “tradicional” entendemos o que pertence a uma continuidade bem determinada, cuja mera existência é vitalizada por conceitos ideológicos regulados por normas e valores, pertencendo a um grupo fixo, uma

¹⁸ Valores: substâncias do cosmo ao qual pertencem.

família, uma tribo, um grupo étnico etc. Visto no contexto desta definição, o “tradicional” tira seu valor ético da identificação do contexto dentro do qual foi concebido.

Por outro lado, o “popular” refere-se ao novo estado de um “tradicional” tirado de seu contexto vital, perdendo, assim, o que tinha de oficial ou de cultural específico identificável com um grupo determinado. Em outros termos, o “popular” seria o “tradicional” cujos conceitos se afastam daquilo que lhes dá sentido e existência, estando em inconformidade com as regras de conduta prescritas pela sociedade. Outrossim, “popular” aqui refere-se a um “tradicional” que se tem tornado lugar comum entre as sociedades, nações etc.

Esta mutação segue avançando na sociedade pós-escravista, marcando relações de poder e desigualdade entre as instituições políticas e os povos que perpetuam suas tradições de forma orgânica. Tais instituições políticas, como as Secretarias de Cultura, trazem como princípio norteador uma ação baseada na obrigatoriedade assistencialista imposta por instituições internacionais¹⁹ dirigidas por especialistas que buscam resguardar a diversidade simbólica da humanidade em meio ao avanço da urbanização e sua atmosfera de homogeneização cultural impulsionada pela ação da Indústria Cultural. Uma indústria que requer um consumo exagerado, extensivo e intensivo, caracterizada pela alienação.

Neste sentido, o artista plástico Luís Karimai, ex-secretário de cultura da cidade de Juazeiro do Norte, falecido em julho de 2010, em entrevista publicada na revista Ceará News, edição do ano de 1997, nos aponta para um estado “pré-agônico” das artes tradicionais da cultura popular:

Esse sentimento deve levar a gente a meditar bastante sobre essa questão da cultura tradicional, da cultura popular. Temos que analisá-la com profundidade para que possamos entendê-la dentro de um contexto maior da arte da cultura do terceiro milênio, com todas as implicações da industrialização da mídia e também de um novo comportamento social e moral. No mais, a gente tem um segmento erudito tradicional: temos as artes plásticas, a música, dentro de certos padrões ainda tradicionais no que se refere à forma. (KARIMAI, 1997, p. 24).

Ao refletir sobre o processo de globalização, Stuart Hall levanta três possíveis consequências da tendência de homogeneização dos produtos culturais: “as identidades

¹⁹ “...os conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais constituem patrimônio imaterial brasileiro e são definidos pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Unesco, 2003) como as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – assim como instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante da sua tradição e identidade. Dessa forma, objetiva-se valorizar a identidade, ancestralidade e criatividade do povo brasileiro nos processos educativos.” (METAS DO PLANO NACIONAL DE CULTURA, 2011, p. 22-23).

nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do ‘pós-moderno global’; as identidades nacionais e outras identidades ‘locais’ ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades — híbridas — estão tomando seu lugar.” (HALL, 1999, p. 99).

Dentre os diversos desfechos possíveis não nos caberia aqui, neste breve capítulo, discutir para quais lados pesam as probabilidades. Mas nos questionamos, afinal, a partir de quais bases ou raízes de conhecimento se sustenta o tronco dos saberes da **arte tradicional popular**, e como isso influi determinado curso vital ou se traduz em memórias e experiências significativas de formação de um sujeito e, em paralelo, contribui para a sua consagração e reconhecimento social.

Já falamos anteriormente do reconhecimento valorativo institucional da diversidade de manifestações populares, gerando uma tendência basicamente protecionista, e da necessidade de resgate de algumas expressões culturais de povos originários em processo de esvaziamento e marginalização de seus agentes. Porém, sabemos que esse processo de recolhimento parte de uma conjuntura específica que determina novos currículos ligados às novas possibilidades globais de produção e consumo de bens materiais e multiplicação de riquezas mal distribuídas, perpetuando um desequilíbrio grave das condições reais de manutenção dos movimentos de tradição popular.

No entanto, esse esvaziamento não ocorre em seu patrimônio simbólico, ainda presente na memória de Mestres da sua cultura. Trata-se de um conteúdo presente na *história oral* de seus Mestres e, por isso, muitas vezes só encontram expressão na disponibilidade de alguns para ouvi-los e interpretá-los, para que se revelem as minúcias de seus componentes simbólicos e estéticos. Tais Mestres se portam também como guardiões do saber, atribuindo um mérito cuidadoso a determinados sujeitos na possibilidade de transmissão destes conhecimentos. Esse fato já é reconhecido por várias instituições culturais e educacionais que buscam formas de inclusão e reconhecimento institucional destes Mestres.

A natureza do processo criativo destes Mestres não se configura em um produto pronto, que possa ser processado, rotulado e compartilhado de maneira homogênea. As múltiplas facetas do fazer artístico nos coloca diante de uma perspectiva da tradição ou da inovação. A depender da *personalidade artística* de cada sujeito, determinadas escolhas são feitas, e os processos são tão amplos e variados como o conjunto de memórias e narrativas que habitam a consciência do artista. O que ocorre então é que cada sujeito opera dentro de um

circuito criativo próprio, e nesse circuito as motivações e seus efeitos práticos dão ao artista o título (ou razão fundadora) que lhe basta para a sua legitimação. Caberia então o reconhecimento, por parte dos pesquisadores e colaboradores, dos processos diversos que se legitimam a partir da conquista da autonomia do artista rumo à sua consagração.

2 ALAS DA COMUNIDADE - O CAMPO DAS MANIFESTAÇÕES CARNAVALESCAS FORTALEZENSES DAS DÉCADAS DE 60 E 70, E AS EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS DE DESCARTES GADELHA NO SAMBA E MARACATU DO CEARÁ

Trataremos aqui de uma análise do campo pelo qual Descartes Gadelha ingressou na música percussiva. Consideramos o campo aqui abordado como um espaço importante onde o agente transitou e constituiu experiências que o levaram a se tornar uma autoridade musical pedagógica. Buscamos realizar um recorte do ponto de partida de nossas análises, tendo em vista que, com base na análise de algumas entrevistas, pode-se argumentar sobre as experiências de Descartes na cidade do Rio de Janeiro como ponto culminante de sua trajetória carnavalesca, porém, não nos parece ter sido ali o palco de suas principais disputas sociais, onde firmou sua identidade musical e confirmou sua autoridade como um mestre de bateria.

Trataremos então, mais adiante, de demonstrar o campo pedagógico percussivo que se inicia com a formação de escolas de samba na cidade de Fortaleza nos anos 60 e 70, continuando com uma trajetória paralela ao campo do maracatu, que forma nos dias atuais, um movimento de formação cultural através de ongs e universidades. Nos interessa então perceber parte da gênese desse campo formativo que ainda hoje recebe a influência viva de Descartes Gadelha.

Como já exposto, nossa linha de pesquisa segue uma abordagem bourdieusiana, em que se analisa, a priori, o campo de relações sociais, campo que é permeado por disputas, valores simbólicos, desigualdades e divisões territoriais de representação identitária intrainstitucionais recebidas pelos sujeitos através de capitais sociais diversos, heranças familiares, escolares e profissionais. Para tanto, iremos nos aproximar da historicidade das manifestações carnavalescas ocorridas nas décadas de 60 e 70, décadas estas que marcam o enraizamento da prática da música percussiva na vida de Descartes através do grupo carnavalesco Ispaia Brasa.

Vale salientar de antemão que em determinado momento de nossa entrevista com Descartes, quando perguntamos sobre o campo carnavalesco pelos quais o mesmo se constituiu mestre regente de grupos de percussão, foi-nos indicada pelo próprio mestre a obra literária de Pires (2004) como principal referência para a compreensão basilar do que aqui queremos investigar. Descartes declara:

Eu tenho uma revista aqui, que ela foi publicada por Sérgio Pires. Sérgio Pires ele é um jornalista, um doutor em jornalismo, muito competente, formou-se lá no Rio... mas ele é Cearense. E eu não sei se ele... se ele é vivo ainda. Eu acho que é. Ele escreveu um livro, uma revistinha... uma revista chamada Ispaia Brasa: o bloco que virou escola. Que foi uma escola... Não escola acadêmica, mas uma escola geral. Como a escola dos impressionistas. Não existia um prédio da escola, era um movimento intelectual, apenas. Ideológico. [...] Se você tiver essa revista, ela vai contar tudo isso que eu lhe disse.²⁰

Ocasionalmente, por cortesia do professor Erwin Schrader, pude ter acesso à obra de Pires (2004) e desenvolver uma estratégia de compreensão de um campo musical percussivo que se formou em Fortaleza nas décadas de 60 e 70.

A proposta de compreender o campo nos coloca diante de uma das mais importantes categorias de análise da praxiologia de Bourdieu (2005), que nos chama a atenção para a importância dessa noção nas pesquisas das trajetórias sociais dos sujeitos em sua obra intitulada *Esboço de auto-análise*²¹. A proposta teórica de Bourdieu neste trabalho é aplicar em si mesmo o método reflexivo, que é uma marca de suas pesquisas, e com isso escrever um livro "para desencorajar as biografias e os biógrafos, como que revelando, por uma espécie de ponto de honra profissional, as informações que [ele] teria gostado de encontrar, quando tentava compreender os escritores ou os artistas do passado" (p. 133).

É nesta obra que Bourdieu (2005) afirma que “compreender [a narrativa] é primeiro compreender o campo com o qual e contra o qual cada um se fez” (p. 40). Nessa direção, ele sintetiza o contexto da dinâmica do terreno acadêmico desde os anos de 1950, momento em que ingressa na Escola Normal Superior e passa a conviver com figuras ilustres da Filosofia francesa.

Neste trabalho, para entendermos a formação de Descartes Gadelha como regente percussionista, analisaremos sua trajetória partindo do campo carnavalesco de Fortaleza nos anos 60 e 70, com ênfase no seu trabalho realizado no grupo Ispaia Brasa.

²⁰ Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 17 de maio de 2022.

²¹ Concebido a partir de um curso ministrado no Collège de France, *Esboço de auto-análise* é o livro mais pessoal do sociólogo Pierre Bourdieu. Escrito em 2001, poucos meses antes de sua morte, o texto mescla a narração de momentos-chave de sua vida a um estudo da posição que ocupou no campo intelectual. A infância e os ritos de passagem no internato, a vivência familiar numa província pobre do sudoeste da França e a experiência como sociólogo na Argélia compõem alguns dos temas do livro. Mas o cerne da atenção é dedicado aos jogos de força entre as principais escolas de pensamento na França naquele período, com destaque para as figuras de Raymond Aron, Michel Foucault e, sobretudo, Jean-Paul Sartre. De acordo com Bourdieu, Sartre foi um dos responsáveis pelo estabelecimento de um modelo de atividade intelectual pautado pelo exibicionismo retórico e pela ambição desmedida — e é no embate com esse modelo que o autor reconstrói sua trajetória. Traduzido pelo sociólogo Sérgio Miceli, que também assina a introdução, e ilustrado com fotos tiradas pelo autor em pesquisas de campo na Argélia, *Esboço de auto-análise* condensa de forma enxuta e elegante o percurso de um dos mais importantes sociólogos do século XX.

Vemos que a relação que se estabelece entre as posições e as tomadas de posição nada tem de uma determinação mecânica: cada produtor, escritor, artista, sábio constrói seu próprio projeto criador em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu *habitus* por uma certa trajetória e também em função da propensão a acolher ou recusar tal ou qual desses possíveis, que os interesses associados a sua posição no jogo lhe inspiram. (BOURDIEU, 2005, p. 64).

Algumas citações de Bourdieu nos auxiliam a compreender com mais exatidão seu conceito de *trajetória*. Este conceito, aliado ao conjunto de registros jornalísticos e literários disponíveis na imprensa cearense, formam a mola propulsora desta pesquisa, dado que as perspectivas do nosso olhar científico encontraram, assim, um porto seguro para um trabalho que visa dar ao leitor pesquisador um panorama de como a constituição dos nossos saberes musicais perpassam nossa trajetória social e vice-versa.

2.1 Conceitos de trajetória elaborados por Pierre Bourdieu

A priori, podemos refletir sobre a forma como Bourdieu (2005) nos situa dentro de uma racionalidade espacial e temporal do sujeito, não no intuito de reduzi-lo a isso, mas de tornar acessível e inteligível as condições postas diante do sujeito para o desenvolvimento do seu protagonismo.

Bourdieu elabora seus conceitos em toda a sua produção literária, porém, na sua obra intitulada *Razões práticas: sobre a teoria da ação* (BOURDIEU, 2005), temos uma abordagem direta sobre questões ligadas à pesquisa biográfica, que envolvem a ideia de trajetória que aqui buscamos encaminhar nos trilhos desta pesquisa.

Diferente das biografias comuns, a *trajetória* descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor [agente] em estados sucessivos do campo(...), tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas [...]" (BOURDIEU, 2005, p. 71-72).

A citação acima nos introduz a ideia de um olhar pormenorizado do sujeito, uma racionalidade quase matemática onde se percorrem várias distâncias entre dois pontos diversos. Essa geometria que se forma, esse desenho, nos revela muito do que somos como sociedade e o sentido que damos à nossa atuação nos diversos campos das artes, das ciências e das religiões. Pois, para agir, precisamos de um conjunto de fatores que nos sirvam de impulso, mas como

podemos tentar defini-los? Para tal, voltamo-nos novamente para Bourdieu (2005) quando afirma:

[...] não podemos compreender uma trajetória (ou seja, o envelhecimento social que, ainda que inevitavelmente o acompanhe, é independente do conhecimento biológico), a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou; logo, o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado — pelo menos em certo número de estados pertinentes do campo — ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis. (BOURDIEU, 2005, p.82).

Em seu conceito de trajetória, Bourdieu (2005) também nos situa sobre outros conceitos importantes. Como visto acima, precisamos compreender seu conceito de campo (abordado por pelo autor principalmente na descrição do campo científico) e o conceito de capital simbólico.

Os acontecimentos biográficos definem-se antes como alocações e como deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. (BOURDIEU, 2005, p. 81-82).

Para Bourdieu (1983), em sua conceitualização de campo científico, temos a seguinte sentença:

O campo científico, enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores), é o lugar, o espaço de jogo de uma luta concorrencial. O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado. (BOURDIEU, 1983, p. 122-123).

Buscaremos, então, uma síntese da dinâmica do campo carnavalesco fortalezense a começar dos anos 60, quando Descartes Gadelha ingressa na música percussiva através dos carnavais de Fortaleza e passa a conviver com figuras ilustres da cena musical. A partir daí, Descartes inicia sua fase de intensa imersão na percussão, mas de uma forma ampla, ou seja, envolvido em várias atividades que contemplam a criação de um desfile de samba, a saber: criação de projeto (idealização e escrita), administração contábil, captação de recursos, confecção das fantasias, confecção de instrumentos, composição de enredos, formação e regência dos brincantes, organização e harmonização do grupo, e até mesmo a socialização e organização política necessária para as tratativas dos apoios culturais relativos ao poder público. Assim começa uma das fases mais importantes da formação do *habitus* musical de Descartes,

que contempla um fazer musical completamente imerso na cultura e no fazer artístico como um todo. Desta forma, vamos nos inteirando da enorme envergadura de conhecimento prático e teórico que emerge em Descartes para o entendimento de uma parcela dos fatores que dão suporte a sua constituição como Autoridade Musical Pedagógica no campo da música percussiva.

2.2 Pequena introdução ao carnaval no Brasil segundo Lilia Schwarcz

O carnaval é uma festa popular que acabou por vincular-se diretamente à história e à cultura brasileira; frevos, escolas de samba, grupos que saem voluntariamente às ruas marcam simbolicamente o começo do ano em todo o território brasileiro. Mas o carnaval brasileiro não foi algo que nasceu pronto, e não foi sempre igual.

Por mais que o carnaval seja uma festa bastante terrena, e totalmente encravada no dia a dia dos brasileiros, esta festa nasceu ligada à Igreja Católica. Em 604, o papa Gregório I determina a criação de 40 dias de privações, período conhecido como “quaresma”. Os fiéis, por sua vez, resolveram aproveitar os dias que antecedem a quaresma, momento que implicava em passar 40 dias sem comer carne ou gordura, para então comer bastante carne. Por isso o nome “*carnevale*”, que em italiano (já derivado do latim) quer dizer, aproximadamente, “adeus à carne”.

Os primeiros relatos de marcha de carnaval no Brasil datam de 1553 e ocorreram em Pernambuco. Junto com o carnaval também vieram alguns personagens muito interessantes, como por exemplo o Zé Pereira, personagem de pernas compridas e muito brincalhão. Importado de Portugal, era representado por um enorme boneco que marchava junto aos foliões. Com o tempo, também os ritmos foram mudando. A primeira forma musical do carnaval não foi o samba, mas sim a polka (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Outros ritmos aos poucos foram sendo incluídos na festa, como o frevo, por exemplo; ritmo muito animado, quase uma marchinha, que faz muito sucesso em Recife/PE. Vale lembrar que a primeira marchinha de carnaval feita no Brasil foi criada por uma mulher: Chiquinha Gonzaga²². Trata-se da marchinha *Ô Abre Alas*.

²² Francisca Edviges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga (Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1847 – Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1935), foi uma compositora, instrumentista e maestrina brasileira. Foi a primeira pianista chorona (musicista de choro), autora da primeira marcha carnavalesca com letra (“Ô Abre Alas”, 1899) e também a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil.

O samba nasceu na Bahia no final do século XIX, mas se popularizou no Rio de Janeiro. O primeiro samba registrado foi criado por Donga,²³ em 1916, e foi chamado *Pelo telefone*. Nesta canção já ficava claro como o samba carregava uma dose grande de irreverência e de subversão. E a partir daí, o carnaval como o conhecemos foi-se organizando. (SCHWARCZ, STARLING, 2015).

A primeira escola de samba se chamava “Deixa falar” e foi criada em 1928 no Rio de Janeiro. Já o bloco mais antigo foi criado em Pernambuco, em 1931, chamava-se “O homem da meia-noite”. Na Bahia, foi em 1951 que se criou o primeiro trio elétrico.

Assim, já na década de 1950, temos a cultura carnavalesca disseminada nos principais centros urbanos do Brasil, tanto por questões culturais e tecnológicas (advento das rádios e da televisão), mas principalmente por questões políticas — que aqui não abordaremos — e da necessidade de se construir uma identidade nacional dentro do vasto escopo de raças e povos presentes no território brasileiro.

É nos anos 60 e 70 que voltamos nosso olhar para o carnaval fortalezense, mais especificamente para o bloco *Ispaiá Brasa*, de cujo contexto orientamos nosso foco para o campo onde a trajetória de Descartes Gadelha se fez bastante presente e atuante, sendo parte determinante de sua formação como músico compositor e regente percussionista.

Tal fator determinante pode ser percebido especialmente quando acessamos o histórico artístico de Descartes Gadelha presente na Enciclopédia Itaú Cultural²⁴. Ao clicarmos em ‘Exposições’ e ‘Acessar todos os eventos’, percebemos a seguinte cronologia nas suas principais exposições que ali foram catalogadas: 1) A Paisagem Cearense (1963); 2) 14º Salão de Abril (1964); 3) Gente da Terra (1980); 4) Catadores do Jangurussu (1989); 5) De um Alguém para Outro Alguém (1991); 6) 50º Salão de Abril (1999); 7) 51º Salão de Abril (2000); 8) 51º Salão de Abril (2000); 9) Belchior: retratos e auto-retratos (2001); 10) Belchior: retratos e auto-retratos (2003); 11) Iracemas, Morenos e Cocacolas (2004); 12) Iracemas, Morenos e Cocacolas (2004); 13) Caldeirão de Fé (2006); 14) Pintura: coleção Mario Schenberg (2010); 15) Olhares ao Sentir (2012); 16) Diferentes Olhares sobre o Ceará (2012); 17) Expressividade Cearense (2012); 18) Erudito, Tradicional e Pop (2014); 19) Reinvenções (2019).

²³ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, (Rio de Janeiro, 5 de abril de 1890 – Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1974) foi um músico, compositor e violonista brasileiro.

²⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22876/descartes-gadelha/eventos?classificacao=exposicao> . Acesso em: março de 2020.

Encontramos um total de 19 exposições e notamos que há um intervalo temporal perceptível entre os anos de 1964 até 1981. Justamente o período em que Descartes foi o diretor artístico do Grêmio Recreativo Escola de Samba Ispaia Brasa, onde se envolveu no intenso exercício de suas habilidades musicais e pedagógicas com base nas suas experiências percussivas da infância e adolescência, e também pôde participar, no Rio de Janeiro²⁵, dos ensaios da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro.

Figura 1- Carteirinha de membro do Grêmio Recreativo Escola de Samba ISPAIA BRASA



Fonte: Arquivo MAUC

2.3 O Bloco Ispaia Brasa e os carnavais de Fortaleza nas décadas de 60 e 70

A valorização da cultura local no cenário fortalezense é algo que nos remete ao passado moderno de Fortaleza, personalizado aqui pelo compositor cearense Alberto Nepomuceno, quando ele afirma que “Não há pátria quando um povo não canta em seu idioma”.²⁶ Ainda assim, essa valorização só seria devidamente reconhecida se encaixada nos rígidos moldes da música europeia, tida como estética hegemônica perante os artistas que quisessem formar carreira nos teatros e galerias. Não se trata, por exemplo, de representar o *batuque*²⁷ na forma em que este era feito nas senzalas e festas da população negra que formava a maioria no solo brasileiro. Haveria de se retirar toda a sensualidade dos contratempos e as

²⁵ Descartes passava suas férias escolares no Rio de Janeiro, onde convivia com parte de sua família que foi morar por lá.

²⁶ Vale salientar que o idioma brasileiro é o português derivado de Portugal. O Brasil oficial, portanto, não adotou o idioma Bantu, presente na cultura dos escravos que formavam mais de 80% da população nacional no século XVII, ou mesmo os idiomas indígenas dos povos pré-coloniais (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

²⁷ Ver a obra: MUKUNA, Kazadiwa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. 258 p. (Coleção África).

irregularidades das durações não seriam consideradas, pois a música de prestígio urbano deveria ser algo em constante submissão às regras da escrita métrica de origem italiana, ao passo que a música afro-brasileira se apoiava fortemente na noção de comunidade. Sendo assim, o batuque bom seria aquele que vem de uma comunidade forte, no sentido de integrada e internalizada inicialmente pelos indivíduos através da imitação (MUKUNA, 2000).

Não obstante, temos, numa determinada época do carnaval fortalezense, esse sentido comunitário presente na forma singular de preparação e realização dos desfiles. Em alguns blocos de rua, brincar o carnaval era sinônimo de uma renúncia momentânea de divisões de classes, de gênero e raça. Através da música, das danças e fantasias, uma ponte era erguida entre aqueles que antes não se encaixavam facilmente, sendo a subversão deste modo desagregado e individualizado de ser que girava em torno da ideia da ordem social, a regra de ouro para um bom carnaval.

Para adentrarmos nos detalhes do assunto a que por ora nos propomos, além da narrativa de Descartes Gadelha, duas obras literárias formam as bases centrais deste capítulo, a saber: “Ispaia Brasa, o Bloco que virou Escola”, do jornalista Sérgio Pires em 2004, e “Não é qualquer carnaval”, da jornalista Roberta Kelly de Souza Brito em 2014.

Brito (2014), em sua obra, nos traz um registro das principais características do carnaval de Fortaleza com base na fala de brincantes e nas observações de pesquisadores da área, tais como Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), Gilmar de Carvalho, Sérgio Pires, José Augusto Lopes, Pedro Álvares e Felipe Araújo. Aborda também questões ligadas à difusão do maracatu cearense através do olhar de pessoas ligadas a esta tradição, tais como o próprio Descartes Gadelha, Calé Alencar, Pingo de Fortaleza e Marcos Gomes.

Pires (2004) inclui em seu oportuno texto — indicado pelo próprio sujeito desta pesquisa em ocasião de nosso primeiro encontro — esclarecimentos sobre agremiações contemporâneas da Ispaia Brasa, fazendo também referências quanto à origem e importância cultural do maracatu como evolução das coroações de reis negros ocorridas na igreja Nossa Senhora do Rosário, a partir da primeira metade do século XVIII, em Fortaleza e em outras cidades do interior cearense.

Propondo-se a realizar uma pesquisa minuciosa da história do Ispaia Brasa, Pires (2004) busca, à partida, descrever um momento da vida cultural fortalezense sem estabelecer julgamentos de valor. Porém, o autor nos prontifica com o seguinte relato: “Como manifestação autêntica do carnaval, a Escola morreu no segundo ano de vida” (Pág. 42). Na sua opinião, em determinado momento, o bloco Ispaia Brasa “se afastou da essência das bases mais populares

as quais sua constituição estava ligada, ela se tornou um grêmio, sem vida comunitária, assentado basicamente no trabalho de Descartes Gadelha, que concebia os enredos, fazia os figurinos, desenhava as alegorias, adereços e ainda ensaiava a bateria.” (BRITO, 2014, Pág. 42).

O músico e artista plástico Descartes Gadelha, na descrição de sua trajetória, ao narrar o período quando então participou ativamente das atividades da Escola de Samba Ispaia Brasa, afere novo sentido ao discurso referente às mudanças pelas quais o carnaval fortalezense sofreu, conforme foi ocorrendo a adoção de um modelo carioca de organização carnavalesca. “O folclore significa, na tradução, a sabedoria popular dominante. E o folclore não pode estagnar. Por quê? Porque a sociedade não fica parada, não estagna. A sociedade é muito dinâmica. Sendo dinâmica, ela é folclórica. Se não for dinâmica, ela se acaba, porque ela tem que ser incorporadora; incorporar novas possibilidades”, declara Descartes. (BRITO, 2014, Pág. 41).

A Escola de Samba Ispaia Brasa teve dez anos de vida (1968 a 1978), de acordo com os registros de Pires (2004). Por sete anos foi campeã geral do carnaval de rua de Fortaleza, e chegou a conquistar oito vezes o título maior da categoria, com notas máximas em vários quesitos. Em 1969, ela marca em definitivo a introdução do modelo carioca de escola de samba, promovendo a vinda de ritmistas da Acadêmicos do Salgueiro (RJ) e da Unidos de Lucas (RJ). Em seu livro, Pires (2004) afirma que a Escola tinha pressa em eliminar as raízes, esquecer a folia boêmia e, dentro dessa perspectiva, logo substituir as animadas mocinhas e os divertidos mocinhos pelas novas damas da Corte Imperial, belas e bem vestidas jovens da classe média, dançando com seus longos vestidos de baile.

Em contrapartida, Pires (2004) nos apresenta, em seu livro, um breve depoimento do cantor cearense Ednardo, que afirma:

[...] foi de importância fundamental minha amizade com Descartes Gadelha, um dos fundadores da Ispaia Brasa, grande mestre das artes plásticas e músico do primeiro time, com percepção rítmica fora do comum. Anteriormente tínhamos o interesse comum pelos Maracatus do Ceará, foi quando ele apresentou a ideia que havia formado junto a outros foliões, a Escola de Samba Ispaia Brasa, para acelerar o ritmo dos batuques de nossa terra, cuja antecessora mais direta seria a Escola de Samba de Luiz Assunção, que misturava frevo e samba, junto à Prova de Fogo. Descartes Gadelha, junto a outros mestres da Ispaia Brasa, mandou ver, trazendo ritmos totalmente inusitados e inovadores. Havia um mixer de samba com incorporações de elementos rítmicos nordestinos dando sabor todo especial à sua bateria. (EDNARDO *apud* PIRES, 2004, p. 15).

O cantor Ednardo ainda acrescenta, no final de seu texto de contribuição para este livro memorial, a seguinte sentença: “Tenho grandes recordações, algumas singelas fotos, eu vestido de brancas rendas do Aracati e as presenças especiais de alguns mentores da Ispaia Brasa, uma das mais importantes escolas de samba do Ceará” (EDNARDO *apud* PIRES, 2004, Pág. 15).

Sendo assim, observamos que existe uma questão de “afetos” quanto a uma postura nostálgica ou moderna do carnaval de Fortaleza entre aqueles que narram a história do bloco Ispaia Brasa, mas não hesitamos em afirmar que o que se constata das falas é a percepção clara de que houve um campo carnavalesco próprio e bastante representativo em Fortaleza. E esse campo agregou e envolveu agentes de várias áreas das artes e da comunicação, tornando-se um marco importante na cadeia de eventos e fatos que definem a identidade cultural da cidade.

Falaremos, então, um pouco sobre as origens desse campo e a Escola de Samba Ispaia Brasa, depois, sobre as principais tramas sociais que operaram significativas transformações, contexto em que observamos também a ocorrência de acirradas disputas que até os dias de hoje marcam o amadurecimento dos grupos e movimentos carnavalescos fortalezenses.

Com as atividades carnavalescas se popularizando nos grandes centros urbanos, Fortaleza configurou-se, no estado do Ceará, como o lugar das diversidades de práticas carnavalescas. Mantinha ligações com o Rio de Janeiro, cujos sujeitos eram atraídos pelas marchinhas e sambas produzidos pelas escolas de samba dos morros. No decorrer da década, a produção carioca começava a se tornar uma nítida produção mercadológica, na crescente e emergente sociedade do espetáculo, respaldada pela mídia televisiva, que se acentuou nos anos 60 e 70, durante o regime militar. Em 1969, quando o Brasil vivia em pleno processo ditatorial, com forte repressão espalhada pelo país, tempo do AI 5, de exílio, torturas, protestos e resistências, as escolas de samba cariocas passaram a configurar um modelo carnavalesco de identidade nacional, de brasilidade e tropicalismo. Através de um poder constituído, através de suas potentes produções espetaculares, construíram uma hegemonia e tornaram-se um paradigma carnavalesco no contexto brasileiro.

Em Fortaleza, a concretização das influências provocou a importação de sambistas cariocas, como aconteceu com o bloco Ispaia Brasa, que viria a se tornar escola de samba. A presença dos ritmistas proporcionou à emergente escola uma acentuada visibilidade no carnaval de rua, vindo a disputar com os maracatus os títulos de campeão geral. Segundo Pires (2004), os dirigentes, na perspectiva de respaldar localmente a Escola, patrocinaram a vinda de ritmistas

da Acadêmicos do Salgueiro e Unidos do Lucas (PIRES, 2004. p. 34). Descartes Gadelha, músico e compositor da Escola, analisa o modelo importado pela Ispaia Brasa:

[...] O Carnaval de Fortaleza pode ser dividido em duas fases: antes e depois da Ispaia Brasa. Antes, o fortalezense fazia um carnaval dentro da mais genuína espontaneidade, era tudo muito brejeiro e contagiante, e, o que é mais importante, um acontecimento e manifestação eminentemente da cidade. O povo ia às ruas ver ou brincar livremente. Daí serem usados os termos, "Vou brincar no Prova de Fogo", "brincante do maracatu", "Brinco no Ispaia Brasa" (em vez de eu sou sambista). [...] Assim aconteceu com nosso carnaval de rua com o advento do Ispaia: todos cederam ao impacto, à inovação, ao sucesso, à consagração do povo, à simplicidade de cantar, à promoção da liberdade criativa de figurinos entre os participantes, bem como a motivação para a elaboração de melodias, coreografia e cenografia e, principalmente, à oportunidade de desenvolvimento das aptidões percussivas da rica polirritmia do samba. (DESCARTES GADELHA *apud* PIRES, 2004, p. 29-32).

A Federação dos Blocos Carnavalescos do Ceará — a partir de 1982 denominada Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará — registrava, no histórico de suas filiadas, o dia 10 de novembro de 1966 como data oficial de fundação da Ispaia Brasa. Porém, afirma Pires (2004), esta data apenas assinala seu registro, sendo seu surgimento, segundo depoimentos de seus membros, atrelado a um encontro bem anterior, ocorrido numa região boêmia da cidade chamada “inferninho”, próximo à Galeria Rio Branco, no bairro do Centro. Seu surgimento parte da sugestão de Benson Queiroz, numa noite de boemia na companhia de Edilson Rogério Coelho de Araújo e Descartes Gadelha, sendo estes considerados os seus três fundadores.

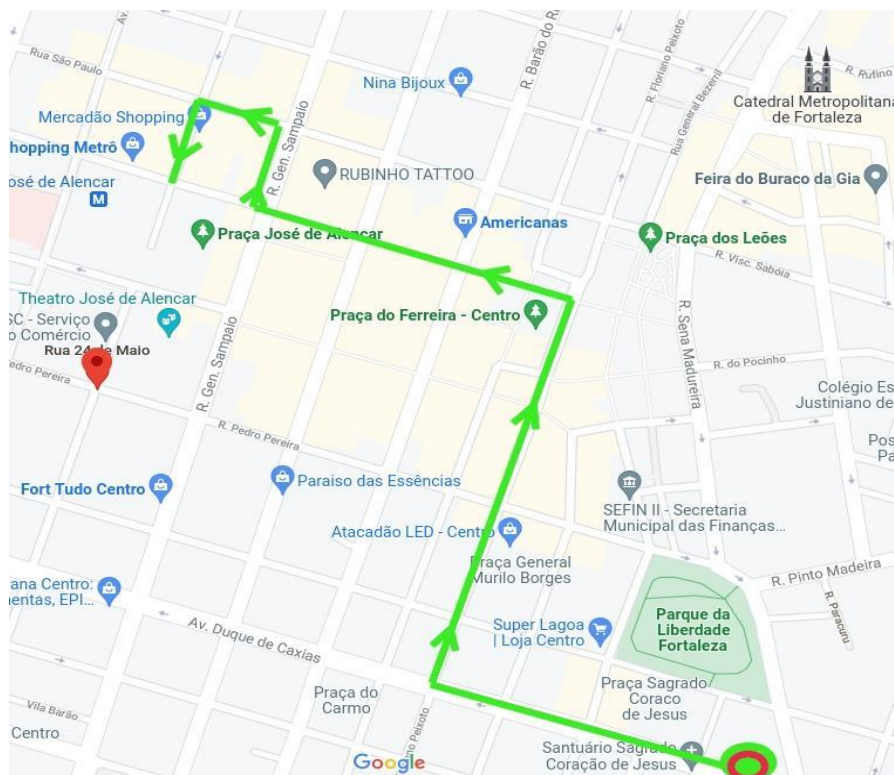
A Escola de Samba Ispaia Brasa — ou simplesmente Ispaia Brasa — teve seus momentos mais marcantes no período entre 1968 a 1978. Mas sua história — e de modo especial, o relato de suas origens, que começa uma década antes de sua fundação, com o bloco “VaçôraXuja” — pode nos ajudar a esclarecer as transformações pelas quais passaram os blocos de Fortaleza nas décadas de 1960 e 1970.

O VaçôraXuja era um bloco popular e democrático que desfilava em Fortaleza na década de 1950. Trazia em sua corda de demarcação um estandarte em forma de vassoura com uma orquestra na retaguarda, alguns foliões fantasiados de mulher, outros com saias de palha, sendo totalmente formado por homens. Apesar de seu apelo popular, havia entre seus componentes importantes figuras do meio artístico e também da vida pública. Nas aberturas de desfile surgiam figuras como Jorge Veiga, Jamelão e Mansueto. No período da tarde brincavam na rua e à noite animavam os clubes elegantes da cidade. Entre seus brincantes, podiam ser vistos figuras como Edilson Rogério, Benson Queiroz, Geraldo Cirão, Aldenor da Silva Maia (na época, chefe de polícia), Milton Moreira (inspetor de trânsito), André Vieira (conhecido como Melé, do conjunto Quatro Azes e Um Curinga), Hélio Santana, Moacir Diógenes, Alcyr

Ibiapina, Stênio Vale, Thiago Otacílio de Alfeu, Walter Araújo, Antônio Pontes Tavares, Edilson Carneiro, Milton Azevedo, Luiz Frixtil, Lúcio Carneiro e João Nogueira Sales, entre outros tantos importantes nomes do meio social fortalezense.

Geograficamente, o cortejo de pedestres e veículos seguia pela Avenida Duque de Caxias, Rua Floriano Peixoto, Rua Guilherme Rocha, Rua General Sampaio, Rua São Paulo e Rua 24 de Maio. Havia uma estrutura de palanque armada na praça José de Alencar, em frente ao local onde se situava a Rádio Iracema. Em várias situações, quando o VaçôraXuja passava, a polícia tentava conter o itinerário original, e assim o bloco tentava seguir outro roteiro. Até o momento em que o folião Milton Moreira, o inspetor de trânsito, levantava parte da máscara e dava a ordem: “Passa!”, lembra Descartes.

Figura 2 - Itinerário Vaçôra Xuja.



Fonte: Google Maps.

Assim seguia o bloco, contando com a alegria dos seus foliões para superar todos os obstáculos e desagradados. Com o passar dos anos, a cadeia de eventos históricos e a difusão dos meios de comunicação engendra diversos movimentos para suplantar as tradições em direção a uma expressão de um conceito de modernidade do carnaval. Espera-se que as características dos carnavais advindas de outros centros urbanos venham dar um novo entusiasmo para a nossa cultura foliã. Neste sentido, surge o Bloco Ceará Moderno. O carnaval

de Fortaleza inicia, assim, sua busca por um carnaval de viés temático e inclinado para um nível de maior organização, musicalidade e difusão.

2.3.1 Ano de 1962 – O Bloco Ceará Moderno, o embrião da Espaiá Brasa

O Bloco Ceará Moderno tem sua origem atrelada à chegada do sargento da aeronáutica João Batista de Almeida, carioca que se mudou para Fortaleza no início da década de 60. O sargento Batista, como era chamado, trazia na bagagem a experiência de ter pertencido à Bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro. Logo que chegou a Fortaleza, tratou de recrutar, entre seus companheiros de farda, os primeiros componentes desse bloco que faria sucesso em Fortaleza (Pires, 2004). O grupo começou com graduados, praças e seus familiares, quase todos integrantes de escolas de samba cariocas. O Ceará Moderno realizou o seu primeiro desfile cantando um samba de Bráulio Martins, em homenagem ao povo da terra de Alencar e mostrou, pela primeira vez em Fortaleza, de forma organizada, uma bateria integrada apenas por instrumentos de couro e metais.

Ceará Moderno surgiu/Neste recanto do Brasil/Com pastoras requebrando/Tamborins repicando/Cheios de encantos mil/Pela primeira vez/Ô, ô, ô/Viemos às ruas da cidade/Viemos homenagear/O povo da terra de Alencar (BRÁULIO MARTINS apud PIRES, 2004, p. 12)

Bráulio contribuiu também trazendo passistas e ritmistas da Praia de Iracema (Íris, Fernanda, Roseana, Ratts, Wilson, César), gente ligada de alguma forma ao antigo bloco da Só Brinca Quem Pode. As jovens tiveram que passar por uma reciclagem, enquanto viam, no primeiro ensaio, uma senhora casada, ex-integrante da Ala do Conde, da Escola de Samba Portela (RJ), rebolando as cadeiras, ditando o samba no pé. E foi nesse ambiente de grande animação, conta Descartes Gadelha, que pela primeira vez desfilou na avenida. Até então Descartes só tinha mesmo participado de rodas de samba debaixo de uma frondosa mangueira, na oficina onde o seu pai mandava consertar o carro. No livro de Pires (2004), encontramos o seguinte depoimento de Bráulio Martins:

Na terça de carnaval, com uma máscara de estopa no rosto, pois seu pai havia morrido há poucos dias, Descartes observava de perto, ao lado do Edilson, o desfile do Ceará Moderno. Convidado a participar da folia, deu um show à parte tocando tamborim. E o Edilson fez o mesmo no tarol. (BRÁULIO MARTINS. *apud* PIRES, 2004, p. 27).

Descartes destaca que o bloco “[...] era realmente um grêmio. Tinha renda própria, proveniente do arrecadado nas festas realizadas na casa do Batista. Quando saía o dinheiro da Prefeitura, no Sábado Gordo, a agremiação já estava pronta para desfilar”. (BRITO, 2014, Pág. 45). O sucesso foi breve, apenas no carnaval de 1963. No ano seguinte, ao desrespeitar uma determinação do presidente da Federação dos Blocos, Hermes Abreu, que proibiu todos os grupos de desfilar, em virtude da falta de verbas do Poder Público para o carnaval de rua, o Ceará Moderno e o Maracatu Ás de Paus foram expulsos da entidade. O fato aconteceu na gestão do prefeito Cordeiro Neto.

2.3.2 Bar do Gordo: espaços informais de aprendizagem

Desarticulado o Ceará Moderno, e com o retorno do sargento Batista ao Rio de Janeiro, o grupo integrado por Edilson Rogério, Descartes, Benson e outros foi ajudar um novo bloco, a Escola de Samba Alencarina, que ensaiava no Bar do Gordo. Dona Isabel, a mulher do dono do bar, era a baiana da escola, a única *tia*, e Jacinto, líder dos fruteiros do Mercado São Sebastião, era o presidente. Descartes lembra:

No último forró de Fortaleza fomos ao encontro de Leiteiro, que tocava reco-reco e morreu de beber cachaça, Zé Preguinho, que também morreu embriagado sob as rodas de um trem, e outros tantos. Tudo gente humilde, boa de cana e de samba. Os instrumentos eram da nossa charanga, formada para animar os jogos de futebol. (DESCARTES GADELHA *apud* PIRES, 2004, p. 29).

Descartes cuidava da bateria da Alencarina e, em 1966, a escola desfilou com o enredo *Os Bandeirantes*, mas Jacinto brigou com Dona Isabel e levou seu grupo para uma nova sede, *de luxo*, no Pirambu. No Bar do Gordo, ficaram alguns foliões e, de gole em gole, surgiram os Batuqueiros do Morro, um novo bloco. O carnaval do período é descrito por Descartes como “brejeiro e contagiante, e o que é mais importante, uma manifestação social eminentemente fortalezense”.

O que chamavam escola de samba, nada mais era que uma banda de música com um pelotão à frente – só de homens, mulher moça não era pra essas coisas marruás – desenvolvendo uma coreografia peculiar, mistura de frevo, macumba e coco. O pelotão tinha um mestre brincante, ou baliza, que disputava uma cobiçada taça dando perigosos saltos mortais para alcançar o primeiro lugar, diante do palanque da comissão julgadora. Ficou famoso o baliza Jari Cavalcante. O grupo carnavalesco não apresentava alegorias, mas apenas um estandarte, e indicando o nome do bloco e o ano da fundação ou do carnaval em que desfilava, peça que também concorria a uma taça. Enredo era coisa desconhecida e as fantasias obedeciam a um único modelo. O ritmo era lento, sem balanço, muito parecido com a marcha da banda militar. Essa deficiência rítmica era compensada pela orquestra improvisada com bons músicos. Não havia a ala dos compositores, com exceção da Escola de Samba Luiz Assunção,

as melodias entoadas eram os últimos sucessos lançados pelo rádio ao longo do período pré-carnavalesco, e muito bem divulgados, o que fazia o povo cantar. (DESCARTES GADELHA *apud* PIRES, 2004, p. 30).

E foi no seio dessa manifestação popular, que Descartes descreve como “pitoresca e pura”, que nasceu o bloco Espalha Brasa, nome de uma embarcação da Marinha de Guerra do Brasil que, na época, encontrava-se na costa cearense dando combate aos contrabandistas de café. O bloco surgiu boêmio como seu próprio berço — o inferninho da Galeria Rio Branco — misto de prostitutas, travestis, moços e senhores de classe média. Batida diferente da consagrada pelos blocos tradicionais, o bloco Espalha Brasa logo ganhou a preferência do povo que afirmava: “O Ispaia Brasa é o mió”, afirma Descartes. Em 1967, com Ira Velasquez à frente e mais 50 integrantes, ganha o título de campeão de ritmo.

2.3.3 O ano de 1968 – O início da saga carnavalesca do Ispaia Brasa

A transformação do bloco de embalo em escola de samba aconteceu por sugestão de Luiz Antônio Queiroz Pinto. Morria, em Edilson Rogério, Benson Queiroz e Aldenor Maia, o espírito moleque e improvisador do VaçôraXuja, prevaleceria o modelo carioca do Ceará Moderno. Descartes Gadelha tenta justificar:

Como um rio que aumenta seu volume à medida que recebe as águas dos afluentes, a Ispaia Brasa foi naturalmente tomando corpo a cada ano e houve a necessidade de uma organização mais apurada, terminando por se transformar em uma escola de samba, de acordo com a sua estrutura normal. O povo aderiu ao novo modelo sem reagir. Podemos comparar o que aconteceu ao índio que não faz mais a sua louçaria de barro por receber, comodamente, as vasilhas de plástico do branco. (DESCARTES GADELHA *apud* PIRES, 2004, p. 32).

No primeiro ano como escola de samba (1968), já com 120 componentes e apresentando como atrações um grupo de capoeiristas e um casal de gafeira, a Ispaia Brasa conquista o título máximo da categoria, é vice-campeã geral do carnaval e apresenta a melhor porta-estandarte (as escolas, em Fortaleza, não tinham ainda porta-bandeira). Descartes lamenta que:

[...] por falta de um órgão que cuidasse de nossas mais caras tradições, os blocos foram se sofisticando, perdendo aquela pureza local e, sem a mínima orientação, imitando a todo custo a intrusa que fazia sucesso. A Ispaia Brasa, por sua vez, não passava de uma imitação das escolas de samba cariocas que nada têm de folclóricas. Na verdade são institucionais, todas elas grêmios recreativos ou culturais. (DESCARTES GADELHA *apud* PIRES, 2004, p. 32).

Figura 3 - Carnavalescos desfilando nas avenidas de Fortaleza.



Fonte: Arquivo MAUC

2.3.4 O ano de 1969 – As transformações do carnaval popular de Fortaleza

O ano de 1969 vai marcar, em definitivo, a introdução do modelo carioca de escola de samba e a cisão com as bases, bastante populares. A Ispaia Brasa promove a vinda de ritmistas das escolas de samba do Salgueiro e Unidos de Lucas, agremiações do Rio de Janeiro, e, com 200 figurantes, apresenta o *Baile Imperial*, enredo e samba criados por Bráulio Martins e Sargento Batista para o Ceará Moderno.

Como já mencionado, a escola tinha pressa em eliminar suas raízes, esquecer a folia boêmia e logo substituiu as animadas *mocinhas* e os divertidos *mocinhos* pelas novas damas da Corte Imperial, belas e bem vestidas jovens da classe média, dançando com seus longos vestidos de baile. E Ângela Gadelha, irmã de Descartes Gadelha, encabeçou a “invasão”, afirma Descartes. Tinha a seu favor uma atenuante: ao contrário das outras damas, dos servos e das floristas, ela sabia ditar o samba na boca e no pé e se notabilizou como *abre-alas* (a jovem que, à frente do estandarte, abria o desfile das escolas, em Fortaleza).

Pela primeira vez, uma escola de samba conseguiu sobrepujar um maracatu — o Rei de Paus — na disputa do título de campeão geral do carnaval de Fortaleza. Conquistou ainda as taças de melhor escola de samba, melhor fantasia, melhor alegoria, melhor ritmo, melhor porta-estandarte, melhor baliza e a Taça Náutico Atlético Cearense – 40 anos.

Samba-enredo: Baile Imperial

Autores: Bráulio Martins e Sargento Batista

Chegou, ô, ô, ô, ô/ A Ispaia Brasa tradicional/ Apresentando nesse carnaval/ O baile da família imperial (bis)/ Nos salões nobres enfeitados/ Com muito gosto e distinção/ A marquesa dançava com o marquês/ A baronesa bailava com o barão/ Numa apoteose de riqueza/ E de beleza, cheia de esplendor/ Se ouvia a suave melodia/ Da valsa para o Imperador/ Lá, lá, lá, lá./ Enquanto a Marquesa de Santos/ Sorria com sua beleza jovial/ A fidalguia se reunia num majestoso palacete imperial/ Numa noite alegre cheia de perfumes e matiz/ A nossa majestade / Valsava com a imperatriz/ Lá, lá, lá, lá (PIRES, 2004, p. 35).

Figura 4 - Dançarinas desfilando na avenida.



Fonte: Arquivo MAUC

2.3.5 O ano de 1970 – As disputas do samba com o maracatu

A disputa maior com o maracatu aconteceu em 1970, quando a Ispaia Brasa, com 440 integrantes, apresentou o enredo *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, com base no trabalho do pintor Debret. A escola ganhou seis taças: vice-campeã geral do carnaval, escola de samba campeã, melhor alegoria, melhor fantasia, melhor estandarte e melhor baliza. O Maracatu Rei de Paus conquistou quatro taças, mas por ter recebido pontos em um número maior de quesitos acabou sendo favorecido, ficando com o título máximo. O presidente da Ispaia, Edson Rogério de Araújo, que havia empenhado as jóias de sua esposa na Caixa Econômica Federal para financiar as despesas com a montagem do enredo, devolveu os troféus com o deliberado propósito de não mais participar do carnaval de rua de Fortaleza. Pires (2004) relata que nesse ano a escola havia gasto Cr\$ 35.000,00 (trinta e cinco mil cruzeiros) e recebido da prefeitura Cr\$ 2.300,00 (dois mil e trezentos cruzeiros).

Diante do impasse, a Ispaia Brasa recebeu, entre inúmeras manifestações de apreço, uma carta do advogado Lourival Correia Pinho, que a todos sensibilizou. Dizia a correspondência:

Como justo e inoportuno protesto contra o verdadeiro esbulho de seus direitos, essa valorosa escola de samba, além da valente atitude assumida, destemerosamente, em plena eclosão carnavalesca no asfalto, no último dia do tríduo momino, ainda manifestou o propósito de não mais se exhibir em nossa Capital nos anos seguintes. Supondo interpretar o pensamento e a vontade de nosso povo, ousou pedir à honrosa diretoria da Ispaia Brasa que não deixe o carnaval Cearense, que sempre foi a nossa mais expressiva e eloquente festa popular. (PIRES, 2004, p. 36).

A escola atendeu ao apelo, permaneceu em atividade e os incidentes provocaram uma modificação do regulamento do carnaval de rua: os prêmios deixaram de ser entregues no palanque oficial, na chamada Terça-feira Gorda.

Samba-enredo: *Viagem Pitoresca Através do Brasil*

Autor: Descartes Gadelha

Ó que maravilha/ Nos meus olhos uma festa colorida/ Ao contemplar o esplendor/
Das aquarelas que Debret pintou/ Ó quantas praias ensolaradas/ Sombreadas por
extensos coqueirais/ A pele bronzeada da mulata/ Com feitiços e riquezas/ Pela
nobreza a peso de ouro disputadas / Caminhando e desenhando/ Pelo Brasil de Norte
a Sul/ Das cenas tristes e alegres/ Ao pagode do lundu/ O luar banhando de prata o
outeiro/ E o caboclo pra sua amada/ Entoando canções de violeiro/ lê lê ô lê lê ô lê
ô lê ô (PIRES, 2004, p. 38).

Figura 5 - Brincantes desfilando na avenida.



Fonte: Arquivo MAUC

2.3.6 O ano de 1971 – Mais um ano de títulos e crescimento do bloco

Descartes nos conta que, depois de 1970, o carnaval na capital cearense mudou de estilo. "Surgiu um regulamento da Prefeitura, copiado do regulamento das escolas de samba do Rio de Janeiro, que premiava as coisas que não existiam em nosso carnaval: comissão de frente, porta-bandeira, mestre-sala, adereços, bateria, ao mesmo tempo em que desclassificava quem entrasse no desfile com orquestra, baliza etc. Foi um ato ditatorial exercido pelo departamento turístico da Prefeitura demonstrando total ignorância sobre o nosso carnaval", afirma. (PIRES, 2004, p. 36)

No entanto, Descartes reunia vasta experiência do carnaval carioca por causa de suas visitas a familiares que moravam no Rio de Janeiro. Tocou em escolas de samba, desfilou nos carnavais cariocas, e com isso desenvolveu também um conhecimento criativo que o preparava para se estabelecer como um dos mais hábeis ritmistas²⁸ do carnaval fortalezense. Para o carnaval de 1971, os preparativos da Ispaia Brasa para a montagem do enredo do ano seguinte, *Rapsódia Nordestina*, exigiram um palco mais amplo e a escola passou a realizar seus ensaios na quadra do América Futebol Clube, na rua Rodrigues Júnior, cobrando ingressos ao preço de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro). O Sargento Batista veio do Rio de Janeiro para dirigir a bateria, que foi dividida em duas. Descartes administrou os ensaios e desenhou as fantasias e enfeites. Assim, a Ispaia Brasa conquistou os títulos de campeã geral do carnaval de rua de 1971, escola

²⁸ Usamos o termo *ritmista* no sentido daquele percussionista capaz de criar novos ritmos partindo da junção de outros ritmos já existentes, sempre em busca da sensação musical do “*swing*”, usualmente conhecida como uma propriedade do jazz americano, cujas células rítmicas são ligeiramente deslocadas da sua posição isométrica num tema musical qualquer.

de samba campeã, melhor alegoria, melhor ritmo, melhor abre-alas (era uma moça e não uma carreta alegórica) e melhor casal de gafeira. Nas diversas alas da escola já desfilavam 600 pessoas nessa altura.

Figura 6 - Desenhos de fantasias criadas por Descartes Gadelha.



Fonte: Arquivo MAUC

2.3.7 O ano de 1972 – *Xingu, Os Índios e Seus Mitos*

Segundo Pires (2004), o jornalista e relações públicas Joseoly Moreira afirmou que a Ispaia Brasa não conquistou o título de melhor bateria, em 1972, porque a Comissão Julgadora não entendeu a marcação diferente que Descartes Gadelha — também autor do samba-enredo — começava a introduzir na bateria “um misto de coco, samba e xaxado”. Era a desejada, mas não entendida, regionalização: ritmo próprio, uma forma melódica diferente, coreografia inspirada na gafeira e o espírito tentando se desvincular das influências cariocas. Apesar da incompreensão dos julgadores, a escola conquistou, com o enredo *Xingu, Os Índios e seus Mitos*, o título de campeã geral do carnaval de rua. E ainda arrebatou as taças de: escola de samba campeã, melhor alegoria, melhor ritmo, melhor fantasia, melhor estandarte, melhor abre-alas, melhor casal de gafeira, melhor baliza e melhor porta-estandarte.

Samba-enredo: Xingu, Os Índios e Seus Mitos

Autor: Descartes Gadelha.

Rondon, Rondon, Rondon/ O grande protetor da raça marrom/ Rondon, Rondon, Rondon/ O grande protetor da raça marrom/ Chegando ao Xingu/ Fundaram um grande parque/ Para glória e alegria/ Da pureza desta raça/ A grandeza do Brasil/ Ao índio somos gratos/ Deu seu sangue raceado, mandioca e penachos (PIRES, 2004, p. 40).

Figura 7 - Brincantes executando coreografia do enredo.



Fonte: Arquivo MAUC

2.3.8 O ano de 1973 – O Circo Folia

No ano de 1973 prevaleceu uma disputa de títulos tumultuada. Aconteceram muitas brigas, inclusive com o uso de armas de fogo. Descartes montou o desfile *O Circo Folia*, sua primeira incursão carnavalesca pelo mundo encantado das crianças. A escola incorporou gente nova — anões, palhaços, malabaristas e até um carro atômico, contratado em um circo que cumpria temporada em Fortaleza. Ocorreu que o maracatu Rei de Paus, disposto a não ficar em desvantagem na disputa pelo título máximo, foi ao mesmo circo e levou o leão para o desfile.

O tempo esquentou e o espetáculo explodiu antes mesmo de começar. Os primeiros desentendimentos surgiram quando um policial tentou retirar Carlito Pamplona, um importante membro ritmista da Ispaia, do meio da bateria. Doente, com febre, Carlito desfilava envolvido num plástico e não foi identificado. Houve muita pancadaria e tiros. A escola foi desmontada num dia e remontada no outro, a pedido do prefeito Vicente Fialho. Na casa do seu Pitombeira, madrugada adentro, teve muito couro de tamborim esticado ao calor de um grande fogão à lenha. Os antigos diretores da Ispaia Brasa afirmam que a escola terminou ganhando o título maior do carnaval de rua de 1973, com o que não concordou Geraldo Barbosa, presidente do

Maracatu Rei de Paus. Conquistou também as taças de: escola de samba campeã, melhor alegoria, melhor fantasia, melhor abre-alas, melhor estandarte e melhor casal de gafeira.

Samba-enredo: O Circo Folia

Autor: Descartes Gadelha

O sol raiou/ Quem acabou de chegar/ O Circo Folia/ Que veio para alegrar/ Vou gargalhar/ Quá, quáquá, quá/ Vou com toda a família/ E quem quiser me acompanhar/ Quero ver o meu palhaço/ O macaco se coçar/ Quero ver o homem forte/ O trapézio dominar/ Quem é que vai?/ Oi, quem vai sou eu / Reviver a bela infância/ Que o circo alegre nos traz

Figura 8 - Estandarte ilustrativo para o fim do desfile.



Fonte: Arquivo MAUC

Mais adiante, no dia 24 de agosto de 1973, a diretoria da Escola de Samba Ispaia Brasa divulgava nota oficial em que confirmava os rumores sobre o seu afastamento do carnaval de rua. Eis o teor da nota:

A Escola de Samba Ispaia Brasa, tomando conhecimento de notas publicadas através da imprensa falada e escrita sobre seu afastamento do Carnaval Cearense, vem de público esclarecer o seguinte: 1 - Ficou deliberado pela sua Diretoria, antes mesmo do carnaval realizado em 1973, que após o seu término a Escola de Samba Ispaia Brasa entraria com seu pedido de licença por tempo indeterminado na Federação dos Blocos Carnavalescos, o qual será oficiado em tempo oportuno. 2 - A medida tomada não tem nenhum caráter de represália e de desagravo a quem quer que seja. 3 - As causas que determinaram o seu afastamento, prende-se aos seguintes fatos: a) Afastamento dos seus principais dirigentes das atividades carnavalescas; b) Desgaste físico e profissional de sua Diretoria que se dedicava em larga escala às atividades da Escola para solucionar os seus problemas e dificuldades de ordem pessoal, material e financeira; c) A Escola de Samba Ispaia Brasa já cumpriu a sua missão, qual seja a de reerguer o carnaval cearense que se encontrava em decadência. Na oportunidade, queremos agradecer o valioso apoio do público e a inestimável cobertura da imprensa falada, escrita e televisada. Externamos ainda a nossa gratidão ao prefeito de

Fortaleza, ao Departamento de Turismo, Crônica Carnavalesca, Federação dos Blocos e outros que direta ou indiretamente nos ajudaram com a sua participação. (PIRES, 2004, p. 44).

Ispaia Brasa e Luiz Assunção, duas escolas que marcaram época em Fortaleza, deixam a avenida em 1974. Para a Ispaia Brasa seria apenas uma pausa nos desfiles oficiais. Já a Escola de Samba Luiz Assunção nunca mais voltaria às ruas. Na ausência das duas, surge a Escola de Samba Unidos do Pajeú, que viria a ser a maior rival da Ispaia na categoria, e o bloco Enviados de Alá, formado por universitários e comerciantes de bom poder econômico, gente que saía dos clubes elegantes para partilhar o carnaval popular. Os mais fiéis seguidores da Ispaia Brasa foram festejar o carnaval no Bar do Anísio, dirigente e folião da escola, ao lado de suas filhas Anísia e Graça.

Figura 9 - Bloco Enviados de Alá.



Fonte: Arquivo MAUC

2.3.9 O ano de 1975 – De Matias Beck a Vicente Fialho

A Ispaia Brasa foi à Avenida Aguanambi — o desfile deixou mais uma vez a sua passarela tradicional, a Avenida Duque de Caxias — para mostrar Fortaleza em Três Tempos: a Colônia, o Romantismo e a Evolução, de Matias Beck a Vicente Fialho. E já no primeiro confronto com a Unidos do Pajeú, a escola “do Brasinha” (era o símbolo da Ispaia) levou a melhor, conquistando o título máximo em 1975. Com figurinos e adereços de Verônica

Gadelha²⁹, alegorias de Luís Costa Lima e Descartes Gadelha, a montagem do enredo obedeceu ao seguinte esquema, segundo Pires (2004):

Primeira parte: a Colônia:

1. Abre-alias representando a Terra do Sol.
2. Grupo de índios que habitavam a região de Marajaig (hoje Av. Alberto Nepomuceno) e que lutaram contra os holandeses.
3. Alegoria: reprodução de uma galera holandesa.
4. Matias Beck, sua comitiva e o Forte Scoonenborch, depois a Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção.
5. Colonos portugueses e uma liteira com sinhá.
6. Comércio de escravos.

Segunda parte: o romantismo:

7. Alegoria: Fortitudine (Brasão da Cidade).
8. A bateria representando a famosa Banda de Música da Polícia Militar do Ceará no ano de sua fundação, 1855 (comemorava 120 anos).
9. Carro de som com cantor (puxador de samba) regional.
10. Alegoria: passeio público, com casais enamorados.
11. Alegoria: homenagem aos poetas boêmios do início do século.
12. Ala representando os poetas boêmios.
13. Alegoria: ruas antigas.
14. Postes e lâmpadas de gás.
15. Homenagem aos prefeitos de Fortaleza.

Terceira parte: a evolução:

16. Passagem do ano na Coluna da Hora.
17. Ala de passistas representando os famosos carnavais da Praça do Ferreira.
18. Folclore cearense e festas tradicionais.
19. Ala representando os intelectuais do Ceará.
20. Monumento ao Presidente Castelo Branco.
21. Ala representando a indústria do Estado.
22. Alegoria: Avenida Leste-Oeste.
23. Encerramento com a ala dos diretores.

²⁹ Esposa de Descartes Gadelha

A mistura de brincantes de primeira hora com foliões de ocasião, atraídos pelo sucesso da Escola, causou problemas na harmonia e na sua evolução, e até a bateria acabou “atravessando o samba”. A Ispaia foi ainda acusada de apresentar, como alegorias, apenas maquetes de obras realizadas pelo prefeito Vicente Fialho. Mesmo assim, alcançou o título maior, depois de uma tumultuada apuração de resultados na Cidade da Criança.

Samba-enredo: Fortaleza em Três Tempos

Autor: Descartes Gadelha

Atrás de prata aqui/ Uma nave desembarcou/ Um capitão de coragem/ Um forte montou/ No alto Marajaí/ As margens do Pajeú/ Nossa Senhora Assunção/ Com luz abençoou/ E em cidade transformou/ Boa noite a todos/ Eis a avenida prateada/ Com o luar que ontem inspirou/ Grandes poetas em serenatas/ É mais um sonho que passa/ Neste samba de ilusão/ Fortaleza minha amada/ Te dou meu coração/ Hoje te mostramos em três tempos/ A Colônia, o Romantismo e a Evolução/ Lará, lará, lá, lá (PIRES, 2004, p. 46).

Figura 10 - Banca julgadora, 1974.



Fonte: Arquivo MAUC

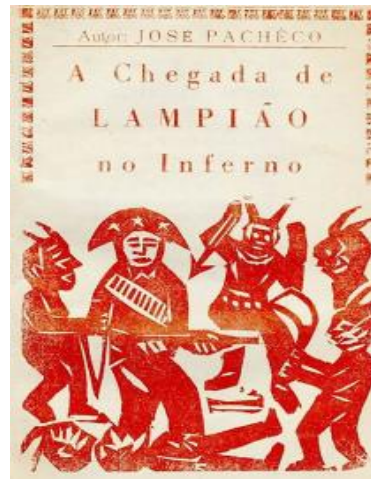
2.3.10 O ano de 1976 – Ispaia Brasa homenageia o Nordeste

O enredo *Nordeste, Lampião e Cangaço – Lendas, Mitos e Crenças*, que a Ispaia Brasa apresentou em 1976, foi certamente o mais nordestino e o mais cearense dos trabalhos realizados por Descartes Gadelha para o carnaval, fruto de mais uma de suas pesquisas, iniciada na I EXANOR (Exposição de Artesanato Nordestino), realizada no Centro de Convenções, em Fortaleza. A visão do artista evidencia, segundo o seu próprio relato, “[...] um mundo estranho, povoado de animais fantásticos e lendários. A impressionante figura do fanático profeta,

anunciando o fim do mundo; o caipora maldoso montado em caititu arisco; as chamas do inferno onde discutem Lampião e o Satanás.” (PIRES, 2004, p. 48).

As alas retratavam, em quadros, a vida do sertão nordestino, e as alegorias de mão eram reproduções de obras populares, clássicos da literatura de cordel, com figuras representativas do lendário. Ainda hoje, uma das obras mais solicitadas nas feiras do Nordeste é o folheto *Chegada de Lampião no Inferno* com seus conhecidos versos: “Houve grande prejuízo/ No inferno nesse dia/ Queimou-se todo o dinheiro/ Que Satanás possuía/ Queimou-se os livros de contos/ Perderam seiscentos contos/ Somente em mercadorias” (PIRES, 2004, p. 49).

Figura 11 - Capa de folheto de cordel.



Fonte: Arquivo MAUC

Padre Cícero Romão Batista foi outra figura famosa presente no desfile. “[...] porque além de milagreiro, na estória, surra com seu cajado ao Satanás, que foge exalando enxofre”, explica Descartes. O profeta aparecia no estandarte “com olhar alucinado, vestido com seu camisolão e empunhando a cruz numa atitude 'franciscanamente' agressiva contra os cultores do cão”, afirma Descartes. O enredo trazia os versos: “No ano 76/ Por ordem do Pai Eterno/ Descerá São Gabriel/ E São Miguel com um caderno/ Os bons já foram levados/ E os maus serão trancados/ Nas profundezas do inferno” (PIRES, 2004, p. 48).

Muitas outras capas de folhetos de literatura de cordel, também transformadas em estandartes, ilustravam a narrativa, com títulos bastante sugestivos: *O Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Vai Não Toma*; *O Dia em que a Sogra de São Jorge Virou Dragão*; *O Testamento da Cigana Esmeralda*; *O Filho do Vigário que Roubou a Freira e Virou Serpente*, *As Três Princesas Encantadas e a Vaca de Nove Chifres*, *Peleja de Patrício com Inácio da Catingueira*. Descartes explica sobre o enredo:

As figuras representadas, sejam heróis da literatura de cordel, sejam as entidades lendárias, demonstram o fatalismo que impregna a alma do nordestino. É sempre a luta, mais ou menos passiva, do homem impotente frente à resistência do meio agreste, povoada de entidades maléficas; a exaltação místico-religiosa levada a aberrações, externadas pelos desejos com pretensões messiânicas. Nas condições de vida desses sertanejos os contrastes são comuns, daí a mesma valorização atribuída ao Padre Cícero e ao Capitão Lampião. O enraizado sentimento místico religioso, motivado pela crença em entidades fabulosas, benéficas ou malignas. (DESCARTES GADELHA *apud* PIRES, 2004, p. 49).

Samba-enredo: Nordeste, Lampião e Cangaço
 Autor: Descartes Gadelha

Venha ouvir, aprender e cantar/A história do Nordeste/ Que a Ispaia vai mostrar/
Lembrando as façanhas do passado/ O chão do sol queimado e o cangaço a imperar/
A sede de justiça era constante/ O homem virando fera, matando para ganhar/
Lampião, o terror e herói da região/ Levando sua canção/ É Lampi, é Lampi, é Lampi/
É Lampi, é Lampião/ Seu nome é Virgulino, apelidado Lampião/ O sertão a incenso
cheirava/ O vento soprava reza e o homem a contemplar/ Correndo de estrela em
estrela, buscando as portas do céu/ Que o profeta prometera/ E o santo vivo, Padim
Ciço de Juazeiro/ Abençoando os romeiros/ La, lará, lá, lará/Venha ouvir... (PIRES,
2004, p. 49).

O desfile retornava ao seu palco — na Avenida Duque de Caxias, no sentido poente-nascente, entre as ruas Padre Ibiapina e 25 de Março — e a Ispaia Brasa realizava, na segunda-feira de carnaval, uma de suas mais expressivas performances. Isso deveu-se a outra alteração no regulamento do carnaval de rua de Fortaleza, pois até 1975 as escolas eram julgadas em três apresentações sucessivas (PIRES, 2004), de domingo a terça-feira. A Ispaia conquistava o título máximo, somando 108 pontos, com nota máxima em nove quesitos: bateria, melodia, evolução, harmonia, alegoria e adereço, abre-alas, enredo e letra de samba-enredo. Perdeu apenas dois pontos em exibição de mestre-sala e porta-bandeira e comissão de frente, recebendo nota nove. A segunda colocada, Corte no Samba, não passou dos 89 pontos.

2.3.11 O ano de 1977 – *Ecos da Infância*

No burburinho nervoso que envolve os preparativos de um desfile de carnaval de rua, quando a Ispaia Brasa deixava a Cidade da Criança e seguia com suas alegorias para o ponto de concentração, Carlito Pamplona e Descartes Gadelha presenciaram um terno espetáculo: um grupo de crianças com suas máscaras e seus disfarces, tocando latas e tambores, ingressava no local. Carlito sugeriu: “Por que não no próximo enredo?” E da imaginação criadora de Descartes, artista de múltiplas facetas por natureza, berço e formação, surgiu *Ecos da Infância*, enredo da Ispaia Brasa para o carnaval de 1977. Fiel à realidade brasileira, apegado às suas raízes muito nordestinas, o carnavalesco deixa aflorar evocações de infância e cria — observando atento a vida de seus filhos e dos meninos sofridos da velha Cinzas ou Curral das Éguas, abrigo de prostitutas em final de carreira, bem ao lado da sede da Rede Ferroviária Federal S.A-RFFSA — um de seus locais de trabalho.

Ao montar as principais peças do parque de diversões (a roda gigante, o carrossel, as barquinhas), o autor do enredo tenta provocar caras recordações nos presentes ao desfile, sejam observadores ou foliões. Ele mesmo relembra “o som das amplificadoras, o rodopiar ofuscante das bolas e carrosséis, as correrias e gargalhadas, o cheiro gostoso da pipoca torrando,

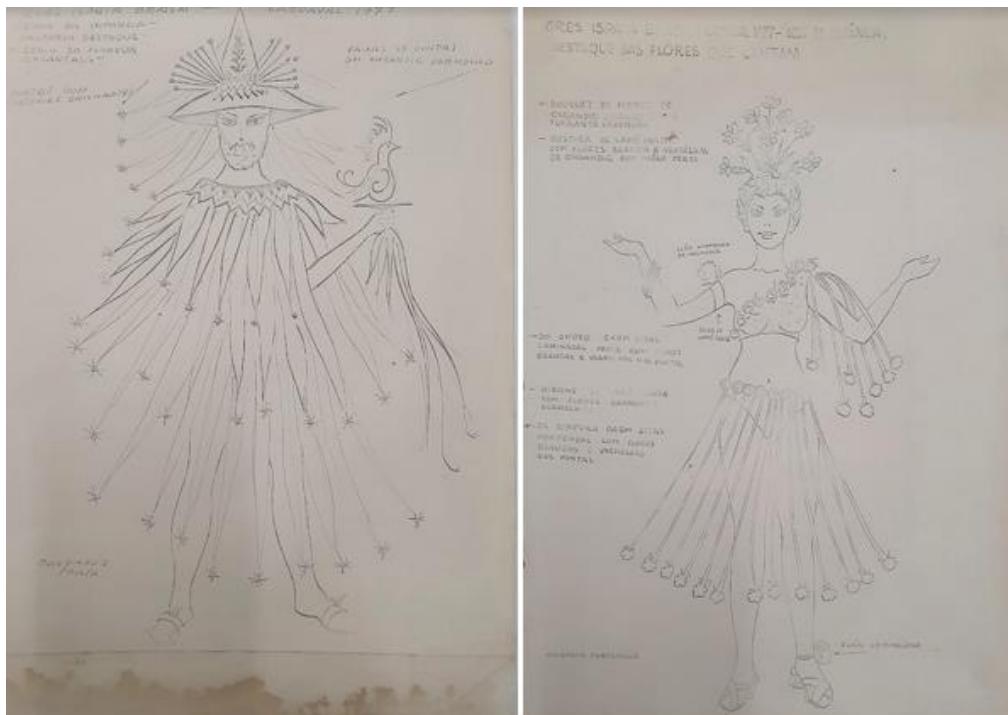
a pescaria da sorte, os jogos de pontaria, enfim, todo aquele mundo de movimento, sons e cores que tanta alegria proporciona”. Descartes não revela na apresentação do enredo, talvez para não chocar os seus companheiros de folia, mas nos esboços e quadros sobre o tema figuram também os olhos grandes, tristes e desejosos de infantes desnudos.

O mundo de encantamento da Ispaia Brasa mostrava os principais brinquedos e jogos, como a amarelinha (macaca), os piões, as arraias, os balões, os jogos de bila (bolas de gude), os cataventos de papel, passando pelas cantigas de roda da margarida até os mais famosos contos infantis. Assim, na segunda incursão pelo mundo das crianças³⁰ começava a propagar a sua incipiente — mas já em implantação há algum tempo — organização comercial.

Realizava ensaios às terças-feiras e sábados na quadra da Fênix Caixeiral e, às quintas-feiras, fazia apresentações no Centro de Turismo (Emcetur) a partir das 20 horas, com ingressos individuais ao preço de Cr\$ 5,00 (cinco cruzeiros). Desse modo, conseguia somar mais algum dinheiro ao arrecadado nas apresentações de seus regionais.

No reencontro com sua maior rival na categoria, a Unidos do Pajeú, que desfilava apresentando o enredo *Gruta de Ubajara*, mais uma vez a Ispaia Brasa se consagrou, conquistando o título de campeã geral do carnaval de rua de Fortaleza.

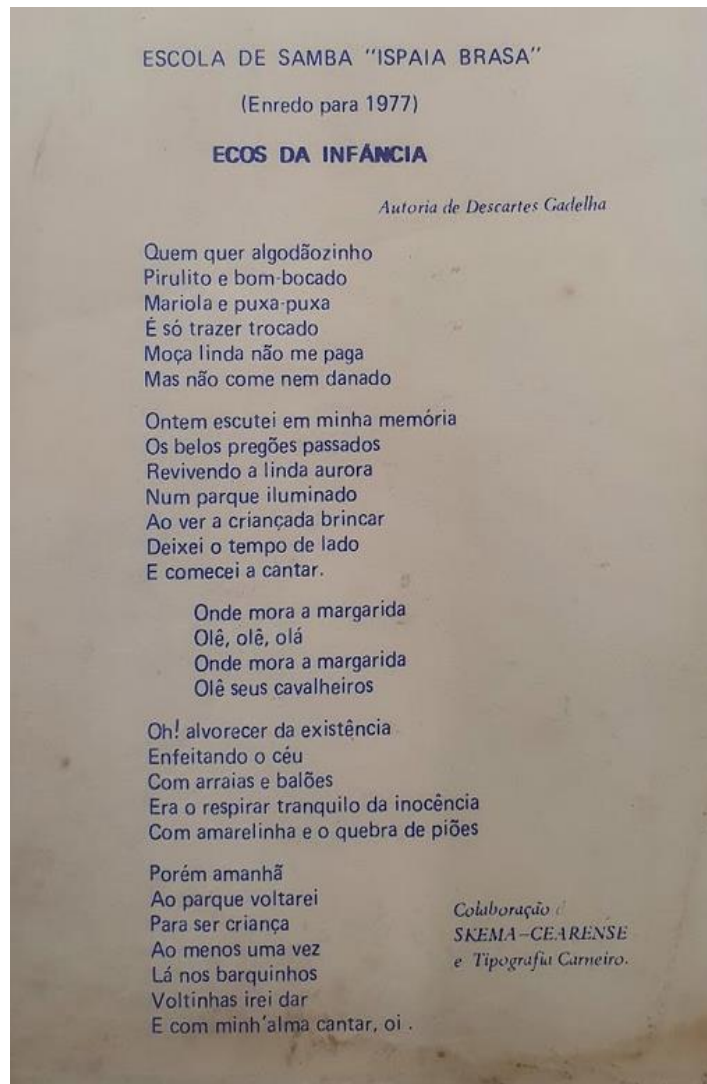
Figura 12 - Desenhos originais dos modelos das fantasias do carnaval de 1977, de autoria de Descartes Gadelha.



³⁰ A primeira foi com *O Circo Folia*, em 1973.

Fonte: Arquivo MAUC

Figura 13 - Enredo para 1977 – Ecos da Infância, autoria de Descartes Gadelha.



Fonte: Arquivo MAUC

2.3.12 O ano de 1978 – Encontro dos deuses

O dia 13 de novembro de 1977, um domingo, fica marcado como uma data muito especial na história da Ispaia Brasa. A Escola abre os portões de sua quadra própria — na verdade, ainda um patrimônio da família Coelho de Araújo — e comemora mais um ano de existência, faturando bem com a venda de comidas e bebidas aos seus associados e convidados. Entretanto, o Festival de Sambas-enredos³¹, e especialmente o samba que estava sendo

³¹ Evento pré-carnavalesco no qual os sambas-enredos compostos eram apresentados e escolhidos democraticamente pelos integrantes da escola.

apresentado, o *Encontro dos Deuses no Coração do Mundo (Os Negros)*, não conseguiu contagiar unanimemente.

Pelos cantos, circulavam comentários de descontentamento entre membros influentes da Ispaia Brasa. E no meio de tantas versões conflitantes, um ponto era denominador comum: a maioria não estava satisfeita com a composição vencedora do festival. Os sambas concorrentes eram de Chiquinho da Ispaia, Carlos Adriano, Descartes Gadelha e Bráulio Martins, os dois primeiros novatos e os outros dois veteranos integrantes da Ala dos Compositores. O enredo, elaborado a partir do livro *Brasil, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho*, de W.W. Matta e Silva, obra psicografada, destacava a contribuição das inúmeras correntes de fé religiosa que desaguaram no Brasil desde a sua descoberta. O certo é que nenhuma das letras apresentadas à consideração da Comissão Julgadora tinha os elementos suficientes da narrativa a ser mostrada na avenida. O trabalho de Descartes, por exemplo, ainda manuscrito, registrava numa das margens as seguintes observações: “musicar, aprimorar, modificar sem fugir do enredo”.

Concluído o julgamento, foi anunciado como vencedor um dos sambas de Chiquinho da Ispaia, este em parceria com Carlos Adriano, sob abafados protestos da gente da Escola, sempre acostumada com a coesão interna.

Samba-enredo: O Encontro dos Deuses no Coração do Mundo (Os Negros)

Autores: Chiquinho da Ispaia e Carlos Adriano

Os negros/ A história assim diz/ Vieram como escravos/ Colonizar nosso país/ As galeras que chegavam transportando aquela gente/ Que era negociada/ A dor que traziam/ Tinha uma explicação/ Era comovente a resignação/ Eram os deuses que habitavam em cada coração/ Na sua nova Pátria/ De céu lindo e azul / Tinha o índio bronzeado / E a proteção do Cruzeiro do Sul/ Uniram-se ao culto da raiz / A grande nação dos tupis guaranis/ Fizeram o seu imenso conga/ Em homenagem aos orixás e ao Pai Oxalá/ Preta Velha traz marafo/ Acende a vela no conga/ Na avenida o povo canta/ Vamos todos saravá (PIRES, 2004, p. 56).

Figura 14 - Desenho de fantasia feminina.



Fonte: Arquivo MAUC

A Ispaia Brasa, que havia introduzido em Fortaleza a apresentação em alas, o samba-enredo (Baile Imperial) e o ritmo picadinho, resolve, com um samba de discutível qualidade, alçar voo mais alto: desafia os brilhos de seus concorrentes com um desfile opaco, à base da madeira tosca, da palha e da pintura viva, quase agressiva, de Descartes Gadelha, “numa introspecção subjetiva e alegórica aos princípios de fé e religiosidade de todos os emigrantes, dando ênfase ao culto afro-brasileiro, por ser o mais popular e artístico”. (PIRES, 2004, p. 56). Ao *armar* a escola na avenida, Descartes dizia que “[...] o artista se sente recompensado em criar. A repetição é impossível em arte; todos os anos mudamos tudo”. (PIRES, 2004, p. 56). E as primeiras modificações foram provocadas pela letra do samba-enredo, enfatizando a contribuição dos negros. O texto do enredo, a princípio, destacava o índio, mas foi redimensionado e, repensadas as alegorias, o desfile foi dividido em quatro partes, como nos revela Pires (2004):

1. *Europa*: Os portugueses e o Catolicismo, representados por cinco alas. O carro abre-alas apresentando o Cruzeiro do Sul, realçado por luzes e movimentos, e alegorias de mão que mostravam as velas das caravelas dos descobridores com a Cruz de Malta.

2. *África*: As principais nações com seis alas. Nas mãos da gente nagô os seus estandartes de caça e, embora a escola não adotasse as figuras de destaque, no último desfile havia uma alegoria viva em homenagem a Xangô, o orixá das pedreiras e dos trovões.

3. *Índia e Arábia*: 4 (quatro) alas desfilando em torno de um totem hindu.

4. *Brasil Nativo*: A parte mais interessante da pesquisa e da montagem, apresentando a *Casa das Máscaras* dos índios carajás e os licocós, figuras gigantes que representavam os espíritos das florestas.

Espetáculo para ser mostrado por 600 pessoas, sendo 20 em cada ala. Era um verdadeiro desafio aos critérios de avaliação consagrados no carnaval de rua de Fortaleza. A ausência de brilho (paetês, lamê, pedrarias diversas e outros recursos), elemento decisivo para os que desejam vencer sob julgamento de despreparadas comissões julgadoras, agravada por algumas faltas graves na apresentação, ocasionaram a perda do título. Adriana, a filha do presidente Edilson Rogério de Araújo, demonstrou boa vontade e entusiasmo ao auxiliar na confecção de seu próprio vestido, mas não tinha ainda condições de, como porta-bandeira, apresentar o pavilhão da Escola. E também não contava com um bom mestre-sala. O samba da Ispaia, gravado pela primeira vez em disco — um LP que tinha como título *O Brasil Canta Samba Enredo*, uma coedição do MEC/Funarte, Instituto Nacional de Música e Tapeçar (ver figura abaixo) — não “levantou” a avenida.

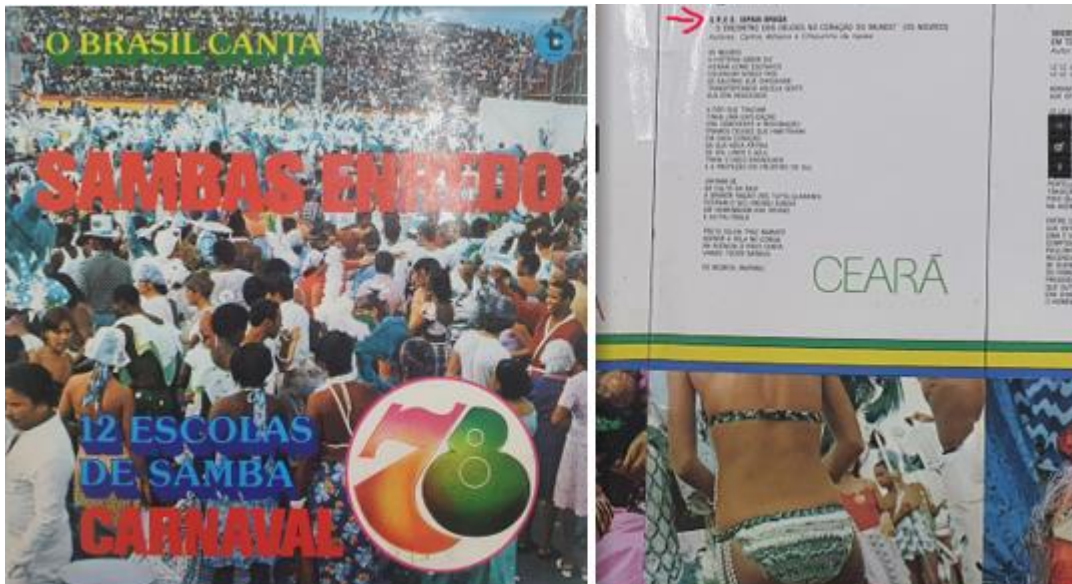
Assim, a Ispaia Brasa perdeu o título para a Unidos do Pajeú e nas cinzas de um triste carnaval, sua diretoria — formada por Edilson Rogério, Carlito Pamplona, José Torres, Bráulio Martins, Mestre Juarez, Roberto Azevedo, Lauro Marinho e Descartes Gadelha —, a portas fechadas, colocou na mesa de reuniões mágoas e desapontamentos.

O anúncio do fim foi protelado até janeiro de 1979, quando o presidente Edilson Rogério veio a público comunicar o seu desligamento da Escola, tentando justificar o gesto devido a problemas de saúde de seus familiares que residiam ao lado da quadra de ensaios e não suportariam o burburinho das atividades pré-carnavalescas. A verdade era outra. A Ispaia Brasa deixava de ser a manifestação folclórica dos primeiros tempos, quando ainda era um simples bloco, para tentar se tornar um grêmio recreativo, com estatuto e sede própria, mas sem o entusiasmo natural da gente do subúrbio.

Descartes ainda tentou um retorno ao que recorda como “a genuína espontaneidade do princípio, quando tudo era brejeiro e contagiante, e o que era mais importante, um acontecimento ou manifestação eminentemente da cidade”, mas não logrou êxito. A ideia de recriar o bloco, com estandarte na frente, batucada nas finais, levando na boca e no pé três belos sambas já prontos, esbarrou na decisão irrevogável do presidente Edilson e nos próprios brincantes, que afeitos a sucessivas vitórias não aceitavam “a desonra, a vergonha de participar de um bloco de sujos, um bloco marruá...” (PIRES, 2004, p. 66).

A Ispaia Brasa, que fixou um marco, dividindo em dois tempos a história da folia popular em Fortaleza, ao paralisar suas atividades estabeleceu o início de uma nova fase.

Figura 15 - LP O Brasil canta - sambas enredo.



Fonte: Arquivo MAUC

Figura 16 - Jornal Tribuna do Ceará, em 6 de janeiro de 1978.

Fortaleza, 6 de janeiro de 1978 9

ISPAIA BRASA: O ENCONTRO DOS DEUSES NO CORAÇÃO DO MUNDO

"O Encontro dos Deuses no Coração do Mundo" é o enredo do carnaval deste ano do Grêmio Recreativo Escola de Samba ISPAIA BRASA. O coração do mundo é o Brasil e o encontro dos deuses representa a variedade de raças e religiões que vieram para o Brasil e diversificaram-no como é hoje. Quatrocentos passistas mostrarão a campeã dos Carnavais na avenida cujo número vem decrescendo e seu diretor artístico Descartes Gadelha diz porque: "Não temos condições de mostrar bem 1800 pessoas na avenida, por isso vamos cortando e ficamos com o pessoal mais ligado à escola". O samba-enredo é de C. Adriano e Chiquinho da Ispaia e as fantasias e alegorias já se encontram em fase de confecção.

A arte é uma manifestação divina e uma necessidade social. Uma escola de samba é o aglomerado de todas as artes, da primitiva à erudita, porque é feita pelo povo e para o povo, o brasileiro, o único que canta-enfeita-se e dança pelas ruas. "É assim que a Ispaia Brasa inicia o seu roteiro para este ano. Foi baseada nesta concepção de carnaval como arte que eles se voltaram para um tema de caráter patriótico-espiritualista, baseado num livro Humberto de Campos, psicografado por Chico Xavier intitulado - "Brasil, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho". O livro trata desde o descobrimento do Brasil até os dias atuais, numa espécie de mergulho espiritual na união das três raças.

O enredo explorará a parte que trata dos povos e Porta Bandeira representando bravos bandeirantes.

A segunda parte apresenta a contribuição do negro aos cultos da magia e ao sincretismo religioso.

Nesta parte desfilarão passistas fantasiados de guerreiros iorubanos, congolenses, kentus, moçambicanos, nigerianos, guineenses, minenses, sudaneses, angolanos, dançarinas do Senegal, além de um standarte de caça de Bengal e uma alegoria a Xangô.

A terceira parte mostra o Oriente e a contribuição das correntes filosóficas espiritualistas, mentalização e libertação. Será representado por monges japoneses e chineses, dançarinas indú-chinesas, gurus indus, dançarinas indus, turcos, dançarinos árabe e um totem indú.



Máscara Ketu, da segunda parte do desfile.

Fonte: Arquivo MAUC

2.3.13 Ispaia Brasa, uma década de glórias

A Escola de Samba Unidos do Pajeú, em 1981, resolveu realizar um desfile em homenagem à sua maior concorrente, a Ispaia Brasa. Hilton Bezerra, seu último presidente, desejava realizar uma apresentação simples, harmoniosa e compacta, bastante de acordo com a homenageada, pelo enredo *Ispaia Brasa, Uma Década de Glória*, criação de Paulo Agostinho e montagem de Descartes Gadelha, também autor do samba-enredo. De repente, do fundo de um antigo barracão da Ispaia Brasa, situado na Avenida João Pessoa, surgiram novamente algumas das maravilhosas peças que encantaram o povo de Fortaleza durante dez anos de

carnaval. Com Descartes à frente da bateria, a Unidos do Pajeú desfilou com Ângela Gadelha, a abre-alas de sempre, vindo de destaque. E mostrou, na Avenida da Universidade, que sabia superar os momentos de crise, realizando com sucesso a metamorfose que a transformou — mesmo que por instantes — de *superstar*, com os brilhos de seus destaques de luxo, em escola de gente mais humilde e de samba, do Mercado dos Pinhões.

Mesmo assim, não foi o bastante. A Comissão Julgadora, mais uma vez, preferiu o brilho das lantejoulas, do lamê e do paetê e proclamou a vitória da Escola de Samba Girassol. E a Unidos do Pajeú, ao lembrar os feitos de sua maior concorrente, também deixou o carnaval para sempre. "Pura ironia do destino", comenta Descartes.

Samba-enredo: Ispaia Brasa, Uma Década de Glória

Autor: Descartes Gadelha

Na multidão/ Um grito de glória ecoou/ De uma batucada animada/ Assim a Ispaia Brasa brotou/ (Com muito amor)/ Era a chamada do samba se espalhando/ Com o povo a cantar/ Hoje a Pajeú se engalana para sua história mostrar/ (Chegou...)/ Chegou, ô, ô, ô/ A Ispaia Brasa tradicional/ Com a Marquesa de Santos/ A corte e o Baile Imperial/ E a Viagem Pitoresca/ De Debret através do Brasil/ Xingu, os índios e seus mitos/ E a Rapsódia Nordestina/ Vou gargalhar, quá, quá, quá, quá/ No Circo Folia que veio para ficar./ Cantou Fortaleza em Três Tempos/ A redenção dos escravos/ O despertar da inocência num parque iluminado/ E o Nordeste, Lampião e Cangaço/ Finalmente os deuses/ Que os negros trouxeram da África/ Segue a Pajeú/ Seu caminho florido/ Que a Ispaia Brasa/ Plantou com carinho

Encerra-se aqui a nossa passagem pela trajetória de Descartes nas passarelas de samba de Fortaleza dos anos 60 e 70. Nesta abordagem de rememoração apoiada na obra de Sérgio Pires, com detalhes relativos às dinâmicas do nosso campo social carnavalesco, procuramos desvendar histórias, momentos e pessoas marcantes que ambientaram o cenário das principais vivências percussivas de Descartes, possibilitando uma atmosfera fértil de composições, criações estilísticas e plásticas, que nos colocam diante de um rico legado artístico e cultural a ser celebrado. Adiante, vamos explorar o campo do maracatu cearense e como Descartes se coloca portador de uma visão singular em meio às partilhas coletivas realizadas nos grupos que formou e onde permaneceu.

2.4 Descartes Gadelha e o maracatu cearense

Descartes Gadelha, quando se refere ao maracatu cearense, ataca aqueles que defendem que o ritmo triste e arrastado do maracatu seja uma tradição a ser preservada no Ceará. Insiste que esta condição de características sonoras que passam um sentimento de grande solenidade e tristeza se estabeleceu por uma deformidade, diz o artista plástico, percussionista e compositor de loas.

O maracatu dessa época já usava esse ritmo, bem gostoso, bem contagiante. Essa alegria perdurou muitos anos. Só que, quando as televisões e as revistas passaram a publicar as fantasias dos bailes de Carnaval do Rio de Janeiro e das escolas de samba, os donos de maracatu, vendo a beleza plástica das fantasias, disseram que nosso maracatu era pobre: era feito com renda do Aquiraz, algodãozinho, chita. Foi quando os figurinistas entraram para o maracatu [na década de 1960]. A renda foi substituída por lamê, veludo, cetins importados, e o maracatu foi descaracterizado culturalmente. Perdeu na força folclórica, mas ganhou em *show business*. Aí é que entra a parte melódica. Como é que se podia dançar com fantasias de 30 quilos? A solução foi acabar com o batuque. Tiraram a coisa frenética e colocaram um ritmo de enterro, de procissão, muito lento, tristonho, pra ninguém dançar. O importante era o maracatu desfilar com fantasias luxuosas. O ritmo foi pras cucuias. As fantasias eram lindas, mas o espírito do maracatu se perdeu. Deixou-se de dançar. [...] E isso foi por tanto tempo que as pessoas começaram a achar que era característica do nosso maracatu. [...] Esse conceito de originalidade do maracatu ser triste, funesto, é um erro de 30, 40 anos e só.³²

Ele também critica outras supostas tradições do maracatu que encenam a cerimônia da coroação dos Reis do Congo — por isso “congada” era o nome original da cerimônia.

O maracatu é uma das peças da consciência negra. Mas por que um negro, quando desfila no maracatu, é obrigado a pintar a cara de preto? [...] Existem grupos de negros que não participam do maracatu por se sentirem agredidos.³³

Para Descartes, o maracatu representa a raiz de suas inclinações para a música percussiva. Sua posição geográfica, seu lugar de morada na cidade, era rodeada pela atmosfera musical do maracatu. Principalmente nas épocas carnavalescas, Descartes narra que os desfiles eram como se fossem um chamado irrecusável para o seu entusiasmo infanto-juvenil. Ele nos fala sobre como essas memórias atuam hoje, de forma intensa, na maneira como ele conduz o Maracatu Solar junto ao cantor e compositor Pingo de Fortaleza³⁴.

³² Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 18 de novembro de 2019.

³³ *Idem*

³⁴ João Wanderley Roberto Militão, conhecido como Pingo de Fortaleza, é um cantor, compositor, poeta, pesquisador e músico brasileiro natural de Fortaleza. O apelido Pingo acompanha-o desde a infância, pelo fato do artista ter nascido prematuramente (*pingo de gente*). O complemento "de Fortaleza" apareceu pela primeira vez no cartaz da 3ª Missa dos Mártires de Canudos, em 1986, evento ao qual o artista foi convidado a participar.

Eu estou com 67 anos. Na minha infância, nós íamos atrás dos maracatus rodando toda a cidade de Fortaleza, da Praça do Ferreira pra Igreja da Sé, passando pela Dom Manuel, e a praça José de Alencar. Eram 10, 12 quilômetros de batuque. A intenção nossa, minha e do Pingo [cantor e compositor], é de tornar o maracatu como ele é, uma festa de alegria, de participação.³⁵

Quando nos propomos a falar do maracatu cearense, em princípio, devemos falar de alguns grupos essenciais para a legitimação do maracatu cearense no campo carnavalesco de Fortaleza nos anos 60 e 70, a saber: o Maracatu Rei de Paus, Maracatu Az de Espada e o Maracatu Az de Ouro. Pires (2004) nos traz algumas explicações a respeito da origem dos nomes destes grupos de maracatu:

A justificativa para a escolha dos nomes dos maracatus de Fortaleza, a maioria cartas de baralho — Az de Ouro, Az de Espada, Ás de Paus (depois Rei de Paus), Rei de Espadas — foi dada pelo falecido professor Onélio Porto: ‘Era para dar sorte’. Mais recentemente o cantor, compositor e pesquisador Calé Alencar levantou a hipótese de os nomes relacionados a cartas de baralho serem influenciados pelo precursor Az de Ouro. O fundador deste maracatu, Raimundo Alves Feitosa, afirmava ser o nome de sua agremiação uma referência ao pernambucano Dois de Ouro. (PIRES, 2004, p. 101).

Em nossa leitura da pesquisa de Militão (2007), deparamos com uma informação que nos leva de volta a Descartes, precisamente uma referente ao seu ano de nascimento. Foi em 1943, ano de nascimento de Descartes Gadelha, que o compositor e musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo esteve justamente em Fortaleza para registrar as manifestações dos pontos de umbanda e as loas de maracatus cantadas por Raimundo Alves Feitosa. Mais recentemente foram registradas também algumas canções entoadas por grupos de Congos, interpretadas por Luiz Pereira da Silva, também conhecido como Luiz Pedro. As gravações fazem parte do CD *Music of Ceará and Minas Gerais*, lançado em 1997 pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e foram em parte reproduzidas no CD *Maracatus & Batuques*, volume V, da Coleção Memória do Povo Cearense, produzido por Calé Alencar e Rosemberg Cariry.

Para tratar sobre a história do maracatu no Ceará, temos como referência mais recente, como nos foi indicada por Descartes Gadelha no momento da entrevista, a pesquisa realizada na tese de Jailma Maria Oliveira, apresentada em 2019 ao Curso de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco,

³⁵ Descartes Gadelha em Jornal O Povo – 14 de Fevereiro 14 de 2010. (<https://blogs.opovo.com.br/pliniobortolotti/2010/02/14/macumbeiro-descartes-gadelha-diz-que-ritmo-triste-do-maracatu-e-deformacao/>)

intitulada “A NOSSA RAINHA VAI SE COROAR! Mulheres na realeza do maracatu cearense: poder e relações de gênero.”

Oliveira (2019) relata que durante o seu trabalho de campo percebeu, principalmente durante seu contato com as gerações mais jovens, que se confere grande legitimidade ao legado de Raimundo Boca Aberta em seus diálogos em busca de traçar a história do maracatu no Ceará. Apesar dos documentos históricos serem escassos nesse sentido, as movimentações mais atuais em torno do maracatu estão a tornar as impressões do passado mais presentes no imaginário das pessoas, onde se observa grande destaque dado para o maracatu Az de Ouro como uma evidência representativa da história do maracatu cearense. Oliveira (2019) nos traz argumentos através do olhar de Márcio Santos, ex-rainha do Maracatu Vozes da África e atual carnavalesco deste grupo:

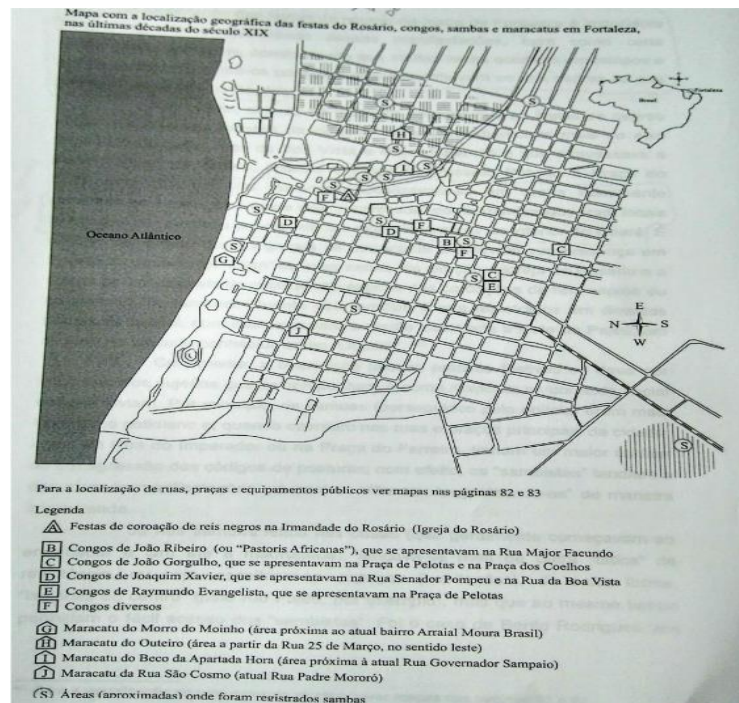
Existem muitas histórias. Eu sei que aqui sempre existiu (...) essa coisa das coroações dos Reis do Congo, da Igreja do Rosário... Isso não era maracatu, era outra atividade que saía em cortejo pelas ruas. Pra mim isso ainda não era maracatu. Foi na década de 1930 quando Boca Aberta trouxe isso pra cá. Eu acho muito legal isso, pegou o nome do maracatu de lá e trouxe pra cá, porque o maracatu daqui não tem nada a ver com o maracatu de lá. (MÁRCIO SANTOS *apud* OLIVEIRA, 2019, p. 74).

Percebemos então, nessa fala, que há uma possível distinção entre a manifestação ritualística do maracatu na coroação de Reis do Congo e o que se conhece hoje como maracatu a partir desse período histórico. Assim, como se sugere na fala, não seria correto afirmar que seriam grupos de maracatu essas manifestações presentes nos rituais de coroação. Para Descartes Gadelha, há também de se fazer a seguinte distinção: o maracatu propriamente dito seria aquilo que no final do século XIX, em Fortaleza, acontecia numa espécie de guetos ou sambas compostos por pessoas brancas, negras, alforriadas e escravos. A partir desses motes festivos a cultura foi-se enriquecendo, mas ainda não havia uma conotação carnavalesca.

Na perspectiva de Descartes, apenas a partir de 1936, tendo a cidade de Recife como referência, é que surge a noção carnavalesca de maracatu apoiada numa representação da cultura negra. Quando o mestre Descartes usa a expressão “gueto”, refere-se a um tipo de caracterização social dada às festas de negros, contexto em que os encontros festivos aconteciam de forma compartilhada através da vivência das raízes culturais africanas. Ou seja, não havia grandes preocupações em se definirem como uma manifestação específica. Nesse sentido, sobressaía a fluidez das práticas e a capacidade criativa dos sujeitos em se refazerem nas suas próprias reelaborações.

Entretanto, alguns pesquisadores se opõem a esse tipo de visão sobre as origens do maracatu cearense exposta até aqui. De acordo com o jornalista e pesquisador Gilmar de Carvalho, havia as irmandades de negros ligadas à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que existiram no Ceará, e foram importantes para explicar a origem do maracatu do nosso estado. Ele declara que foi através das coroações dos Reis do Congo, rituais organizados por essas irmandades em Fortaleza e em outras cidades do interior do estado do Ceará,³⁶ que o maracatu surgiu. Ou seja, como uma prática ressignificada, como ele próprio acentua: “[...] os maracatus são permanência e atualizações dos cortejos das irmandades dos africanos, dentro das igrejas católicas [...]. Nessa saudável confusão multicultural está nossa gênese.” (CARVALHO, 2016, p. 12). Então, segundo Carvalho (2016), mesmo que a fundação do maracatu Az de Ouro e sua emblemática participação no carnaval de Fortaleza de 1937 sejam especialmente relevantes para a história do maracatu como hoje o conhecemos, é através das irmandades³⁷ e seus rituais de coroaçoão que o maracatu obtém suas origens históricas.

Figura 17- Mapa das festas de negros em Fortaleza em ocorrência nas últimas décadas do século XIX.



Fonte: (MARQUES, 2008, p.177, *apud* OLIVEIRA, 2019)

³⁶ Além de Fortaleza, havia irmandades organizadas também no Crato, Icó, Sobral, Quixeramobim, Barbalha, Aracati e Lapa. Ver Carvalho (2005 e 2016) e Marques (2008) para informações mais adensadas.

³⁷ Sobre as Irmandades do Rosário dos Homens Pretos no Ceará, sua função social e organização interna através da atuação da sua confraria, ver Marques (2008), especialmente o capítulo II.

Diante do que até aqui foi exposto, temos em vista uma condição de campo de expressões populares do maracatu em desenvolvimento crescente na construção dos seus espaços sociais, onde o sujeito de nossa pesquisa pôde ter a oportunidade de vivenciar um ambiente fértil de manifestações carnavalescas do maracatu e, em cima disso, podemos dizer que a simples curiosidade musical/sonora lhe bastava para que os primeiros contatos fossem feitos quase na esquina de sua casa. Curiosidade talvez seja o impulso mais presente no universo psicológico infantil, e foi na infância, relata Descartes, entre os 8 a 10 anos, que o menino ouviu ao longe o som dos tambores em ritmo alegre e contagiante para então sair correndo atrás de saber o que era aquilo.

Não obstante, sua mera presença foi rechaçada firmemente pelo grupo, nos conta Descartes, pois segundo as autoridades policiais da época, mulheres e crianças eram proibidas no maracatu. Não se tratava de uma atividade bem aceita pela elite política, econômica e cultural da época. Era tolerado com certo respeito entre as autoridades, mas havia uma linha divisória imaginária, visto que certos setores da sociedade impunham tabus sob a égide de uma perdição moral e espiritual. Na música, tomava-se partido mais pelas expressões europeias, admitindo-se que outras expressões da tradição popular fossem apenas um refúgio de uma classe trabalhadora que merecia certa recompensa, mas sempre com um olhar de desconfiança. Descartes relata que nesse tempo, sua própria mãe, Geórgia, quando soube de sua atração pelo maracatu o alertou: “— Deixa disso, menino. Isso é coisa de macumbeiro”.

Mas eu já estava dentro do maracatu. Antes do samba, né? Por quê? Vou lhe contar uma historinha aqui, uma anedota que foi uma verdade. Eu estava lá em casa em uma certa hora, dia de carnaval, quando eu escutei de longe... minha casa era uma casa muito musical, mas eu nunca tinha escutado música de maracatu. Aliás, nem a palavra maracatu eu sabia falar. Era desconhecida essa palavra, né?... Aí eu fiquei numa janela olhando, vinha lá da praça da estação...: *(tu cum ti cum tu cum ti tum cum ti tum)* ‘- Que coisa parecida com o samba. Eu vou lá.’ Deixei o que eu tava fazendo, fui bater lá. Aí eu quis entrar, não podia porque eu era pequeno demais. Eu tinha uns 8 anos, 9 anos talvez... Eu peguei logo o tambor maior que tinha. Bumbãozão... ‘- Menino eu dou umas tapas aqui se você se meter aqui dentro! Aqui é negócio só pra homem, num é de menino não, num sei o quê...’ Aí eu arroteava, ia lá por trás, ficava perto de uma árvore, quando eles paravam de tocar, eu pegava e começava a tocar. Então, a minha entrada no maracatu foi uma coisa até um tanto improvisada e até desleal, até desrespeitosa, né? Porque nessa época o maracatu tinha um ritmo muito acelerado. Depois foi que houve uma deformação aí, por questões óbvias e explicativas, né? Pois bem, então, quando eu cheguei lá em casa, saíram andando, eu querendo entrar no maracatu, querendo entrar... o cara me botava pra fora... me dava tapa na minha cabeça. Porque era proibido, o juizado de menores não permitia que criança brincasse o carnaval de rua. Nem mulher podia. Era só homem. Era por isso que eles vestiam saia. Aí eu cheguei e disse: — Mamãe! Eu vi uma coisa linda... Eu contei a estória pra mamãe.. Ela disse: ‘— Menino... vai sossegar tua cabeça, aquilo é um bando de macumbeiro. Num se meta com esse negócio não...’ não sei o que e tal... Aí eu insisti, insisti, fugia de casa. No outro dia, eu tava lá de novo. De tarde. Aí

eu disse: ‘— Olhe, seu fulano, deixe eu entrar aqui.’ ‘— Você entra, mas você vai entrar como índio! Amanhã você vem com fantasia de índio. Porque só quem pode tocar é gente grande, porque o juizado não permite’.³⁸

Como vemos no relato, foi então que, por pura insistência, Descartes foi autorizado a participar do grupo de maracatu, porém, somente na condição de que ele não tocasse o tambor e arrumasse uma fantasia de índio para participar do desfile à frente da bateria, mas apenas figurando no desfile como um brincante fantasiado.

São muitas as histórias de genialidades que tratam de um início conturbado e cheio de obstáculos. E não é de admirar que de certa forma todos nós sejamos uma síntese das nossas inclinações e desejos mais agudos, mas nem sempre as oportunidades são dadas a chegar no momento mais propício. Forma-se assim o tempero que nos leva a insistir em sermos e vivermos certas situações que muito mais tarde vão desabrochar em grandes talentos e realizações.

Atualmente Descartes figura como uma peça indispensável da história do maracatu cearense, e isso só se faz possível pelo reconhecimento de seus pares diante das suas contribuições pedagógicas e das obras que o artista compôs para os grupos de maracatu pelos quais teve passagem e dos quais se fez regente. É interessante notar que Descartes possui uma vasta gama de atividades artísticas na sua prática cotidiana: música, pintura, escultura, poesia, literatura, desenho ilustrativo, lutheria, entre outras... Sendo assim, reger grupos de maracatu, para Descartes, é também formar outros e outras regentes que irão, logo que possível, assumir a condução do grupo e caminhar firme pelas vias de aquisição de competências musicais necessárias à formação de novos brincantes. Como exemplo de regentes de maracatu formadas por Descartes, podemos citar a Prof^a. Catherine Furtado, Nataly Picanço e Fernanda Brasileiro, todas mulheres regentes do Maracatu Solar.

Descartes nos deixa transparecer o desejo constante de semear os saberes da música percussiva. Não se trata de focar em um determinado bloco ou agremiação competitiva onde o sucesso empreendido pela Escola Ispaia Brasa possa se repetir. Como vimos nos capítulos anteriores, foram mais de dez anos de dedicação e êxitos merecidos com a formação de uma escola de samba. Ali, Descartes propunha manifestar tudo o que vivenciou no Rio de Janeiro e aplicar o seu conhecimento junto a outros cariocas moradores de Fortaleza, amigos e uma parte da sua família, que compunham o bloco. No maracatu, Descartes passou por vários grupos já existentes e formou tantos outros. O próprio diz não saber mais por quais grupos de maracatu

³⁸ Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 17 de maio de 2022.

já passou ou quantos já criou. Dado que podemos nos encaminhar para o entendimento de que não se pode dizer que Descartes pertenceu a um determinado grupo de maracatu, mas, sim, que sua relação com essa tradição se faz por uma paixão que transcende uma presença partidária ou agremiativa.

A partir do que nos foi sendo revelado por Descartes e por outras obras que versam sobre o maracatu e a prática percussiva em Fortaleza, pudemos averiguar a participação de Descartes nos seguintes maracatus, por ordem cronológica:

Década de 1950 e 1960 (sua infância)

Sendo sua primeira experiência de inserção como brincante de maracatu, Descartes Gadelha participou do Maracatu Estrela Brilhante nos anos 1950, integrando a ala frontal dos pequenos índios. Relembra também outras participações na década de 60, como no Maracatu Rancho Alegre.

Década de 1980

Após uma pausa de alguns anos para dedicação às artes plásticas e aos grupos de samba que ajudou a criar nas décadas de 60 e 70, no final da década de 1980 ele retoma a atividade nos maracatus como frequentador dos ensaios do Maracatu Leão Coroado. Em 1989, no último ano em que o grupo desfilou no carnaval fortalezense, participou como ritmista no batuque do grupo.

Década de 1990

Essa década se configura como uma das mais ativas de Descartes no maracatu de Fortaleza. Em 1992, trabalhou com o batuque do Maracatu Rei dos Palmares. Ali buscou inovações rítmicas à cadência lenta e bem marcada do maracatu. Porém, encontrou resistência da liderança do grupo em mudar o estilo que já era tradição do seu cortejo. Sendo assim, Descartes optou por manter o ritmo lento e solene preferido do grupo, e o seu padrão de sonoridade.³⁹

³⁹ A título de exemplo em áudio, sugerimos o seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=PEt4y3S-MQw&t=298s> (acesso em novembro de 2022)

Figura 18 - Transcrição do ritmo solene do maracatu cearense.

The musical score is written for four instruments: Ferro, Caixa, Surdo, and Bumbo. All parts are in 2/4 time. The Ferro part has a melody of eighth notes with accents and breath marks. The Caixa part has a pattern of eighth notes with accents. The Surdo and Bumbo parts consist of a single eighth note followed by a quarter rest in each measure.

Fonte: (Almanaque Fortaleza dos Maracatus / disponível no link: <https://www.digitaldamusicacearense.com.br/almanaque-fortaleza-dos-maracatus/>)
Acesso em novembro de 2022

Já em 1993, segundo Schrader (2011), a convite do Babalorixá Luiz de Xangô⁴⁰, Descartes preparou os ritmistas do Maracatu Nação Verdes Mares e desfilou na avenida tocando agogô junto ao batuque.

No ano seguinte, em 1994, Descartes juntou-se a Isidoro Santos e Raimundo Praxedes, amigo dos tempos da Escola de Samba Girassol, e fundaram o Maracatu Nação Baobab. Era a oportunidade que surgia para se criar outra proposta rítmica para os batuques de maracatu, resgatando uma sonoridade mais viva e dançante como Descartes Gadelha ouvira na infância. A principal característica rítmica introduzida por Gadelha ao batuque do Maracatu Nação Baobab foi acelerar o andamento do conjunto percussivo, introduzindo motivos rítmicos característicos do baião, tornando a sonoridade muito semelhante às sonoridades praticadas pelos maracatus de Recife/PE, conhecidos como "maracatus de baque virado".

Em 1998, a convite do maracatu Vozes da África, Descartes Gadelha teve a oportunidade de mostrar seu trabalho percussivo viajando para participar do *Festival des Folklores du Monde*, na cidade de Bray-dunes, no norte da França. Juntamente com o grupo do maracatu Vozes da África também viajaram Calé Alencar, Marcos Mello e Mestre Juca do Balaio, representando o maracatu mais antigo da cidade de Fortaleza, o maracatu Az de Ouro.

No ano de 1999, o artista plástico, aderecista e figurinista Milton de Sousa, o Miltinho, na época diretor do bloco Vampiros da Princesa, resolveu fundar um maracatu na casa onde morava, em frente à casa do amigo Descartes Gadelha, na Rua Princesa Isabel, bairro do Benfica. Sempre apaixonado pelas manifestações culturais nos bairros, o Mestre Descartes

⁴⁰ "Foi o Babalorixá Luis de Xangô quem criou o Maracatu Nação Verdes Mares, na década de 1980, com o intuito de usar o espetáculo para divulgar o candomblé. Ele acabou por inovar ao colocar os Orixás para desfilar na avenida." (CARVALHO, 2010, p. 79, *apud* SCHRADER, 2001, p. 148)

aceitou de pronto o convite para organizar o batuque e compor a loas do Maracatu Kizomba, sugerindo também o nome do grupo como sinônimo de festa ou confraternização.

Década de 2000

Em 2002, houve a criação do Maracatu Nação Iracema , pela Associação Cultural e Educacional Afro Brasileira, com o objetivo de comemorar os vinte anos do movimento de consciência negra organizado pela associação. A ideia da criação deste grupo de maracatu veio como uma forma de dar visibilidade ao trabalho realizado no bairro onde atuavam, no caso, o bairro Jardim Iracema. Os criadores desta associação, Paulo Tadeu Sampaio e William Augusto Pereira, convidaram Descartes para atuar nos momentos iniciais da formação deste Maracatu. Essa proximidade de Descartes Gadelha com o grupo possibilitou a composição de vários enredos e loas, bem como a orientação e organização dos ritmistas na criação do batuque. Fortemente influenciado pela sonoridade do batuque do Maracatu Vozes da África, Paulo Tadeu solicitou a Descartes que realizasse um trabalho semelhante no Maracatu Nação Iracema, mantendo o ritmo do batuque “não muito vibrante, denso e muito abafado”. Novamente, motivos de saúde e de viagens para a realização de trabalhos como artista plástico o afastaram do grupo.

Já em 2006, Descartes Gadelha ajudou a fundar o Maracatu Nação Axé de Oxossi, atendendo a um pedido de Maria de Fátima Marcelino, a Dona Fátima. Esse Maracatu manteve suas atividades na comunidade do Mercado Velho, que fica na Rua Justiniano de Serpa, no bairro Otávio Bonfim.

No final desse mesmo ano, foi criado em Fortaleza o Maracatu Solar, pertencente à Associação Cultural Solidariedade e Arte – SOLAR, dirigida por João Wanderley Roberto Militão (Pingo de Fortaleza). No princípio, a proposta do grupo foi criar espaço de vivências e aprendizados com a cultura dos maracatus no campo da história, da música e das artes plásticas, permitindo o livre acesso de brincantes para a troca de saberes e orientações no campo das artes. Ali, Descartes Gadelha foi contratado para coordenar o trabalho de música e também de artes plásticas, ministrando oficinas para ritmistas e coordenando equipes de criação de figurinos e adereços.

No ano de 2008, Descartes é envolvido na criação de mais três maracatus: Rei do Congo, Pérola Negra e Flor da Senzala. Destes, apenas o primeiro, o Maracatu Rei do Congo, chegou a desfilas no carnaval de 2010. Já o Maracatu Pérola Negra e o Flor de Senzala foram formalmente constituídos, porém, por não conseguirem obter e manter a infraestrutura ideal para sair na avenida, não conseguiram desfilas no carnaval de Fortaleza. Dessa vez, Descartes Gadelha participou de forma bastante intensa, compôs as loas, participou da estilização e confecção dos figurinos, além de elaborar os emblemas para os estandartes. Participou ativamente na formação dos ritmistas que comporiam os batuques com oficinas de percussão e buscando, ao mesmo tempo, achar um líder regente para dirigir o trabalho percussivo em cada um dos maracatus. No Maracatu Solar tivemos inicialmente três regentes formadas, a saber: Nataly Picanço, a Prof^a Catherine Furtado e Fernanda Brasileiro.

A convite da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, em 2009, Descartes Gadelha viria prestar serviços auxiliando em questões musicais o Maracatu Nação Aracatiaçu, que fica na cidade de Aracatiaçu, um distrito do Município de Sobral no interior do Ceará. Juntamente com Milton de Sousa, que ficou responsável por ensinar a construir fantasias e alegorias, Descartes se responsabilizou em construir os instrumentos e dirigir o batuque.

No mesmo ano de 2009, o mestre Descartes também ajudou na formação de mais um grupo, nesse caso, um grupo universitário que tocava samba e maracatu com o nome de Acadêmicos da Casa Caiada. Grupo este que mantém, até os dias atuais, um trabalho sólido de formação artística na Universidade, e vem se estabelecendo como um grupo de referência no cenário percussivo cearense através das atividades pedagógicas desenvolvidas em âmbito acadêmico e suas apresentações sazonais nos espaços culturais da cidade de Fortaleza sob a liderança competente da Prof^a. Dra. Catherine Furtado.

Dentre o que pudemos revelar através dos depoimentos de Descartes Gadelha e das leituras de obras acadêmicas que também abordam sua trajetória, o que destacamos até aqui sobre sua participação no campo musical do maracatu cearense dá conta de demonstrar o nível elevado de sua representatividade durante as últimas quatro décadas. Devemos apontar também para a possibilidade dessa lista ser bastante mais ampla, dado que a memória do mestre, assim como as ferramentas de pesquisa que temos em mãos, nos permitiram relatar apenas esta parcela aqui apresentada de seus feitos.

Em nossa percepção particular, notamos que o discurso crítico (e muitas vezes ácido) de Descartes sobre os grupos com que colaborou está sempre presente, mas suas mãos e sua escuta estão constantemente à frente para realizar e contribuir musicalmente de forma

generosa e construtiva. Assim, sua inclinação para o ensino é patente, e o favorece na hora de amparar alunos que estão iniciando suas trajetórias musicais através dos instrumentos de percussão.

Colhemos, ainda neste ano de 2022, um testemunho importante do cantor Pingo de Fortaleza, que nos revela em detalhes alguns aspectos do trabalho de formação exercido pela orquestra de tambores do Maracatu Solar, dirigida por Descartes até o início da pandemia de Covid-19, quando teve de se recolher para evitar risco de contaminação:

Foi na orquestra, que já é de 2014, quando a gente institui a formação contínua, com ensaio aos sábados pela manhã e à tarde, turmas de iniciantes e iniciadas, é que pude constatar a profundidade de formação do Descartes, a capacidade de formação dele. Porque na realidade isso eu carrego até hoje, a Solar carrega até hoje. Porque na realidade não é ensinar a tocar, é uma experimentação de troca de experiência de vida, de aprimoramento do caráter, da ética, e da espiritualidade. Da ancestralidade, da identidade. Então, Descartes passou a, nesses momentos da orquestra, nos ensinar, e era muito presente isso, que não era tocar. Então às vezes ele chegava e conversava duas horas antes de começar a tocar. As pessoas ansiosas pra tocar, pra pegar o instrumento e ele conversando, conversando... as viagens dele. Isso foi muito importante, até hoje a gente mantém essa característica do grupo que é o da conversa, do diálogo, do entendimento que tocar não é chegar e pegar o instrumento. Pegar o instrumento e tocar é um dos resultantes de um processo. O processo de tocar é outro. É de se redescobrir, de se encontrar, de entender o outro, de se entender, de procurar o seu ritmo, de se aceitar, de entender suas ancestralidades... e tudo isso Descartes é o responsável por essa formação holística dentro da Solar. (PINGO DE FORTALEZA, 21/09/2022).

Em um dos encontros com Descartes em que estive presente na sede do Maracatu Solar, lembro de uma fala sua que buscava explicitar que tocar maracatu, além de ser uma brincadeira de forte expressão musical, é entender aspectos transcendentais da vida comum quando levada a um desenvolvimento da sensibilidade para tudo o que é harmônico e belo. Descartes buscava lembrar em suas falas iniciais que a vida se faz pelo pulso silencioso dos órgãos que buscam o equilíbrio fisiológico dos corpos. Esse mesmo equilíbrio que sustenta a vida biológica por dentro, segundo Descartes, pode e deve ser estendido à nossa forma de fazer música, de vencer os obstáculos técnicos em busca de um fluxo e resistência própria que cada instrumento exige e formar um pulso harmônico das partes para a melhor expressão possível do coletivo.

Para o mestre, é no coletivo que se aprende; escutando os outros ritmistas e percebendo a si mesmo com paciência e determinação na expectativa do desenvolvimento dos toques, tanto na precisão quanto na constância.

Então o Descartes é esse ícone, essa pessoa que, nas apresentações, no carnaval, nas oficinas, a gente pode ver a profundidade que ele tem e a grande capacidade de formação, de influenciar as pessoas, de ser querido pelas pessoas, de ser querido pelas pessoas. A forma como ele se doa. (PINGO DE FORTALEZA, 21/09/2022)

Figura 19 - Descartes Gadelha ensinando alunos do Maracatu Solar.



Fonte: (<https://tapuiaseabaunas.blogspot.com/2012/09/descartes-gadelha-maracatu-solar.html> / acesso em novembro de 2022)

Em parceria com Pingo de Fortaleza, com Inês Mapurunga e com muitos outros músicos e compositores de Fortaleza, durante seu período de atuação no Maracatu Solar, Descartes teve participação especial como percussionista, cantor e compositor, na gravação de quatro CD's, hoje disponíveis nas plataformas digitais, a saber: "Ritmos de Luz" (2009)⁴¹; "Axé

⁴¹ Ritmos de Luz é o registro de seu repertório criado para os maracatus Axé de Oxossi, Nação Baobab, Nação Iracema, Solar, Vozes da África e o afoxé Filhos de Oyá. Criador de intensa contribuição ao repertório carnavalesco, Descartes Gadelha conta neste trabalho com participações de destacados intérpretes do ambiente musical cearense, entre os quais: Inês Mapurunga, Calé Alencar, Wilton Matos, Pingo de Fortaleza, Eliahne Brasileiro, Brenner Paixão e Fernando Néri. (Fonte: <http://www.nacaofortaleza.com/mocambo.php>. Acesso em 26/09/2022).

de Luz” (2011)⁴², “Loas e Canções” (2018)⁴³ e o CD “Maracatus, Afoxés, Coroações, Rezas e Outros Batuques” (2015)⁴⁴, que se trata de um livro-CD com três discos.

Diante do exposto até aqui, acrescento ainda que a integralidade da criação musical de Descartes no campo percussivo é algo que ultrapassa os resultados obtidos nesta pesquisa. Diante das fontes que pudemos acessar, das narrativas que colhemos, percebemos que muitas ocasiões, cenas e contextos precisariam ser ampliados e analisados, instigando de forma insistente a memória do mestre. Porém, buscamos, por todo o tempo em que estivemos juntos, uma aproximação salutar na qual o mestre pudesse se sentir sempre no domínio dos rumos narrativos sobre si a partir de sua boa disposição de saúde, de suas preferências contextuais e da forma como gosta de lembrar dos fatos. E isso nos levou ao que estamos aqui a revelar. Mas alertamos o leitor de que ainda há muito a ser descoberto, registrado e compartilhado sobre Descartes Gadelha em relação à sua contribuição no maracatu cearense.

⁴² Neste disco, Pingo de Fortaleza explora timbres e sonoridades orientais. Com arranjos do músico Marcus Vinnie, reúne 16 composições feitas em parceria com Marcos Vinnie, Henrique Beltrão, Sílvio Gurjão, José Mapurunga, Fernando Neri, Augusto Moita, Chico Pio, Guaracy Rodrigues e Descartes Gadelha. Os sons de instrumentos típicos da música indiana como a cítara, harmônio e flautas diversas, somam-se a outros do Oriente. Interpretando as canções mántricas, estão também no álbum os cantores Edmar Gonçalves, Edinho Vilas Boas, Marta Aurélia, Serrão, Eliahne Brasileiro e Calé Alencar. (Fonte: <https://www.digitaldamusicacearense.com.br/album/axe-de-luz/>. Acesso em 26/09/2022).

⁴³ Resultado de uma parceria musical com Descartes Gadelha, que vem desde o LP Maculelê, de 1992, o CD conta com arranjos e programação de Marcus Vinnie. Loas e Canções apresenta 16 faixas, divididas entre 12 loas (canções específicas com temas de maracatu – exceto a faixa Meu Bom Jardim) e quatro canções: O Brincante, Porque, Canção pra Ninar Saudade e O Girassol e o Sol. O texto de apresentação do CD, por sua vez, é assinado por Fabiano dos Santos Piúba, titular da Secretaria de Cultura do Ceará (Secult), sendo o projeto aprovado no Edital das Artes da Secult do ano de 2015. (Fonte: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2018/01/pingo-de-fortaleza-e-descartes-gadelha-celebram-amizade-em-novo-disco.html>. Acesso em 26/09/2022).

⁴⁴ Maracatus, Afoxés, Coroações, Rezas e Outros Batuques é um livro-CD com três discos produzido após 20 anos de pesquisas de Inês Mapurunga sobre a cultura popular e a ancestralidade africana no Ceará. Por inspiração do pai, o mestre do pífano Alfredo Miranda (1916-2014), e parceria de Descartes Gadelha, o disco traz um registro de toadas, loas de maracatu e canções de outros ritmos afro-brasileiros, como ijexá, repique de baque, luanda e outros batuques. A obra inclui textos informativos e aborda assuntos como a mestiçagem, a diáspora negra, a escravidão do período colonial, os movimentos abolicionistas, a religiosidade, as danças, a gastronomia e os modos de falar. (Fonte: <https://www.radiouniversitariafm.com.br/sintonize/o-disco-da-semana-apresenta-ijexa-e-maracatu/>. Acesso em 26/09/2022).

3 PORTA-ESTANDARTE - A CONSTITUIÇÃO DO *HABITUS* QUE TORNOU DESCARTES GADELHA UMA AUTORIDADE MUSICAL PEDAGÓGICA

Como autor desta pesquisa, do ponto de vista pessoal e profissional, insiro-me⁴⁵ no contexto da educação no Ensino Superior, responsável pelas disciplinas de Percussão e Educação Musical I e II no Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Cariri – UFCA, onde ingressei no quadro de professores através de concurso público no ano de 2016. Diante do desafio do concurso público, debruçei-me sobre trabalhos referentes ao ensino de percussão, dos quais destaca-se a tese de doutorado realizada por Schrader (2011), intitulada: “Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará”, na qual o autor traz como propósito:

[...] narrar a trajetória de desenvolvimento de práticas musicais percussivas coletivas entendidas como *movimento artístico* e de educação musical na Universidade Federal do Ceará, buscando saberes, expressões musicais e estratégias de ensino e aprendizagem de grupos e sujeitos envolvidos com a música percussiva. (SCHRADER, 2011, p. 7 – grifos do autor).

Em seu texto, o autor nos apresenta Descartes Gadelha como o mestre de bateria corresponsável pela fundação do grupo Acadêmicos da Casa Caiada, criado originalmente na Casa José de Alencar, no bairro da Messejana, na cidade de Fortaleza, onde, nessa época, funcionava o curso de Educação Musical da UFC, sendo ali o lócus inicial de minha trajetória acadêmica como estudante de Música – Licenciatura no ano de 2008.

Na época, já trazendo uma experiência percussiva anterior como baterista, preocupe-me principalmente em desenvolver as habilidades de solfejo, prática instrumental de piano e canto coral, como forma de compensar a falta de bagagem vivencial nestas disciplinas importantes para o meu desenvolvimento musical e pedagógico. Sendo assim, passou-me em branco a oportunidade de conhecer Descartes nessa época e nesse contexto, o que só foi

⁴⁵ Aqui uso da primeira pessoa do singular para tratar de como meus primeiros encontros com Descartes Gadelha atravessaram minha vida e profissão. Foram estes primeiros contatos que me abriram a perspectiva de um sentido para além do afetivo a partir da disciplina da percussão. Através de Descartes pude compreender a amplitude das questões culturais que a percussão popular representa na música popular brasileira, uma música que traz a primazia do tambor, do suingue, da ginga, e que chegou às classes dominantes (BOLÃO, 2003) e aos palcos de todo o mundo, através da bossa nova. A partir dos encontros com Descartes, pude vivenciar aquilo que Larrosa (2002) classifica como *experiência significativa*. É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (LARROSA, 2002. p. 7).

acontecer já no último ano de curso na sede do projeto Maracatu Solar⁴⁶, a convite da colega Catherine dos Santos (hoje professora do curso de licenciatura em música da UFC, e que também tinha vínculo com Descartes no processo de fundação e regência do Grupo Casa Caiada desde o início), para repor uma aula de teoria musical. Naquela oportunidade, ao final da minha exposição na sede do projeto localizada na avenida da Universidade, percebi a presença discreta de Descartes em meio aos alunos do projeto, portando um tamborim e baqueta nas mãos, esperava terminar a minha aula para iniciar uma fala introdutória para uma turma nova que estava a se formar. Foi nesse momento que pude, pela primeira vez, ouvir Descartes falar sobre música percussiva com grande maestria. Saber, muito tempo depois, que Descartes era artista plástico, foi uma grande surpresa para mim.

Desde então, poucas vezes pude ouvi-lo pessoalmente, mas passei a ver vários vídeos de suas falas na internet e pude conhecê-lo melhor na tese do professor Erwin Schrader, que traça um breve panorama biográfico da trajetória musical de Descartes, da qual cito especialmente a seguinte passagem:

Nossa abordagem sobre essa trajetória musical, apesar de bastante centrada em depoimentos do próprio Descartes Gadelha, não pode dimensionar a magnitude de sua obra como músico formador. No entanto, alguns depoimentos colhidos entre aqueles que realizam atualmente atividades com grupos percussivos em agremiações carnavalescas são unânimes em destacá-lo como um líder educador, tendo sua bagagem de conhecimentos influenciado gerações de novos ritmistas que hoje atuam no carnaval de Fortaleza/CE. (SCHRADER, 2011, p. 161).

A partir desta colocação, imaginei como seria pesquisar este músico. Uma busca por compreensão da trajetória de um líder educador ritmista, observando as competências acumuladas para tanto e buscando relacioná-lo com o seu passado, com todo o processo pelo qual passa um artista educador, principalmente no entendimento dos aspectos íntimos de suas motivações, conceitos e posicionamentos, na medida em que este se valeu de expressivo reconhecimento atribuído por educadores e artistas fortalezenses, personalizando-se como uma autoridade amparada por um determinado grupo, por uma repercussão coletiva.

⁴⁶ “O Maracatu Solar, institucionalmente um Programa de Formação Cultural Continuada da Associação Cultural Solidariedade e Arte – SOLAR, foi fundado nos finais de 2006 por um grupo de artistas tendo à frente o cantor e compositor Pingo de Fortaleza e seus parceiros Alan Mendonça, Descartes Gadelha, Tieta Pontes e Wilton Matos, entre outros, e desde então vem desenvolvendo um conjunto de ações que procuram agregar valores a essa importante e referencial manifestação cultural cearense.” (SECULT-CE, 2019) Fonte: <https://www.secult.ce.gov.br/2019/01/31/maracatu-solar-lanca-cd-dvd-gravado-ao-vivo-no-cinetatro-sao-luiz-em-diversos-espacos-de-fortaleza/>. Acessado em 20/11/2019.

Isso não seria possível se Descartes não fosse portador de certa riqueza de saber dinamizada por estratégias pedagógicas singulares que permitem uma partilha marcante e duradoura de saberes. São conhecimentos operados que desenvolvem, principalmente, a vontade de conhecer mais; de estar aberto ao aprendizado a partir da observação milimétrica dos fenômenos ao redor que nos forneçam algo mais do que informação, mas sim um comprometimento com a potencialidade criadora de nossa riqueza própria. Essencialmente, esta riqueza aqui vislumbrada muito nos interessa. Suspeitamos (e buscaremos competência para traduzir isto em uma tese) que tal riqueza advém de um desenvolvimento específico dentro da epistemologia africana entendida como *ancestralidade* (OLIVEIRA, 2001), permitindo a formação de uma plataforma conceitual da qual Descartes se aporta.

Do ponto de vista social, Descartes se coloca como um personagem importante para o cotidiano de atividades artísticas e educativas nos arredores da UFC, campus Benfica. Neste sentido, as informações colhidas nesta pesquisa servem de apoio para o desenvolvimento de materiais educativos e de políticas sociais que busquem na trajetória dos artistas e educadores da nossa cidade uma fonte para o desenvolvimento de projetos de arte-educação.

Diante disso, nosso pressuposto como argumento de tese, é que a contribuição de Descartes no campo da música percussiva de Fortaleza ao longo dos anos converte-se na formação de sua Autoridade Musical Pedagógica como professor regente de grupos de percussão popular, aqui entendido como um Griô⁴⁷. Tal qualificação encontra suporte em um conjunto de fatores sociais dos quais Bourdieu (1996) relaciona aos contextos da vivência coletiva do sujeito em determinado campo social, possibilitando assim o acesso, através da experiência significativa (LARROSA, 2002), a bens culturais herdados a priori nos planos mais íntimos de sua conjuntura familiar para enfim aportar nos diversos espaços onde emerge a tradição musical do povo brasileiro, em especial do povo nordestino.

À medida que somos apresentados a Descartes Gadelha e vamos adentrando seu universo criativo e biográfico, somos envolvidos por uma atmosfera de grande generosidade e acolhimento, para, a partir daí, sermos levados por suas concepções artísticas, suas paixões e

⁴⁷ Griô é o indivíduo que na África Ocidental tem por vocação preservar e transmitir as histórias, conhecimentos, canções e mitos do seu povo. Existem griôs músicos e griôs contadores de histórias. Ensinam a arte, o conhecimento de plantas, tradições, histórias e aconselhavam membros das famílias reais. *Fonte:* Cultura popular e educação / Organização René Marc da Costa Silva. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação a Distância, 2008. Pág. 155. Segundo Descartes: “Cada povo (ou agrupamento social) tem seu guia, aquele que tem por missão ensinar o amor no sentido mais amplo e profundo. Assim, o griô corresponde ao mestre navegador que segura o leme do seu navio repleto de seres viventes. O griô sabe a essência da terra, das águas e das estrelas.” (Descartes Gadelha, 24 de agosto de 2019)

realizações em meio a uma multiplicidade de construções imagéticas. No mote da criação, Descartes desenvolve sua prática, que não tem por base nenhum tipo de obsessão por aprimoramento técnico, mas, sim, por uma necessidade pessoal de dar vazão aos fluxos de percepções estéticas das quais todo artista inventivo se vale. Para Descartes, a arte é tão democrática quanto a fé espiritual. Ela é acessível a todos que têm a capacidade de se ressentir, de se encantar ou de se afetar com o mundo em sua volta, e desejar propor para si e aos outros um sentido que lhe possa abrir mapas de novos mundos e afetos.

A criação artística de Descartes se dá, em sua maioria, a partir de narrativas de eventos ou ideias que surgem na sua observação apaixonada do universo ao seu redor. A multiplicidade de meios pelos quais ele se expressa lhe aparece como uma teia de habilidades que se cruzam e se interrelacionam, de forma que seu pensamento musical, mais especificamente, seu pensamento rítmico e suas concepções de espiritualidade, influem na maneira em que suas obras plásticas são concebidas e vice-versa.

Iniciando esta incursão biográfica, levaremos em conta na nossa análise a passagem de Descartes pelas instâncias tradicionais da educação: a família, a escola e sua formação profissional. Já falamos acima do campo carnavalesco pertencente à trajetória de vida de Descartes. Propomo-nos agora a voltar para as suas primeiras vivências, de onde pretendemos observar pontos de convergência que nos apontem para um entendimento substancial dos elementos socializantes que impulsionam as condições e situações determinantes de uma trajetória artística e pedagógica consagrada.

Descartes Marques Gadelha nasceu em Fortaleza, a 18 de junho de 1943, no bairro do Centro, na rua Castro e Silva. Ao falar de suas origens, Descartes já nos revela sua tendência poética narrativa, pois lhe interessa muito refletir sobre vida e morte na medida em que essa reflexão lhe ativa a imaginação.

[...] não me lembro o número. É a rua do nasce e enterra. Por que nasce e enterra? Porque lá a pessoa nasce e se batiza na igreja da Sé, e pela mesma rua vinha pra se enterrar depois que morria. Passava o período na vida e depois vinha. Então era a passagem da vinda e da ida, do nascimento e para a morte do corpo. Era o trânsito. Uma rua muito importante na cidade de Fortaleza. A rua Castro e Silva, onde eu nasci. (DESCARTES GADELHA, 26/08/2019)

Nessa casa, com Descartes, vieram oito irmãos após o seu nascimento, sendo sete mulheres e um homem. Descartes Gadelha, então, sendo o primogênito de nove filhos do casal Diderot e Geórgia, nos conta com satisfação que foi tutor das irmãs por um tempo:

Sou o mais velho, e de certa forma fui tutor de minhas irmãs até um certo tempo. De forma que eu tinha que estudar e trabalhar. Eu não passei pelo conforto burguês de meus colegas, porque logo eu comecei a... já estudava e trabalhava muito pra poder manter nove pessoas, além da minha mãe, né, que viuvou, ficou sem amparo. Naquele tempo não tinha seguro de vida nem seguridade social, aí o resultado foi que eu tive que assumir. Aí mandei brasa. Até hoje não parei de trabalhar... Mas assim é a vida, o bonito da vida é isso. Você aprender a lutar em prol do próximo. Você se sentir realizado só pelo simples fato de você propiciar, ou proporcionar, alguma coisa pelo próximo. Alguma coisa positiva. Nem que seja um pouquinho. Eu aprendi assim... e esse meu instinto, ele se despregou, né, do âmbito familiar para a rua, para o próximo, para as pessoas... as pessoas que me pedem as coisas eu tenho o maior prazer, eu me sinto tutor dessa pessoa. Já pensou? Que coisa estranha, né? Qualquer coisa, mínima que seja, eu faço com maior prazer... aquela coisa toda, porque eu acho que nós..., eu tenho uma filosofia: nós viemos aqui à terra para aprender alguma coisa, pagar alguma dívida e ajudar o próximo. Como o único material físico que eu tenho..., que eu posso transformar em alguma forma de dividendos para ajudar o próximo, é a arte que eu tenho. Mas se não fosse a arte seria outra coisa, né? Seria qualquer outra profissão. E assim eu vou levando, a minha alegria é ser útil. Eu tenho assim uma verdadeira volúpia quando eu faço alguma coisa que a pessoa sorri. Pronto. Basta isso, né? Isso faz parte da minha, da minha forma de ser, né? (DESCARTES GADELHA, 26/08/2019).

Figura 20 - Descartes e sua mãe, Geórgia.



Fonte: Acervo pessoal.

Esta narrativa de Descartes nos remete a um dos trechos mais ricos que temos em relação aos acontecimentos biográficos que perpassamos até o momento. Neste trecho podemos perceber que Descartes parte de uma experiência vivida nos âmbitos das fatalidades, vicissitudes e privações, para mostrar que considera a possibilidade de servir ao próximo como uma arte do bem viver, uma forma bela e alegre de servir, sempre interagindo pelo benefício coletivo. Percebemos também a ocasionalidade de suas lacunas no que se refere a certos capitais culturais importantes relativos a uma formação escolar e diplomas universitários. Assim, esse impulso autodidata de Descartes se faz presente na sua verve educacional. A sua proposta de

formação então se enriquece nesse servir de forma afetuosa, e construir com o outro essa possibilidade solidária de estar no mundo.

Geórgia, mãe de Descartes, ficou viúva por volta de 1959, e com apenas 16 anos ele foi incumbido de manter as necessidades básicas de toda a família. Suas irmãs eram muito novas nesta época. Seu pai faleceu pela enfermidade mais comum em sua família paterna, problemas nos rins e todas as suas complicações patológicas. Descartes conta que as doenças renais são um traço hereditário na família. Alguns tios, primos e irmãs também morreram ou se tratam atualmente desta enfermidade.

Meu dia a dia era trabalhando e estudando. Fazendo minha arte, já fazendo minha arte profissional. Aos 16 anos eu já pegava encomendas para ajudar lá em casa. Fazia pela família. Não procurava me promover através de minha arte. Até hoje eu sou assim. (DESCARTES GADELHA, 26/08/2019).

Perguntado sobre a sua ascendência, Descartes nos fala de que há antepassados de portugueses e africanos em sua família, que chegaram ao Brasil para trabalhar com gado, daí advém o sobrenome Gadelha. Sua gênese musical viria então de seus avós e tios maternos, e de sua própria mãe, segundo o que nos conta. Não obstante, em sua narrativa, percebemos também que a sua associação com a espiritualidade é colocada como uma influência predominantemente paterna. Adiante, percebemos em seu fluxo narrativo que a confluência entre música, literatura, filosofia e espiritualidade em seu cotidiano trata-se de uma questão de herança parental muito bem solidificada em sua percepção de si mesmo como artista.

Meus tataravós chegaram ao Brasil, se instalaram aqui pelo Acre por aquela região ali no Norte do Brasil. Uma parte veio para o Nordeste do Brasil, cruzaram com africanos na época da escravidão, e é por isso que eu sou mulato assim, até onde eu posso saber é isso. O avô do meu pai era descendente direto de portugueses e era negociante de peles. Ele vendia peles e comprava peles para revender para a Europa. Para a fabricação de bolsas... sapatos... chamava-se Diogo. Eu sei pouca coisa dos meus antepassados mais recentes. O pai da minha mãe era artista. Ele era músico, tinha uma orquestra aqui no Ceará. E ao mesmo tempo ele era alfaiate. Alfaiate é a pessoa que faz roupa, né? Tem até um instrumento no Maracatu chamado alfaia. Alfaia é um substantivo da beleza, tudo que é belo. É um adjetivo... qualificativo. Alfaia é o verbo de enfeitar, embelezar. Então o meu avô era alfaiate, fazia paletós, roupas ... minha avó casou-se com ele, também ela costurava, e minha vó cantava, também. E minha mãe era cantora, violonista, era artista portanto e declamava muito bem, no teatro pobre do Ceará ela fazia alguma coisa assim, né? E eu venho dentro, evoluindo dentro dessa família. Ligada à estética. Meu tio era músico, o irmão da minha mãe. Lá em casa todo mundo tem uma tendência à música, embora tenham outras profissões. Mas todo mundo ali é ligado a música, e eu fiquei mais dentro da música por questões de oportunidade também, né? Gostava muito da música. Principalmente a música de origem árabe e africana. Me identifico muito espiritualmente com esses toques, essas músicas dessa região. Marrocos, da África de modo geral. Do centro da África. O meu pai era espiritualista e o meu avô, pai do meu pai, era positivista. E os grandes positivistas na época eram franceses. É por isso que o nome do meu pai é Diderot.

Pierre Diderot é um grande positivista. O meu nome é Descartes por conta do Renato das cartas, quer dizer 'Des Cartes', que fazia cartas, e era filósofo, era jovem também... que viveu durante determinado reinado Francês. (DESCARTES GADELHA, 26/08/2019 – grifos do autor).

Quando Descartes, ao narrar a origem do seu nome, traz a percepção de um personagem vivo do passado Francês, nos abre margem para algumas percepções sobre sua visão de mundo. Primeiro observamos a forma como que ele se coloca quase como uma continuidade deste personagem, descrevendo-o como alguém que servia aqueles que não eram alfabetizados na escrita de suas cartas e se colocando como um filósofo, ou seja, alguém que busca profundidade em suas percepções de mundo. E é justamente na observância profunda de nossa passagem pelo mundo é que nos identificamos com a possibilidade de servir ao próximo, de estar buscando um sentido coletivo para nossa própria vida e aperfeiçoamento pessoal.

Já definimos em capítulos acima o conceito de *habitus*, e até mesmo ensaiamos a definição de um *habitus* musical, mas no tocante a sua construção no indivíduo, acrescentamos:

Princípio de uma autonomia real em relação às determinações imediatas da 'situação', o *habitus* não é por isto uma espécie de essência a-histórica, cuja existência seria o seu desenvolvimento, enfim, destino definido de uma vez por todas. Os ajustamentos que são incessantemente impostos pelas necessidades de adaptação às situações novas e imprevisas podem determinar transformações duráveis do *habitus*, mas dentro de certos limites: entre outras razões porque o *habitus* define a percepção da situação que o determina. A 'situação' é, de certa maneira, a condição que permite a realização do *habitus*. Quando as condições objetivas da realização não são dadas, o *habitus*, contrariado, e de forma contínua, pela situação, pode ser o lugar de forças explosivas (ressentimento) que podem esperar (ou melhor, espreitar) a ocasião para se exercerem, e que se exprimem no momento em que as condições objetivas se apresentam. [...] Em suma, em reação ao mecanismo instantaneísta, somos levados a insistir sobre as capacidades 'assimiladoras' do *habitus*; mas o *habitus* é também adaptação, ele realiza sem cessar um ajustamento ao mundo que só excepcionalmente assume a forma de uma conversão radical. (BOURDIEU, 1983a, p. 106).

Bourdieu (1983) nos revela, então, sob suas construções teóricas essa possibilidade estética que Descartes herda do convívio parental, quando o artista, que se reconhece na sua família, nos entrega o material necessário para aprofundarmos nossa reflexão. Esse início tem relação direta com o ápice de sua trajetória, e nos traz dados sobre a forma como o mestre faz de sua arte uma prática incorporada, socialmente naturalizada e solidificada no seu estilo de vida cotidiano. Ou seja, a sua disposição criativa, que envolve a capacidade qualitativa e quantitativa de sua produção, se dá também pelo acesso contínuo às lembranças da sua infância sob a égide dos afetos familiares. Poder estar munido dessas recordações parece motivar em Descartes uma determinação e confiança inabalável em seus ofícios criativos e pedagógicos.

Dois são os principais ofícios artísticos de Descartes: pintura e música percussiva. Descartes desenha e toca instrumentos desde pequeno. Os motivos constantes de suas brigas de infância eram as caricaturas que fazia de seus amigos nas calçadas e paredes de toda a vizinhança. Foram aqueles os seus primeiros estudos de desenho. Em relação à sua carreira de artista plástico, pela qual é mais lembrado, em 1962 iniciou-se na pintura, recebendo então aulas de desenho livre sob a orientação do pintor Zenon Barreto⁴⁸. A primeira exposição em que tomou parte foi *A Paisagem Cearense*, no MAUC, ano de 1963. Participou das mais importantes mostras coletivas, no Brasil e no exterior. Obteve prêmio no XIV Salão Municipal de Abril de Fortaleza, em 1964, no I e II Salões Nacionais de Artes Plásticas do Ceará e no 1º Salão de Artes Plásticas do BNB–Clube, em Fortaleza, nas décadas de 1970 e 1980. Nessa época (anos 60 e 70) também estava empregado na Rede Ferroviária Federal, onde desempenhava a função de desenhista técnico.

Nas suas primeiras incursões no campo das artes plásticas acima descritas, Descartes tinha apenas 20 anos de idade, e suas primeiras experiências como regente de um bloco carnavalesco vieram apenas após os 25 anos. Antes disso, na aurora de sua adolescência, a vida escolar de Descartes é rememorada a partir de sua amizade com o cantor Ednardo. Ao nos falar sobre seus primeiros encontros com o cantor, ele nos revela que o conheceu em seu tempo de estudante no Colégio Dom Bosco, na Rua 24 de Maio⁴⁹. Na época, esse colégio era administrado pelo professor Oscar Costa de Souza, pai de Ednardo. Nos revela Descartes: "Porque eu fui aluno do pai dele. O pai dele (Ednardo) era dono de um colégio em Fortaleza.

⁴⁸ Zenon da Cunha Mendes Barreto (Sobral, 31 de dezembro de 1918 – Fortaleza, 18 de janeiro de 2002) foi um pintor, desenhista, gravador, escultor, cenografista e ilustrador brasileiro. Zenon Barreto chegou a Fortaleza e ingressou na Sociedade Cearense de Artes Plásticas em 1949. Participou e foi premiado em diversos eventos: Salão de Abril, Salão de Arte Moderna, Bienal Internacional de São Paulo, Panorama de Arte Atual Brasileira e Salão de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, dentre outros. Zenon ministrou cursos de desenho, atuou como cenógrafo e figurinista em peças encenadas no Theatro José de Alencar, em 1950, coordenou a restauração da Casa de José de Alencar, e publicou os álbuns *Dez Figuras do Nordeste*, documentário com xilogravuras de arquétipos humanos nordestinos com poemas de cordelistas cearenses e prefácio de Câmara Cascudo, e *Ritos, Danças e Folguedos do Nordeste*, documentário com xilogravuras prefaciado pelo poeta cearense Patativa do Assaré. Possui obras no Museu Nacional de Belas Artes, Palácio da Abolição, Paço Municipal de Fortaleza, Museu de Arte da UFC, Universidade de Fortaleza, sede do Banco do Nordeste, Embaixada do Brasil em Londres, e é coautor do grande vitral do Instituto de Arte Contemporânea da Fundação Armando Álvares Penteado. Possui diversas esculturas em logradouros de Fortaleza, sendo a mais famosa a que retrata a figura de "Iracema", personagem do romance de José de Alencar, encravada na praia do mesmo nome. (Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Zenon_Barreto. Acesso em fevereiro de 2020).

⁴⁹ Infelizmente não encontramos registros desse colégio, nem no arquivo pessoal de Descartes, nem em nossa pesquisa nos demais portais de informação disponíveis. Apenas descobrimos que se trata de um colégio que funcionava na Rua 24 de Maio, em Fortaleza, onde hoje funciona uma unidade do SESC. Na época, o pai e toda a família de Ednardo moravam no colégio.

Era professor de História, Português, Ciências Gerais..., era pedagogo, ele." (DESCARTES GADELHA, 17/05/2022).

Figura 21 - Descartes Gadelha na Companhia de amigos e familiares: Carioca (cuíca), Verônica (Esposa), Descartes, Geórgia (Mãe), Alcione (Irmã) e o grande amigo cantor e compositor Ednardo (Zeca Zines).



Fonte: Acervo pessoal. Foto tirada na década de 1960.

Ao comentar sobre sua formação musical desde a sua experiência escolar, Descartes nos conta que o mote dos principais colégios de Fortaleza era o ensino da música erudita, que partia, principalmente, dos colégios liderados por freiras católicas.

É porque a música erudita, em termos pedagógicos, em termos de ensino, ela teve uma função de grande destaque aqui a partir dos colégios de freiras, como um colégio que tem aqui chamado Imaculada Conceição. Lá também tinha um departamento de música. Mas lá só ensinava música erudita. Piano, violino, flauta, essas coisas... Aí, depois foi fundada aqui a Orquestra Sinfônica de Fortaleza. Era uma pequena orquestra sinfônica, que era ligada ao Governo do Estado. Depois o Orlando Leite, que era um grande maestro e professor, foi meu professor de música também, ele criou aqui uma orquestra de câmara erudita e um coral chamado Madrigal. Aí eu fiz parte desse coral, Madrigal. Fiz parte da Sinfônica também, como contrabaixista, até quando eu cortei isso aqui (neste momento mostra a lateral da mão direita). Quase que ralo esse dedo aqui, sabe? E o arco, num posso pegar o arco mais. Porque o arco do contrabaixo é diferente do violino, se toca pra baixo. Aí não aguentei mais e desisti de tocar contrabaixo. Mas a formação de nossa música aqui foi ligada aos movimentos eruditos que ocorriam no Brasil. (DESCARTES GADELHA, 17/05/2022).

Nesta fala, Descartes fala da sua experiência incorporada com a música erudita. A continuidade de sua prática não foi possível devido à transformações físicas dolorosas que o arco do contrabaixo ocasionou na falange do seu dedo polegar direito. Não podemos afirmar se há alguma frustração em relação a este fato, mas percebemos que havia um desejo de Descartes em aprofundar seus conhecimentos e habilidades musicais no contrabaixo, e vivenciar a música erudita através da possibilidade de participar de uma orquestra profissional. Para Descartes a música é um universo amplo que lhe trás imensa satisfação, obviamente, dentro dos aspectos mais profundos em relação aos valores artísticos de sua produção.

Nas férias anuais do colégio, Descartes frequentava a casa de primos no Rio de Janeiro, onde teve contato direto com as principais escolas de samba da cidade:

Bem, a minha família toda é do Rio, a maioria dos parentes dos meus pais, né? E todo mundo ligado ao samba, lá. A grande maioria. Então, quando eu ia de férias para o Rio, eu ficava na casa dos meus primos...aí um deles vinha: “ — MAIS TARDE TEM UM SAMBA NA ESCOLA DE SAMBA TAL... E DEPOIS DE DEZ HORAS TEM UM SAMBA NA OUTRA ESCOLA DE SAMBA. Aí a gente ia como se fosse uma coisa, tipo ver futebol. E quem chegava tocava. Num tinha essa coisa rigorosa de hoje, não. Quem chegava pegava um instrumento, um cavaquinho, um violão, um pandeiro... ficava tocando. E meus primos já eram envolvidos com isso, os mais velhos, né? E como sempre, anualmente, nós íamos de férias para lá. Aí eu me adaptei com muita facilidade ao samba de Escola de Samba do Rio de Janeiro, por conta dessa familiaridade com o samba. (DESCARTES GADELHA, 17/05/2022).

Depois dessa experiência, Descartes começou a formar pequenos grupos de samba em Fortaleza aproveitando-se das visitas esporádicas destes primos à sua cidade. Porém, neste ponto, Descartes faz questão de reforçar que sua inserção no maracatu foi bem anterior à sua

experiência com o samba, como descrevemos anteriormente. E destaca também as suas impressões sobre a similaridade entre os dois ritmos.

Mas depois de velho eu fui compreender que o samba e o maracatu é uma coisa só. Só muda o andamento. Às vezes o samba é mais apressado, o maracatu mais lento... mas os maracatus eram mais apressados. Em 1950, 51, por aí assim, houve uma festa aqui de carnaval que prestava homenagem à princesa Isabel. Então, uma homenagem a uma pessoa importante como a princesa Isabel, não podia ter batuque, era uma coisa solene. Veja bem a palavra: SOLENE. Solene é uma coisa muito séria, respeitosa... Aí os maracatus saíram tocando uma música solene. Porque era pra prestar homenagem à libertadora dos escravos. E todos os maracatus saíram tocando esse ritmo. Aí ficou. A partir dessa época as pessoas acharam bonito, e o maracatu daqui passou a ser um ritmo diferente de todos os estados do Brasil. (DESCARTES GADELHA, 17/05/2022).

Juntamente à sua trajetória no maracatu cearense (já descrita no capítulo anterior), Descartes pontua que sua conexão com a música se relaciona também com as experiências e aprendizados internalizados assentes em sua orientação espírita, tanto na sua ligação com os movimentos da umbanda e do candomblé, mas principalmente pela sua formação espírita kardecista adquirida muito cedo, no convívio com seu pai. Em nossa entrevista, Descartes nos revela:

Eu sou espírita com muito orgulho, inclusive, uma palavra perigosa, mas com orgulho digo “ser feliz”. Entusiasmado. Militei já dentro da umbanda, do candomblé, que já é outra corrente africana, né? Mas o espiritismo, ele é mais Francês. Ele foi criado por Allan Kardec. Ele era um cientista, um professor e filósofo, que coordenou tudo aquilo que hoje a gente entende por espiritismo kardecista. Foi isso. (DESCARTES GADELHA, 17/05/2022).

Sua concepção dos saberes percussivos nos aponta para um entendimento do que ele mesmo chama de “parte mais íntima do espírito da africanidade melódica”. Trata-se, para Descartes, de uma missão de compreensão e vivência íntima dos ritmos, da metafísica e dos mitos da africanidade brasileira que todo professor de percussão deve abraçar junto de seus alunos.

Desculpa eu dizer se você é professor, mas eu sou honesto e eu tenho que falar: os professores de percussão têm que estudar. Estudar a nossa herança. Os primórdios dos ritmos africanos que chegaram ao Brasil no séc. XVI. Que são parte do candomblé hoje. Na umbanda, onde o samba é proveniente. Essa palavra samba, ainda existe em Angola. Que eles chamam de semba, ou seja, umbigo. O requebrado, aquela coisa toda... então, eu acho que os professores deviam mergulhar nos ritmos do candomblé, da umbanda, nos maracatus, na grande diversidade percussiva dos maracatus, na grande diversidade rítmica da música do Nordeste do Brasil, do coco, do xaxado, da marchinha de São João. De tudo aquilo que significa a música do Nordeste, pegando aqui do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. E depois lá em Salvador. É isso, é mergulhar de cabeça pra baixo mesmo. Porque você ensinar um ritmo binário, ou quaternário, um ritmo composto, um ritmo composto, 6/8, por exemplo,

isso é fácil. Mas você mexer na parte mais íntima do espírito da africanidade melódica, aí é complicado. Então eu acho que os professores têm que estar com a mão na lata o tempo todo, rapaz. E trazendo gente, levando gente, fazendo uma viagem com os alunos de ônibus, lá pra Pernambuco, sabe? Pernambuco é muito rico, né?! De ritmos, tem o frevo... coisas maravilhosas. (DESCARTES GADELHA, 17/05/2022).

Portanto, percebemos que a base musical percussiva de Descartes se nutre fundamentalmente da cultura e da prática musical dos seus avós, mãe, pai, tios e primos, somando-se a isso a influência literária e espiritual do seu pai, que lhe possibilitou o desenvolvimento de suas noções aprofundadas da cultura popular nordestina. Com isso, referimo-nos a uma compreensão que abarca não só o resultado sonoro e estético da cultura popular, mas o fundamento de sua historicidade representada na superação de dramas coletivos e religiosidade ancestral.

Estas interlocuções entre a música percussiva de Descartes e sua formação espírita nos serve de entendimento da sua trajetória na medida em que isso o coloca em contato direto com as instituições que correspondem à formação e difusão das crenças e rituais afrodescendentes juntamente com a preservação da sua herança cultural.

No Ceará, Descartes obteve reconhecimento da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Fortaleza Ceará (INSRFC). Segundo Pereira (2015), o que sabemos das irmandades religiosas e, principalmente, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, é que foram bastante numerosas no período colonial brasileiro, tendo-se espalhado de norte a sul do Brasil, onde a presença do negro foi significativa. As irmandades — ou confrarias, como eram chamadas — foram associações leigas que, durante os séculos XVIII e XIX, congregaram os grupos sociais afins na sociedade. As mais numerosas foram as que tinham como padroeira Nossa Senhora do Rosário, a qual era constituída por negros forros e/ou cativos. Também segundo Borges (2005), tornaram-se tema/objeto de pesquisa, na segunda metade do século XX, tendo sido explorado sob várias perspectivas por diversos pesquisadores nas várias localidades do Brasil, como, Minas Gerais (Julita Scarano) e Rio de Janeiro (Mariza de Carvalho Soares), só para citar alguns.

Após um século sem realizar atividades, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Fortaleza voltou a funcionar. O grupo, que surgiu oficialmente em 1840 e era composto por negros forros e cativos, realizou, no dia 5 de outubro de 2012, a posse oficial de seus novos membros, tendo Descartes Gadelha recebido a coroação de Rei da Irmandade.

Figura 22 - Descartes Gadelha, coroado como Rei da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza, pelas mãos de Rodrigo Damasceno Rodrigues (05 de outubro de 2012).



Fonte: Foto Paulo Winz. *apud* Souza, 2015.

Por causa de sua bagagem cultural e trajetória marcante nos maracatus fortalezenses, Descartes Gadelha passa a ser reconhecido como mestre, bem como é considerado também Griô, principalmente pelos integrantes do Maracatu Solar, onde realizava o comando do batuque. Até o período anterior à pandemia Covid-19, Descartes Gadelha oferecia cursos de formação musical e de percussão, também preparava o Maracatu Solar para os desfiles carnavalescos.

O fato de Descartes Gadelha ser reconhecido como mestre advém de um comportamento de gratificação presente nas tradições culturais populares, o de reconhecer e valorizar o conhecimento dos mais velhos frente a sua trajetória e saberes sobre determinado assunto. Ao nos aprofundarmos na trajetória de Descartes, notamos que existe uma distinção entre a posição do mestre em dois aspectos: como músico e como artista plástico. Na sua prática musical, ressaltam-se os traços religiosos da cultura afro-brasileira, enquanto não percebemos esses elementos muito presentes em sua produção nas artes visuais. Desse modo, embora sua prática musical não gere nenhum tipo de conflito em relação à sua carreira de artista plástico, é a partir dos maracatus que a música percussiva o coloca próximo das novas gerações de brincantes e, depois, o seu reconhecimento nas outras artes.

Sob a influência das inovações musicais promovidas por Descartes Gadelha nos maracatus fortalezenses a partir do ano 1990, é possível hoje encontrar uma maior variedade de ritmos nas músicas dos maracatus, especialmente no Nação Baobab, Vozes da África e Solar. No presente, de modo genérico, sobressai no maracatu cearense o ritmo lento cadenciado, chamado também de ritmo solene ou de coroação, sendo este o mais popular entre os maracatus. Esse ritmo mais lento é difundido como o padrão musical dos maracatus locais. Paralelamente a esse há um outro, de variações e toques mais acelerados, com divisões rítmicas diferentes e cuja acentuação permite a alteração na evolução e coreografias das personagens vividas pelos brincantes.

Segundo Descartes, como consequência dessa variação de ritmos e outras especificidades musicais, certos grupos expressaram a sua própria linguagem musical, baseando-se em ritmos como o baião e o coco e trazendo para os ensaios novos instrumentos com o objetivo de enriquecer os arranjos musicais que fazem o acompanhamento da melodia cantada (chamada de “loa” ou “macumba”). Dessas variações musicais, também decorrem leituras do passado e do presente na legitimação das novas linguagens musicais. Em relação à criação de novos instrumentos, uma das maiores inovações promovidas por Descartes Gadelha está na produção de instrumentos musicais incorporados aos maracatus. No Maracatu Nação

Baboab, Descartes implanta a “chocalheira”, instrumento com peças de ferro percutidas de modo semelhante ao triângulo de ferro, contudo, este instrumento é montado em base fixa que fica sobre rodas, empurrada por assistentes permitindo maior vigor na execução por parte dos músicos.

Figura 23 - Descartes Gadelha à frente da chocalheira. Desfile de Carnaval do Maracatu Nação Baobab, Fortaleza/CE – 08 de fevereiro de 1997.



Fonte: apud SCHRADER, 2011, p. 151.

Por tais motivos, podemos observar, nos maracatus que continuam ativos na atualidade, grandes diferenças nas suas marcações e formações instrumentais que derivam de sua matriz sonora. Podemos citar como exemplo os Maracatus Solar e Nação Fortaleza, que modificam a estrutura rítmica das cadências tradicionais e empregam instrumentos melódicos a fim de obter uma sonoridade mais sofisticada no acompanhamento das loas, destoando bastante de maracatus locais que buscam manter inalterado o ritmo de coração, ou ritmo dolente. Há, entretanto, a ocorrência de certo rompimento com o viés tradicionalista na música dos maracatus fortalezenses, que derivam das inovações musicais hoje muito mais presentes na música popular. Tais inovações dependem tanto da noção de como essas alterações afetam o desfile quanto do entendimento de seus brincantes mediante as justificativas para essas alterações. Mantém-se, desta forma, um ciclo constante de tradição, inovação e mudança em sentido não linear. Logo, pode-se modernizar a aparência dos grupos enquanto se mantém

inalterada sua musicalidade, ou o inverso: os grupos modernizam sua musicalidade e mantêm sua aparência tradicional.

Assim sendo, dentro deste contexto de significativa dinâmica ou estagnação, soma-se também o processo de adoção de sentidos dos sujeitos na sua condição identitária e das tradições culturais que operam nos agentes formadores dos grupos de maracatu de Fortaleza. O maracatu diversifica-se através de sujeitos envolvidos na formação de imagens e representações, tornando este um patrimônio cultural da cidade, do estado ou do país, e formando um campo onde a prática percussiva engendra diante de si um quadro de construções e consagrações sociais do qual nos interessa o entendimento.

Seguindo mais adiante na trajetória de Descartes Gadelha, ocorre no ano de 2015 a atribuição do título de *Doutor Honoris Causa*,⁵⁰ pelo corpo acadêmico da Universidade Federal do Ceará, tendo em vista o percurso do artista plástico e mestre da percussão como um caso único na história da arte cearense. A homenagem não só recai sobre a pessoa individual de Descartes, mas também sobre a concepção de uma arte comprometida com as causas sociais.

Figura 24 - Reitor Henry Campos entrega o título de Doutor Honoris Causa ao artista Descartes Gadelha no anfiteatro da Reitoria da UFC em 27/11/2015.



Foto: Ribamar Neto.

⁵⁰ **Doutor Honoris Causa** é o título honorífico atribuído a eminentes personalidades, de projeção nacional ou internacional, estranhas aos quadros da UFC, que tenham contribuído, de modo notável, para o progresso das Ciências, das Letras ou Artes ou da Cultura em geral e aos que tenham beneficiado de forma excepcional a humanidade ou o país, por indicação privativa e justificada do Reitor ao Conselho Universitário. Fonte: <https://www.ufc.br/memoria-da-ufc/titulos-e-honorarias-atribuidos-pela-ufc/11751-doutor-honoris-causa>. Consulta realizada em 08/01/2022.

O título de Descartes como Doutor Honoris Causa trouxe para a comunidade acadêmica da UFC uma sensação de plena gratidão e merecido reconhecimento. Afinal, são anos de ações culturais e pedagógicas desenvolvidas no âmbito da cultura popular, através de um olhar aguçado para os dilemas sociais de nossa capital, e também pela guarda e memória dos ritos e mitos da nossa afro-brasilidade cearense. Por sua generosidade expressa na maneira de ensinar a música percussiva, Descartes deixou uma marca profunda em nosso curso de Música. Tais marcas deixadas pelo mestre são hoje reflexo e inspiração de muitos profissionais que se realizam no ensino da música percussiva em grupos carnavalescos, escolas e universidades cearenses. Numa entrevista disponível no YouTube, Descartes faz a seguinte declaração sobre si mesmo: “*Cada pessoa tem a sua forma de praticar música, uns é apenas escrevendo, outro é cantando, outro é compondo... E a minha é ensinando, né?*”⁵¹

Percebemos nesta fala que Descartes se encontra com seu profundo desejo de ser professor de música. Isso nos revela então a formação de um *habitus*, de uma trajetória de inúmeras contribuições no ensino da música percussiva que a partir daí se vê “existencializada” na identidade desse agente. O título de *Doutor Honoris Causa* entregue a Descartes, se coloca como um reconhecimento da construção desse *habitus*. É um reconhecimento de algo que foi construído ao longo da vida, não necessariamente partindo de um campo percussivo, mas sim pela construção de um campo percussivo.

Como seu principal traço de educador, Descartes traz, nas suas inquietações pedagógicas, as lacunas de sensibilidade que a modernidade impõe às nossas aspirações coletivas na atualidade. Em função disso, busca dialogar abundantemente com seus estudantes dentro de um referencial identitário que lhes permita a compreensão de suas origens. E através de mitos e histórias, que envolvem a criação dos ritmos e estilos musicais da tradição afro-brasileira, chega-se a um espaço interior de respeito e veneração pelo fazer musical. Assim, a atividade musical posta em prática se torna um meio de manifestar o belo, conhecendo-se a si mesmo através da sua cultura local.

Morador por décadas do bairro do Benfica, Descartes é figura cativa do ambiente universitário da UFC, e cultivava um rico espaço criativo de imagens e sons que podem ser vistos no MAUC desde a década de 60, e no curso Música da UFC mais recentemente. Sua passagem pelo curso de Música antecede de forma breve um período em que editais de concursos para professor de percussão, etnomusicologia e educação musical começaram a surgir nas

⁵¹ Entrevista disponível através do link: https://www.youtube.com/watch?v=pkW_LT0Nbxo.

universidades do nosso estado a partir da segunda década dos anos 2000⁵². Ou seja, sua influência pode ser observada como uma força indutora de políticas institucionais voltadas para a inclusão e o desenvolvimento da cultura popular dentro da Academia. Faço esta afirmação por ser eu mesmo, autor desta pesquisa, ator presente e observador dos movimentos expansionistas ocorridos dentro das IES do Ceará em relação à criação e implementação de cursos de Música na última década até antes da pandemia de Covid-19. Ou seja, do ano de 2009 em diante.

Não só no campo acadêmico, mas também em meio ao setor empresarial de comunicação e por influência de grupos jornalísticos, Descartes tem o reconhecimento de seu mérito artístico, e vem, em 2018, a ser agraciado junto a outras personalidades cearenses com o troféu Sereia de Ouro⁵³. Em companhia de Descartes, que recebeu seu troféu do empresário Ivens Dias Branco Jr., estiveram presentes entre os homenageados o presidente da Fiec, Beto Studart, a ministra do TST Kátia Magalhães Arruda e o médico Manoel Odorico de Moraes Filho.

⁵² Ver página 13 deste trabalho.

⁵³ Sobre o Troféu Sereia de Ouro, a comenda foi criada há 48 anos pelo industrial Edson Queiroz e é concedida àqueles que se destacaram e deram relevante contribuição ao desenvolvimento do Ceará.

Figura 2518 - 48ª edição do Troféu Sereia de Ouro.⁵⁴

Fonte: acervo pessoal.

Caminhamos até aqui com o objetivo de demonstrar que as premiações e titulações recebidas por Descartes ratificam o reconhecimento social advindo de seus pares contemporâneos, sendo estes alguns dos mais importantes agentes institucionais responsáveis pelas diversas faces (econômica, política, científica e artística/cultural) do desenvolvimento social na cidade de Fortaleza. Tais títulos e prêmios acabam por aferir caráter de legitimidade a determinado agente como sendo este o portador de um capital cultural que se expressa pela sua trajetória individual⁵⁵ combinada a uma articulação e permeabilidade com os diversos setores da sociedade.

Sabemos que, no caso de Descartes, seu trabalho artístico não se limita à música percussiva, mas adentra com profundidade o universo das artes plásticas. Especificamente falando do seu trabalho musical, temos os anos de 1968 a 1978 como o auge das suas conquistas

⁵⁴ Da esquerda para direita: **Gladysson Pontes** (desembargador), **Kátia Magalhães** (ministra do TST), **Camilo Santana** (governador do estado do Ceará), **Beto Studart** (presidente da FIEC), **Abelardo Gadelha Rocha Neto** (presidente do Grupo Edson Queiroz), **Descarte Gadelha** (artista plástico e músico), **Ivens Dias Branco Jr** (presidente do Grupo M. Dias Branco), **Manoel Odorico de Moraes Filho** (médico), **Roberto Cláudio** (prefeito de Fortaleza).

⁵⁵ No caso de Descartes, suas ações, por serem mais presentes em ambientes não formais, não aporta ao agente um conjunto de títulos e cargos públicos, porém, seus saberes acumulados hoje são alvos de pesquisas acadêmicas que buscam compreender o universo dos saberes locais e como, no pensamento moderno ocidental, permanecem constitutivas as relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. (SANTOS, 2010).

como mestre de bateria nos carnavais de Fortaleza. Tanto que, na formação de grupos de samba e maracatu, Descartes trabalhou incansavelmente para preparar os desfiles, cuidando de toda a organização financeira dos grupos, fantasias, temas musicais e até mesmo na construção de instrumentos personalizados para fins de preenchimento sonoro nos momentos de maior intensidade e impacto estético nos desfiles. Além disso, destacamos também sua presença atuante como regente e criador do grupo Acadêmicos da Casa Caiada, grupo do qual já falamos em capítulos anteriores e que se coloca como pedra fundamental de inserção da música percussiva na UFC.

No trabalho de dissertação intitulado *CASA CAIADA: FORMAÇÃO HUMANA E MUSICAL EM PRÁTICAS PERCUSSIVAS COLABORATIVAS*, Santos (2013) aborda a formação desse grupo, e trata de outras inserções importantes de Descartes no âmbito institucional do curso de Música, como por exemplo sua participação como palestrante no I SEMUPE,⁵⁶ evento realizado entre os dias 08 e 10 de dezembro nas dependências do curso de Música, no campus do PICI.

Temos a informação também de que, por volta dessa mesma época de rica troca de saberes, Descartes contribuiu na realização de um conjunto de vídeos registrados e armazenados pelo professor Dr. Erwin Schrader e a Profa. Dra. Catherine Furtado dos Santos, em que ele demonstra sua biblioteca pessoal de ritmos para a formação de um material pedagógico audiovisual sobre música percussiva a ser editado e lançado futuramente.

Apesar de apresentar um estado de saúde bastante vulnerável, Descartes permanece em sua oficina criativa, que funciona em sua própria casa, recebendo visitas fraternas e homenagens, e ainda dialogando e trocando experiências com seus alunos e amigos do meio musical. Sendo assim, mesmo após o fim da produção deste capítulo, o mestre continua a exercer seu papel formativo com uma presença mais recatada, mantendo acesa a chama de generosidade a todos nós que precisamos cada vez mais nos apropriar de nossa cultura através de seus olhos e ouvidos musicais. E assim esperamos que continue por muitos anos à frente.

⁵⁶ I Semana de Música Percussiva da UFC. Este evento teve como objetivo oferecer aos ritmistas do GMPACC, estudantes de graduação do curso de Música e demais interessados uma estratégia de aprofundamento aos estudos percussivos, estabelecendo uma interlocução com a prática percussiva na comunidade através de trabalhos de musicalização e apropriação de técnicas de execução dos instrumentos.

3.1 A concepção de Descartes Gadelha como uma Autoridade Musical Pedagógica

Dois trabalhos de doutorado publicados recentemente no eixo Ensino de Música da PPG/FACED abordam o conceito de Autoridade Musical Pedagógica, a saber: a pesquisa de doutorado *Autoridade Musical Pedagógica: Orlando Vieira Leite (2018)*, de autoria de Sabrina Linhares Gomes, e o trabalho intitulado *O Campo de Pesquisa em Educação Musical da Universidade Federal do Ceará: a praxiologia desvelando a formação de um campo (2022)*, de Ibbertson Nobre Tavares.

Gomes (2018), trata a questão da Autoridade Pedagógica Musical como uma questão central da sua pesquisa, de forma que por todo o texto encontramos fragmentos explicativos sobre esse conceito do qual iremos discutir aqui.

A pesquisadora afere ao educador Orlando Vieira Leite (1925-2011) a formação de um determinado poder simbólico somado a um conjunto de ações sociais que lhe deram suporte para a formação de sua autoridade no campo do ensino de música. Coloca-se então a formação da Autoridade Musical Pedagógica como uma resultante da formação de um *habitus* musical que ganha espaço de influência dentro de um determinado campo. Afirma a autora:

Após compreendermos como ocorreu o processo de construção do *habitus* musical do maestro Orlando Vieira Leite, como se deu o processo de formação do educador musical Orlando Vieira Leite e a transformação do mesmo em educador musical referência, apresentamos de que forma Orlando Vieira Leite se converteu em uma autoridade na cidade de Fortaleza e conseqüentemente na cidade de Brasília pelo reconhecimento de seu trabalho e o reconhecimento de seus pares. Também apresentamos de que maneira o referido conseguiu contribuir efetivamente com o Campo de Educação Musical da cidade de Fortaleza e em Brasília através de seu poder simbólico e de suas ações sociais. (GOMES, 2018, p. 217)

Percebemos então que as seguintes expressões nos são apontadas, a saber: *habitus* musical; processo de formação e transformação; reconhecimento de seus pares; “contribuir efetivamente”; “Campo da Educação Musical”; “poder simbólico” e “ações sociais”. Em outras palavras, estamos falando aqui sobre um conjunto de características que dão ao sujeito certo destaque social. Daí podemos citar suas titulações, suas posições institucionais, seus capitais convertidos em poderes e privilégios, dentre outros aspectos que inferem valorativos ao sujeito.

Das titulações fornecidas a Descartes, a que aqui mais nos remete importância se refere ao seu título de *Doutor Honoris Causa* recebido pela UFC no ano de 2015. Título este oferecido por um grupo da direção superior da universidade que supõe assim, um reposicionamento do sujeito com seus pares. Declaram de forma documental e institucional ser

este candidato, uma referência na medida de um reconhecimento de suas contribuições passadas e sua importância no presente, e decide, portanto, materializar esse reconhecimento em um diploma que lhe remeta autoridade no campo pedagógico. Mesmo sendo Descartes alguém que não passou pela elaboração gradual da educação formal.

Assim, importa para a universidade abarcar, no sentido de reconhecer, os mais diversos saberes que convergem na soma das nossas virtudes como povo, nas especificidades presente no desenvolvimento da autonomia de nossos valores culturais. Sabe-se que a passagem de Descartes pela universidade se dá em diversos contextos: primeiramente através de suas exposições realizadas no MAUC, tanto solo como exposições coletivas; já participou também do Coral da UFC; palestrou em alguns seminários onde foi convidado a falar; e já foi assunto de diversas pesquisas empreendidas pelo corpo discente dos cursos de sociologia, arquitetura, economia, educação e música.

Podemos então chegar a uma definição de que Autoridade Musical Pedagógica se trata de um atributo de determinado indivíduo que mobiliza capitais, engajamento institucional e relações sociais com êxitos, com a finalidade de contribuir com determinado campo social, até que, por movimento retributivo, este mesmo campo lhe confere um *habitus* diante de seus pares. Assim, a formação da autoridade depende então da historicidade do sujeito, na medida em que ele parte de um princípio de socialização familiar munido de certos capitais que lhe proporcionam um desenvolvimento constante de um *habitus* estruturado e estruturante. A partir do momento em que sua trajetória transborda para ambientes de maior complexidade e expectativa social, este mesmo *habitus* amadurece perante uma rede de relações de poder, até que enfim, com base na soma de elementos provedores de reconhecimento simbólico, lhe é referendada sua autoridade.

Conforme Bourdieu,

Tudo remete à concentração de um capital simbólico de autoridade reconhecida que [...] surge com a condição ou, pelo menos, como o acompanhamento de todas as outras formas de concentração, se elas têm uma certa permanência. O capital simbólico é uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entendê-las (percebê-las) e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor (1996, p. 107).

Indo um pouco mais além em nossa busca por compreensão, o conceito de Autoridade Musical Pedagógica, como nos revela também Tavares (2022), “é justamente essa

soma de forças, de capitais, mesmo que não síncrona”⁵⁷, que proporciona a formação de espaços de legitimação de saberes. Citando uma entrevista com o professor Luiz Botelho, docente do Eixo Ensino de Música do PPG/FACED UFC, o autor nos revela que, existe, no campo, uma transmissão da autoridade, do *habitus* e dos capitais dispostos. Essa afirmação é constatada na fala do Botelho quando relata que:

Então você pode recuar a cadeia de informações que vem de um pra o outro. Então se algum dia você tiver curiosidade, olha a distribuição dos prêmios Nobel no mundo. A quantidade de um prêmio Nobel, que foi aluno de um prêmio Nobel, que foi aluno de outro prêmio Nobel, que foi aluno de outro, há assim uma árvore genealógica. E quando a gente olha, assim, no caso musical, quem é a nossa Autoridade Musical de referência musical? É um cara como Villa-Lobos ou Francisco Mignone ou Guarnieri. Mas esses caras estão nesse nosso passado do início do século XX, e aí a gente tem esses 100 anos de uma certa continuidade de formação, que dá esse aspecto da legitimidade, do reconhecimento. Então, você é aluno de um cara, que foi aluno de outro reconhecido. São esses reconhecimentos, que são sociais, mas são também acadêmicos, científicos, e que fazem essa teia. A ideia de campo é muito interessante porque é uma teia de relações, sociais, científicas, acadêmicas, de trabalho, e que termina dando, constituindo significado social disso que você está fazendo (BOTELHO, *apud* TAVARES, 2022, p. 164).

Neste trecho, o professor Botelho nos apresenta o que ele chama de uma “cadeia de orientações”, e nos orienta sobre como esse processo acontece no campo de pesquisa da UFC. Por meio delas, podemos identificar que alguns agentes, que hoje são orientadores, mas já foram orientandos do professor Botelho. Assim se comprova que há uma Autoridade Musical Pedagógica exercida pelo entrevistado na sua busca por compartilha de saberes.

Adiante, seguiremos com nossas considerações a partir do que refletimos até agora, na busca de um fechamento possível diante dos percursos teóricos que buscamos trilhar nesta pesquisa.

⁵⁷ (TAVARES, 2022, p. 164)

DIZER NO PÉ – NOSSAS CONSIDERAÇÕES DO DESFILE

Como autor deste trabalho, chego aos momentos finais da pesquisa refletindo sobre a dimensão de minha própria trajetória, como se chegasse agora a um destino que a muito tempo idealizei encontrar. E assim me encontro no seguinte paradoxo: minha formação não me parece ser minha, mas sim de muitas pessoas que passaram por mim. De forma que hoje entendo que cada conquista pessoal revela uma teia de acontecimentos e encontros solidários.

Meus primeiros passos no universo musical acadêmico foram repletos de encontros solidários, de forma que na fase de minha vida em que eu deveria estar a competir por algum destaque profissional na área do Direito, curso em que já estava prestes a concluir, me deparei com o curso superior em Educação Musical, onde pude voltar para aquele espaço lúdico que a uma década atrás havia me afastado, quando eu brincava descompromissado com os instrumentos musicais na sala de música do meu colégio.

No segundo semestre de graduação, surgiu a oportunidade para ingressar no PET⁵⁸, e sob orientação tutorial do professor Gerardo Viana Jr., pude realizar e apresentar meu primeiro artigo científico, que, mesmo com muitas dificuldades e alguns insucessos, me serviram de motivação para seguir todas as trilhas possíveis da formação acadêmica, onde me aproximo hoje do título de doutor em educação. Trazendo como mote de pesquisa a trajetória da maior influência viva, presente e solidária do campo percussivo onde hoje tenho a oportunidade de atuar profissionalmente.

Antes de meu ingresso no curso de Educação Musical, não tinha ainda o letramento musical desenvolvido, pois tive pouquíssimo contato com partituras nas minhas experiências anteriores. Minha prática musical, basicamente formada por um comprometimento difuso com algumas bandas de pop rock, não necessitava de um letramento ou conhecimentos musicais mais amplos e profundos. Muito menos eu havia tido alguma experiência qualquer com ensino de música. Nesse caso, tive de realizar um esforço triplo: busca por desenvolvimento de letramento musical, desenvoltura com pesquisa acadêmica e ensino de música. Não havia em mim uma consciência plena destas lacunas de formação, eu provavelmente não saberia avaliar nem encarar de frente o panorama completo dos desafios que precisavam ser enfrentados, e

⁵⁸ O PET (Programa de Educação Tutorial) é um programa acadêmico desenvolvido por grupos de estudantes, com tutoria de um docente, organizados a partir de formações em nível de graduação nas Instituições de Ensino Superior do País orientados pelo princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão e da educação tutorial.

além disso havia toda uma vida fora da universidade que me exigiam atenção: dramas familiares recorrentes, necessidade de independência financeira, relações afetivas... etc. Acho que ninguém pode avaliar como se vence tantas batalhas de uma vez, pois na realidade as coisas vão se revelando aos poucos, e à medida que enxergamos nossas falhas vamos desvelando os caminhos de superação. Hoje, a universidade pública significa para mim justamente isso, ou seja, um espaço para irmos além da ação comum, buscando uma “super” ação em direção a um amadurecimento de consciência, e comportamento através do exercício de nossa atenção para o estudo.

Houve em mim, em 2010, uma forte inclinação para trabalhar com produção cultural, quando em uma viagem para o Rio de Janeiro, tive a chance de fazer uma oficina que me trouxe embasamento para a escrita e captação de recursos para a elaboração de projetos culturais. E foi na universidade que me descobri também como produtor cultural, pois lá também encontrei apoio e recursos para a elaboração de festivais culturais e projetos culturais amparados pelo forte investimento na educação superior promovida pelo governo da época. Quando se vive tais experiências, quando nos sentimos incentivados e enriquecidos pelo ambiente acadêmico, naturalmente criamos um vínculo afetivo duradouro, e somos impulsionados a investir em todas as possibilidades formativas possíveis que a universidade pode nos ofertar. E por isso creio que pude chegar hoje à conclusão desta tese de doutoramento. Antes, quando entrei para o mestrado em 2013, senti o peso grande do desafio de me encontrar como pesquisador, mas com ajuda de amigos e professores, pude superar e me destacar nas questões relativas à conclusão e defesa da dissertação. Não se trata então de um talento, de uma inspiração ou dom cognitivo, trata-se de uma oportunidade de se desenvolver em um espaço formativo acolhedor, onde as exigências são dosadas com incentivos e recompensas sociais. Considero-me assim alguém em dívida com o estado brasileiro a respeito de minhas oportunidades de formação, e por isso me volto hoje para o serviço público na área da educação. Serviço do qual muito me orgulho.

Nos momentos iniciais de concepção deste trabalho acadêmico, surgiram algumas indagações a respeito do alcance da inspiração produtiva musical de Descartes em relação à sua produção como artista plástico. Apesar desta constatação não nos intimidar, tal fato nos faz lamentar o desconhecimento de nossas tradições e a insalubridade que estamos a provar em nossa cultura musical, cada vez mais convertida em um bem declaradamente de consumo, no

sentido adorniano⁵⁹ mais fiel e transportado à contemporaneidade. Realmente, esse tipo de música popular não cabe a Descartes Gadelha.

A música, para Descartes, se revela pela inquietação da alma, reflete como um espelho a cultura popular de Fortaleza, e junto a tantos outros artistas trava sua boa luta e persevera na essência do carnaval e do maracatu. Transporta do sonho e da metafísica o desfile carnavalesco que passa meses elaborando, pois, como afirma o mestre: carnaval é uma gestação.

A vida familiar de Descartes, na infância, aponta para um contexto de estabilidade. Tendo o seu pai um cargo público federal na Rede Ferroviária Federal e sua mãe como dona de casa apaixonada pela música, Descartes recebeu uma educação que o munuiu de um rico senso estético e apreciação pela arte. Seu pai, Diderot Serra Gadelha, o levou para conhecer o Salão de Abril ainda garoto, um dos lugares mais importantes de sua inserção no meio artístico cearense, e deu-lhe um belo exemplar em tinta nanquim de “Os Sertões”, obra de Euclides da Cunha que influenciaria Descartes a trabalhar com a temática da Guerra de Canudos anos mais tarde. Porém, desde muito pequeno, quando a mãe Geórgia Marques Gadelha comprava carvão para cozinhar, ele já experimentava a arte. Era pintando os muros brancos com o material escuro, no começo dos anos 1950, que ele se expressava na rua.

Após a morte do seu pai por doença renal durante o período de sua adolescência, sua família fica descoberta financeiramente, sem qualquer tipo de pensão ou auxílio de proteção social. É a partir daí que Descartes, por ser o irmão mais velho, começa a trabalhar profissionalmente para garantir o sustento de sua família, sem, contudo, deixar esmorecer seu ímpeto criativo nas artes plásticas e sua busca por vivenciar o mote carnavalesco que sua cidade natal lhe apresentava anualmente.

Em Fortaleza, Descartes é tratado como mestre, cujo reconhecimento se faz patente pelos brincantes de vários maracatus da cidade, e não somente no Maracatu Solar, do qual participava ativamente até o advento da pandemia Covid-19 em 2020. Sendo o filho

⁵⁹ Aqui fazemos alusão ao pensador Theodor Adorno (1903-1969). Foi um filósofo, sociólogo, musicólogo e crítico musical alemão que trouxe à tona, junto a outros pensadores, o termo "indústria cultural". Também foi um dos maiores críticos da degradação gerada pelo capitalismo em nome das forças que mercantilizam a cultura e as relações sociais. Ela instaura o poder da mecanização sobre o homem, realizando uma sistemática e programada exploração de bens considerados culturais com a única finalidade de lucro. Com isso, para alguns estudiosos, a indústria cultural incapacita os indivíduos, os quais deixarão de ser autônomos e capazes de decidir conscientemente. Afirma: "O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos". (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

primogênito de uma família com mais sete irmãs, se afirma como portador de uma tradição musical familiar quando nos revela que os tios eram músicos (tocavam nos cinemas mudos do Centro de Fortaleza), o avô materno, carnavalesco e músico profissional, e a mãe tocava violão e bandolim. Embora diga que sua formação se deu com o carnaval passando na porta da rua e ele correndo atrás, a influência familiar e o contato direto com o ambiente musical seriam os elementos que o atrairia para a música. Fez parte de corais, orquestras e grupos musicais desde a infância. Sendo a sua relação com o carnaval de Fortaleza iniciada já na década de 1960, participou da fundação do bloco que depois se tornaria a escola de samba Ceará Moderno.

Seguindo como músico autodidata, também mestre de bateria, há muito conserva uma relação forte com as escolas de samba do Rio de Janeiro. Lá, desfilou no carnaval carioca, foi frequentador assíduo da agremiação Acadêmicos do Salgueiro. Em Fortaleza, atuou como mestre da Escola de Samba Ispaia Brasa na década de 1970, já no ímpeto de compartilhar seus saberes com brincantes principiantes, como um grande educador musical que já despontava, compôs mais de vinte sambas-enredo. Em sua trajetória musical de compositor, percussionista e ritmista, compõe e escreve melodias enquanto rege grupos percussivos. Dez anos mais tarde, sua principal marca passa a ser o seu entusiasmo e dinamismo na fundação de vários grupos de maracatus em Fortaleza e enredos de maracatu. Nesse mote criativo, se aperfeiçoando nos instrumentos de percussão e, a partir das seguidas premiações no carnaval de rua, foi-se tornando cada vez mais influente no cenário musical e carnavalesco da cidade.

Nesta pesquisa, propomos um processo de investigação do período sócio-temporal que compreende a gênese da constituição do campo percussivo em Fortaleza e aquele que imprime legitimidade nesse espaço. Implicou também no objetivo de conhecer a formação, o *habitus* musical do agente pesquisado, bem como os capitais por ele utilizados para afirmar-se como referência no ensino da percussão na capital cearense.

As narrativas colhidas, as fontes documentais, a pesquisa bibliográfica e o diálogo com áreas de conhecimento distintas permitiram concluir que a presença de grupos de música percussiva nos carnavais de Fortaleza foi, em seu princípio, uma festa de caráter popular, para depois migrar para os ciclos da classe média e alta. Posterior a esse momento, um conjunto de agentes articulados em torno de produções culturais e veículos de divulgação do meio carnavalesco passaram a se utilizar de estratégias que tinham como objetivo conferir legitimidade ao carnaval fortalezense ao equipará-lo ao carnaval carioca, o qual gozava de grande prestígio midiático no período da ditadura militar. Essas ações constituem a gênese da formação de um campo percussivo que termina por desaguar na universidade através da pessoa

de Descartes Gadelha, o que permitiu a outros agentes uma apropriação de capital cultural conferido por instituições públicas com autoridade de legitimar o conhecimento e as práticas musicais.

No que concerne ao início da formação do *habitus* musical de Descartes, concluiu-se que ele ocorreu ainda na cidade de Fortaleza/CE, por meio do contato com os desfiles de rua do maracatu cearense, para depois vir a frequentar escolas de samba cariocas nas suas férias escolares com familiares na cidade do Rio de Janeiro. Seu repertório percussivo é composto principalmente por samba e maracatu, ritmos que preenchem sua trajetória musical e lhe fornecem o título de mestre de batuque.

Merecem destaque suas viagens realizadas ao Rio de Janeiro ainda durante a adolescência, pois esse deslocamento foi fundamental para a formação do seu *habitus* musical de percussionista e professor. Estar na capital carioca, que representava um centro econômico e cultural, sendo acolhido e acompanhado pelos primos, minimizou as inibições e diferenças culturais que muitas vezes se estabelecem sem que sejam percebidas, possibilitando um ambiente familiar de apropriação e inculcação de capital cultural.

Teve contato próximo com grandes nomes da música cearense como, por exemplo, os cantores e compositores Belchior e Ednardo, sendo que com este último fez várias participações em *shows* no final da década de 1970. Também atuou com Ednardo em eventos competitivos e festivais musicais coletivos pelo Nordeste. Já nos anos 1980, Gadelha se aproximou do maracatu cearense de forma permanente. Começou frequentando maracatus como o Leão Coroado, Rei dos Palmares, desfilando como ritmista nos batuques. Em 1993, realizou a preparação musical dos batuqueiros do Maracatu Verdes Mares e, em 1994, participou da fundação do Maracatu Nação Baobab.

Nas décadas de 1990 e 2000, Descartes Gadelha consolidou seu nome como mestre de batuque no campo do maracatu cearense, ao preparar desfiles e formar brincantes e mestres de batuque nos diferentes grupos existentes na cidade. A sua musicalidade possibilitou a criação de variações rítmicas, estimulando a pluralidade na cadência musical de diversos grupos. Sua inventividade também o fez se aventurar com sucesso na criação de novos instrumentos, inspirando grupos veteranos e principiantes. Mais recentemente, participou da formação e preparação musical de grupos como o Maracatu Solar, Rei do Congo, Vozes da África, Nação Iracema em Fortaleza, assim como outros grupos de fora da capital, como o Maracatu Nação Tremembé de Sobral.

O professor Dr. Erwin Schrader, docente do curso de Música da UFC e também pesquisador da trajetória de Descartes Gadelha, traça uma distinção entre ele e outros ritmistas: “A diferença do Descartes para outros ritmistas é que, por entender a cultura, ele sempre se preocupou em descobrir coisas sobre música. Estava sempre correndo atrás dos professores do Conservatório (da UFC). Cantou em coral (também da UFC), é um baixo grave. Pedia aulas com o maestro Toni Gondim [...]”, nos revela. Aprofundou-se na cultura popular para fazer música, pois a condição da população pobre e marginalizada de Fortaleza lhe estimula a imaginação e os sentidos de sua arte. E não apenas para fazer música, pois a condição dos excluídos também está demasiadamente presente nas pinturas de Descartes. No período em que trabalhou na Estrada de Ferro (RFFSA), perto da Praça da Estação, teve contato cotidiano com o baixo meretrício de Fortaleza, período em que sua noção de mundo e cidadania foi-se formando em camadas de sentimento de compaixão e admiração por todas as pessoas que lutam para sobreviver nas capitais em estado de miséria material.

Um dos importantes princípios de desenvolvimento de sua vertente cultural afrodescendente e de seu envolvimento com o candomblé estão relacionados à sua condição de Ogan⁶⁰. Como Ogan, ou seja, o músico que tem permissão para tocar tambores dentro da roda do candomblé, Descartes é responsável por boa parte dos cânticos entoados na atualidade dos terreiros de candomblé de Fortaleza, e, segundo nos revela ainda o professor Erwin, não só de Fortaleza, mas de outras localidades do Nordeste. A partir do momento da sua entrada no candomblé como Ogan, o agente pesquisado passou a investir grande parte do seu tempo em um trabalho de inculcação e assimilação de conhecimentos musicais e religiosos, algo que, por sua vez, possui um caráter estritamente pessoal. Os esforços do agente no âmbito da sua religiosidade possibilitaram que ele se apropriasse de um capital cultural proveniente de um reconhecimento, materializado em forma de títulos ritualística e simbolicamente concedidos.

Estas vertentes de formação do campo social, sejam espaços de convivência cultural e/ou religiosa, devem ser levadas em conta no sentido de uma legitimidade provida apenas no seu ímpeto de dinamismo social popular, muitas vezes defasada de meios materiais e jurídicos para avançar no sentido de produzir em larga escala os bens culturais, pedagógicos e simbólicos os quais tem potencial de realizar. Ou seja, estamos falando de um indivíduo que permeia um setor que, na maioria das vezes, é marginalizado em suas práticas musicais, por isso, a maioria

⁶⁰Ogan é a pessoa responsável, num terreiro de candomblé, por tocar instrumentos de percussão, que podem ser atabaque ou agogô. Ele não entra em estado de transe, mas auxilia o babalorixá ou a mãe de santo da casa.

dos dados e reflexos de sua trajetória são oriundos de sua própria narrativa. Outros dados importantes são achados nos arquivos do museu universitário (MAUC), como os documentos relativos à organização dos desfiles do Bloco Ispaia Brasa na década de 1960 e 1970 e outras anotações, bem como modelos de desenhos para a confecção das fantasias. Temos também o seu reconhecimento através de premiações de órgãos institucionais do poder público federal e do setor empresarial.

Diante dessas exposições, nossa investigação também nos indica o fato de que Descartes Gadelha foi o principal agente legitimador do campo de ensino das práticas percussivas coletivas em Fortaleza, e que, para mobilizar os agentes em torno das suas práticas de modo que pudesse lhes agregar valor, utilizou-se de estratégias que envolviam a produção cultural; a composição; criação de instrumentos musicais; construção de carros alegóricos; o ensino do repertório percussivo da música popular com base no maracatu e samba; empenho na formação de novos regentes após a criação e estabilização dos grupos; intensa relação com o contexto religioso afro-brasileiro; proximidade com ambiente acadêmico da UFC, através, inicialmente das artes plásticas e depois de ensino de música percussiva; e, por fim, a participação em eventos de representatividade internacional com grupos de maracatu locais. Assim, identificamos a construção de uma representatividade crescente do agente dentro do campo das práticas percussivas no Ceará e fora dele, algo que se tornou realidade como consequência do acúmulo de capital cultural e social.

Somados esses diversos fatores, concluímos que os dados biográficos levantados nos oferecem plena legitimidade para afirmar que Descartes Gadelha, apoiado em sua trajetória no que tange ao seu desenvolvimento artístico, *habitus* musical e mobilização de capital cultural e social acumulado, revelou-se uma figura de referência no ensino da percussão, com autoridade para legitimar esse conhecimento no campo de ensino da música em nosso estado, contribuindo também de forma decisiva no aparecimento de novos agentes e grupos adeptos às práticas percussivas e, finalmente, no surgimento de uma demanda no âmbito do ensino superior de música, algo que implicou em uma série de concursos públicos para o preenchimento de vagas para professor de percussão nas universidades federais do Ceará entre 2012 e 2018⁶¹. Nessa perspectiva, é possível afirmar que o mestre Descartes Gadelha foi o principal agente legitimador do campo de ensino da percussão em Fortaleza/Ce.

⁶¹ Ver página 13 deste trabalho.

Ademais, há também um elemento aglutinador fundamental na sua personalidade inclusiva, dócil e bem humorada. Assim como a generosidade expressa diante de todos ao seu redor, que também lhe abriu portas para receber reconhecimento. Descartes carrega em si muita satisfação e entusiasmo em poder transmitir o que sabe aos seus atuais alunos da ONG Maracatu Solar, em cujo órgão trabalhava até pouco tempo.

Capítulo importante em sua vida, o carnaval reitera ano após ano o compromisso de Descartes com a cultura marginal das periferias. Através da sua trajetória, nos oferece esse exemplo de resistência e empenho pessoal a fim de criar e manter espaços para manifestações populares com raízes africanas ou indígenas, necessários ao maniqueísmo cultural e a passividade quanto à assimilação de tradições importadas.

Hoje, enquanto mora na rua Princesa Isabel, perto do Centro de Fortaleza, seu cotidiano consiste em manter-se firme contra o câncer que o acomete há quase 20 anos, enquanto seus médicos lhe dedicam o melhor tratamento possível. Descartes Gadelha, ainda assim, devota-se pelo carnaval, conta sua história, desenha, esculpe, pinta e faz música sobre tudo o que lhe passa.

Este trabalho que aqui finalizamos deixa em aberto muitas questões que merecem aprofundamento, mas, para além de uma busca de enquadramento acadêmico ideal da trajetória de Descartes, nos propomos aqui a revelar, através de sua narrativa, seus anseios e seus afetos para com a educação musical cidadã, para com a justiça social que todos nós somos impelidos a realizar pela luta e pelo legado dos saberes dos mestres de maracatu.

Descartes ainda poderia nos falar abundantemente sobre seus interesses pelo folclore oriental, pela música norte-americana, pela música erudita, sua visão do mercado da música do Brasil atual e diversos outros assuntos sobre os quais realizou longa reflexão durante as entrevistas, e que também discutia com seus alunos do Maracatu Solar quando falava a respeito dos rumos da cultura brasileira nos últimos anos. Mas encerramos nossa contribuição aqui, na esperança de que este trabalho sirva de incentivo e ratificação de que temos ainda muito a descobrir sobre os desdobramentos do legado de Descartes Gadelha e de tantos outros mestres em Fortaleza que trazem em sua trajetória um retrato representativo do manancial de saberes tradicionais da música popular brasileira. Oxalá haja sempre presente em nós o alento dessa luz em forma de conhecimento, dessa generosa inspiração e entusiasmo pela vida.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.99-138.

ARAÚJO, Katia da Silva Ribeiro. TOSCANO, Carlos. **As pesquisas em educação musical no período de 2001 a 2012**. Artigo científico apresentado no XI Congresso Nacional de Educação – EDUCERE 2013. Curitiba/PR, 23 a 26/09/2013. 14 págs.

BALANDIER, Georges. **Anthropo-Logiques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro : Ed. Lumiar, 2003

BORGES, Célia Maia. **Escravos e libertos nas irmandades do rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais, Séculos XVIII e XIX**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tard. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de Auto-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre, & PASSERON, Jean-Claude. **Os herdeiros: os estudantes e a cultura**. Florianópolis: EDUFSC, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: por uma teoria da ação**. Tradução Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRASIL. LDB – **Leis de Diretrizes e Bases**. Lei nº 9.394.1996. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis/lein_9394.pdf. Acesso: 20 out. 2019.

BRITO, Roberta Kelly de Souza. **Não é qualquer carnaval**. 2014. 169 f. : il. color. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Fortaleza, 2014.

CARVALHO, Gilmar de. **Música de Fortaleza**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

CARVALHO, José Jorge de. A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. *In*: TUGNY, R.; QUEIROZ, R. (Org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 265-292.

CARVALHO, José Jorge de. **As duas faces da tradição**. O clássico e o popular na modernidade latino-americana. Série Antropológica, Brasília, n.109, 1991. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie109empdf.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2016.

COOPAT, Carmen María Saenz; Mattos, Márcio. **Agrupamentos da música tradicional do cariri cearense**. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

COUTINHO, Rejane G. Vivências e experiências a partir do contato com a arte, in: **Educação com arte**. São Paulo: FDE, Diretoria de Projetos Especiais, 2004, Série Ideias, n.31, p.143-158.

DELORY-MOMBERGER, Christine. A Pesquisa Biográfica ou a Construção Compartilhada de Um Saber do Singular. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica**, Salvador, v. 01, n. 01, p. 133-147, jan./abr. 2016.

FRANCO, Marcos Aurélio Moreira. **A formação artística de professores de artes visuais: percursos, experiências e implicações na consolidação do saber-fazer docente**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientadora: Prof. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel. 2017. 205.p.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, 2008. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-7XPML5/disserta_ao_emilia_chamone.pdf?sequence=1

GABEL, Joseph. **A falsa consciência: ensaio sobre a reificação**. Lisboa: Guimarães, 1979.

GARDNER, Howard. **Estrutura da mente: A Teoria da Inteligências Múltiplas**. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.

GOHN, M. G. **Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas**. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v14n50/30405.pdf>. Acesso em: 18/08/2017.

GOMES, Sabrina Linhares. **Autoridade musical pedagógica: Orlando Vieira Leite**. 2018. 280 f. Tese (doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

GUÉRIOS, P. R. O estudo de trajetórias de vida nas ciências sociais: trabalhando com as diferenças de escalas (UFPR). **Revista Campos**, v. 12, n. 1, p. 9-29, 2011.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, 2006.

KARIMAI, Luís. **Entrevista para a revista Ceará News**. Ano 2, n. 14, jun./jul. 1997. Acervo da biblioteca do Memorial Padre Cícero.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad.: João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. (Coleção Repertórios). Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LIBÂNEO, J. S. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1994.

MAIA, I. C. S. **Caminhos para o ensino da percussão brasileira**: os passos de Ari Colares, Caíto Marcondes, Guello, Maurício Badé e Mestre Dalua. Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2016.

MARQUES, Janote Pires. **Festas de Negro em Fortaleza**: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871–1900). Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.

MATURANA, R. M.; VERDEN-ZÖLLER, G. **Amar e brincar** – fundamentos esquecidos do humano. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MEIHY, J.C.S.B. **Os Novos Rumos da História Oral**: O Caso Brasileiro. Revista de História 155 (2º – 2006), 191-203. Departamento de História – USP.

MILITÃO, João Wanderley Roberto (Pingo de Fortaleza). **Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e batuques**. Fortaleza: OMMI: Solar, 2007. 186 P.: il.

MOLLOY, Silvia. **Acto de presencia**. La literatura autobiográfica en Hispanoamérica México: FCE, 1997 [1991].

MUKUNA, Kazadiwa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000. 258 p. (Coleção África).

NÓVOA, Antonio (Coord.). **Os professores e sua formação**. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. Disponível em: <http://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acesso em: 16 de outubro de 2019.

OLIVEIRA, Eduardo D. **A Ancestralidade na Encruzilhada**: dinâmica de uma tradição inventada. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

OLIVEIRA, Jailma Maria. **“A nossa rainha vai se coroar!”**: mulheres na realeza do maracatu cearense: poder e relações de gênero. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2019. PAIVA, Rodrigo G. **Percussão**: Uma Abordagem Integradora dos Processos de Ensino Aprendizagem. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2004.

PEREIRA, Marcos V. M. **Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do *habitus* conservatorial nos documentos curriculares.** 279 f. Tese (Doutorado em Educação). Campo Grande, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012.

PEREIRA, Marcos V. M. Licenciatura em música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, Londrina, v.22, n.32, p.90-103, jan./jun. 2014.

PEREIRA, Auricléa Barros. **A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Cidade de Fortaleza**, antiga Irmandade dos Homens Pretos e suas ressignificações atuais. 2015. 76 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, CE, 2015.

PIRES, Sérgio. **Ispaiá Brasa, o bloco que foi escola.** Fortaleza, CE, v. 5. 2004. (Coleção memória equatorial).

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia".** Em Pauta, Porto Alegre, v. 14/15, p. 5-18, nov. 1998.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Fabiana Brogliato. **Diálogos possíveis entre a Música Tradicional Popular e a Universidade: um estudo de caso no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará (UFC).** Fortaleza, CE, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** Tomo. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências.** 7. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (org.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Boaventura: o Colonialismo e o século XXI. **Revista Outras Palavras**, 15 jan. 2019. Disponível em:
<https://outraspalavras.net/geopoliticaeguerra/boaventura-o-colonialismo-e-o-seculo-xxi/>

SANTOS, Catherine Furtado dos. **Casa Caiada: formação humana e musical em práticas percussivas colaborativas.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, CE, 2013.

SANTOS, Catherine Furtado dos. **Saberes Percussivos nas Escolas Públicas da cidade de Fortaleza.** Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, CE, 2017.

SCHRADER, Erwin. **Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará.** Tese (doutorado). Universidade Federal do

Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, CE, 2011.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

SILVA, M. G. H. **Ao tecer somos tecidos: (re)significando à docência na constituição do *habitus* em estudantes de Música – licenciatura**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2016.

SILVA, René Marc da Costa. **Cultura popular e educação: Salto para o futuro**. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação a Distância, 2008.

SOUZA, Elizeu Clementino de. A formação como processo de conhecimento: histórias de vida e abordagem (auto)biográfica. *In: Vozes da Educação: memória, história e formação de professores*. ARAÚJO, Mairce da Silva e outros (org). Petrópolis: DP et Alli, Rio de Janeiro: Faperj, 2008.

SOUZA, Marcelo Renan Oliveira de. **Maracatus de Fortaleza: entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 2015.

TAVARES, Ibbertson Nobre. **O campo de pesquisa em Educação Musical da Universidade Federal do Ceará: a praxiologia desvelando a formação de um campo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2022.

TEIXEIRA, Marcello. **A formação do percussionista no Rio de Janeiro: relações entre suas práticas, o ensino superior e o mundo do trabalho**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Mônica de Almeida Duarte. Rio de Janeiro, 2009.

ANEXO A - DOCUMENTO DE AUTORIZAÇÃO DE PESQUISA - MAUC/UFC

Poder Executivo
Ministério da Educação
Universidade Federal do Ceará
Museu de Arte da UFC

Termo de Responsabilidade

Por meio do presente Termo de Responsabilidade, eu, João Luis Soares Studart Guimarães, CPF: 962.016.143-20, professor do curso de música da Universidade Federal do Cariri, aluno do curso de Doutorado da FACED – UFC. Solicito permissão de pesquisar e fotografar as documentações doadas pelo professor Erwin Schrader, referente aos registros pedagógicos documentais de Descartes Gadelha (enredos, partituras, fantasias e etc. das escolas de samba) do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

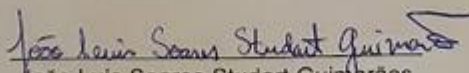
As informações serão utilizadas para elaboração do Trabalho de Conclusão de tese de doutorado em Educação Brasileira na Universidade Federal do Ceará.

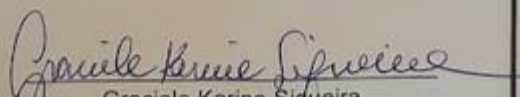
Comprometo-me a não utilizar as informações, seja de forma total ou parcial, em outros meios ou para outras finalidades, inclusive publicitárias, que não estão descritas neste termo.

Parecer da Diretoria:

- Autorizado
 Não autorizado

Fortaleza, 19 de outubro de 2021.


João Luis Soares Studart Guimarães
Pesquisador


Graciele Karine Siqueira
Diretora

ANEXO B - CORDEL DE IVONETE MORAIS SOBRE A VIDA DE DESCARTES**GADELHA**

DESCARTES GADELHA: UM ARTISTA DO POVO

Autora: Ivonete Morais

Fortaleza, 2016

Pesquisei em várias fontes
Para homenagear
Este nobre cidadão,
Que é um artista exemplar,
É meu grande desafio,
Com zelo vou versejar.

Fui à casa de Descartes
Para lhe entrevistar,
Com sua boa memória,
Sua vida foi contar,
Batemos um longo papo,
E um bom cordel vou narrar.

Ele é fortalezense,
Filho de pais generosos,
De Diderot e Geórgia,
Genitores carinhosos.
Predominou a humildade
Desses pais habilidosos.

E o seu pai, Diderot,
Lhe contou a boa história
Da vida de São Francisco;
Não lhe saiu da memória.
Muito lhe emocionou,
Sempre dando-lhe a glória.

Diderot foi funcionário
Do Governo Federal,
Um exímio escriturário,
Ele era especial!
Também um socialista
Com seu jeito genial!

E a sua mãe Geórgia
Era uma grande artista;
Tocava um bandolim
E era violonista,
Uma excelente cantora,
Perfeita bandolinista!

Nasceu na Castro e Silva,
Começa na Catedral,
Termina no Cemitério,
Um lugar especial,
Que era a “Rua das Almas”,
Um nome fenomenal.

Um homem muito sensato,
Com espiritualidade,
Vivência muito bem
Com toda veracidade
A bela doutrina Espírita,
Prática da simplicidade.

Desenha desde a infância,
Sempre briga, ele arrumava
Com amigos nas calçadas,
Quando ele desenhava
As suas caricaturas
E ninguém ignorava.

Descartes lembra da infância
Quando sua mãe usava
O carvão pra cozinhar,
E ele o carvão pegava
Para desenhar nos muros,
E isso o povo admirava

Nos muros, os seus desenhos,
Eram bem surpreendentes:
“Super-man”, “Capitão Marvel”,
“Roy Rogers”, eram decentes!
Também tinha o "Tarzan"
Super-heróis, excelentes.

Desenhava lindos barcos,
Cachorros e avião,
O Valdir tinha um cachorro
Que era seu amigão,
Ele bateu uma foto,
Com real empolgação.

E desenhava retratos
E dos amigos cobrava,
Fazia lindas arraias,
Com alegria soltava,
Foram tempos memoráveis
E destes fatos lembrava.

Marlene, bela mulher,
Todo homem a desejava!
Descartes a desenhou,
Praga a mãe dela jogava,
Vendo a filha na parede,
Porque nua, ali estava.

Mas Descartes, de repente,
Trouxe água e apagou.
Do "santo Antônio do Buraco",
Por pouco ele escapou,
Pois de mandá-lo pra lá
Sua mãe ameaçou.

Ouvia da sua casa
Um som que se espalhava
Com os recados em poemas
E Descartes anotava
Num pedaço de papel
O melhor que escutava
Daí já fazia versos,
Em forma de poesia
E do alpendre de casa
Com uma real harmonia
Fez valsa "Raio de Sol"
Num programa, já se ouvia.

"De alguém pra outro alguém"
Fez parte da coleção
Da sua obra de arte,
Que está em exposição
Na famosa UFC,
Pra sua admiração.

Com seu pai foi passear,
Pra ver prostituição,
Pra o "Curral" ele o levou,
Lhe causou grande emoção,
Pois nunca transou com quengas
Tem por elas, devoção.

Para o Teatro José
De Alencar foi convidado,
Para desenhar cenários,
E ele, muito empolgado,
Fez o "pinto" de Jesus,
E deixa o povo apavorado.

Em todos que viram isso
Causou grande confusão.
O Padre Nini lhe deu
Aquele enorme carão,
E ele apagou a cena
Fazendo essa boa ação.

Ele aprendeu fazer sinos,
Ao ouvir seu badalar
Nasceu musicalidade,
Passou a se dedicar,
É um escultor bronzista
De uma arte milenar.

Ele brincava de circo
E o amigo que assistia
Só entrava se pagasse,
E era aquela alegria!
Foi um tempo bom demais!
Parece até ironia.

Quando chegava um Circo
Na sua linda Cidade,
O Descartes trabalhava
Ajudando, na verdade,
Recebia entrada grátis
Assistia com vontade.

O que mais admirava
Era o Globo da Morte.
Era mesmo importante
Com as motos de suporte;
E todos ali temiam
Do artista a sua sorte.

Na década de cinquenta,
Que ficou muito contente,
Recebeu uma jangada
Foi algo surpreendente!
Era noite de Natal
Ganhou um lindo presente!

Papai Noel respondeu,
Foi sonho realizado
De uma carta que escreveu
Que veio bem apressado;
Por muito tempo brincou
Naquele barco equipado.

Descartes soltava arraias
Naquela Praia Formosa
Brincava com o seu barco,
Brincadeira engenhosa!
Um menino carregou
A jangada tão famosa!

Por dois anos conviveu
Naquele grande lixão
Na época, "Jangurussu".
Ele fez exposição
Da vida dos Catadores
Com amor e dedicação!

Da revista "O Cruzeiro"
Ele cortava e colava
E as figuras de guerras,
Ele sempre desenhava,
Era algo maravilhoso!
Nisto ele trabalhava.

Seu pai lhe deu de presente
O grande livro "Os Sertões"
Ia lendo e desenhando
Com as reais emoções,
A terra, a luta, o homem,
Com as boas intenções!

Palácio da Abolição
Foi um lugar relevante,
O Centenário da Guerra
De Canudos, importante,
Exposição em aquarela
Tudo foi emocionante!

Uma linda Galeria
No MAUC da UFC,
Suas belas obras de arte
Para todo mundo ver
Nome: Descartes Gadelha
O bom mesmo é conhecer.

Para este nobre artista
A arte lhe faz feliz
E sem arte morreria,
É o que sempre ele diz,
Deus o deu de presente,
E faz o que sempre quis.

E para ele os prêmios:
É produzir e viver
E o prêmio é a vida
É tentar compreender,
Para ter a humildade
Que eleva o nosso ser.

Descartes Gadelha Marques,
Nasceu em Fortaleza,
Músico, carnavalesco,
Faz da arte sua beleza,
Um exímio Artista Plástico,
Seu talento é sua riqueza.

É um gênio na Pintura,
Desenhista, Escritor,
Compositor, Percussionista,
E talentoso Escultor,
A sua arte é fascinante!
Ele a cria com primor.

"A Paisagem Cearense",
A primeira Exposição,
Museu de Arte Cearense,
O MAUC, realização
De um real objetivo,
Que lhe deu satisfação.

Foi um grande lançamento
A lenda "Estrela Brilhante",
Um pouco da sua infância,
Com narração relevante,
História carnavalesca,
Deste artista cativante.

É um alegre brincante
Do Maracatu Solar,
Do Pingo de Fortaleza.
Descartes sabe levar
Dentro de si brincadeira,
Bom humor e bem-estar.

E judiado por cânceres
Nunca se deixa abater,
Que às vezes o impede
Muitas vezes de exercer,
As notáveis vocações,
Mas faz tudo pra vencer.

Fez catorze cirurgias
E soube bem superar.
É sustentado pela arte
No seu longo caminhar,
Mesmo assim bem humorado
Vamos sempre o encontrar.

Para o cidadão Descartes,
O amor é grandioso.
Ele é também humilde,
Poderoso, virtuoso,
E afasta o egoísmo
Que é mesmo desastroso.

Título Doutor Honoris
Causa, da Universidade
Federal do Ceará,
Promoveu felicidade,
Com o tributo outorgado,
Na grande solenidade.

Tem o seu valor artístico,
Que causa admiração,
Um artista de renome,
Um personagem de ação;
Várias obras publicadas,
Com grande repercussão.

Um notável Cidadão
Grande sensibilidade,
Está permanentemente
Lá na Universidade,
Um grande carnavalesco,
Cito isto na verdade.

É dominado pela arte,
Ele é escravo dela,
Tem a vida bem vivida,
Agradece a Deus por ela
Pelas obras que ele faz,
É cada uma mais bela!

Nas pinturas de Descartes,
Vemos povo do sertão
Nordestino, e sua arte,
Que retrata a Região
Nordeste, tão castigada,
Feitas com dedicação.

E resgata em seus quadros,
Pinceladas expressivas
E as almas destes seres
Anônimos, inexpressivas,
Minando a dignidade
Com vidas tão criativas.

Muitas Mostras Coletivas,
Descartes participou;
E todas de grande mérito,
E ele se destacou,
Nas grandes Exposições,
O melhor realizou.

Em cada obra que faz
Expressa retratações,
Rostos regionalizados,
Com reais composições.
Artista que deixa claro,
As suas demonstrações.
Com histórias pra contar,
Vive com tranquilidade,
Tem o seu tom de voz grave,
E ama simplicidade,
É um artista completo,
É pura realidade.

Tem ele um rico Currículo
E o seu conhecimento
É mesmo bem transmitido,
Com um real sentimento,
Suas portas sempre abertas
Para o público atento.

E aos setenta e três anos,
Com vontade de lutar,
Viver o seu dia a dia,
Com mais artes pra pintar,
Professor de percussão
Que sabe bem ensinar.

É um artista do povo,
Sabe se comunicar,
Através de suas obras,
Ele vem se expressar,
Tem sua áurea carismática
E uma vida salutar.

Concluí este cordel

Contando a bela história,
De um artista autodidata
E que tem boa memória,
Com sua arte primorosa
Conquistou grande vitória!

FIM

**ANEXO C - COMPILAÇÃO / MEMORIAL DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS
REALIZADAS POR DESCARTES GADELHA**

**TRABALHOS MUSICAIS REALIZADOS
POR DESCARTES GADELHA
(MÚSICAS – MARACATUS, SAMBAS, FREVOS)**

INDÍCE

1-MARACATUS

- 1.1 - UMA FESTA NO CONGO
(Carnaval- 2001 - Vozes D'África)
- 1.2 - LEVO MEUS SONHOS NOS BRAÇOS DA CALUNGA-
(Carnaval - 2003 - Vozes D'África)
- 1.3 - QUE VOLTE O MARACATU LEÃO COROADO
(CARNAVAL-2004 – Vozes D'África)
- 1.4 - AFETOS PERDIDOS NA NOITE DO TEMPO
NO VOZES D'ÁFRICA VÃO SE ENCONTRAR
(Carnaval - 2004 - Vozes D'África)
- 1.5 - ECOS PERDIDOS
(Vozes D'África)
- 1.6 - PARABÉNS PRA VOCÊ QUERIDO VOZES D'ÁFRICA
(Carnaval - 2005 - Vozes D'África)
- 1.7 - OS ORIXÁS NA TERRA DA LUZ
(Carnaval - 1999 - Nação Baobab)
- 1.8 - NO CÉU HOJE TEM MARACATU
(Carnaval - 2000 - Nação Baobab)
- 1.9 - FESTA DAS CRIANÇAS DO BRASIL
(Carnaval - 2001- Nação Baobab)
- 1.10 - O GRITO DO DRAGÃO
(Carnaval - 2002 - Nação Baobab)
- 1.11 - DÊEM LICENÇA
(Carnaval - 2003 - Nação Iracema)
- 1.12 - RENDAS À RAINHA- O ESPLENDOR DO OURO BRANCO
(Carnaval - 2004 - Nação Iracema)
- 1.13 -FLÕR CAFUZA DO TORÉ
(Carnaval - 2005 - Nação Iracema)
- 1.14 - KIZOMBA NASCENDO COM MARIA THOMÁZIA
(Carnaval – 2004 – KIZOMBA)

1.15 -ARIQUEZA DA COZINHA É A RIQUEZA DA FALA”
(Carnaval- 2006 – KIZOMBA)

1.16 - FLÔR DA SENZALA
(Carnaval – 2005 – Nação Flor da Senzala)

1.17 - FLÔR DO TEMPO
(Carnaval – 2005 – Nação Flor da Senzala)

1.18 - MARIA THOMÁSIA
(Grupo Afro Béré - 2003)

1.19 - CHICO SIMIÃO
(Grupo Afro Béré)

1.20 - REDENÇÃO LIBERTÁRIA
(Grupo Afro Béré)

1.21 - OGÉ OXOSSI
(Carnaval – 2007- Maracatu Axé de Oxossi)

2- CANÇÕES CARNAVALESCAS

2.1 - ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL
(1980)

2.1 - BENFICA
(Bloco Cachorra Magra)

2.2- CACHORRA MAGRA
(Bloco Cachorra Magra)

2.3- A LUZ QUE SE FEZ CARMEM
(Carnaval – 2002 – Escola de Samba da Bela Vista)

2.4- BON JOUR FORTALEZA
(Carnaval-2003-Escola de Samba Império Ideal)

2.5- IRACEMA
(Carnaval- 2004- Bloco Carnavalesco Amantes de Iracema)

3- QUADRILHA

3.1- É AZ DE OURO
(Festival de Quadrilha –2004 – Grupo Az de Ouro)

MARACATUS

MARACATU VOZES D'ÁFRICA
- CARNAVAL 2001 -
"UMA FESTA NO CONGO"

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

QUANDO EU ERA CRIANÇA
 A VELHA MÃE PRETA CONTAVA
 HISTÓRIAS BONITAS DE AMOR
 ENQUANTO EU COCHILAVA

SUA VOZ DE SAUDADE
 SOLUÇANDO GRANDE ALEGRIA
 NO TEMPO QUE ERA RAINHA
 E LÁ NO CONGO VIVIA

DORME, DORME OVÔ
 DORME, DORME AYÁ
 DORME, DORME OVÔ
 QUE EU TENHO DE TRABALHAR
 DORME, DORME OYÔ
 VIAJA AO MEU PASSADO
 O MUNDO NEGRO SORRINDO
 TUDO É UM BAILADO

ERA A KIZOMBA
 LÁ NO CONGÁ
 COM REIS E RAINHAS
 BABALAÔS E YALORIXÁS
 OS TAMBORES RUFANDO
 RAÍZES DO MARACATU
 SÃO GOTAS QUE BANHAM
 ESTE ROSTO CANÇADO
 QUE VIVE A CANTAR

CACUMBI DE MATAMBA		B
Ê Ê A		
CACUMBI DE MATAMBA		I
Ê Ê A		
CACUMBI DE MATAMBA		S
Ê Ê A		
É UMA FESTA DO CONGO QUE O VOZES D'ÁFRICA VAI APRESENTAR		

UMA FESTA NO CONGO

Concepção: *Cláudio Correia*

Desenvolvimento: *Descartes Gadelha*

No Brasil colônia, os negros que aqui chegavam para o trabalho escravo tinham suas almas dilaceradas pela violência praticada pela coroa portuguesa que apreendia e negociavam aquelas pessoas para serem “transformadas” em máquinas de implementos agrícolas e de outras variadas funções produtivas.

Essas máquinas humanas aqui eram desembarcadas em condições de miséria absoluta e de inenarráveis sofrimentos. Centenas morriam ainda durante a longa travessia do Atlântico; os que escapavam eram alimentados e vendidos no mercado de escravos aos senhores feudais donos das grandes fazendas.

UMA FESTA DO CONGO trata do “Lundu” que é a profunda nostalgia e saudade que os negros escravos viviam no Brasil durante e mesmo após a escravidão.

Algumas belas e bondosas escravas foram convidadas a viverem na Casa Grande por serem pessoas afetuosas e maternais; daí a denominação de “Mãe-Preta”.

À Mãe-preta era confiado o trabalho de cuidar das crianças e até mesmo o de “ama-de-leite”.

Quando as crianças iam dormir, a velha escrava as ninava com ternas canções de saudade da sua pátria sagrada, a África. Seu cantar era murmúrio de longínquas alegrias quando era rainha no Congo. As luxuosas festas de confraternização intertribais, que ocorriam com muita comedoria, canto, dança e batuque, chamava-se KIZOMBA.

No território brasileiro, seu orgulho de realeza era profundamente ferido pela condição perversa do regime escravocrata que lhe impuseram; mas apesar da condição humilhante de ser escrava, a mãe-preta nunca perdeu sua dignidade e doçura!

Esse o motivo de ser considerada, carinhosamente, por segunda mãe (bà-bá) e até mesmo mãe-de-leite.

O MARACATU VOZES D’África escolheu “Uma festa no Congo” pelo grande teor de misticismo, alegria e ternura contido no tema o qual se coaduna perfeitamente com a psicologia dramática do Maracatu.

Fortaleza, Quarta-feira de Cinzas de 2000.

Descartes Marques Gadelha.

**MARACATU VOZES D'ÁFRICA
- CARNAVAL 2003 -**

“LEVO MEUS SONHOS NOS BRAÇOS DA CALUNGA”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

ESTRELA D'ALVA ME LEVA
ME LEVA NO TEU OLHAR
ALUMIA MINHA CALUNGA
QUE EU QUERO SONHAR
NOS MEUS OLHOS NASCEU
UM MAR DE SOLIDÃO
ME AJUDA BELA CALUNGA
A SONHAR
COM A LIBERTAÇÃO

Ô, Ô, Ô, Ê, E, Á
SILÊNCIO NÃO ACORDE O SOL
DEIXA A NOITE CANTAR
Ô, Ô, Ô, Ê, E, Á
OS VAGALUMES DANÇANDO
AO SOM DO BATUQUE
E DO MARACÁ

FINALMENTE MINHA ALVORADA RAIOU
ESCRAVIDÃO NUNCA MAIS
OBRIGADO PAI OLORUM
VOZES D'ÁFRICA É UM SONHO
COM A CALUNGA A CANTAR
SE O VOZES D'ÁFRICA
É UM SONHO DE AMOR
CANLUNGA LEVA MEU SONHAR

CALUNGA Ê		
CALUNGA Á		
REQUEBRA MINHA CALUNGA		BIS
QUE EU QUERO SONHAR		

MARACATU VOZES D'ÁFRICA
- CARNAVAL-2004 -
“QUE VOLTE O MARACATU LEÃO COROADO”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

ERA TUDO ALEGRIA
 NA FESTA PRINCIPAL
 O POVO ENFEITADO | BIS
 BEM PREPARADO
 PARA O CARNAVAL
 O LEÃO COROADO
 NO SEU DIA DE GLÓRIA
 HOJE É SAUDADE
 NO RELICÁRIO
 DA NOSSA HISTÓRIA

PRETA VELHA ME DIGA
 ONDE ESTÁ O LEÃO
 COM SUA COROA
 DE OURO E PRATA
 BRILHOS DA ILUSÃO

VOU ABRIR MESA BRANCA
 PRA COSME E DAMIÃO
 COM INSENSO E MIRRA
 PARA ACHAR O LEÃO
 PAETEIRO, AMIGO
 PAETEIRO, VEM CÁ
 TRAS O TEU LEÃO
 TODO COROADO
 PRO POVO ALEGRAR

IÔ, IÔ, IÔ,IÔ, IÔ,IÔ, Ê, Ê | BIS
 IÔ, IÔ, IÔ,IÔ, IÔ,IÔ, Ê, Á
 VOZES D'ÁFRICA
 TRAZENDO A HISTÓRIA
 PRO POVO CANTAR

MARACATU VOZES D'ÁFRICA
CARNAVAL DE 2004

“AFETOS PERDIDOS NA NOITE DO TEMPO NO VOZES D'ÁFRICA VÃO SE ENCONTRAR”.

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

NUM VELHO ENGENHO, EM PASSADO SOFRIDO,
 SONS DE NINÁ VIVEM A ECOAR;
 É A SANTA AURENITA CANTANDO BAIXINHO
 PRÁ SINHAZINHA PODER SONHAR.

MAS A VIDA RUMOU CÉUS DIFERENTES;
 CORAÇÕES DISTANTES A CAMINHAR;
 AFETOS PERDIDOS NA NOITE DO TEMPO
 NO VOZES D'ÁFRICA VÃO SE ENCONTRAR.

| BIS

A RAINHA ORDENOU O RUFAR DOS TAMBORES;
 UM CANARINHO DESPERTOU O LUNDU
 É A SINHAZINHA, MARIA CLARA,
 QUE VOLTOU PRÁ CANTAR NO MARACATU

E CHEGA UMA DEUSA COM DANÇA BONITA,
 ANTIGA MÃE PRETA, SANTA AURENITA
 E O CORO NEGRO, VENDAVAL DE EMOÇÃO
 ENCHE A AVENIDA COM ESSA CANÇÃO:

SANTA AURENITA VEM CÁ DANÇAR!
 SINHAZINHA VEM CÁ CANTAR!
 SANTA AURENITA VEM CÁ DANÇAR!
 SINHAZINHA VEM CÁ CANTAR!

SANTA AURENITA VEM CÁ
 E A SINHAZINHA TAMBÉM
 VEM CÁ BRINCAR NO MARACATU
 SANTA AURENITA VEM CÁ
 E A SINHAZINHA TAMBÉM
 VEM ALEGRAR MEU MARACATU

OBS.: Esta loa foi composta na Av. Domingos Olímpio, logo após o desfile do Maracatu Vozes D'África. Domingo 03/03/2003 e aperfeiçoada no dia 11/03/2003.

**ENREDO DO MARACATU VOZES D'ÁFRICA
CARNAVAL DE 2004**

***“AFETOS PERDIDOS NA NOITE DO TEMPO NO VOZES D'ÁFRICA VÃO SE
ENCONTRAR”.***

AUTORIA: Descartes Gadelha

Casa grande do Engenho Livramento, séc. XVIII. A riqueza do sr. Proprietário e de toda sua família era construída pelas máquinas humanas, os escravos, que trabalhavam, incessantemente, sob a batuta da humilhação e da dor. Entretanto, as jovens negras, as mucamas, que serviam a todos dentro da Casa Grande, colocavam em tudo que faziam a ternura e o carinho maternal que é um traço psicológico do caráter da mulher negra.

Maria Clara, uma das filhas do orgulhoso patriarca, senhor de escravos, era a única da família que devotava piedade e afeição com a nobreza do sentimento fraternal para com todos os negros que lhe serviam. Uma das mucamas criou um grande afeto maternal pela bela e bondosa sinhazinha, pois fora sua ama de leite e por isso Maria Clara sempre a chamava por Mãe Preta sendo o seu nome verdadeiro Santa Aurenita. Essa afeição mútua revestida de compaixão e afeto prosseguiu por toda a existência. Mas, o prazo da vida findou e ambos seres seguiram caminhos diferentes na eternidade da busca do aperfeiçoamento moral, mas, levando em seus corações a marca profunda daquele envolvimento sentimental.

Mais uma vez a MISERICÓRDIA DIVINA se faz presente trazendo esses personagens a luz da vida, aproximando dois destinos no mesmo campo da negritude fazendo despertar os corações do sono do esquecimento.

Quando todos cantavam na grande gira o “LEVO MEUS SONHOS NOS BRAÇOS DA CALUNGA”, no batuque do VOZES D'ÁFRICA, dois olhares se cruzam e se iluminam; lá está dançando a antiga mucama, Santa Aurenita, no alto da sua majestade negra, rejuvenescida pela nova existência; de um outro lado, o som da cantiga da calunga é entoado pela doce voz da sinhazinha de outrora, agora no papel de grande cantora. Consigo, aquela mesma beleza dourada e com os mesmos olhos azuis matinais de quando era MARIA CLARA.

Uma alvorada de festa nasceu em ambos corações que se reconheciam. Um encontro tão desejado pelas noites do tempo saiu do torpor em plena euforia do maracatu, quando todos dançavam inebriados cantando seus sonhos, tangidos pela maravilhosa voz da tiradora de loa.

A dançarina negra entregou uma cartinha à cantora na qual continha o depoimento de todo o seu afeto e o desejo de oferecer-lhe saborosas comidas africanas além do desejo de lhe ser útil de qualquer forma. Ao ler aquelas singelas palavras, a cantora assustou-se, de imediato, na voz da consciência pelos ecos indefiníveis e distantes de doces emoções em um passado perdido na memória.

Lampejos pulsaram na alma como o brilho de uma estrela cadente riscando o céu da sua paz. Logo, descobriu que isso não era só um sonho mas uma antiga realidade que acabara de se manifestar pelos laços do afeto retomado.

Enquanto a negra dançarina, ao ouvir o canto da tiradora de loa sentia a mesma corrente afetiva a lhe envolver; sentia ter sido a sua ama de leite, o honroso cargo de ser uma escrava mãe-preta. Enquanto cantava, a antiga sinhazinha acompanhava com o olhar o movimento coreográfico da bela dançarina descendente de bantus, sentindo que ela era, de alguma forma, parte integrante do seu espírito. Ambas viveram a certeza da imortalidade do afeto apesar das vicissitudes e do destino de cada ser.

É assim que a natureza, com sua sabedoria divina, une, nem que seja por alguns instantes, corações amorosos que fazem parte da imensa legião de anjos que vivem em função do amor fraternal. Esses seres necessitam recarregar seus corações com essa energia gerada na Onipotência do Criador. E é por isso que os reencontros são necessários.

Aproveitamos esse belo acontecimento ocorrido no seio do maracatu, para transformá-lo em tema para o desfile do próximo carnaval por ser um assunto sagrado e profano, característico da instituição maracatu.

O título do enredo é AFETOS PERDIDOS NA NOITE DO TEMPO NO VOZES D'ÁFRICA VÃO SE ENCONTRAR.

Fortaleza, 10 de março de 2003.

MARACATU VOZES D'ÁFRICA
 - CARNAVAL 2005 -
“PARABÉNS PRA VOCÊ QUERIDO VOZES DA ÁFRICA”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

Juntinho do céu
 No alto da Palmácea
 Ao anjo luz
 Vou pedir tecido de dalias
 Com bordado de amor
 Em fios de saudade
 Para hoje vestir
 Um sonho em realidade

Da luz do luar
 Vou tirar a mais pura prata
 Do raiar da manhã
 A mais dourada barra
 Um balaio de luz
 Vou colher na estrela D'alva
 Só para enfeitar
 A mesa de doces do Vozes D'africa

Oiá, Oiá ê ê	Bis
Oiá, Oiá ê á	

Nos braços da Calunga
 Uma estrela desperta
 Pra cantar parabéns
 Cantar parabéns
 Nessa nossa festa

Parabéns pra você	Bis
Querido Vozes D'África	
Vinte e cinco anos	
Cantando a sua raça	

ECOS PERDIDOS

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

NO FUNDO DO MAR
TANTAS PÉROLAS LINDAS
FEITAS DE LÁGRIMAS
DO NEGRO A NAVEGAR

EM NAVIOS NEGREIROS
SINGRANDO MARES
PARA SEREM VENDIDOS
LÁ NO CEARÁ

VOZES DA ÁFRICA
ECOS DISTANTES
QUE O VENTO LEVA
QUE O VENTO TRÁS

DE ALMAS PARTIDAS
PAIXÕES PERDIDAS
NO CHÃO DA ÁFRICA
HOJE ESQUECIDA

SERIEA CANTE		BIS
CANTE BEM ALTO		
SERIEA CANTE		
O NOSSO CANTAR		

QUE PEDE ABÊNÇÃO		BIS
AO MAR SAGRADO		
E A LIBERDADE		
A YEMANJÁ		

A MARÉ ENCHEU
A MARÉ SECOU
ME FIZERAM ESCRAVO
DE UM TAL SENHOR

A MARÉ ENCHEU
A MARÉ SECOU
MAS DO MARACATU
UM REI BANTO EU SOU
Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô
Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô
Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô,
UM REI BANTO EU SOU

MARACATU VOZES DA ÁFRICA

Carnaval 2006

“ROSÁRIO DE LUZ”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

NO CHÃO DE UMA SENZALA
EM NOITES DE SAUDADE
ALGUÉM CANTOU BEM BAIXINHO
PRECES A LIBERDADE

SOLUÇO PRESO EM ANGOLA
CALOU SEU BELO SORRISO
E AS GOTAS DOS SEUS OLHOS
INUNDARAM O INFINITO

E AOS PÉS DE MARIA
SEU PRANTO DERRAMADO
FOI ASSIM QUE NASCEU
A FÉ NA SANTA DO ROSÁRIO

ROSÁRIO, ROSÁRIO
ROSÁRIO DE GOTAS DE LUZ
ME LEVA, ME SOLTA
EM CIMA DO IMENSO AZUL

ROSÁRIO, ROSÁRIO
ROSÁRIO DE GOTAS DE LUZ
ME LEVA , ME SOLTA
EM CIMA DO IMENSO AZUL

ACOLHE UM SER TÃO CANÇADO
ACABE COM O CATIVEIRO
PERDOA AOS QUE NÃO ENTENDEM
MINHA NOSSA SENHORA DOS
PRETOS

HOJE O VOZES DA ÁFRICA
TRÁS O NOSSO PASSADO

E PEDE UMA BÊNÇÃO
NO ALTAR DA IGREJA DO ROSÁRIO

DÊM. DÊM. DÊM.
DE ALÉM, DE ALÉM
O SINO TOCA
DÊM. DÊM. DÊM.

MARACATU VOZES DA ÁFRICA
-CARNAVAL 2007-

Título do enredo: “*Camélias da Liberdade*”
Loa “POR UM GESTO DE AMOR”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

POR UM GESTO DE AMOR
 EXISTE O VOZES DA ÁFRICA
 RAIOU A LIBERDADE
 DO NEGRO EM NOSSA PÁTRIA

ABOLICIONISTAS!
 QUE GRANDE BONDADE!
 NA GUERRA DAS FLORES
 FIZERAM A LIBERDADE

UM CHEIRO DE CÉU
 NA BRISA LÁ DA FLORESTA
 ERA A LIBERDADE
 NO ORVALHO DE BELAS
 CAMÉLIAS

A REDENTORA, DE PORTA EM
 PORTA
 TOCOU CORAÇÕES
 OFERTANDO FLORES
 PELA LIBERTAÇÃO

AH! NOSSA PRINCESA
 QUE GESTO TÃO LINDO
 CAMÉLIAS LIVRANDO
 O NEGRO CATIVO

NO BAILE IMPERIAL
 BELAS MULHERES
 COBRIAM OS SEIOS
 COM BUQUÊS DE CAMÉLIAS

HOMENAGEANDO
 AS NEGRAS AMADAS
 DE PEITOS TÃO FARTOS
 QUE NOS AMAMENTARAM

POR UM GESTO DE AMOR NUMA FLOR TÃO BELA POR UM GESTO DE AMOR MEU MARACATU SE VESTE DE CAMÉLIAS	BIS
--	-----

MARACATU NAÇÃO BAOBAB
-CARNAVAL 1999-

“OS ORIXÁS NA TERRA DA LUZ”

Autoria: Descartes Gadelha

A NOITE EU VI
LÁ NO MEIO DA MATA
UMA CASCATA VINDA DO LUAR
EU VI NUMA FUMAÇA DOURADA
OS ORIXÁS CHEGANDO AO CEARÁ
EU VI,
EU VI NUMA FUMAÇA DOURADA
OS ORIXÁS CHEGANDO AO CEARÁ

NA FRENTE DO CORTEJO
VINHA A LINDA YEMANJÁ
COM OPANIGÉ
XANGÔ E OGUM BEIRA MAR
OBALUAYÊ, IANSÃ, EXUS E IFÁ
NANAN, BORUCUM,
OXUM E OBATALÁ
CRISPIM, CRISPINIANO
COM AS CRIANÇAS A CANTAR

RAIOU A LIBERDADE
DA ESCRAVIDÃO NO CEARÁ

Ô Ô Ô
LÁ LÁLÁ
LÁ LÁ
Ô Ô Ô
LÁ LÁLÁ
LÁ LÁ

ZABUMBEIA O ZABUMBA
DO MEU BAOBAB
ZABUMBEIA O ZABUMBA
PARA OS ORIXÁS

MARACATU NAÇÃO BAOBAB
-CARNAVAL 2000-

“NO CÉU HOJE TEM MARACATU”

Autoria: Descartes Gadelha

A SAUDADE
ME FEZ SONHAR
COM O TEMPO DE CRIANÇA
LEMBREI DOS VELHOS MARACATUS
FORTALEZA
CANTANDO ESPERANÇA
ESTANDARTES
ANUNCIANDO ALEGRIA

Bis | MÃOS CARINHOSAS
| BORDANDO LINDAS FANTASIAS

HOJE PEÇO AO PAI OLORUM
ABRA AS PORTAS DO IMENSO AZUL
BATAM PALMAS
RAÍNHAS VÃO PASSAR
LÁ NO CÉU
HOJE TEM MARACATU

ESTRELA BRILHANTE DOURADA
O ÁS DE ESPADA SEMPRE VENCEDOR
E VEM O REI DOS PALMARES
COM A FORÇA DA SUA COR
TAMBÉM VEM O LEÃO COROADO
O RANCHO ALEGRE E O UIRAPURU
FINALMENTE A NAÇÃO VERDES MARES
COM A LUZ DE PAI XANGÔ
QUE BELEZA UM CORO DE ANJOS
PRETOS VELHOS E DE EXUS

Bis | DANÇANDO ENTRE AS ESTRELAS
| HOJE NO CÉU TEM MARACATU

Bis | OLELÉ OLAIÁ
| CANTA MEU BAOBAB
| OLELÉ OLAIÁ
| CANTA MEU BAOBAB

MARACATU NAÇÃO BAOBAB
-CARNAVAL 2001-

“FESTA DAS CRIANÇAS DO BRASIL”

Autoria: Descartes Gadelha

A BARRA DOUROU		B
ACORDA NAÇÃO		I
VAMOS FESTEJAR		S
SÃO COSME E SÃO DAMIÃO		

DE PORTA EM PORTA
DE BODEGA EM BODEGA
PEDINDO AJUDA PRA NOSSA FESTA

VAMOS SARAVÁ
IBEJI
DEPOIS DANÇAR
O CACUMBÍ

NO MEU BAOBAB		B
COR DE ANIL		I
FESTA DAS CRIANÇAS		S
DO BRASIL		

DUAS ESTRELAS NO CÉU
SORRINDO DE MADRUGADA
É SÃO COSME E SÃO DAMIÃO
PROTEGENDO A CRIANÇA

VINTE E SETE DE SETEMBRO
É DIA DE FESTEJAR

COM CARURU DE DOIS-DOIS		B
E MUITO BOM-BOM		I
PRA DO-UN E ALABÁ		S

BOM BOM-BOM		B
EU QUERO É BOM-BOM		I
BOM BOM-BOM		S
EU QUERO É BOM-BOM		

FESTA DAS CRIANÇAS DO BRASIL

Concepção: Descartes Gadelha

A única festa legítima das crianças, segundo a tradição afro, é a comemoração de IBE IBEJI, também conhecido como São Cosme e Damião, no dia 27 de setembro.

Geralmente a festança é organizada pelas próprias crianças que saem pelas residências, bodegas e outros estabelecimentos pedindo ajuda de guloseimas para a comemoração. Os adultos também participam arrumando as mesas com variados tipos de doçaria e refrescos, mas a comida principal é o CARURU DE DOIS DOIS preparado nas roças de candomblé: a dança principal é o Cacumbi (de origem africana) que é dançada por crianças e também adultos.

MARACATU NAÇÃO BAOBAB
-Carnaval de 2002-

“O GRITO DO DRAGÃO”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

BENDITA SEJA A AURORA		BIS
BENDITA SEJA A LUZ		
BENDITO SEJA O POVO DE ANGOLA		
NA TERRA DE SANTA CRUZ		

ASSIM CANTAVA MINHA GENTE TÃO SOFRIDA
 VINDA DA ÁFRICA COMO MERCADORIA
 CANTO E LÁGRIMAS PEDINDO LIVRAMENTO
 TANTA SAUDADE FORMANDO UM SÓ CORAÇÃO

ÔÔÔ ÔÔÔ
 ÔÔÔ ÔÔ
 ÔÔÔ ÔÔÔ
 ÔÔÔ ÔÔ

HÁ NO MEIO DO MAR
 UM GRITO PRA SEMPRE ECOANDO
 A VOZ DE CHICO DA MATILDE,
 O GLORIOSO DRAGÃO
 “A PARTIR DESTA DATA
 JANGADAS NÃO LEVARÃO
 NEGRO ACORRENTADO PARA A ESCRAVIDÃO”

ATÉ QUE O SOL RAIU
 TRAZENDO NOSSA LIBERDADE
 O FIM DO GRANDE SUPLÍCIO
 NO DIA 25 DE MARÇO
 HOJE A FESTA CONTINUA
 NA DANÇA DO MEU BAOBAB
 NEGRO É A LIBERDADE
 NEGRO É O NOSSO CANTAR.

MARACATU NAÇÃO IRACEMA
-Carnaval 2003-
“DÊEM LICENÇA”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

BOA NOITE SENHORES
 BOA NOITE SENHORAS
 DÊEM LICENÇA SENHORES
 DÊEM LICENÇA SENHORAS

É O MARACATU NAÇÃO IRACEMA
 QUE VEIO DANÇAR A A
 LÁ NO BAIRRO DA ÍNDIA
 DOS LÁBIOS DE MEL
 DE JOSÉ DE ALENCAR

SANTO ANTÔNIO DA FLORESTA Ô, Ô
 FOI QUEM ILUMINOU
 E O PADRE ANDRADE
 A CACHOEIRINHA ABENÇOOU
 AO CORONEL CARVALHÔ
 MISSIONÁRIO DO GRANDE AMOR, Ô, Ô
 NOSSA GRATIDÃO
 POR ESTE CHÃO QUE NOS PRESENTEOU

NO JARDIM IRACEMA
 O PERFUME DAS ROSAS
 O LUAR PELAS PORTAS
 TOCANDO OS CORAÇÕES

JARDIM IRACEMA
 BAIRRO SAGRADO
 DO TRABALHADOR Ô,Ô
 GENTE DE FÉ
 E AGRADECIDA AO CRIADOR.

LÁ LÁLÁ LÁ LÁLÁ
 ÔÔ
 LÁ LÁLÁ LÁ LÁLÁ
 ÔÔ
 LÁ LÁLÁ LÁ LÁLÁ
 ÔÔ
 LÁ LÁLÁ LÁ LÁLÁ

MARACATU NAÇÃO IRACEMA
- CARNAVAL 2004 -

“RENDAS À RAINHA”
(O ESPLENDOR DO OURO BRANCO)

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

DE ONDE É QUE VEM
O VESTIDO DA MINHA RAINHA
QUE A RENDEIRA BORDOU
COM GRANDE BELEZA

VEM DOS PÉS DE ALGODÃO
OLORUM QUEM PLANTOU
PLANTOU LÁ NO MATO SAGRADO
DA FAZENDA ESTRELADA

NA BOQUINHA DA NOITE
O CÉU TODO BORDADO
COM RENDAS DE LUZ
VESTINDO O SERTÃO TODO SAGRADO

E AS NUVENS CHEGAM
VIRANDO ALGODÃO
E AS RENDEIRAS DA PRAIA, NEGRADA
CANTAM ESTE REFRÃO:

O BICO DE RENDA É PRA NOSSA RAINHA
O PONTO DE MARCA É PRA NOSSA RAINHA
O CAMINHO DE MESA É PRA NOSSA RAINHA
E A BARRA DA SAIA RENDADA
É PRA NOSSA RAINHA

O NAÇÃO IRACEMA Ô, Ô
SE REVESTE DE COR Ô, Ô
PRESTANDO HOMENAGEM
A NOSSA RAINHA
EM CANTO DE AMOR

MARACATU NAÇÃO IRACEMA
FLÔR CAFUZA DO TORÉ
- 2005 -

Autoria: Descartes Gadelha

SEMENTE PRETINHA
DA TERRA DE MATAMBA
NO BALANÇO DO MAR
CHEGUEI TRISTE A PINDORAMA

FUI ACOLHIDA
NA TERRA VIÇOSA
DO VENTRE DA ÍNDIA
NO ACONCHEGO DA OCA

TORÉ
TORÉ, TORÉ
TORÉ
MARACÁ BALANÇOU
E SUOR AGOOU
O TRONCO DA JUREMA

ARAPONGA CANTOU Ô, Ô
NO MEIO DO TERREIRO
AVISANDO PRO MUNDO
QUE ACABOU DE NASCER
O POVO BRASILEIRO

FLÔR CAFUZA DO TORÉ
MISTURA DO ÍNDIO E DO NEGRO
FLÔR CAFUZA DO TORÉ
SOU O POVO BRASILEIRO

MARACATU NAÇÃO IRACEMA

FLÔR CAFUZA DO TORÉ

CARNAVAL 2005

Autoria: Descartes Gadelha

A Flor do Toré é a colheita, o resultado que o negro semeou no ventre da terra Brasilis.

Aqui o negro chegou escravizado e negociado como um instrumento de trabalho. A fadiga, os maus tratos e a indignação fez com que o negro, na sua ânsia de liberdade, buscasse refúgio em lugares distantes e desconhecidos.

Essa necessidade extrema de liberdade foi acolhida pela ternura maternal dos índios, legítimos filhos da terra. Esse antigo povo brasileiro, soberano da liberdade natural, não se submeteu ao incompreensível regime escravista. Portanto, não admitia ver os irmãos africanos acorrentados. Abriu as portas das suas ocas para acolher os negros insubmissos.

Assim, como gratidão, o negro ofertou ao povo índio, o que há de mais nobre na sua alma, o amor, a doçura e a dinâmica de trabalho.

Daí aconteceu a maior sementeira efetuada nesse imenso jardim chamado Pindorama, Pátria do Cruzeiro do Sul. Eis a grande coalisão étnica. Assim, no rebolado dos maracás e no passo da dança do Toré, nas longas noites mornas e suadas, nasceu a flor cafuza, o caboclo e a cabocla, essa bela mistura étnica, negra e índia, povo brasileiro dos maracatus e dos sambas, parido nas águas de Iemanjá, batizado no axé do candoblé, banhado na fumaça do catimbó e agasalhado com a folha da Jurema. Eis a Flor Cafuza do Toré.

Descartes Gadelha

Julho de 2004

MARACATU NAÇÃO IRACEMA
Carnaval 2007
LOA “NAS ONDAS DO MAR INVENTEI A SAUDADE”
Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

NAÇÃO IRACEMA
NAÇÃO IRACEMA
O TEU CANTO NEGRO **(Bis)**
DE MARACATU
É BELO POEMA

A TREZENTOS ANOS
SAI DE LUANDA
NUM BARCO NEGREIRO
PARA PLANTAR CANA
OUVINDO AS SEREIAS
EM SEU TRISTE CANTO
INVENTEI A SAUDADE
NO MEIO DO OCEANO

NAS ONDAS DO MAR --- SONHEI
NAS ONDAS DO MAR --- CHOREI
NAS ONDAS DO MAR --- DE ANIL **(Bis)**
NAS ONDAS DO MAR
VIM TRABALHAR PELO BRASIL

OH! MEU BRASIL!
SALVAÇÃO DO MUNDO
ÉS BRANCO, ÉS ÍNDIO, ÉS AFRICANO
MISTURA SAGRADA
BEM BRASILEIRA
DO MAIOR QUILOMBO
DE TODO O PLANETA

DE ONDE VEM TEU SORRISO, HEIN?
VEM DE ANGOLA
E O TEU REBOLADO ENCANTADO?
VEM DE ANGOLA
E A TUA PANELA
CHEIRANDO A PIMENTA E DENDÊ **(Bis)**
ALIMENTA ESSE POVO
QUE FAZ DA CANTIGA
SEU BELO VIVER.

MARACATU KIZOMBA
-CARNAVAL 2004-
KIZOMBA NASCENDO COM MARIA THOMÁZIA

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga
 Fortaleza, 26 de agosto de 2003

OI LÊLÊ OI LÊLÊ OIÊ
 OI LÊLÊ OI LÊLÊ OIÁ

É O KIZOMBA NASCENDO
 PARA FESTEJAR

OI LÊLÊ OI LÊLÊ OIÊ
 OI LÊLÊ OI LÊLÊ OIÁ

É O KIZOMBA TRAZENDO
 A LIBERTADORA DO MEU CEARÁ

THOMÁZIA QUEM TE MANDOU
 LÁ DO CÉU PARA NOS LIBERTAR BIS

FOI MEU PAI OLORUM
 E SEU FILHO, MEU PAI OXALÁ BIS

ABRAÇASTE UM NEGRO
 EM SUA GRANDE DOR
 ESTANCANDO SUAS LÁGRIMAS
 NUM BELO GESTO DE AMOR

E MINHA GENTE SORRIU
 CANTOU E TAMBÉM DANÇOU
 COM A LIBERDADE
 QUE THOMÁZIA TÃO BEM SEMEIOU

VOASTE NO AR REDENTOR
 COMO UM LINDO CORAÇÃO
 LEVANDO EM TUAS ASAS DE LUZ
 TODA A NOSSA GRATIDÃO

COM MARIA THOMÁZIA
 KIZOMBA KIZOMBÊ
 COM MARIA THOMÁZIA
 KIZOMBA KIZOMBÁ

MARACATU KIZOMBA
- CARNAVAL 2006 -

“A RIQUEZA DA COZINHA É A RIQUEZA DA FALA”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

SOU PRETA AFRICANA
NASCIDA NO CHÃO DE LUANDA
VIM PARA TRABALHAR
NO CORTE PESADO DA CANA
E NO CALOR DA COZINHA
MEXENDO ANGU E ABARÁ
CARURU DE EBÓ
ENSINEI ESTE POVO O FALAR

O CHEIRO TÁ NO MUNDO
TEM BOCA CHEIA D'ÁGUA
A RIQUEZA DA COZINHA
É A RIQUEZA DA FALA

É ABARÁ, ACARAJÉ, VATAPÁ
É CARURU, ANGUZÔ, ALUÁ
É XUXU, ANGU, MUNGUZÁ
É MALAGUETA, MAXIXI E FUBÁ

SINHÔ, SINHÔ
XODÓ DE SINHÁ
OIÔ, OIÔ
XODÓ DE IAIÁ
NA BEIRA DO FOGO
KIZOMBA TRÁS O NOSSO FALAR

MARACATU KIZOMBA
CARNAVAL DE 2007

LOA: “A VOLTA DE GRAÚNA, O ESCRAVO CANTOR”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

LÁ DO MEIO DA MATA
 SE ESCUTA UM CANTO TÃO BELO
 É O NEGRO GRAÚNA
 CHEGANDO LÁ DO IMPÉRIO

VOLTOU, VOLTOU.
 MINHA GRAÚNA VOLTOU BIS

VEM TRAZENDO NO BICO
 O SEU BELO TRINADO:
 QUEM FOSSE VELHO
 ESTAVA DISPENSADO

MAS O SEU CANTO
 AINDA MAIS ALTO
 COBRIA OS VENTRES
 DE TODO O PALMARES:
 TODA MÃE QUE DESSE A LUZ
 O FILHO SEU NÃO SERIA MAIS ESCRAVO

ERA A LEI DO VENTRE LIVRE
 QUE FEZ A NEGRA DE NOVO SORRIR
 UMA KIZOMBA LÁ NO QUILOMBO
 ESPERANÇA DO NEGRO SER FELIZ

DANÇA E CANTA KIZOMBA
 BATENDO COM O PÉ E COM A MÃO
 NESSA GRANDE KIZOMBA
 CANTANDO LIBERTAÇÃO.

BIS

MARACATU NAÇÃO KIZOMBA
 -CARNAVAL – 2008-
 RAINHA JINGA
 Descartes Gadelha e Inês Mapurunga
 26 / 12 / 2007

NINGA MIBANDI
 NIGOLA JINGA
 RAINHA DOS JINGA
 DONGO-MATAMBA

DEUSA AFRICANA
 DOMINAVA TUDO
 COM A GRAÇA ENVOLVENTE
 DA SUA CULTURA

NA PROSA E NA DANÇA
 FAZIA A FESTA
 MAS ERA INVENCÍVEL
 NAS SANGRENTAS GUERRAS

JINGA, JINGA, MULATA
 JINGA NO TEU SORRIR
 JINGA OS SEIOS SAGRADOS
 EM TEU NEGRO SENTIR

DANÇARINA E GUERREIRA
 CONTINUA INTEIRA
 NESSE POVO QUE FAZ
 A NAÇÃO BRASILEIRA

OBÁ, OBÁ, OLÊ
 OLÊ, OLÊ, OBÁ
 É O NAÇÃO KIZOMBA
 QUE VEIO AQUI JINGAR

Observação: A gravação da primeira estrofe foi gravada da seguinte forma: NINGA MIBANDI, NIGOLA JINGA, **GUERREIRA** DOS JINGA, DONGO-MATAMBA. O certo é substituir a palavra **guerreira** por **rainha**.

MARACATU NAÇÃO FLÔR DA SENZALA
- Carnaval 2005 -

FLÔR DA SENZALA

AUTORIA DESCARTES GADELHA
Julho de 2004

NAS NOITES QUENTES
DE LIVRAMENTO,
NO MEIO DE SONHOS,
O AMOR CHEGOU

LÁBIOS ARDENTES,
DE UM SORRISO NEGRO,
BEIJOU A SEMENTE
SEM OLHAR SUA COR

E DESSE VENTRE
DE MEL DE ENGENHO,
NO CHÃO DA SENZALA,
NASCEU ESTA FLÔR;

É FLÔR DA NOITE,
É FLÔR DO DIA
MIMOSA ROSA
FLÔR DO BEM, FICA;

CHEIRA A SAUDADE,
CHEIRA A ALEGRIA
FLÔR DA SENZALA
É A NOSSA VIDA

TUM, TUM, TUM, TUM TUM, TUM
CORAÇÃO NEGRO É TUM TUM

TUM, TUM, TUM TUM, TUM, TUM
MARACATU É TUM TUM.

MARACATU NAÇÃO FLÔR DA SENZALA
-Carnaval de 2005-
FLÔR DO TEMPO

Autoria DESCARTES GADELHA-
 Julho de 2004

A FLÔR DO TEMPO
 É A SAUDADE
 O TEMPO É ONDA
 QUE LEVA E TRÁS
 ONDAS ME TRAGAM
 A ANTIGA SENZALA
 HOJE PERDIDA
 NOS CANAVIAIS
 LÁ QUE APRENDI
 O VERBO AMAR
 A LIBERDADE
 O MAIS ALTO SONHAR
 PORISSO SOU
 FLÔR DA SENZALA
 POVO MISTURADO
 QUE SABE CANTAR
 FLÔR AMOROSA
 DE TRÊS RAÇAS,
 SOU MARACATU

FLÔR DA SENZALA
PRETO BRANCO ÍNDIO
 FORTE NORDESTINO
PRETO. BRANCO, ÍNDIO
 DE AMOR INFINITO
PRETO. BRANCO, ÍNDIO
 CARNAVAL EU BRINCO
PRETO. BRANCO, ÍNDIO
 EU CANTO SORRINDO
 LA RA LA RA
 LA LALA
 LARÁ LARA
 LA LA LA
 FLÔR AMOROSA
 DE TRÊS RAÇAS
 SOU MARACATU
 FLÔR DA SENZALA

MARACATU FLOR DA SENZALA

LOA COROAÇÃO DA RAINHA

Autoria Descartes Gadelha

21 de julho de 2004

HOJE TUDO É LUZ
CHEGOU A ALEGRIA
VAI SER COROADA (JÁ SE COROOU)
A NOSSA RAINHA

É A LUZ DAS ESTRELAS
QUE ALUMIA A VIDA
VAI SER COROADA (JÁ SE COROOU)
A NOSSA RAINHA

ALGUIDÁ TÁ CHEINHO
DA BOA COMIDA
VAI SER COROADA (JÁ SE COROOU)
A NOSSA RAINHA

A COROA É DE OURO
DE PRATA OU DE LATA
MAIS BELA É A RAINHA
DO FLOR DA SENZALA

ELA É PRETA E CAFUZA
É INDIA É MULATA
É A BELA RAINHA
DO FLOR DA SENZALA

MARIA THOMÁSIA
 (Grupo Afro Béré)
 2003

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

ALMA TÃO PURA
 COMO O CRISTAL
 MENINA NASCIDA
 LÁ EM SOBRAL
 FICOU COMOVIDA
 EM ACREDITAR
 VÊ UM ESCRAVO
 AMARRADO E SURREDO
 ATÉ SANGRAR

DIANTE DE TANTA HUMILHAÇÃO
 CORREU E SE ABRAÇOU
 COM UM INFELIZ NEGRO
 ACALENTANDO SUA GRANDE DOR

ENTÃO UM GRITO DE AMOR
 EXPLODIU EM SEU CORAÇÃO
 INICIANDO A VIAGEM
 PARA O FIM DA ESCRAVIDÃO

DE MÃOS NEGRAS TÃO GRATAS
 RECEBEU UM MEDALHÃO
 DE OURO E DIAMANTE
 EM FORMA DE CORAÇÃO

QUEM FOI ESSA MENINA
 FOI MARIA THOMÁSIA
 QUEM ROUBOU ESCRAVOS
 FOI MARIA THOMÁSIA
 QUEM AMOU OS CATIVOS
 FOI MARIA THOMÁSIA
 E A LIBERTADORA
 FOI MARIA THOMÁSIA

BIS

CHICO SIMIÃO
(Grupo Afro Béré)
2004

Autoria Descartes Gadelha

SIMIÃO, SIMIÃO
TENS NO SANGUE A POESIA
TENS NA ALMA A VERDADE
DA MÃE ÁFRICA QUERIDA

PELO CÉU, MONTES, VALES
SEMPRE ECOA UM TROVÃO
É O GRITO LIBERTÁRIO
DO PEITO DA ESCRAVIDÃO

SIMIÃO, SIMIÃO
TEM NO SANGUE A POESIA
TENS NA ALMA A VERDADE
DA MÃE ÁFRICA QUERIDA

À AURORA REDENTORA
NOSSA GRATIDÃO
NOS TROUXE A LIBERDADE
ASSIM NASCEU REDENÇÃO

SIMIÃO, SIMIÃO
TEM NO SANGUE A POESIA
TENS NA ALMA A VERDADE
DA MÃE ÁFRICA QUERIDA

CHICO SIMIÃO
TEU SORRISO ACOLHE VIDAS
TENS A VOZ DO CORAÇÃO
DOS QUE AMAM REDENÇÃO

SIMIÃO, SIMIÃO
TEM NO SANGUE A POESIA
TENS NA ALMA A VERDADE
DA MÃE ÁFRICA QUERIDA

REDENÇÃO LIBERTÁRIA
(Grupo Afro Béré)
2004

Autoria Descartes Gadelha

A MÃE NATUREZA
ALMA BRASILEIRA
SEMEOU PAIXÃO
E NO CHÃO SAGRADO
COM AMOR REGADO
NASCEU REDENÇÃO

EM MIL OTOCENTOS
E OITENTA E TRÊS
OUVIU-SE UM TROVÃO
NO DIA PRIMEIRO
DO MÊS DE JANEIRO
HOVE A CONSAGRAÇÃO

FOI TANTA ALEGRIA
QUE NAQUELE DIA
VIU-SE O CLARÃO
CORRENTES QUEBRADAS
NEGROS ILUMINADOS
FIM DA ESCRAVIDÃO

REDENÇÃO LIBERTÁRIA
REDENÇÃO MEU LOUVOR
REDENÇÃO NOSSO CANTO
REDENÇÃO ÉS AMOR

BIS

MARACATU NAÇÃO AXÉ DE OXOSSÍ

TEMA ENREDO PARA O CARNAVAL DE 2007

O Maracatu Nação Axé de Oxossi, para o seu desfile inaugural no ano de 2007, traz como tema uma homenagem ao seu patrono espiritual o Orixá Oxossi.

Dona Fátima, presidente e fundadora do Maracatu também é Presidente e líder espiritual de um Centro de Umbanda cujo Patrono é Oxossi. Então, Dona Fátima que ao longo de sua vida vem brincando em diversos maracatus de Fortaleza, resolveu atender ao desejo de sua comunidade fundando, portanto, no ano de 2005, o seu próprio maracatu juntamente com os moradores da Vila do Mercado Velho.

Enfrentando grande dificuldade, mas com muita determinação, a comunidade liderada por Dona Fátima organizou o primeiro desfile do seu maracatu homenageando o Orixá Oxossi.

TEMA ENREDO: SARAVÁ AXÉ DE OXOSSÍ

Observação: O título “Axé de Oxossi” foi transformado numa lenda para servir de enredo do maracatu.

A comunidade simples, mas muito alegre do Mercado Velho a muito sonhava em ter seu próprio maracatu, que é a mais importante maneira de se manter as heranças étnicas afro-indígenas.

Olorum, o Pai da criação do Infinito, escutou o clamor feliz daquela gente e ordenou a Oxossi, o pai da caça e das florestas, que descesse a ILÚ, a Terra, para criar um maracatu que tivesse o título de “Axé de Oxossi”. O Orixá, portanto, cumprindo a tão honrosa determinação de Olorum, assim o fez: criou o maracatu. Nesse momento o canto dos pássaros, o perfume das frutas, das árvores e das flores envolveu todo o ambiente pois Oxossi também é o deus das florestas.

Criado o maracatu, a comunidade em festa, unida cantou a marcha de Oxossi em agradecimento; também resolveu pedir a Ogé, o pai da Vida para que Odilé, o pai da Terra, abrisse caminho de luz para a passagem do seu tão almejado maracatu.

Após, finalmente, cumprir sua missão de implantar o maracatu com o seu Axé, Oxossi voa em seu arco de flecha feito de luz para as florestas sagradas do Infinito, enquanto o povo feliz ficou dançando ao som do batuque dos tambores e ao canto profundo das loas.

Fortaleza, 12 de dezembro de 2007

MARACATU AXÉ DE OXOSSI
CARNAVAL 2007

“OGÉ OXOSSI”

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

OGÉ, OGÉ, OGÉ
 SENHOR ESCUTA NOSSA VOZ
 ONILÉ, OH! PAI DA TERRA
 ABRE CAMINHOS PARA NÓS

ACORDA OS GUIAS DA FLORESTA
 NA FRENTE OXOSSI VENCEDOR
 VAMOS ENTRAR NESSA FESTA
 COM AXÉ, BATUQUE E AMOR

COM AXÉ
 BATUQUE E AMOR
 COM ARCO E FLECHA
 OXOSSI É VENCEDOR

| BIS

VELHO MERCADO
 E O SÃO SEBASTIÃO
 BERÇO ENCANTADO
 DE PAZ E UNIÃO

OXOSSI TROUXE O SOM
 DE UM BELO LUNDU
 E ASSIM NASCEU
 NOSSO MARACATU

| Bis

AXÉ DE OXOSSI
 AXÉ, AXÉ, AXÉ

MARACATU NAÇÃO AXÉ DE OXOSSÍ*Carnaval 2008***MERCADO SONHO**

Autoria: Letra: Descartes Gadelha e

Música: Inês Mapurunga

A LUZ DA MANHÃ
TRAZENDO DO CÉU
UM LINDO MERCADO
ERA NOSSO SONHO
DORMINDO ACORDADO
QUEM QUER CAFEZINHO
TAPIOCA COM COCO
TAMBÉM UM CALDINHO
E BOLO DE FUBÁ
CARNE GORDA E MAGRA
GALINHA E CAPOTE
PEIXE E CAMARÃO
E FARINHA D'ÁGUA
ERA ESSA A CANTIGA
DO DIA A DIA
QUE A GENTE OUVIA
NESSE SONHAR
AS O TEMPO LEVOU
AQUELA ALEGRIA
PEDAÇOS DE SONHOS
VIRARAM RUÍNAS
QUE HOJE ACONCHEGAM
OS QUE SONHARAM
MAS NUNCA DEIXARAM
O VELHO MERCADO

LÁ DO MEIO DAS CINZAS
UM NOVO DESPERTAR
É O NAÇÃO DE OXOSSÍ
BRILHANDO EM NOVO SONHAR

| BIS

MARACATU NAÇÃO SOLAR
Carnaval 2007

LOA “NA SOLEIRA DO TEMPO”

AUTORIA: Descartes Gadelha, Inês Mapurunga, Pingo de Fortaleza, Wilton Matos e Alan Mendonça

NA SOLEIRA DO TEMPO
EU DE CHAPÉU DE SOL
GIRA O TEMPO
GIRA O MUNDO
DE BATUQUE E FAROL
PEÇO LICENÇA VOU ENTRAR
PAI XANGÔ MANDOU CHAMAR
PRA LUMIAR, CADA UM, CADA SOL

MARACATU SOLAR
EU VIM ME APRESENTAR
Ô Xangô, ô Xangô

O galo cantou
Ô, Ô, Ô, Ô
Adeus madrugada
Ô, Ô, Ô, Ô
Aurora de um sonho
Vivido na África
Hoje é maracatu
Ô, Ô, Ô, Ô
De saia rodada
Ô, Ô, Ô, Ô
Nascendo com o sol
Nessa batucada
Hoje é maracatu
De saia rodada nascendo com o sol
Nessa batucada.

MARACATU NAÇÃO SOLAR
Carnaval 2008

LOA: “O BEATO NEGRO E O CANTO DO CALDEIRÃO”

AUTORIA: Descartes Gadelha, Inês Mapurunga e Pingo de Fortaleza

ROUXINOL ME LEVA
EM TEU CANTO DE CARINHO
PRA LOUVAR A SANTA CRUZ
E A COROA DE ESPINHO

MEU “PADIM” ABENÇOOU
UM PEDACIM DE CHÃO
QUE MEU POVO REZADOR
CHAMOU DE CALDEIRÃO

CARIRI VIROU CANTIGA
NO MEIO DA PLANTAÇÃO
SUOR, CANTIGA E REZA
E CALO NAS DUAS MÃOS

_____ (MUDANÇA DE CADÊNCIA RÍTMICA)

E UM BEATO NEGRO
LEVANDO A SANTA CRUZ
NO SEU BOI MANSINHO ADORADO
FITAS BRANCAS E AZUIS
ERA ZÉ LOURENÇO ENFEITADO
COM OS OLHOS GRUDADOS NO CÉU
E A IRMANDADE CANTAVA BEM ALTO
IGUAL A UM MARACATU:

_____ (MUDANÇA DE CADÊNCIA RÍTMICA)

APARECIDA E OGUM
PRA ABENÇOAR
O CALDEIRÃO DE FÉ
MARACATU SOLAR

CANÇÕES CARNAVALESCAS

ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL

“SAMBA”
(1980)

Autoria Descartes Gadelha

ESTRELA D’ALVA
ASTRO DE BELEZA (Bis)
ILUMINA O OCEANO
PRÁ QUE EU SIGA
COM TODA CERTEZA

ASSIM CANTEI
SINGRANO COM O VENTO
PARA REALIZAR AFINAL MEU SONHO NUM MOMENTO

TRAZENDO N’ALMA
IDEAL ACALENTADO
SE UM PLENO ELDORADO
NA FONTE ME BANHAR PRÁ RENASCER
VOLTAR À JUVENTUDE (Bis)
E O TEMPO ESQUECER

CANTEI NA MATA
SOB SOL, CHUVA E VENTO
MISTÉRIOS E MAU TEMPO
À FONTE PROCURAR
E DE REPENTE
A PASSARADA FALOU
QUE A LINDA FONTE ESTÁ
NO OLHAR DE AMOR
MINHAS LÁGRIMAS
O ARCO-ÍRIS COLORIU
E ASSIM ENCONTREI (Bis)
A FONTE JUVENIL

NO ELDOURADO
MINHA FONTE ACHEI
HOJE SOU CRIANÇA (Bis)
O MUNDO AMAREI

ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL

“SAMBA”
(1980)

Autoria Descartes Gadelha

SINGRANDO MARES
NA ROTA DO CRUZEIRO DO SUL
CHEGUEI ÀS PRAIAS DOURADAS
NO DOCE PAÍS DA LUZ
AO ELDOURADO
SEGUÍ VALES E CUMES
BUSCANDO O IDEAL DA BELEZA
A FONTE DA JUVENTUDE

MEU CAMINHAR
A ESPERANÇA ILUMINAVA
PELO TEMPO CANTAVA
O DESEJO DE A FONTE ACHAR
NA MATA VIRGEM
ENFRETEI O PERIGO
CALOR E FRIO **(Bis)**
MISTÉRIOS COLOSSAIS

PORÉM A ALEGRIA AMANHECEU
E MERGULHEI NAS ÁGUAS
DOS OLHOS MEUS
E FINALMENTE COMPREENDÍ
QUE A FONTE ESTÁ
NO OLHAR INFANTIL DE AMOR **(Bis)**

MEU GIRASSOL
LINDA FLOR
A FONTE JUVENIL ESTÁ NO AMOR
MEU GIRASSOL
LINDA FLOR **(Bis)**
SER JOVEM É DAR AMOR

ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL

“SAMBA”
(1980)

Autoria Descartes Gadelha

OLHANDO O CÉU
DO MEIO DO OCEANO
PEDÍ A ESTRELA D’ALVA
PRÁ ME ORIENTAR
O MEU SINGRAR
SEGUIA UM SONHO
NA FONTE ENCANTADA
UM DIA ME BANHAR

PRÁ VOLTAR A JUVENTUDE
E COM UM SORRISO NOVO **(Bis)**
PELO MUNDO AMAR

NA PRAIA DOURADA
CAMINHEI
NA MATA VIRGEM
DIVAGUEI
SOB O MEDO, A CHUVA E O SOL
PERIGOS E MISTÉRIOS
ENFRETEI

PORÉM A ALVORADA RAIOU
NO MEU SONHO O ELDORADO BRILHOU
QUE GRANDE FELICIDADE
DOS MEUS OLHOS O ARCO-ÍRIS BROTOU
ENTÃO EU VÍ
QUE A FONTE DA BELEZA
ESTÁ NA ALMA
DE QUEM DÁ AMOR

ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL

“SAMBA”
(1980)

Autoria Descartes Gadelha

DO ALÉM MAR TÃO DISTANTE
AO SABOR DOS VENTOS CHEGUEI
DAS PRAIAS AOS MISTÉRIOS DAS MATAS
PERIGO, CANSAÇO ENFRENTEI
SEGUINDO O IDEAL
DA BELEZA E DO AMOR
A FONTE QUERIDA
QUE MUITO SONHEI
EM PLENA NATUREZA RADIANTE **(Bis)**
A JUVENTUDE ENCONTREI

PEDÍ AO TEMPO
PARA O TEMPO PARAR
A FONTE MURMUROU
QUE SER BELO É AMAR
ENTÃO MINH' ALMA
DOURADA DE AMOR
SOU CRIANÇA
NUNCA MAIS SEREI SENHOR

NO ELDORADO
NA FONTE O BRINCAR DAS ESTRELAS
OUVÍ CANTAR VENTO ALEGRE
DE EMOÇÃO EU CHOREI
NO BAILAR DO ARCO-ÍRIS
A JUVENTUDE ENCONTREI
LALA
A JUVENTUDE ENCONTREI
LALA
PELO MUNDO AMAREI

**SAMBA PARA O BLOCO
CACHORRA MAGRA**
Carnaval – 2002

“BEM FICA”

Autoria Letra: Descartes Gadelha
Música Inês Mapurunga

BEM FICA MEU AMOR
BEM FICA ONDE ESTOU
NÃO PARTAS NUNCA MAIS

CHEGA
JÁ NÃO QUERO PRANTO
O MEU ACALANTO
É O TEU MEIGO OLHAR

BENFICA
È A NOSSA PÁTRIA
IDOLATRADA
DE POETAS IMORTAIS

BEM
FICA BEM COMIGO
BEM FICA
COM O MEU CARINHO
ASSIM TE AMAREI
MUITO MAIS

ENTRA NESSA BATUCADA
DESSE CORAÇÃO
DESSE CORAÇÃO
QUE É TANTO TEU
BENFICA

**SAMBA PARA O BLOCO
CACHORRA MAGRA
*Carnaval- 2002***

“CACHORRA MAGRA”

AUTORIA: Descartes Gadelha

AU AUAU
AU AU
PELO BENFICA
ESTE É O CANTAR
AU AUAU
AU AU
MINHA CACHORRA
VIVE A BATUCAR

ESSA ALEGRIA
É NOSSA TRADIÇÃO
AO CONTRÁRIO DO WALDICK
SIM, EU SOU UM CACHORRÃO

O REDUTO
QUE A HISTÓRIA BATIZOU
POR MARECHAL DEODORO
QUE MUITO NOS HONROU

ENTRETANTO
CACHORRA MAGRA
FOI A CONSAGRAÇÃO
E TUDO VIROU BATUCADA
COM SAMBA
E MUITA EMPOLGAÇÃO

LA LALA RÁ
LA LA LARÁ
CACHORRA MAGRA
VAI SAMBAR
CACHORRA MAGRA
VAI SAMBAR

ESCOLA DE SAMBA DA BELA VISTA
SAMBA ENREDO PARA O CARNAVAL DE 2002

- A LUZ QUE SE FEZ CARMEM -

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

AO DAR O SEU PRIMEIRO PASSO
 NAS ASAS DA HISTÓRIA
 BELA VISTA TRAZ NO SEU ALVORECER
 A LUZ QUE SE FEZ CARMEM PARA A GLÓRIA
 O MUNDO JAMAIS VAI ESQUECER

NASCEU NA TERRA DE CAMÕES
 BRASILEIRINHA NAS CANÇÕES
 NOSSA PEQUENA NOTÁVEL, TÃO FELIZ
 CONQUISTOU MILHÕES DE CORAÇÕES

VESTINDO A NOSSA FLORA
 E NO TURBANTE SUA RIQUEZA
 TODA A ALEGRIA NO BREJEIRO OLHAR
 FEZ HOLLYWOOD ARREPIAR

AOS QUATRO PONTOS CARDEAIS
 LEVOU O SOM DOS BATUQUEIROS
 CANTOU O NOSSO CÉU
 CANTOU O NOSSO CHÃO
 CANTOU O SENTIMENTO BRASILEIRO

CARMEM, Ô CARMEM!
 VOLTA E TRAZ O TEU SORRISO
 ENQUANTO ENCANTAS
 OS PALCOS DO INFINITO
 O MUNDO CONTINUA A TI APLAUDIR
 Ô CARMEM

BIS

ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO IDEAL
CARNIVAL – 2003

- “BON JOUR FORTALEZA” -

SAMBA DE DESCARTES GADELHA

BON JOUR!
BON NUIT!
ASSIM FALAVAM
ANTIGAMENTE
POR AQUI

POUR QUOI
POUR QUI
NOS BOULEVARDS
O ART NOUVOU
ERA O ESTILO

LÁ NO BUFFET
GARÇON ME DÊ
FILET MIGNON
COM CHAMPAGNE
E CONSOMÊ

E O ROUGE
ROYAL BRILLANT
E O SOIRÉE PERFUMADO
COM MUGUET

LOIRINHA TÃO BREJEIRA
LINDA CABOCLA
TU ÉS FORTALEZA
LUMINOSA E TÃO CULTA
NA BELLE ÉPOQUE
FOSTE ATÉ FRANCESA

MAS A TAL GANÂNCIA
COBRIU TEU ROSTO
COM A CARA DO PROGRESSO
PRENDEU TUA TERNURA
EM IMENSAS CAIXAS DE CONCRETO

MAS O TEU CARINHO
DE MÃE CIDADE
ACOLHE COM CERTEZA
COM A ELEGÂNCIA
DA BELLE ÉPOQUE
QUANDO FOSTE FRANCESA

A LÁ VANT TOUT
A LÁ ARRIERER
Ê Ê Ê
ET CHANT DE DAME
PRA VOCÊS
Ê Ê Ê
NOSSA QUADRILHA EM CEARÊS
Ê Ê Ê
VEM MISTURADA
COM FRACÊS
Ê Ê Ê

BLOCO CARNAVALESCO AMANTES DE IRACEMA
CARNAVAL – 2004

“IRACEMA”

Autoria: Descartes Gadelha e
Inês Mapurunga

PRAIA SONHO INSPIRADOR
ONDE OS POETAS APRENDERAM A AMAR
PRAIA DO CANTO DAS JANDAIAS
NEM A FORÇA DO MAR
PODE TE ACABAR

MAS A TAL GANÂNCIA
RASGOU TEU PURO VESTIR
PISOU EM TEUS SEIOS
E NA BRISA DO TEU SORRIR

FEZ DO TEU VENTRE
UM PRATO INTERNACIONAL
MARCA REGISTRADA
PARA O TURISMO BACANAL

INDIA MENINA
FEITA DE AREIA
PARE O TEU PRANTO
COM O NOSSO CANTAR
SOMOS POETAS
E TEUS FILHOS
PORQUE NASCEMOS
PARA TE AMAR

IRACEMA
IRACEMA
BELA E FACEIRA
DO MEU CEARÁ

BLOCO CARNAVALESCO AMANTES DE IRACEMA
CARNAVAL – 2005

BATINHA, O TAMBOR TE CHAMA

Autoria Descartes Gadelha

28 de março de 2004

OBRIGADO JAPÃO
VILA DOS SONHOS ENCANTADOS
A TEUS BRAÇOS CHEGUEI
EM UM SAMBA APAIXONADO

ABRIGO DOS POETAS TROVADORES
RECANTO ONDE MORA A POESIA
TENS NA ALMA DO TEU CANTOR
FONTE A JORRAR PURA ALEGRIA

BATINHA, BATINHA O TAMBOR DE CHAMA
BATINHA, BATINHA VEM CANTAR AGORA
BATINHA TUA VOZ RESSOA NO MAR
CHAMANDO AS SEREIAS
PRA CONTIGO CANTAR

ESCOLA DE SAMBA AMANTES DE IRACEMA**CARNAVAL - 2005**

Samba em homenagem ao cantor Batinha

QUANDO O SOL SOME NO MAR

Autoria Descartes Gadelha

Quando o sol some no mar
É chegada a nossa hora
Corações aquecidos
Emoções em suspiros
Com o samba a navegar

Batinha !

Derramando o seu canto
De ladeira em ladeira
Enche a praia de amor
Poeta
Sua voz é um poema
Que os amantes de Iracema
Escutam a luz do luar

Batinha, Batinha
O tambor te chama
Batinha, Batinha
Vem cantar agora

Batinha que canta por devoção
Fazendo da praia uma só canção
Ô, ô
Lara lá Lala la rá
Fazendo da praia uma só canção.

QUADRILHA

GRUPO DE QUADRILHA AZ DE OURO

-FESTIVAL DE QUADRILHA - 2004-

“É AZ DE OURO”

Autoria Descartes Gadelha

É AZ
 É AZ DE OURO
 NOSSA QUADRILHA
 NOSSO TESOURO

É AZ
 É AZ DE OURO
 É A ALEGRIA
 DO NOSSO POVO

BARRA DOURADA
 POR TRÁS DA SERRA
 ORVALHO BRILHA
 QUE BELO DIA

É O CANTO DA PASSARADA
 ANUNCIANDO NOSSA QUADRILHA

Bis

OLÊ LÊ Ô
 OLE LÊ LALÁ
 MENINA CHEGUE
 MAIS PRA CÁ

MAS CUIDADO COM O TEU OLHAR
 PRA MEU CORAÇÃO NÃO INCENDIAR
 ASSIM NESSA PISADA
 NO AZ DE OURO
 VAMOS CANTAR

Á AZ DE OURO!

FREVO

FREVO**“CARNAVAIS CHEIROSOS, UMA SAUDADE PERFUMADA”***Autoria: Descartes Gadelha*

NUM BAÚ VELHO
 ACHEI UM LENÇO
 AMARELADO PELO TEMPO
 COM UMA FRASE APAIXONADA
 “NUNCA ESQUEÇA ESSE MOMENTO”

E UMA LÁGRIMA BRILHOU NOS OLHOS
 DO ANTIGO FOLIÃO
 ERA VOVÔ CONTANDO
 A SUA HISTÓRIA
 CHEIRANDO O LENÇO DA ILUSÃO:

NESSE PEDAÇO DE SAUDADE
 GUARDO CHEIROSOS CARNAVAIS
 LANÇA-PERFUME BANHANDO TUDO
 AMIGOS, AMANTES E RIVAIS
 O POVO ALEGRE CANTAVA E DANÇAVA
 NOS PERFUMADOS CARNAVAIS:

PERFUMA O LENÇO OIÔ
 PERFUMA O LENÇO AIÁ
 COM ESTE CHEIRO
 TODO MUNDO VAI BRINCAR

BIS

OUTROS RÍTMOS

JUREMA

Auria Descartes Gadelha

QUEM TRÁS TODA FORÇA DA JUREMA | BIS
 É OXOSI QUEBRANDO AS EMENDAS

A NOITE GUARDA O SOL NA SUA TENDA | BIS
 TEM EBÓ LÁ NO TRONCO DA JUREMA

FOGO ACENDEU E NÃO QUEIMOU | BIS
 NO TRONCO DA JUREMA OXOSI É VENCEDOR

BALAEIRO

Auria Descartes Gadelha

LEVA BALAEIRO | BIS
 TODA FRUTA DO POMAR

E TU VENS LÁ DO ALTAR
 NO CHEIRO DE SAUDADE
 DA FLOR DO MARACUJÁ

VAI LEVANDO PELA VIDA
 VAI CANTANDO SEM PARAR
 PENDURADO NO BALAIO
 TAMBÉM LEVA O MEU SONHAR

ME DÊ CHÁ DE CAPIM SANTO
 PARA COM ELA SONHAR
 NO CHEIRO DE SAUDADE
 DA FLOR DO MARACUJÁ

DIZ A ELA QUE EU GUARDO
 AQUI NO MEU ALTAR
 O CHEIRO DE SAUDADE
 DA FLOR DO MARACUJÁ
 EU VOU PELA JANELA

TODO MUNDO TÁ FICANDO
 E A VOVÓ JÁ VAI FICAR
 NO CHEIRO DE SAUDADE
 DA FLOR DO MARACUJÁ

É NO MARACATU
 QUE ENCONTRO A MINHA PAZ
 NO CHEIRO DE SAUDADE
 DA FLOR DO MARACUJÁ

QUEM QUIZER FAÇA NA FRENTE
 QUE EU VOU FAZER ATRÁS
 NO CHEIRO DE SAUDADE
 DA FLOR DO MARACUJÁ

CANÇÃO DA TERAPIA DAS CORES

Letra: Descartes Gadelha

Música: Inês Mapurunga

SE A DOR ANUNCIA
A HORA DA MUDANÇA
SETE CORES CHEGAM
TRAZENDO ESPERANÇA

CORES CURATIVAS
NUANCES CALMANTES
REFAZEM NA ALMA
O NOSSO SEMBLANTE

UMA GOTA DE LUZ
VINDA DO ARCO-ÍRIS
É UMA LÁGRIMA DE AMOR
CURANDO VIDAS

É O ABRAÇO DE DEUS
A MISERICÓRDIA
A DOR SOLICITA
A NOSSA REFORMA

GUERRA DOS PINTOS

TOM: DÓ MAIOR (C+)

Autoria Descartes Gadelha

1º MOMENTO

PIÔ, PIÔ, PIÔ | INÊS
PIÔ, PIÔ, PIÔ

PIÔ, PIÔ, PIÔ | INÊS E ROBERTO **1ª VEZ**
PIÔ, PIÔ, PIÔ

PIÔ, PIÔ, PIÔ | INÊS, ROBERTO E CORO
PIÔ, PIÔ, PIÔ

É PIO, PIO, PIO
É PIO, PIO, PÁ
É PIO, PIO, PIO
É PIO, PIO, PÁ
É PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PÁ

PIÔ, PIÔ, PIÔ
PIÔ, PIÔ, PIÔ
PIÔ, PIÔ, PIÔ **2ª VEZ**
PIÔ, PIÔ, PIÔ

É PIO, PIO, PIO
É PIO, PIO, PÁ
É PIO, PIO, PIO
É PIO, PIO, PÁ
É PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PÁ

PIÔ, PIÔ, PIÔ
PIÔ, PIÔ, PIÔ
PIÔ, PIÔ, PIÔ **3ª VEZ**
PIÔ, PIÔ, PIÔ

É PIO, PIO, PIO
É PIO, PIO, PÁ
É PIO, PIO, PIO
É PIO, PIO, PÁ
É PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PÁ

PIÔ, PIÔ, PIÔ
PIÔ, PIÔ, PIÔ
PIÔ, PIÔ, PIÔ **4ª VEZ**
PIÔ, PIÔ, PIÔ

É PIO, PIO, PIO
 É PIO, PIO, PÁ
 É PIO, PIO, PIO
 É PIO, PIO, PÁ
 É PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PÁ

2º MOMENTO

ACORDE DE 5 VOZES : -----,-----,-----,-----,-----

**SOLO DE INÊS: SOL - FA# - FA - MI - SOL - MI - DO - RE -
 FA - RE - DO - SI - SOL - SI - RE - SOL.**

PIÔ,	PIÔ, PIÔ	
PIÔ,	PIÔ, PIÔ	
PIÔ,	PIÔ, PIÔ	1ª VEZ
PIÔ,	PIÔ, PIÔ	

É PIO, PIO, PIO
 É PIO, PIO, PÁ
 É PIO, PIO, PIO
 É PIO, PIO, PÁ
 É PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PÁ

PIÔ,	PIÔ, PIÔ	
PIÔ,	PIÔ, PIÔ	
PIÔ,	PIÔ, PIÔ	2ª VEZ
PIÔ,	PIÔ, PIÔ	

É PIO, PIO, PIO
 É PIO, PIO, PÁ
 É PIO, PIO, PIO
 É PIO, PIO, PÁ
 É PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PIO, PÁ

SERRANA
 AUTORIA DESCARTES GADELHA

SERRANA,
 MINHA QUERIDA
 SERRANA,
 PEGA UM PEDAÇO
 DA LUA
 FAZ UMA VIOLA
 DE PRATA

DEDILHA

AS CORDAS DA POESIA
DE NOITE E DE DIA
DERRAMA NO MUNDO
O TEU CANTAR

MISTURA
SUA VOZ DE BRISA
COM AS CIGARRAS
E O CANTAR DO SABIÁ

ENTREGA ESTE SOM AO VENTO
ECO A NO TEMPO
NO CÉU, NA TERRA
E ATÉ NO MAR

PARA QUE ALGUÉM
ESCUTE A SAUDADE
QUE MUITO ME FAZ CHORAR
SERRANA
MINHA QUERIDA SERRANA
LEVA MEU CANTO
NO TEU CANTAR