



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

**ERWIN SCHRADER**

**Expressão musical e musicalização através de práticas  
percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará**

**SETEMBRO**

**2011**

**ERWIN SCHRADER**

**Expressão musical e musicalização através de práticas  
percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará**

Tese de Doutorado apresentada ao Eixo Temático Ensino de Música da Linha de Pesquisa, Educação, Currículo e Ensino do Programa de Pós- Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação.

**Orientador:** Prof. PhD Luiz Botelho Albuquerque

**FORTALEZA**

**2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- S41e      Schrader, Erwin.  
            Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará / Erwin Schrader. – 2011.  
            397 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011.  
            Área de Concentração: Currículo.  
            Orientação: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque.
- 1.Música percussiva. 2.Música nas universidades e faculdades – Fortaleza(CE). 3.Música – Instrução e estudo – Fortaleza(CE). 4.Professores de música – Formação – Fortaleza(CE). 5.Cultura popular. I. Título.

**ERWIN SCHRADER****Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas  
coletivas na Universidade Federal do Ceará**

Tese de Doutorado apresentada ao Eixo Temático Ensino de Música da Linha de Pesquisa, Educação, Currículo e Ensino do Programa de Pós- Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação.

Trabalho aprovado em 24 de setembro de 2011.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. PhD. Luiz Botelho Albuquerque – UFC  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Elvis de Azevedo Matos – UFC  
(Examinador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Iório Dias – UFC  
(Examinadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Erotilde Honório Silva – UNIFOR  
(Examinadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alda de Jesus Oliveira – UFBA  
(Examinadora)

*Ao Mestre Descartes Marques Gadelha e  
Catherine Furtado dos Santos,  
que fazem das batidas do coração  
a arte de percutir.*

## AGRADECIMENTOS

Descartes Marques Gadelha, anjo irmão;

Catherine Furtado dos Santos, anjo irmã;

Aos integrantes do grupo Brincantes Cordão do Caroá;

Tarcísio José de Lima pelas correções e sugestões na editoração das partituras;

Ana Iório Dias e Juracy Cavalcante – por indicações precisas em momentos decisivos;

Luis Botelho Albuquerque – pela paciência e credibilidade nesse trabalho;

Elvis de Azevedo Matos, parceiro, amigo, irmão, sempre presente;

Lúcio Flávio Arruda Pontes Filho, Alexandre Santos e Inês Mapurunga;

Aos meus pais, pela atenção e incentivo constante;

A todos os entrevistados, co-autores dessa trajetória, por permitirem a citação de seus

nomes nas narrativas apresentadas nesse trabalho;

Aos alunos das disciplinas *Oficina de Percussão I e II* do curso de Música da UFC.

Aos integrantes do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*.

## RESUMO

O presente trabalho tem 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. Busca-se também compreender os processos de construção dessas práticas em um ambiente acadêmico para identificar como elas acontecem na formação de professores de música em um curso de licenciatura. Os conceitos de *experiência significativa* de Jorge Larrosa (2001) e *autobiografia/biografia* de Mikhail Bakhtin (2010) deram suporte à construção da tese. No desenrolar do trabalho foram elaboradas biografias de sujeitos-atores do campo da música percussiva e inseridas no texto, ao mesmo tempo em que dispositivos da Pesquisa-Ação auxiliaram na investigação que se inicia com um levantamento sobre a inserção das práticas musicais percussivas nas universidades brasileiras, seguido por um estudo sobre o desenvolvimento da música percussiva em atividades artísticas da cultura popular no cenário acadêmico da UFC, relatando as trajetórias do *grupo de Tradições Cearenses* e do *grupo Brincantes Cordão do Caróá*. O trabalho de pesquisa discorre ainda sobre a constituição do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* e sobre as atividades rítmico-musicais do *Mestre Descartes Gadelha* ressaltando aspectos de sua formação, produção artística e do seu contato com a UFC. Neste trabalho também apresentamos atividades teóricas e práticas das disciplinas Oficina de Percussão I e Oficina de Percussão II, buscando evidenciar a contribuição destas para a formação de professores de música. Os saberes e informações sobre uma cultura musical percussiva coletiva são dimensões importantes desse estudo que se transformam em idéias concretas para uma experiência com percussão em espaços escolares e acadêmicos.

**Palavras-chave:** 1. Percussão Coletiva. 2. Formação Musical. 3. Cultura Popular.

## ABSTRACT

The present study aims at narrating the development trajectory of collective percussion music practices understood as an artistic movement and as musical education at the Federal University of Ceará (UFC), seeking knowledge, musical expressions as well as teaching and learning strategies of groups and individuals involved with percussion music. It also seeks to understand the process of building these practices in an academic environment in order to identify how they occur in the training of music teachers in an undergraduate course. The concepts of *experiência significativa* by Jorge Larrosa (2001) and *autobiografia/biografia* by Mikhail Bakhtin (2010) provided support to the construction of the thesis. In the course of the study some biographies of actor-subjects from the percussion music field were prepared and inserted in the text. At the same time, some devices of the action research supported the investigation which begins with a survey on the inclusion of percussion music practices in Brazilian universities followed by a study on the development of percussion music in artistic activities of popular culture at the Federal University of Ceará (UFC) academic setting, describing the trajectories of some traditional groups like: *grupo Tradições Cearenses* and *grupo Brincantes Cordão do Caróá*. The research paper also discusses about the constitution of the Center for Percussion Music of UFC (Núcleo de Música Percussiva da UFC) on Mestre Descartes Gadelha's musical-rhythmic activities, highlighting some aspects of his education, artistic production and his contact with UFC. This work also presents theoretical and practical activities of the following subjects: Percussion Workshop I and Drum Workshop II, seeking to highlight their contribution to the training of music teachers. The knowledge and information about a collective percussion music culture are important dimensions of this study which are transformed into concrete ideas for a percussion-based experience in school and academic spaces.

**Keywords:** 1. Collective Percussion. 2. Music Education. 3. Popular Culture.

## ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Studie wird die Entwicklung der kollektiven Perkussionsmusik beschrieben, die als eine künstlerische Bewegung und als eine musikalische Ausbildung an der Bundesuniversität von Ceará (Universidade Federal do Ceará-UFC) zu verstehen ist. Die Studie untersucht das Wissen, die musikalischen Ausdrucksformen sowie die Lehr- und Lernstrategien von Gruppen und Einzelpersonen, die an der Perkussionsmusik beteiligt sind. Die Studie soll die Voraussetzung zur Ausbildung von Musiklehrern/innen im Studiengang "Perkussionsmusik" an brasilianischen Universitäten schaffen. Die Konzepte der *Experiência significativa* von Jorge Larrosa (2001) und *autobiografia / biografia* von Mikhail Bakhtin (2010) unterstützen dieses Anliegen. Im Verlauf der Studie werden einige Biographien von Schauspieler-Versuchspersonen aus dem Bereich Perkussionsmusik dargestellt. Die Studie beginnt mit einer Umfrage über die Aufnahme eines Studienganges "Perkussionsmusik" an brasilianischen Universitäten. Die Entwicklung von einigen traditionellen Gruppen wie: *grupo Tradições Cearenses* und *grupo Brincantes Cordão do Caroá*, die im künstlerischen Umfeld der Bundesuniversität von Ceara (UFC) aktiv sind, fließt in die Studie mit ein. Die Arbeit untersucht auch den Zustand des Zentrums für Perkussionsmusik der UFC (Núcleo de Música Percussiva da UFC) sowie Mestre Descartes Gadelhas musikalische und rhythmische Aktivitäten, wobei einige Aspekte seiner Ausbildung, seiner künstlerischen Produktion und seinem Kontakt zur UFC behandelt werden. Diese Arbeit stellt Theorie und Praxis folgender Themen vor: Perkussions-Workshop I und Drum-Workshop II. Damit wird versucht, den Nutzen des Workshops bei der Ausbildung von Musiklehrern/innen hervorzuheben. Das Wissen und die Informationen über eine kollektive Perkussionsmusik-Kultur sind wichtige Säulen dieser Studie, die in konkrete Handlungspläne für eine Perkussion-basierte Ausbildung im Schul- und akademischen Bereich umgewandelt werden.

**Schlagwörter:** 1. Kollektive Perkussion. 2. Musik-Ausbildung. 3. Populäre Kultur.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

|  |    |
|--|----|
| CONCENTRAÇÃO – Dos porquês, objetivos e do método.....                     | 01 |
| ALEGORIA TEÓRICA – Princípios e referências à metodologia do trabalho..... | 08 |

### CAPÍTULO I

|   |    |
|---|----|
| ENREDO – Primeiros passos com atividades musicais percussivas na Universidade Federal do Ceará.....   | 16 |
| COMISSÃO DE FRENTE – Práticas musicais percussivas nos currículos de graduação em música e nas atividades de extensão de universidades brasileiras..... | 18 |

### CAPÍTULO II

|   |    |
|---|----|
| ENREDO – Disciplinas <i>Oficina de Percussão I e II</i> do curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará.....                                     | 41 |
| ABRE ALAS – Música percussiva e cultura popular no cenário acadêmico da UFC: o grupo de <i>Tradições Cearenses</i> e o grupo <i>Brincantes Cordão do Caroá</i> .... | 47 |

### CAPÍTULO III

|  |     |
|--|-----|
| ENREDO – Fundação do Núcleo de Música Percussiva da Universidade Federal do Ceará e do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada..... | 113 |
| DESTAQUE – Descartes Marques Gadelha: um mestre entre mestres.....   | 117 |

### CAPÍTULO IV

|   |     |
|---|-----|
| ENREDO – Atividades do Núcleo de Música Percussiva da Universidade Federal do Ceará.....  | 166 |
| ALA DE RITMISTAS – O impacto formativo das atividades de percussão na UFC: os alunos (futuros licenciados em música) e a percussão..... | 185 |

### CONCLUSÃO

|   |     |
|---|-----|
| DISPERSÃO – Percebendo em diferentes sentidos, uma experiência percussiva em movimento..... | 251 |
|---|-----|

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> ..... | 264 |
|---------------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>ANEXOS</b> ..... | 271 |
|---------------------|-----|

*“O batuque do maracatu também ele deve começar por aqui. Só que quando começar ele tem que dar uma pancada. Então o batuque entra. Porque o nome desse instrumento, como ele é usado na religião, é agogô. Porque é pedindo licença pra que o batuque possa começar. Porque agô? Agô é licença em Iorubá.”*

*Mestre Afonso Aguiar<sup>1</sup>*

## INTRODUÇÃO

### **CONCENTRAÇÃO – Dos porquês, objetivos e do método.**

Início a construção deste trabalho ouvindo o som do toque do agogô, elaborando minha narrativa como um cortejo, com suas alas, comissão de frente, alegorias, destaques, na busca de encontros e revelações artísticas, nos quais personagens e cenas dramatizam e celebram em conjunto, um cotidiano recente em atividades musicais percussivas na Universidade Federal do Ceará. Minhas reflexões se deslocam no espaço-tempo de minha própria trajetória, guiadas por minha percepção, procurando encontrar o encadeamento das experiências, como anotações em um diário ou cartas que escrevo a mim mesmo. As questões se apresentam a partir de meu olhar curioso que busca a observação de uma rotina sistemática de trabalho, construída ao longo dos anos como regente de grupos corais e agora desafiada, desde o ano de 2006, pela participação em grupos de percussão e agremiações carnavalescas de Fortaleza e também à frente das disciplinas de música percussiva Curso de Música – Licenciatura nas quais os saberes da rua começam a encontrar espaço para reflexão acadêmica na UFC. São impressões, desejos de expressão, uma aventura sobre relatar o que academicamente para muitos talvez ainda não seja importante relatar. Uma experiência incerta que se iniciou com um olhar de angústia e medo por estar mergulhando em um trabalho à procura de aspectos ocultos e saberes não desvelados, construídos e por construir, ao passo em que registrava algo que acredito ser inédito no ambiente acadêmico de música e educação em Fortaleza.

Se “o possível é criar o possível”, essa criação é sempre solidária a uma experimentação arriscada, perigosa, cujo ânimo deixa de lado o duvidoso conforto do que já se tem, cujo ímpeto não se coaduna com a mera conservação do já existente, com a mera conformidade ao já instituído e com a repetição do mesmo. Uma experimentação que aposta, ao contrário, num mais querer que potencialize a vida,

---

<sup>1</sup> Mestre de batuque do Maracatu Leão Coroado de Recife/PE.

diferenciando-a, multiplicando-a, tornando-a alegre, a despeito da tragicidade que lhe é inerente. (COSTA, 2010, p. 226)

Ausento-me em alguns momentos de muitos passeios por referências conceituais, direcionando meu olhar para o mapeamento de movimentos que acredito pedagógicos e construtores de novos paradigmas na constante realização compartilhada na rotina de trabalho rítmico-musicais os quais busco compreender e que, com seu pulso, me envolvem. Aqui busco elaborar um movimento sincrético e contínuo, intercalado por informações temporais e pensamentos oriundos da construção de atividades musicais rítmicas em um cotidiano compartilhado, no intento de trazer práticas musicais percussivas coletivas para um ambiente acadêmico, compreendendo o processo de sua inserção e identificando *como* a cultura musical percussiva coletiva pode acontecer na formação de professores de música na Universidade Federal do Ceará.

Na intenção de responder a essa questão de pesquisa, me proponho a analisar as práticas percussivas musicais na UFC e suas estratégias de organização, através de uma narrativa autobiográfica e também biográfica no sentido de, a partir do percurso musical dos agentes que as constituíram, compreender:

1. As etapas de estruturação das atividades do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* e o desenvolvimento das disciplinas *Oficina de Percussão I e II* do curso de Música – Licenciatura da UFC<sup>2</sup>, enfocando sujeitos e suas configurações de interdependência que contribuíram para a inserção de atividades relacionadas à música percussiva no ambiente acadêmico da Universidade Federal do Ceará.
2. O campo musical percussivo nas universidades brasileiras
3. A trajetória musical do *Grupo de Tradições Cearenses*, do *Grupo Brincantes Cordão do Caroá* e do *Mestre Descartes Marques Gadelha*, abordando os saberes percussivos que inferiram nos processos de ensino e aprendizagem imbricados na construção da prática musical percussiva na UFC.
4. Os processos de ensino e aprendizagem vividos nas disciplinas optativas *Oficina de percussão I e II* da integralização curricular do Curso de Música – Licenciatura da UFC, nas quais buscamos construir ferramentas pedagógicas que auxiliem na aquisição de saberes musicais vividos através de práticas

---

<sup>2</sup> Quando nos referimos ao curso de Música – Licenciatura da UFC, estamos nos referindo ao campus de Fortaleza, visto que a partir de 2009 foi criado o curso de Música – Licenciatura (campus do Cariri/CE) e em 2010 o curso de Música – Licenciatura (campus de Sobral/CE).

coletivas de instrumentos percussivos na busca de verificar o impacto formativo nos alunos, futuros licenciados em música.

A música percussiva ocupa um lugar relevante na cultura nacional como símbolo da musicalidade brasileira. A sua proliferação em Fortaleza/CE, na última década, ganhou destaque e estímulo, principalmente em função período *momino*, com o surgimento de blocos carnavalescos com suas bandinhas de sopro, metais e percussão; e em alguns casos, grandes baterias com um elevado número de ritmistas.

Em 2011 a cidade é só alegria e diversão desde a virada do ano até o mês de março. Em janeiro, boa parte dos mais de 80 blocos carnavalescos já começa a esquentar os tamborins em suas sedes e bairros de origem. São os *esquentas*, prévias das troças e desfiles carnavalescos que tomam conta das ruas a partir de fevereiro e seguem animando os finais de semana que antecedem o carnaval propriamente dito. (SECULTFOR, 2010, p. 7)

Através dos editais de incentivo financeiro da Prefeitura Municipal, os grupos recebem recursos para sua manutenção, além de apoio logístico referente à “infra-estrutura, sinalização de trânsito, divulgação, iluminação e segurança”. (SECULTFOR, 2010, p. 5). Ao mesmo tempo, o aumento do número de agremiações carnavalescas que desfilam durante o período de carnaval, contribuiu para o incremento da atividade percussiva na cidade, possibilitando o acesso de jovens e crianças aos batuques e baterias dos maracatus e escolas de samba.

No ambiente acadêmico, mais especificamente na Universidade Federal do Ceará, as atividades com música percussiva também ganharam relevo junto às festas, calouradas e encontros de estudantes, que estimulados pela indústria cultural, buscaram conhecer uma produção artística musical que deu relevo à cultura percussiva popular brasileira. Toda essa efervescência musical percussiva acabou me instigando a dar início a este percurso investigativo sobre práticas musicais percussivas, procurando compreender como se dão as relações de construção do fazer musical percussivo, estudando saberes e práticas e analisando a sua importância, na tentativa de consolidá-las em um currículo de formação de professores de música, no recém criado Curso de Música – Licenciatura da UFC.

Ao iniciar este estudo sobre atividades percussivas, muitas foram as dificuldades para encontrar dados ou informações que possibilitassem uma melhor compreensão dessa atividade e suas especificidades. Apesar de o assunto ser debatido, visto e comentado por muitos, ainda há uma grande lacuna em matéria de livros, pesquisas e teses sobre música percussiva brasileira, principalmente em espaços acadêmicos. Esta

lacuna também se estende aos currículos dos cursos superiores de música no Brasil, cuja grande maioria, como foi possível observar, não prioriza atividades de aprendizagem coletiva com música percussiva, despertando minha curiosidade em saber como se ocorre a inserção ou não de trabalhos com percussão na integralização curricular dos cursos de música em instituições de ensino superior.

Muitos trabalhos no campo da etnomusicologia abordam o tema *música percussiva*, trazendo registros dos motivos rítmicos e descrevendo o contexto cultural e artístico em que a percussão está inserida. Porém, estudos sobre os processos de ensino e aprendizagem de instrumentos percussivos e o impacto formativo no campo da educação musical são reduzidos. O material bibliográfico disponível é escasso, com pouquíssimos trabalhos na área que tratem da música percussiva numa perspectiva de realização musical coletiva na atuação de professores de música.

Na rarefeita bibliografia consultada encontrei pesquisas de Almeida (2004) que relata uma experiência de ensino de música com percussionistas de Salvador, Freitas (2008), que analisa o tratamento e a apresentação do gesto musical em significativos métodos de percussão afro-brasileira e Paiva (2004), que aborda os processos de ensino e aprendizagem dos instrumentos de percussão em uma escola livre de música de classe média-alta e em um projeto social que atende crianças e adolescentes de baixa renda. Entendi que a compreensão dos processos de ensino-aprendizagem da música eminentemente percussiva e realizada coletivamente é necessária, precisando-se ir além de um estudo sobre aplicabilidade de métodos de ensino dos instrumentos de percussão, para que uma compreensão sobre a maneira como essa prática musical se constitui e se desenvolve em um espaço escolar e como ela se articula com o processo de formação de músicos e a comunidade, possa balizar ações concretas na formação de músicos-professores.

Nenhuma pesquisa, em Fortaleza/CE, foi realizada, até o momento, na tentativa de situar o desenvolvimento da atividade musical com percussão na comunidade ou em espaços escolares, assim como determinar os processos humanos e pedagógicos de formação dos músicos integrantes desse movimento percussivo, principalmente a percussão em conjunto. Ao mesmo tempo, também não foi realizado nenhum esforço metodológico para compreender a organização dos eventos percussivos surgidos na UFC, e nem tão pouco foi empreendida uma análise contextualizada dos modelos educativos existentes nesses eventos, promovendo assim, o entendimento dessa história que envolve cultura, música e percussão.

Ao longo de nosso percurso, tornou-se importante o estudo dos caminhos de construção do movimento percussivo na Universidade Federal do Ceará e o seu alcance pedagógico-musical de maneira a tornar possível o incentivo de pesquisas no campo metodológico e social da percussão, construindo em um futuro próximo, fóruns de discussão entre a universidade, a comunidade e os mestres e ritmistas de baterias e batuques, criando e ampliando programas de formação na arte de percutir, incentivando assim o seu crescimento tanto nas escolas de ensino fundamental e médio quanto em instituições superiores de formação de professores de música.

Os modelos educativos usados nas Filarmônicas, nas rodas de Capoeira, nos Ternos de Reis e outras manifestações culturais, contêm elementos que inspiram as instituições formais a tornar o ensino de música mais mobilizador da sociedade, além de servir de elemento agregador, de comunicação entre contextos. O poder da música como discurso é um elemento mobilizador da própria cultura. (OLIVEIRA, 2007, p. 58)

Com a criação do primeiro curso de Música – Licenciatura no ano de 2006, a música percussiva coletiva passou a ter relevância curricular acadêmica, através da implantação das disciplinas optativas *Oficina de Percussão I* e *Oficina de Percussão II*. Até aquele momento, as atividades com música percussiva na UFC aconteciam junto a programas e projetos de extensão, na maioria das vezes com enfoque, a priori, nas manifestações da cultura popular. Analisando esses projetos e programas, nos deparamos com a existência de dois grupos relevantes ao nosso estudo sobre realidade das atividades percussivas na UFC, uma vez que deram visibilidade à música percussiva em suas trajetórias artísticas junto à universidade, utilizando a percussão como elemento dinamizador e animador de suas produções artísticas. Foram eles: o *Grupo de Tradições Cearenses* e o *Grupo Brincantes Cordão do Caróá*.

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. O estudo da

história possibilita a relação entre a formação e a prática vivenciada pelos participantes e nos permite compreender a evolução da música percussiva no contexto da UFC. Segundo Filc\* citado por Barela (2000, p. 09),

a recuperação dos vestígios do passado e sua elaboração desde o presente são o que nos permite construir o futuro. Para uma sociedade, praticar a memória significa preservar sua identidade, porque entender o vivido como experiência compartilhada, faz com que cada indivíduo se veja a si mesmo como parte de um todo.

Durante o período de criação e implementação das disciplinas de percussão no curso de Música – Licenciatura foi necessário empreender um esforço no sentido de conhecer estratégias de ensino e aprendizagem, que inexistiam na literatura sobre música percussiva e iniciei um diálogo com mestres da cultura popular, dentre eles, *Descartes Marques Gadelha*. O contato com quem entendia ser um *Mestre de Cultura Percussiva*<sup>3</sup> me permitiu começar um processo de organização de conteúdos e estratégias educacionais para serem desenvolvidas durante as disciplinas.

Diante dessa realidade, compreendi ser necessário um estudo sobre a trajetória do *Mestre Descartes Gadelha*, buscando os saberes constituídos em seu percurso de formação artística e musical na seara da percussão reconstituindo sua trajetória junto às escolas de samba e grupos de maracatus de Fortaleza/CE, registrando informações e organizando manuscritos referentes ao seu trabalho com a música percussiva coletiva.

A construção de biografias neste trabalho vem corroborar para o fortalecimento daquilo que percebo existir e que chamo de *comunidade percussiva* de Fortaleza/CE, na qual entendo ser a universidade, através do curso de Música – Licenciatura e seus projetos artísticos com percussão, parte presente deste corpo social, possuindo a responsabilidade frente à sociedade em garantir o seu fomento e desenvolvimento através de suas ferramentas institucionais: o ensino, a pesquisa e a extensão. Nesse sentido, compactuo com as idéias de Bauman (2003) quando afirma que

nenhum agregado de seres humanos é sentido como *comunidade* a menos que seja *bem tecido* de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interação freqüente e intensa. É essa experiência que falta hoje em dia,

---

\* Judith Filc. *Clarín*. Revista Viva, 17/08/97.

<sup>3</sup> A Secretaria da Cultura do Ceará define como “Tesouros Vivos da Cultura” as pessoas, grupos e comunidades que são, reconhecidamente, detentoras de conhecimentos da tradição popular do Estado. Com a Lei nº 13.351 (27 de agosto de 2003), o Governo do Estado, através da Secretaria da Cultura (Secult), garantiu o registro dos *Mestres da Cultura Tradicional Popular*, apoiando e preservando a memória cultural do povo cearense. Disponível em <http://www.secult.ce.gov.br/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/mestres-da-cultura/tesouros-vivos-da-cultura>. Acesso em 15 mai 2011.

e é sua ausência que é referida como *decadência*, *desaparecimento* ou *eclipse* da comunidade (p. 48)

No decorrer do texto que apresento a seguir, a argumentação da nossa questão de pesquisa sustentar-se-á sobre um eixo condutor, intitulado *enredo*. O *enredo*, que se desenvolve no início de cada capítulo deste trabalho, narra minha trajetória pessoal com as atividades musicais percussivas na Universidade Federal do Ceará, que teve início no primeiro semestre de 2005 quando ainda se discutia questões sobre a integralização curricular do Curso de Música – Licenciatura. O percurso, de aproximadamente seis anos de trabalho, é aqui apresentado até março de 2011, quando acontece a participação do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* através do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* no desfile de Carnaval de Rua de Fortaleza/CE. Entrecortando essa trajetória de estruturação do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* desde a sua fundação, apresento atores e movimentos musicais com suas configurações de interdependência, entre si e com outros atores e situações artísticas, que contribuíram para consolidar as atividades relacionadas à percussão no ambiente acadêmico da UFC. Os diversos caminhos que os sujeitos escolhem são prescritos, como afirma Elias (1991, p. 95) pela “constituição de seu círculo de ação e de suas relações de interdependência” e “a estrutura e a forma do comportamento de um indivíduo dependem da estrutura de suas relações com os outros indivíduos”. (Elias, 1991, p. 104), nesse sentido, nossos atores e suas relações musicais constituem-se em um *corpo social percussivo* importante o qual me propus compreender, verificando sua influência sobre nosso percurso percussivo na UFC.

No primeiro capítulo discorri sobre a inserção das práticas musicais percussivas nos currículos dos cursos de graduação em música e nas atividades de extensão de universidades brasileiras, abordando questões sobre as ementas dos programas das disciplinas envolvendo percussão e sua ordenação e relevância nas integralizações curriculares.

O segundo capítulo encaminha-se para uma narrativa sobre o desenvolvimento da música percussiva e da cultura popular no cenário acadêmico da UFC, através da trajetória artística do *grupo de Tradições Cearenses* e do *grupo Brincantes Cordão do Caroá*, buscando focalizar principalmente aspectos relacionados a movimentos e estratégias que deram destaque às suas atividades com a percussão, dando relevo maior ao trabalho do *grupo Brincantes Cordão do Caroá*, pela proximidade temporal com

nossa trajetória percussiva e por ter a história do GTC já documentada em trabalho elaborado por Pontes Filho (2010).

No capítulo terceiro narrei o percurso rítmico-musical do *Mestre Descartes Gadelha* ressaltando aspectos de sua formação e produção artística que o destacaram frente a outros mestres da cultura popular percussiva em Fortaleza/CE, e que também geraram, através do seu contato com a academia mediante este trabalho, estratégias de ensino e material didático para a realização das disciplinas de percussão do curso de Música – Licenciatura da UFC.

No quarto e último capítulo nosso enredo se entrelaça com o que descrevo sobre as atividades teóricas e práticas das disciplinas *Oficinas de Percussão I e II* e desvelo a repercussão das estratégias de ensino e aprendizagem com a música percussiva coletiva na formação dos licenciados em música da UFC, a partir das falas de estudantes. As disposições apresentadas se mantêm o mais próximo possível das formulações e interpretações desses atores entrevistados, me permitindo deixar guiar pelos seus deslocamentos em um universo de estruturas sociais incorporadas.

“Uma disposição só se revela por meio da interpretação de múltiplos traços, mais ou menos coerentes ou contraditórios, da atividade do indivíduo estudado, sejam eles produto da observação direta dos comportamentos, do recurso ao arquivo, ao questionário ou à entrevista sociológica. (LAHIRE, 2004, p. 22).

O percurso de histórias, memórias, relatos, fragmentos de vivências rítmico-pedagógicas, de experiências percussivas significativas compartilhadas se encerra nas conclusões quando me valho da palavra *dispersão*, atribuída ao momento final dos desfiles das agremiações carnavalescas, para apresentar as proposições finais desse trabalho. É no momento da *dispersão*, no clamor da emoção, que em congraçamento, esses grupos recapitulam tudo que se desenrolou no decorrer do desfile, todas as falhas e acertos, caminhos percorridos e percalços vividos. Nesse sentido apresento perspectivas de um novo encontro ou (re)encontro para as atividades percussivas em espaços institucionais de ensino superior.

Por fim, entrego ao leitor um vasto material anexo, colhido ao longo das investigações, contendo partituras e letras de músicas, matérias de jornal, cronologias, desenhos, manuscritos sobre condução de grupos percussivos e organização de ala de ritmistas de escolas de samba, projetos de enredos para o carnaval, impressos promocionais sobre atividades percussivas, projetos de implantação de atividades percussivas, listas de instrumentos percussivos e o programa das disciplinas de

percussão do curso de Música – Licenciatura da UFC. Todo esse acervo poderá vir a ser utilizado como fonte de consulta para investigações futuras sobre atividades percussivas.

### **ALEGORIA TEÓRICA – Princípios e referências à metodologia do trabalho**

O principal dispositivo metodológico utilizado no presente estudo se consistiu de uma narrativa autobiográfica como estratégia de descoberta das possibilidades de musicalização através de atividades percussivas coletivas, entrecortada por biografias que revelam saberes e expressões musicais de grupos e sujeitos envolvidos com a percussão, que tiveram forte ressonância sobre minha trajetória enquanto sujeito autor e ator de uma experiência significativa em atividades com percussão, buscando dar sentido ao que fui, fomos e ao que aconteceu e ainda poderá acontecer.

Nosso constructo teórico-metodológico tomou forma, sobre dois pilares teóricos que aqui articulamos: uma *autobiografia* de uma *experiência significativa*.

O termo *experiência significativa* é utilizado por Larrosa (2001) para exprimir uma experiência em que pensamos o que somos e o que se acontece ou nos acontece, nos toca, demandando para tanto

um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2001, p.04)

Uma *experiência significativa* através de uma vivência cotidiana com a música percussiva se configurou como foco deste trabalho a partir do instante em que nos deparamos com possibilidade de enfrentar uma situação inusitada e inédita como a atividade prática percussiva coletiva em um novo curso de *Música* que estava surgindo, nos levando ao desafio de propor uma experiência que possibilitasse desvelar caminhos ainda não instituídos no campo da formação de professores de música.

Práticas de ensino e aprendizagem de música são muito mais do que ações musicais acompanhadas dos tradicionais elementos pedagógicos que compõem a educação escolar/acadêmica: objetivos e conteúdos. As práticas de ensino e aprendizagem musical, como reprodutoras e produtoras de significados, conferem ao ensino e aprendizagem de música um papel de criador de cultura. (ARROYO, 2000, p. 15)

Logo no início, por estarmos nos propondo a uma *experiência significativa*, trilhando caminhos ao desconhecido que não podíamos antecipar, pré-ver ou pré-dizer, assumimos a posição de ser também sujeito da experiência e viver a experiência, não apenas executando um *experimento*, como afirma Larrosa (2001), “como uma etapa no caminho seguro e previsível da ciência em busca de respostas críveis e soluções aceitáveis para se conhecer a verdade e dominá-las”. Não nos interessava ser apenas um observador à distância, um investigador, um pesquisador em busca de regularidades ou distorções a caminho de um objetivo previsto, mas sim um participante atento e aberto aos percursos percorridos e aos resultados deles advindos, que levassem à nossa própria transformação e à dos demais sujeitos envolvidos.

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. [...] Se o experimento é repetível, a experiência é irrepitível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. (LARROSA, 2001, p.08)

Para ser sujeito da experiência era preciso estar *ex-posto* e confrontar as vulnerabilidades, os riscos e as incertezas, para se tornar um ponto de chegada, um lugar para receber o que estivesse por chegar e permitir o seu lugar. Nesse percurso vivo era necessário estar disposto, receptivo, disponível ao imponderável, assumindo uma passividade e não uma atitude passiva para dar espaço às paixões e saberes, tendo paciência para dar tempo à experiência e atenção para construir memórias e dar sentido ao que nos aconteceria, alcançando-nos, transformando-nos.

Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER, 1987, 143.)

Ao mesmo tempo em que empreendia uma busca pela compreensão de mim mesmo e de meu processo formativo através da música percussiva coletiva, os relatos, memórias, histórias e narrativas de vida dos diversos sujeitos envolvidos, apontavam para o uso de um dispositivo autobiográfico que sintetizasse e desse uma forma a todos os movimentos, ora difusos, ora sincréticos, que nos interpelavam. A proposta por uma autobiografia conjuntamente com biografias dos sujeitos co-participantes de nossa trajetória ganhou forma quando nos percebemos na procura por dar sentido às experiências musicais percussivas compartilhadas e vivenciadas. As trajetórias de vida

dos sujeitos envolvidos apresentavam-se para nós como *conhecimento*, pois traziam relações pedagógicas com a arte musical percussiva nas suas experiências vividas, como que transformando suas próprias *vidas* em uma *obra de arte*.

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (Foucault, 1995, p. 261)

Segundo Bakhtin (2010, p. 139) entende-se por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) “a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida”.

Ao narrar trechos da minha vida em contato com a música percussiva, tornei-me também sujeito/personagem, enredando-me na estrutura formal da narrativa, abrangendo a mim mesmo e as formas de percepção dos outros, co-autores de uma experiência musical percussiva, transferindo pra mim a posição dos outros, tornando assim produtiva a auto-objetivação dos momentos de minha própria experiência vivida, fortalecendo a narrativa e tornando-a não acidental.

Todos esses momentos me são necessários para a reconstituição de um quadro minimamente inteligível e coerente de minha vida e de seu mundo, e eu, narrador, de minha vida, pela boca das suas outras personagens, tomo conhecimento de todos aqueles momentos. Sem essas narrações dos outros, minha vida não seria só desprovida de plenitude de conteúdo e de clareza como ainda ficaria interiormente dispersa, sem unidade biográfica axiológica. (BAKHTIN, 2010, p. 142)

Narrar uma experiência vivida é assumir contextos, conteúdos e movimentos demasiadamente heterogêneos, tanto do ponto de vista histórico quanto teórico, construídos sobre um plano cronológico, vivenciados de forma orgânica a partir de um tempo também orgânico. Ao narrar minha trajetória de vida e a do outro, me apego às coisas e a pessoas comuns, e os elementos descritos por mim criam uma uniformidade rica de conteúdo que, de acordo com Bakhtin (2010), revelam positivamente uma posição axiológica da vida.

A biografia não é uma obra e sim um ato estetizado orgânico e ingênuo, praticado em um mundo imediato investido de autoridade semântica, por princípio aberto, mas organicamente auto-suficiente. A vida biográfica e a enunciação biográfica são sempre cercadas de uma fé ingênuo. [...] a biografia é profundamente crédula, mas em uma credulidade ingênuo (sem crises), pressupõe um ativismo bondoso, que se situa fora dela e a engloba. (BAKHTIN, 2010, p. 152)

Ao mesmo tempo em que proponho uma autobiografia entrelaçando-me com biografias (sobre a vida do outro), também estou propondo uma forma de organizar o *vivenciamento* e a narração da minha própria vida como forma de conscientização, das experiências que recebi dos outros e que passo a compartilhar com outros, o leitor, através dos acontecimentos de vida, de atividades músico-percussivas e de trabalhos artísticos-musicais. Marie-Christine Josso (2002, p. 34) nos ajuda a concluir essa reflexão:

A mediação do trabalho biográfico permite com efeito trabalhar com um material narrativo constituído por recordações consideradas pelos narradores como ‘experiências’ significativas das suas aprendizagens, da sua evolução nos itinerários sócio-culturais e das representações que construíram se si próprios e do seu meio humano e natural .

Bahktin (2010) e Foucault (1995) nos revelam pressupostos da vida como valor biográfico, ao passo que Josso (2002) nos fala sobre experiências significativas e Larrosa (2001) explicita a diferença entre *experiência* e *experimento*. Nesta articulação, a afinação com o sentido de experiência e uma narrativa biográfica abordada por esses autores, nos leva a pensar que o relato do percurso de conquista de um espaço percussivo-musical na UFC é de extrema relevância para uma reflexão sobre formação que permita abrir novos espaços musicais nos âmbitos de formação humana, prioritariamente no espaço escolar de ensino básico e fundamental, acrescentando experiências e saberes importantíssimos na construção de currículos com princípios pedagógicos que surgem a partir das experiências práticas culturais e musicais percussivas historicamente construídas em um ambiente escolar acadêmico superior.

As aspirações do curso de música, os objetivos da avaliação e escolarização bem como os princípios pedagógicos musicais nascem no contexto social do campo das práticas culturais. Partindo desse pressuposto, também o processo de produção do currículo precisa ser avaliado como culturalmente construído. Esse pressuposto faz entender ainda o vínculo existente entre o currículo e a área músico-educacional com as questões da cultura, da ideologia, da história e da sociedade como um todo. (RIBEIRO, 2003, p. 39)

Para compor uma narrativa heterogênea e rica em experiências musicais foi necessário nos munirmos de percursos metodológicos diversificados, na tentativa de experienciar e relatar um maior número possível de informações e movimentos distintos que pudessem dar credibilidade à questão principal desse trabalho a qual nos propusemos narrar: *como* a cultura musical percussiva coletiva pode acontecer na formação de professores de música na Universidade Federal do Ceará.

O percurso metodológico para a composição do primeiro capítulo seguiu um modelo de investigação centrado na coleta de informações (*survey*) feitas em visitas a sítios na internet das Instituições de Educação Superior no Brasil.

A pesquisa *survey* pode ser descrita como a obtenção de dados ou informações sobre características, ações ou opiniões de determinado grupo de pessoas, indicado como representante de uma população alvo, por meio de um instrumento de pesquisa. (FREITAS et al. 2000, p. 105)

Face à ausência de estudos sobre o assunto, a opção pelo *survey* surgiu a partir do interesse em produzir descrições quantitativas e qualitativas, ainda que momentâneas, circunscritas no ano de 2009, sobre a realidade musical percussiva no conjunto dessas Instituições de Educação Superior Brasileiras, com o propósito de verificar se nossa percepção dos fatos acerca da inserção dessas práticas percussivas nos currículos dos cursos de música dessas instituições estava de fato ou não de acordo com a realidade.

A construção das biografias apresentadas nos capítulos II e III foi feita a partir de entrevistas que recolheram narrativas pessoais e relatos autobiográficos indiretos de indivíduos relacionados aos sujeitos centrais das biografias. Fontes como documentos pessoais que revelaram atividades práticas e testemunhos dos sujeitos envolvidos, textos autorais e cartas manuscritas, documentos oficiais, fotografias e materiais gráficos de ordem diversa também foram analisados e em alguns casos recolhidos e arquivados junto ao patrimônio do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* e que compõem os anexos deste trabalho. Para complementar o conjunto de informações reunidas também foram feitas visitas a amigos, parentes e grupos que tiveram alguma influência ou relação com a trajetória dos sujeitos entrevistados para cruzar informações colhidas nos depoimentos, além de uma investigação em artigos de jornais e periódicos completando a fonte de dados históricos para nossa narrativa biográfica. O retorno aos entrevistados também foi feito sistematicamente para certificarmos da veracidade ou não de detalhes ou contradições entre informações colhidas em outras fontes, buscando acrescentar novos fatos e posteriormente condensá-los em termos de relevância a nossa questão de pesquisa, as idéias e experiências vividas.

No quarto e último capítulo nos valem metodologicamente para a construção do texto de entrevistas semi-estruturadas para recolher informações de um total de 40

estudantes<sup>4</sup> (a partir de convite e da disponibilidade de cada aluno em participar da pesquisa) que estiveram regularmente matriculados nas disciplinas *Oficina de Percussão I e II*, do segundo semestre do ano de 2006 (primeira oferta da disciplina *Oficina de Percussão I* no curso de Música – Licenciatura da UFC) até o primeiro semestre do ano de 2010, além de cinco alunos que não cursaram nenhuma das duas disciplinas de percussão. A escolha dos entrevistados se deu de forma aleatória, procurando registrar falas que nos fornecessem informações que contemplassem todo o período acima referido. Os alunos responderam um questionário (Anexo I) em entrevistas feitas individualmente ou reunidos em conjunto. Cada entrevistado nos cedeu o direito de citação de seus nomes no texto final desse trabalho.

Todo o constructo metodológico desenvolvido neste trabalho nos remete à idéia de estarmos refletindo sobre a nossa prática, sendo também sujeito desta mesma prática que ocorre coletivamente. Nesse sentido, nosso método investigativo, traz alguns pressupostos metodológicos que nos aproxima de uma *pesquisa-ação* na qual assumimos a responsabilidade não apenas de assistir os sujeitos envolvidos através da geração de conhecimento, mas também de aplicação deste conhecimento na prática vivenciada. Ao mesmo tempo, a incorporação da ação como dimensão constitutiva do processo investigativo, assim como a vinculação da idéia de mudança, de transformação dos atores e sua realidade à noção da pesquisa são pressupostos que nos alinham a uma perspectiva de pesquisa-ação mais compreensiva (fenomenológica) na qual o olhar sobre a realidade social, segundo Carr & Kemmis (1988, p. 116). “não é algo que exista e possa ser conhecida com independência por aquele que queira conhecê-la, mas é uma realidade subjetiva, construída e sustentada por meio dos significados dos atos individuais”.

Em resumo, as diferentes estratégias metodológicas às quais recorreremos apontam para a construção de um percurso pessoal, no qual inicialmente, verificamos o estado da percussão nos ambientes acadêmicos, utilizando para tanto um survey. Em seguida, apresentamos a construção do cenário percussivo acadêmico da UFC, através do dispositivo narrativo de histórias de vida, no qual o próprio autor realiza o seu percurso junto a atividades percussivas. A presença do autor/narrador no contexto que viabiliza este enfoque autobiográfico, também o levou a uma inserção do tipo *pesquisa-ação* na consecução do estudo sobre o *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, estendendo-se para o âmbito da docência nas disciplinas de percussão, para avaliar o

---

<sup>4</sup> 40% do total de alunos matriculados nas disciplinas de percussão durante o período de realização da pesquisa.

impacto formativo das atividades acadêmicas realizadas nessas disciplinas, trazendo as falas dos estudantes que apontam seus próprios percursos na delimitação de um campo percussivo musical na UFC.

Diante da complexidade da realidade que se nos apresentou, fundamentamos a existência deste trabalho de pesquisa, no qual estudamos, levantamos dados de realidade, realizamos revisão bibliográfica, empreendemos estratégias de ensino e aprendizagem para construir e sistematizar uma experiência significativa através de uma atividade musical percussiva coletiva, com o objetivo principal de narrar uma trajetória de desenvolvimento dessa atividade como movimento artístico e de educação musical na Universidade Federal do Ceará, tendo como co-autores/personagens os alunos, mestres e diretores de grupos com seus relatos educacionais e ações musicais no período em que empreendemos essa investigação científica.

A jornada aqui se inicia, desfilando como em um cortejo nossas memórias de vida percussiva...

*O samba na realidade não vem do morro  
Nem lá da cidade  
E quem suportar uma paixão  
Sentirá que o samba então  
Nasce do coração.*

*Noel Rosa e Vadico<sup>1</sup>*

## CAPÍTULO I

### **ENREDO – Primeiros passos com atividades musicais percussivas na Universidade Federal do Ceará.**

*Faculdade de Educação da UFC – salas da pós-graduação.*

*Primeiro semestre de 2005.*

A equipe de professores responsável pela criação do Projeto Pedagógico do Curso de Música – Licenciatura da UFC se reunia semanalmente para discutir propostas para um programa que contemplassem uma formação musical superior com base em atividades práticas coletivas. Apesar de não serem o foco central das discussões da equipe, os debates no campo das diferenças culturais e étnicas da formação do povo brasileiro no cenário nacional da época ditavam a tendência das políticas públicas e diretrizes para a educação. E assim, idéias associadas ao campo da cultura popular para realização de trabalhos artísticos e formação de professores permeavam o contexto acadêmico da Universidade Federal do Ceará.

A política cultural do Governo Lula através do Ministro Gilberto Gil acenava para uma ampliação do conceito de cultura, deixando de estar circunscrito “à cultura culta (erudita) e abrindo suas fronteiras para outras modalidades de culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexuais; das periferias; da mídia áudio-visual; das redes informáticas etc” (RUBIM, 2011).

Em 09 de janeiro de 2003, a assinatura da Lei 10639/03 alterou os dispositivos da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9394/96 – LDB), tornando obrigatório o estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena, levando em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, especialmente das matrizes indígena, africana e européia.

Na esfera Estadual, a política cultural proposta para o período 2003-2006 pelo Governo do Estado, seguia alinhada ao projeto cultural e educacional nacional e o Plano

---

<sup>1</sup> Trecho da letra do Samba Feitio de Oração.

Estadual da Cultura proposto pela Secretária de Cultura da época, Claudia Leitão, também sinalizava para a ampliação das atividades culturais como

o elemento fundamental à dar consistência a qualquer programa público de desenvolvimento social e econômico, pensando a cultura com perspectiva de afirmação da cearensidade, construção da cidadania e inclusão social, permitindo o acesso de todos os equipamentos da cultura do Estado concretizando, desta forma, o principal objetivo da ação cultural: geração de conhecimento, criação, circulação, e preservação dos bens e serviços culturais. (CEARÁ, 2003, p. 43)

No ambiente acadêmico da Universidade Federal do Ceará, atividades associadas a temas de manifestação cultural popular eram constantemente fortalecidos nas discussões e a música percussiva coletiva ressoava pelo espaço universitário transitando na informalidade pelos pátios, bosques, cantinas e auditórios da instituição, durante eventos acadêmicos, calouradas e encontros estudantis.

Toda essa efervescência de valores e idéias sobre cultura, permeada por uma sonoridade musical de caráter percussivo, parecia anunciar uma mudança de paradigma para a formação universitária dos estudantes de música, chamando minha atenção. Nos momentos de discussões sobre a proposta pedagógica do primeiro curso de Música da UFC<sup>2</sup> – Licenciatura – e na definição do elenco de disciplinas que comporiam a integralização curricular do curso, foi cogitado pela equipe de professores a necessidade de organização de disciplinas que possibilitassem os estudantes terem “contato direto com a manipulação da matéria sonora”. (UFC, 2005, p. 22). Como membro da equipe de professores e idealizador do projeto do curso de Música, influenciado por eventos artísticos da cultura popular no espaço acadêmico associados à prática musical percussiva, me foi possível, naquele momento, propor o ensino coletivo de percussão dentro das atividades do curso, como uma opção para a integralização curricular.

Inicialmente estavam previstos somente quatro campos de saberes práticos para a formação do professor de música: canto coral (voz), flauta doce, violão e teclado. A prática musical percussiva coletiva seria o quinto eixo de estudo prático. Entretanto, problemas com a carga horária total, de caráter obrigatório, do curso e o ineditismo da proposta na história do ensino superior em música no Estado do Ceará, fez com que as disciplinas criadas tivessem caráter optativo, visto que não havia no corpo docente efetivo um professor com formação na área de música percussiva, além de existirem

---

<sup>2</sup> Inicialmente o curso de Música – Licenciatura tinha a denominação de “Curso de Licenciatura em Educação Musical”. A alteração do nome ocorreu no segundo semestre de 2010.

dúvidas sobre como funcionariam as atividades eminentemente práticas dentro do ambiente acadêmico.

No projeto pedagógico final do curso de Música – Licenciatura, criado em agosto de 2005 e em funcionamento desde fevereiro de 2006, com o ingresso da primeira turma, foram incluídas duas disciplinas de prática musical realizada com instrumentos de percussão, com 32 horas/aula cada, divididas em dois semestres, ambas de caráter optativo. A primeira disciplina – Oficina de Percussão I<sup>3</sup> – tinha previsão de ser ofertada no segundo semestre do curso e a segunda – Oficina de Percussão II<sup>4</sup> – no semestre subsequente.

O estímulo ao espírito cooperativo é um dos fundamentos desta proposta estando reiterado nas disciplinas de canto coral e práticas instrumentais. Tal espírito também se fará perceber nas Oficinas de Música e Oficinas de Percussão. Tais oficinas, no caso das de percussão, buscarão a explorar expressividade da ampla gama de instrumentos percussivos que existe na cultura brasileira, sempre numa perspectiva coletiva. (UFC, 2005, p. 19)

Inúmeras dificuldades quanto ao funcionamento da disciplina nos obrigaram a realizar um trabalho de investigação sobre os processos de ensino e aprendizagem em práticas musicais percussivas, nos levando a indagar como seria o funcionamento dessa prática nos cursos de música de outras instituições de ensino superior.

### **COMISSÃO DE FRENTE – Práticas musicais percussivas nos currículos dos cursos de graduação em música e nas atividades de extensão de universidades brasileiras.**

Não é incomum, nos dias de hoje, ouvir de nós brasileiros ou de estrangeiros, que o Brasil é um país extraordinariamente rico em manifestações musicais. Ouvir frases como, ‘Brasil, um país de ritmos’, ‘o Brasil é um país do carnaval’ ou ‘o Brasil possui vários gêneros musicais’, tornou-se um comum, quase que uma obrigação. Há momentos que também se pode perceber soar outras sentenças como: ‘quando falamos de música no Brasil, temos que falar do samba’, ‘a percussão na música brasileira se formou por elementos da cultura africana’, ‘ninguém no mundo consegue ter o swing que a música brasileira tem’ ou ainda ‘A bateria de uma escola de samba é uma grande

---

<sup>3</sup> Ementa da Oficina de Percussão I – Estudo da estrutura acústica (física) e cultural do instrumental tradicional brasileiro de percussão e suas práticas musicais. Técnica e execução dos instrumentos de percussão. Prática de execução musical em conjunto (UFC, 2005, p. 37).

<sup>4</sup> Ementa da Oficina de Percussão II – Desenvolvimento da percussão no século XX. Instrumentos de percussão de outras culturas. Pesquisa e prática de novos meios de expressão instrumental percussiva. Percussão corporal. Técnicas de execução em conjunto (UFC, 2005, p. 37).

orquestra percussiva'. São frases e dizeres que procuram afirmar e reafirmar cotidianamente uma identidade cultural para a música percussiva brasileira.

Inserido nesse universo de construção identitária, encontro-me debruçado sobre livros, lendo fundamentações teóricas que afirmam ser a instituição universitária essencialmente um espaço que deve abrigar um conjunto de muitos e variados tipos de memória – um universo de variedade de conhecimentos. Um espaço de encontro, nas suas diversas dimensões, com a multiplicidade de saberes, preservando, recriando e gerando conhecimento e expressões de cultura.

No contexto atual de diversidade, uma das principais estratégias para o reconhecimento de grupos tão diversos é garantir direitos e oportunidades equitativos para as redes socioculturais. Assegurar o pluralismo da expressão identitária é dever do poder público, tendo em vista a importância da valorização e proteção da diversidade para o exercício democrático da cidadania. (BRASIL, 2007, p. 39-40)

Levado por todas essas proposições, tomado de uma curiosidade incessante e uma determinação intempestiva, iniciamos um trabalho de investigação sobre atividades percussivas nas universidades brasileiras. Este estudo prévio é resultado de uma busca sistemática entre os dias 01 e 30 de junho de 2009, através de sítios na internet de universidades no Brasil.

O portal do Ministério da Educação e Cultura<sup>5</sup> possui um sítio com um cadastro atualizado de dados e que atualmente se encontram em funcionamento, sobre Instituições de Educação Superior no Brasil<sup>6</sup>. Através dele foi obtida uma listagem com endereços eletrônicos das Instituições Universitárias credenciadas no país. Uma ferramenta do portal possibilitou selecionar Instituições de Educação Superior (IES) por unidades da Federação. Essa mesma ferramenta também possibilitou selecionar as IES por duas categorias: organização acadêmica (Universidades, Centros Universitários, Faculdades Integradas, Faculdades, Institutos Superiores ou Centros de Educação Tecnológica) e categoria administrativa (Federal, Estadual, Municipal ou Privada). Este estudo foi realizado utilizando as IES por entendermos que são instituições que “tem por função precípua garantir a conservação e o progresso nos diversos ramos do conhecimento, pelo ensino e pela pesquisa<sup>7</sup>” com um compromisso de interdisciplinaridade e extensão à comunidade de sua produção acadêmica. Além disso,

---

<sup>5</sup> <http://portal.mec.gov.br>. Acesso em 03 jun 2009.

<sup>6</sup> <http://www.educacaosuperior.inep.gov.br/>. Acesso em 03 jun 2009.

<sup>7</sup> Novo Aurélio Século XXI. Dicionário da Língua Portuguesa. Versão Digital 3.0. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006

pareceu-nos haver nessas instituições, por sua característica de busca da universalização dos saberes, uma maior incidência de cursos de música, que possibilitou uma maior agilidade nesta investigação preliminar e no diagnóstico, ainda que parcial, sobre um conjunto de ações que buscam a legitimação curricular de atividades de música percussiva.

Nesta empreitada inicial, encontrei *cento e oitenta e três* Instituições de Educação Superior cadastradas com a chancela de “Universidade Federal” ou “Estadual” ou “Municipal” e “Universidade Privada”. Desse total, *oitenta e três* instituições possuem curso de graduação em música. Ao longo da investigação, a maior dificuldade encontrada foi a falta de padronização gráfica das páginas e das informações disponíveis, dificultando a visualização e conseqüentemente a tabulação e análise dos dados. *Vinte e quatro* universidades não disponibilizaram acesso aos projetos pedagógicos de seus cursos de graduação e muito menos a integralização curricular com o ementário de disciplinas. Em algumas páginas só foi possível localizar o elenco de disciplinas dos cursos sem suas respectivas ementas.

A pesquisa se deteve prioritariamente sobre a integralização curricular dos cursos de Música (Bacharelados e Licenciaturas) e de Educação Artística e sobre as páginas dos projetos de extensão de cada instituição na busca de ações no campo da música percussiva, grupos percussivos ou projetos relacionados com ensino e/ou pesquisa sobre o tema percussão. Nas instituições que possuíam cursos de música com diversas habilitações, também foi priorizada a análise das integralizações curriculares dos cursos com habilitações em regência, licenciatura em música, composição e instrumento percussão. Com exceção para habilitação em instrumento percussão, priorizamos as demais habilitações por acreditarmos que possuem matrizes curriculares com características de uma formação integral, apresentando disciplinas de saberes múltiplos além das disciplinas específicas. Não analisamos, por exemplo, matrizes curriculares de habilitações em instrumento violino, trompa ou fagote.

No total, foram registrados *duzentos* programas de cursos cadastrados no MEC, com *sessenta e uma* localidades no Brasil assistidas por cursos de graduação em música. Das instituições brasileiras verificadas, somente *trinta e quatro* instituições – aproximadamente 18,5% – apresentaram alguma atividade acadêmica relacionada com música percussiva, *trinta* instituições – aproximadamente 16,3% – possuem alguma atividade percussiva específica em sua integralização curricular e *dezenove* instituições – aproximadamente 10% – possuem habilitação (bacharelado) em percussão, sendo

*quinze* instituições<sup>8</sup> com programas direcionados para a formação em percussão sinfônica e *quatro*<sup>9</sup> para a formação em instrumento bateria<sup>10</sup>.

Esta investigação não enfocou os cursos de pós-graduação em música, tendo em vista que os referidos cursos possuem integralizações curriculares amplas, permitindo disciplinas com conteúdos programáticos abertos, podendo o aluno realizar ou não pesquisas na área percussiva. Muitas ações investigativas no campo da música percussiva e da cultura popular podem ocorrer no nível da pós-graduação, mas esse estudo não possibilitou uma análise desse espaço de construção do conhecimento, sendo também necessária uma investigação sobre esta especificidade de formação. Tal tarefa demandaria maiores esforços, sendo necessária uma análise mais profunda e demorada de todos os conteúdos programáticos de cada currículo, além dos trabalhos de conclusão dos cursos (muitas vezes não disponíveis na internet). Acreditamos que, pela existência de programas de pós-graduação em etnomusicologia e áreas afins, ações estão sendo realizadas na tentativa de compreender cada vez mais os saberes populares de uma “cultura musical percussiva”, na tentativa de aproximar esses saberes dos currículos acadêmicos universitários.

A visita às páginas das instituições universitárias nos permitiu, portanto traçar um panorama geral das atividades percussivas nesses espaços acadêmicos, sendo possível constatar situações interessantes, do ponto de vista curricular, na constituição e efetivação dessas atividades.

Debateremos, a seguir, algumas questões referentes a inserção de saberes percussivos nas matrizes curriculares dos curso de graduação em música no Brasil. Em relação ao elenco de disciplinas oferecidas, observamos que quase a totalidade dos programas analisados apresenta disciplinas voltadas para o estudo das manifestações populares. Observando ementas de disciplinas como ‘Música Popular e Folclórica<sup>11</sup>’,

---

<sup>8</sup> Conservatório Brasileiro de Música; Faculdade de Música do Espírito Santo; Fiam-Faam - Centro Universitário; Universidade de São Paulo (Campus de Ribeirão Preto); Universidade de São Paulo (Campus de São Paulo); Universidade Estadual de Campinas; Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal da Paraíba; Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Federal de Santa Maria; Universidade Federal de Uberlândia; Universidade Federal do Pará; Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio Grande do Norte

<sup>9</sup> Faculdade de Ciências da Fundação Instituto Tecnológico de Osasco; Faculdade de Música Carlos Gomes; Faculdade Santa Cecília e Universidade do Sagrado Coração

<sup>10</sup> Refiro-me ao instrumento bateria como um conjunto de pratos e tambores, de diversos tamanhos e timbres, dispostos de maneira conveniente para que possam ser percutidos por um só músico, denominado de baterista.

<sup>11</sup> Música Popular e Folclórica – 20h/a. Ementa: Estudo da música popular brasileira, das origens aos dias de hoje; Gêneros estilos artísticos e movimentos; abordagem analítica sobre a evolução estética e sócio

‘Cultura Popular’<sup>12</sup> ou ‘Música Brasileira’, foi possível detectar uma abertura curricular para o contato com movimentos musicais percussivos, na qual a bibliografia sugerida permitia leituras sobre as manifestações da cultura popular como Maracatus, Congadas e Reisados. O exemplo da ementa da disciplina ‘Música Brasileira’<sup>13</sup> do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará (UFPA) nos chamou a atenção pela sua abordagem significativa e objetiva acerca da diversidade cultural do Brasil, com destaque para um estudo multicultural das etnias indígenas e afro-descendentes. Em alguns casos como a do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Anhembi Morumbi – UAM, a página informa algumas premissas da proposta pedagógica do curso ressaltando a necessidade do conhecimento das raízes da música brasileira, e oferta um elenco de disciplinas com abordagens bem definidas para as culturas indígenas e africanas, como exemplo: ‘Ritmos brasileiros’; ‘Música dos povos indígenas’ e ‘Música afro-brasileira’.

No entanto, não encontramos nas ementas que tivemos acesso, indicações de conteúdos voltados para uma vivência prática dessas manifestações ou uma convivência direta com o fazer musical na própria comunidade, não obstante o fato de que os professores responsáveis por estas disciplinas empreguem estratégias pessoais para a realização destas atividades práticas, estratégias essas impossíveis de detectar através de um estudo em um ambiente virtual. Um exemplo para essa situação é a própria disciplina “Ritmos Brasileiros” da UAM onde não há indicações de atividades práticas com instrumentos percussivos.

As disciplinas encontradas com alguma relação com o campo de saberes musicais das manifestações culturais populares possuíam uma carga horária média de dois créditos no sistema de créditos acadêmicos, sendo umas no sistema atual com 32 horas/aula e outras no sistema antigo com 30 horas/aula. Em alguns casos, essas

---

cultural da música popular nacional; Expressões populares tradicionais analisadas sob suas diversas formas; Manifestações musicais no folclore nacional.

<sup>12</sup> Cultura Popular – 60h/a. Ementa: Significados e conceitos em torno da cultura popular. Tradição e contemporaneidade, identidade e diversidade cultural, inovação do universo da cultura popular nacional e regional. Manifestações: rituais, tramas e dramas, religiosidades, festas, expressões artísticas da cidade e do campo. Fato folclórico – características determinantes.

<sup>13</sup> Música Brasileira – 68h/a. Ementa: Panorama das práticas musicais afro-derivadas no Brasil, especificamente, na Amazônia em todas as suas interfaces. Diversos aspectos relacionados com as práticas musicais indígenas brasileiras, diversidade cultural e, conseqüentemente, musical. Estudo bibliográfico sobre os principais estilos urbanos desenvolvidos no Brasil ao longo da História da Música Brasileira. Pesquisas realizadas na área.

disciplinas<sup>14</sup> eram ofertadas com quatro créditos, quando a integralização curricular não ofertava outras opções na área. Algumas disciplinas possuíam desdobramentos em não mais que dois semestres, como por exemplo: Cultura Popular I e Cultura Popular II, sendo muitas vezes de caráter eletivo e em alguns casos optativa.

Em algumas universidades encontramos disciplinas com denominações específicas e com enfoque cultural sobre suas regiões e áreas de atuação como é o caso da Universidade Federal do Pará (UFPA), com a disciplina ‘Cultura Musical Paraense<sup>15</sup>’, a Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) com a disciplina ‘Música Nordestina’ e a Universidade Federal de Pelotas (UPEL) com as disciplinas ‘Folclore do Rio Grande do Sul’; ‘Gêneros e Ritmos Populares do Pampa’ e ‘A Música dos Festivais Nativistas’. As denominações dessas disciplinas podem indicar uma possível preocupação, por parte da instituição, com a preservação das manifestações populares tradicionais de suas regiões, um fato que ainda nos parece raro no contexto das matrizes curriculares dos cursos de graduação em música brasileiros examinados por este trabalho. Entretanto não sinalizam para uma atividade prática relacionada a música percussiva dessas manifestações populares.

Uma denominação de disciplina que também nos chamou atenção foi a de ‘Música e Músicos no Brasil’ do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Uberlândia, que nos parece ser uma forte referência à história dos músicos brasileiros podendo haver uma abertura no conteúdo programático para o estudo de biografias de músicos percussionistas.

---

<sup>14</sup>As denominações encontradas para essas disciplinas foram: Antropologia Cultural; Antropologia Filosófica; Arte e Cultura Popular Brasileira; Arte Popular Regional; Cultura Brasileira; Cultura Musical Brasileira; Cultura Musical e Comunicação; Cultura Popular; Cultura, Diferença e Educação; Currículo e Saberes; Danças Brasileiras; Danças Regionais Brasileiras; Diversidade Étnico-cultural; Educação e Pluralidade Cultural; Educação Musical Intercultural; Elementos de Cultura e Arte; Etnomusicologia; Ética e Cultura Religiosa; Evolução da Música Popular Brasileira; Folclore; Folclore Brasileiro; Elementos de Linguagem, Arte e Cultura Popular; Folclore e Cultura Popular; Folclore Musical; Fundamentos da Sociologia e Antropologia; História da Cultura I; História da Música Brasileira; História da Música no Brasil; História da Música Popular Brasileira; História da Música Popular; História e Apreciação da MPB; Identidade Cultural; Jogos e Brincadeiras Populares; Literatura Africana de Expressão Portuguesa; Manifestações Folclóricas; Música Brasileira; Música Folclórica; Música nas Tradições Populares; Música Popular e Folclórica; Música, Cultura e Sociedade; Musicologia; Pesquisa em Cultura Popular; Processos Informais de Aprendizagem Musical e Temas da Cultura Contemporânea.

<sup>15</sup> Cultura Musical Paraense – Ementa: conceito e abrangência. Elementos que influenciaram a música no Pará. Música no Pará – do século XVII aos nossos dias. Compositores e suas obras. Ritmos e danças característicos da região. Características da música Paraense. Principais compositores e intérpretes. Bibliografia com obras de Sebastião Godinho (Waldemar Henrique: Só Deus sabe o porquê.), Alfredo Oliveira (Ritmos e Cantares.); Vicente Salles (Paulino Chaves: Ante o próprio Centenário; A Música e o tempo no Grão-Pará; Música e músicos do Pará e O negro no Pará: sob o regime da escravidão) e Dedival Brandão Silva (Os Tambores da Esperança).

Ao longo da investigação, percebemos muitas disciplinas complementares ao trabalho com percussão, em alguns casos proporcionando uma aproximação direta com o exercício rítmico e conseqüentemente percussivo. Na análise das ementas de disciplinas no campo da teoria e percepção musical, percebemos que as disciplinas de ‘Rítmica’, permitiam um espaço para aproximação com atividades percussivas através dos exercícios práticos de leitura utilizando instrumentos de percussão. No curso de Bacharelado em Música Popular da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) encontramos explícita, na ementa da disciplina “Rítmica II”, com carga horária de 60h/a, a designação “rítmica aplicada à percussão”. Na Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI) observamos uma separação curricular entre a percepção auditiva de ritmos e a percepção auditiva de melodias, com a oferta das disciplinas ‘Fundamentos e Percepção Rítmica<sup>16</sup>’ e ‘Fundamentos e Percepção Melódica e Harmônica<sup>17</sup>’. Nesse caso, o estudo da harmonia das durações sonoras é dissociado do estudo da harmonia das alturas sonoras, com cada área de conhecimento recebendo uma atenção especial. O ritmo dissociado da percepção das alturas, havendo um destaque das atividades de percepção rítmica, pode tornar-se uma ferramenta interessante no processo de formação e fomento para atividades musicais com instrumentos percussivos.

Outro exemplo são as disciplinas associadas à percepção corporal. Apesar de a grande maioria ser de caráter optativo, com carga horária de dois créditos, a inclusão dessas disciplinas nos currículos de música acena para uma associação entre música e corpo, preocupação já sinalizada no início do século XX pelo pedagogo musical Jacques Dalcroze pelo que chamou de “Rythmique” (Rítmica). De acordo com Fonterrada (2008, p. 135), o sistema proposto por Dalcroze “parte da natureza motriz do sentido rítmico e da idéia de que o conhecimento necessita ser afastado de seu caráter usual de experiência puramente intelectual para alojar-se no corpo do indivíduo e em sua experiência vivida”

A presença de disciplinas de percepção corporal nas integralizações curriculares poderá ser uma importante ferramenta para favorecer o entendimento e a realização de estruturas rítmicas percussivas a partir de uma compreensão do ritmo interno de cada aluno executante pela percepção de sua movimentação corporal. A expressão do que se

---

<sup>16</sup> Fundamentos e Percepção Rítmica – Carga Horária: Prática: 15h/a - Teórica: 15h/a. Ementa: aspectos rítmicos em compassos compostos. Elementos específicos da grafia e da teoria musical no processo de percepção rítmica. Coordenação motora e consciência corporal. Audições comentadas.

<sup>17</sup> Fundamentos e Percepção Melódica e Harmônica – Carga Horária: Prática: 15h/a - Teórica: 15h/a. Ementa: Percepção auditiva: intervalos, escalas maiores e menores. Leitura melódica. Ditado intervalar e melódico. Leitura à primeira vista.

escuta por meio de movimentos, tornando-se uma escuta ativa, valorizando o sentido rítmico e a sensibilidade motora.

As denominações encontradas para as disciplinas de percepção corporal foram: Coreografia e Dança Contemporânea<sup>18</sup>; Corpo e Movimento; Elementos de Dança I; Expressão Corporal e Dança e Linguagem Corporal<sup>19</sup>. Há ainda as disciplinas no campo da criação musical e construção de instrumentos com as denominações ‘Acústica e Construção de Instrumentos’; ‘Construção de Instrumentos e Organologia’; ‘Construção de Instrumentos Musicais’; ‘Fabricação de Instrumentos Musicais’; ‘Oficina de Construção - Brincadeiras e Brinquedos’; ‘Laboratório de Música Experimental’; ‘Oficina de Criação Musical’ e ‘Oficina de Expressão Sonora’. Acreditamos que essas disciplinas possam ser um espaço de aproximação do aluno com a música percussiva, podendo haver ou não um direcionamento do conteúdo para práticas percussivas através das improvisações coletivas nas oficinas de criação e da confecção de bandas de lata, por exemplo, nas oficinas de construção de instrumentos, jogos e brincadeiras. Contudo, tais disciplinas não representam 10% do elenco de disciplinas das integralizações curriculares dos cursos de Licenciatura em Música no Brasil.

No campo das atividades percussivas propriamente ditas encontramos um elenco de disciplinas bastante contrastante entre os gêneros erudito e popular, com carga horária muito variada, de acordo com as propostas pedagógicas e os programas de cursos (Bacharelados em Instrumento Percussão ou Licenciaturas). As principais denominações encontradas foram: Bateria; Grupo de Percussão; Grupos Musicais – Percussão; Instrumento Bateria: Técnica, Interpretação e Repertório; Instrumento Complementar (Percussão); Instrumentos de Percussão - Técnicas de Improvisação; Laboratório de Percussão; Literatura do Instrumento (Percussão); Metodologia do Instrumento (Percussão); Instrumento (Percussão); Música de Câmara (Percussão); Oficina de Percussão; Oficina Instrumental (Percussão); Organização de Bandinha Rítmica; Percussão em Grupo; Percussão; Percussão (Música Popular); Prática em instrumento de Percussão Sinfônica; Prática Instrumental (Percussão); Prática

---

<sup>18</sup> Coreografia e Dança Contemporânea – (optativa) – 30h/a. Ementa: Estudo dos movimentos de vanguarda do início do século XX e as tendências da dança na atualidade com suas diferentes funções sociais e estéticas resultantes em criações coreográficas que têm o corpo e suas representações simbólicas como motivos dancísticos unidos a diversas linguagens artísticas e populares. Disponível em [http://www.fascpinda.com.br/cursos\\_graduacao4\\_1.asp](http://www.fascpinda.com.br/cursos_graduacao4_1.asp). Acesso em 10 jun 2009.

<sup>19</sup> Linguagem Corporal (eletiva) – 30h/a – Ementa: Corpo como instrumento concreto da ação. O corpo no espaço. O corpo e ritmo. Os sentidos corporais. Princípios de peso e energia. Relação corpo e objeto. Disponível em [http://www.fascpinda.com.br/cursos\\_graduacao4\\_1.asp](http://www.fascpinda.com.br/cursos_graduacao4_1.asp). Acesso em 10 jun 2009.

Orquestral (percussão); Práticas Instrumentais (Percussão) e Ritmos e Instrumentos Brasileiros.

A partir de algumas ementas das disciplinas acima listadas podemos inferir algumas questões sobre os conteúdos programáticos dos cursos com habilitação em instrumento percussão. Todos os programas disponíveis na internet e analisados nesta pesquisa direcionam o estudante para uma formação em música percussiva com abordagem em dois segmentos: habilitação em percussão sinfônica e/ou em instrumento bateria.

As instituições que oferecem Bacharelado em Instrumento com habilitação em Bateria são: a Faculdade de Ciências da Fundação Instituto Tecnológico de Osasco (FAC-FITO), a Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG) e a Faculdade Santa Cecília<sup>20</sup> (FASC). Todas concentram ações e atividades voltadas para uma formação em música popular brasileira, ofertando, além das disciplinas práticas para o aprendizado da bateria, disciplinas para a prática de violão, piano, contrabaixo, clarinete, saxofone, trompete, guitarra e trombone. O portal da Faculdade de Ciências da Fundação Instituto Tecnológico de Osasco (FAC-CITO) revela a missão da instituição para os alunos interessados cursar um Bacharelado em Instrumento:

O bacharel em instrumento está apto a ler e executar com perfeição as mais variadas obras nos mais variados estilos, podendo atuar como instrumentista solista ou acompanhador, nas mais diversas formações instrumentais e gêneros musicais encontrados no mercado de trabalho<sup>21</sup>.

Na Faculdade Santa Cecília (FASC), há em sua integralização curricular um forte hibridismo de gêneros musicais, podendo-se encontrar disciplinas com um caráter erudito europeu como ‘Apreciação de Ópera<sup>22</sup>’ e disciplinas de caráter popular brasileiro como ‘Música Folclórica<sup>23</sup>’ e ‘Coreografia e Dança Contemporânea<sup>24</sup>’.

<sup>20</sup> Apesar do termo “Faculdade”, as instituições que oferecem o bacharelado em Instrumento Bateria aparecem credenciadas no portal do MEC como instituições universitárias.

<sup>21</sup> Disponível em [http://www.fito.br/facfito/curso\\_musica.htm](http://www.fito.br/facfito/curso_musica.htm). Acesso em 08 jun 2009.

<sup>22</sup> Apreciação de Ópera (Optativa) – Ementa: Introdução aos estilos operísticos. Formas de produção operísticas nas diferentes áreas: as funções de libretistas, compositores, cantores, coral, cenógrafos, direção de palco, em relação às épocas e aos estilos. Tempo dramático e tempo musical da ópera barroca ao drama romântico. Morfologia dos principais elementos do drama em música: ária, recitativo, peças de conjunto, seções instrumentais. Análise de óperas (ou trecho dela) a ser escolhido durante o curso: gênese da ópera. Disponível em [http://www.fascpinda.com.br/cursos\\_graduacao4\\_2.asp](http://www.fascpinda.com.br/cursos_graduacao4_2.asp). Acesso em 10 jun 2009.

<sup>23</sup> Música Folclórica (Optativa) – Ementa: Conceito de folclore e de seu campo de ação. Músicas folclóricas e manifestações populares. Disponível em [http://www.fascpinda.com.br/cursos\\_graduacao4\\_2.asp](http://www.fascpinda.com.br/cursos_graduacao4_2.asp). Acesso em 10 jun 2009.

<sup>24</sup> Op. cit.

Como mencionamos anteriormente, a maior proporção dos programas encaminha o estudante para a percussão sinfônica com a realização de obras contemporâneas. A percussão numa perspectiva erudita. Algumas ementas sustentam essa argumentação como, por exemplo, as ementas das disciplinas do Bacharelado em Instrumento Percussão da Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Ao longo do curso são ofertadas quatro disciplinas denominadas ‘Grupo de Percussão’ com carga horária de 30h/a e oito disciplinas práticas específicas de ‘Instrumento (Percussão)’ também com carga horária de 30h/a cada. As ementas das disciplinas ‘Grupo de Percussão’ ressaltam a necessidade de “realizar os estudos técnicos de caixa-clara, barrafonos, tímpanos e acessórios em obras originais e arranjos para grupo de percussão” além de

aprimorar a interpretação musical coletiva nas obras compostas com o uso da linguagem tonal, atonal e suas múltiplas variedades rítmicas. Ter contato com diversos modos de notação musical em obras originais para percussão. Leitura de obras contemporâneas<sup>25</sup>.

Tal elenco de disciplinas é pré-requisito para a seqüência de disciplinas práticas ‘Instrumento (percussão)’ que inicialmente objetivam “executar estudos com suas aplicações na caixa-clara, nos barrafonos (xilofone, vibrafone e marimba) e na percussão múltipla [...] utilizando caixa-clara, tom-tons, prato suspenso, triângulo, "cowbell" e "temple blocks"<sup>26</sup>”, encaminhando o aluno em uma progressão técnica como executante, tendo como objetivo:

demonstrar domínio em exercícios e estudos com quatro tímpanos cromáticos. Executar obras de grau de dificuldade avançado para caixa-clara. Demonstrar domínio em exercícios e obras para quatro baquetas na marimba e vibrafone. Executar obra para percussão múltipla que contenham linguagem musical contemporânea<sup>27</sup>.

Ao final do curso, a última disciplina denominada ‘Instrumento VIII (Percussão)’, aborda em sua ementa a necessidade principal para o aluno de percussão:

apresentar um recital, contendo peças de alto nível técnico. Executar uma obra de caráter concertante, incluindo, no recital, o uso das quatro categorias de instrumentos estudadas: caixa-clara, barrafonos (marimba e vibrafone), percussão múltipla e tímpanos<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Disponível em

<http://w3.ufsm.br/prograd/cursos/musica%20bacharelado/curriculo%20percussao/estrutura%20curricular/conteúdos%20percussão.pdf>. Acesso em 12 jun 2009

<sup>26</sup> Op. cit.

<sup>27</sup> Op. cit.

<sup>28</sup> Op. cit.

Além do Bacharelado em Instrumento, a Universidade Federal de Santa Maria também mantém um grupo de percussão – Grupo de Percussão da UFSM – fundado em 1987, pelo professor Ney Rosauero, timpanista e Doutor em Percussão pela University of Miami (EUA). O grupo executa peças de caráter erudito para conjuntos de percussão.

Também verificamos claramente uma abordagem percussiva erudita em outros programas de cursos como do Centro Universitário do Conservatório Brasileiro de Música (CBM), Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A chamada para a graduação em percussão no portal do Centro Universitário do Conservatório Brasileiro de Música (CBM) anuncia:

O curso de bacharelado em percussão, com a duração de 4 anos, oferece ao aluno a familiarização com a grande diversidade da percussão, seja na variedade dos instrumentos a serem estudados, tais como os tímpanos, marimba, vibrafone, caixa, triângulo, pratos, gongos, pandeiro, percussão set-ups, bateria e instrumentos da percussão brasileira, seja nas diversas formas de se fazer música, tal como na música orquestral, na música de câmara ou como solista, dando ênfase para que o aluno desenvolva sua potencialidade artística e sua versatilidade estilística.<sup>29</sup>”

A Universidade de São Paulo (USP – São Paulo) oferece um Bacharelado em Instrumento Percussão<sup>30</sup> com duas disciplinas denominadas ‘Grupo de Percussão’, oito disciplinas de ‘Instrumento (Percussão)’ e oito disciplinas de ‘Prática Instrumental (Percussão)’, sob a coordenação do professor Ricardo Bologna<sup>31</sup>. As ementas da disciplina ‘Grupo de Percussão’ também ressaltam uma aproximação com a percussão erudita destacando temas como: “Apresentação física e cultural do instrumental tradicional de percussão. Desenvolvimento da Percussão no século XX. Técnicas específicas da Música Contemporânea. Instrumentos de Percussão na Orquestra Sinfônica<sup>32</sup>.”. A bibliografia recomendada é em sua totalidade estrangeira com obras como:

Contemporary Percussion de Reginald S. Brinole; Modern School for Snare Drum de Morris Goldenberg; Pauken Übungen de Knauer Casbel; Percussion de James Holland; Percussion Instruments and

<sup>29</sup> Disponível em <http://cbm-musica.edu.br/>. Acesso em 14 jun 2009.

<sup>30</sup> Essa mesma estrutura de Bacharelado em Instrumento Percussão também é oferecida na cidade de Ribeirão Preto, interior de São Paulo.

<sup>31</sup> Percussionista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, professor da Academia da OSESP e do Departamento de Música da ECA/USP. Como regente atuou à frente das Orquestras Sinfônicas de Minas Gerais, São Bernardo do Campo e Jovem do Estado de São Paulo. É fundador e diretor do PERCORSO Ensemble, grupo especializado na execução do repertório do século XX e contemporâneo. (Falta a Fonte)

<sup>32</sup> Disponível em <http://sistemas2.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CMU0390&verdis=2>. Acesso em 13 jun 2009.

Their History de James Blades; Schule fur Wirbeltrommel de Ernest Harnesh e Wikrokosmos de Bella Bartok<sup>33</sup>.

A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) não disponibilizou as integralizações curriculares de seus cursos em seu portal na internet. No entanto, o anúncio do curso de Bacharelado em Música na página de graduação aponta:

habilitações em Canto, Composição, Regência e para os seguintes Instrumentos: Clarineta, Contrabaixo, Cravo, Fagote, Flauta, Harpa, Oboé, Órgão, Piano, Percussão, Saxofone, Trombone, Trompa, Tuba, Viola, Violão, Violino e Violoncelo, conferindo aos formandos o título de Bacharel em Música.<sup>34</sup>

Em função das outras habilitações aproximarem-se de uma formação em instrumentos específicos de orquestras, acreditamos que a habilitação em percussão também segue a mesma orientação: percussão sinfônica.

Uma exceção nos parece ser os programas da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Escola de Música da Universidade Federal do Pará (UFPA). Essas instituições não possuem Bacharelado em Instrumento Percussão e as disciplinas de percussão fazem parte da integralização curricular dos cursos de Licenciatura em Música.

Na Universidade Federal do Ceará, as duas disciplinas de percussão, denominadas “Oficina de Percussão”, com carga horária de 32 h/a cada, integram o elenco de disciplinas optativas do curso de Licenciatura em Educação Musical. Suas ementas destacam:

Estudo da estrutura acústica (física) e cultural do instrumental tradicional brasileiro de percussão e suas práticas musicais. Técnica e execução dos instrumentos de percussão. Prática de execução musical em conjunto. Desenvolvimento da percussão no século XX. Instrumentos de percussão de outras culturas. Pesquisa e prática de novos meios de expressão instrumental percussiva. Percussão corporal. (UFC, 2009, p. 37)

Na Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) o programa do curso de Licenciatura em Música oferta uma carga horária bem maior em disciplinas de percussão em comparação com as outras Licenciaturas de universidades Brasileiras. Ao todo são 216 h/a práticas de atividades percussivas distribuídas em seis disciplinas denominadas ‘Grupos Musicais – Percussão’ (36 h/a cada disciplina) sendo todas de

---

<sup>33</sup> Op. Cit.

<sup>34</sup> Disponível em

[http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=57&Itemid=82](http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=82). Acesso em 10 jun 2009.

caráter obrigatório. O responsável pela unidade curricular é o professor Rodrigo Gudin Paiva – Mestre em Música pela UNICAMP com a dissertação – Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos. As ementas das disciplinas destacam tópicos importantes do ponto de vista da inserção de atividades percussivas em contextos educacionais. O ementário traz idéias bastante relevantes como:

Tópicos em Técnicas Específicas de diferentes instrumentos de percussão oriundos da cultura popular brasileira, bem como os de origem multicultural. A Percussão na Educação Musical. Inclusão do instrumento de origem do aluno, da voz e da flauta doce na prática de percussão. Composição, arranjo e adaptação de diferentes peças musicais com percussão, objetos sonoros alternativos e instrumentos melódicos e harmônicos. A percussão no desenvolvimento da noção de autoria no discurso sonoro. Tópicos em Objetos Sonoros Alternativos. Oralidade e grafia na prática percussiva musical; a percussão como contextualização músico cultural; a percussão no desenvolvimento da noção de autoria no discurso sonoro; composição, arranjo e adaptação de diferentes peças musicais com percussão, objetos sonoros alternativos e instrumentos melódicos e harmônicos, para intervenção pedagógica coerente com a diversidade etária, músico cultural e econômica dos contextos e espaços educacionais. (UDESC, 2007, p. 26, 31, 68, 69 e 70)

A bibliografia recomendada abrange essencialmente obras nacionais com enfoque sobre a diversidade da cultura musical popular. Os autores são Oscar Bolão (*Batuque é um privilégio*); Sandro Cartier (*Ritmos e grafia aplicados à Música Brasileira*); Odilon Costa e Guilherme Gonçalves (*O Batuque Carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*); José Eduardo Gramani (*Rítmica e Rítmica Viva*); Rodrigo Gudin Paiva (*Conhecendo os Ritmos do Nordeste e Material didático para bateria; Percussão; e Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos*); Éder “O” Rocha (*Zabumba moderno*); Luiz Roberto Sampaio e Victor Bub (*Pandeiro Brasileiro*) e Ed Uribe (*The essence of afro-cuban rhythms*).

Na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (UFPA), a ementa da disciplina ‘Percussão’, com carga horária de 51 h/a, no curso de Licenciatura em Música, destaca uma abordagem clara sobre a música percussiva brasileira ressaltando “técnicas de execução da percussão brasileira” (UFPA, 2009). Na bibliografia encontramos obras de Edgar Nunes Rocca (*Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*); Adelina Barretto Santiago. (*Música e percussão: nossas raízes musicais*), Mingo Jacob (*Método Básico de percussão*), Mario D. Frugillo (*Dicionário de*

*Percussão*) e Judith Akoschky (*Cotidiáfonos: instrumentos sonoros realizados com objetos cotidianos*).

A Instituição também possui como projeto de extensão, cursos básicos e técnicos em instrumentos, entre eles a percussão. A partir deles, como complemento na formação artística surge o Grupo de Percussão da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

O grupo foi criado em março de 2004, pelo Prof. Vanildo Monteiro, como meio de aperfeiçoamento acadêmico e artístico de seus alunos e veículo para a divulgação da literatura musical para percussão. Formado por 11 integrantes, tem sempre se apresentado em eventos merecendo destaque: Concerto dentro do PROJETO PAIXÃO DO BOI, no Teatro Maria Silvia Nunes; Concerto dentro do XXX ENCONTRO DE ARTE DA UFPA, no Teatro da Paz; Concerto dentro do Projeto BATUQUE; Concerto em Homenagem ao Maestro Ernest Mahler, no Art Doce Hall ; Espetáculo TIM TUM Um toque musical; entre outros<sup>35</sup>.

Uma grande parte dos portais de instituições com cursos de Bacharelado em Instrumento Percussão, não nos forneceram acesso às informações detalhadas das ementas. Mesmo assim foi possível perceber uma afinação com uma proposta pedagógica de formação em percussão sinfônica erudita para execução de música contemporânea. A dificuldade em acessar as matrizes curriculares dos cursos de música não nos permitiu uma avaliação precisa dos conteúdos das disciplinas de algumas instituições que ofertam Bacharelados em Instrumento Percussão como a UFPB, UFBA, UFMG, UFU, UNESP, UNICAMP e a USP. Através dos projetos de extensão dessas instituições, foi possível deduzir, a partir das propostas artísticas dos seus grupos de percussão, um alinhamento com a prática percussiva voltada para a percussão sinfônica havendo em um primeiro plano, um distanciamento das práticas percussivas das manifestações populares, nos parecendo até aqui, que estas atividades ainda permanecem à margem das práticas pedagógicas dessas instituições universitárias.

Um exemplo em conformidade com essa argumentação é o do Grupo de Percussão da Escola de Música da UFMG, criado pelo professor Fernando Rocha, em 1998, do qual atualmente participam alunos do curso de bacharelado em instrumento percussão.

O repertório do grupo reúne música contemporânea, escrita originalmente para percussão e também arranjos, especialmente de música brasileira, para uma gama muito grande de instrumentos de percussão, que incluem marimba, vibrafone, xilofone, tímpanos,

---

<sup>35</sup> Disponível em <http://www.emufpa.ufpa.br/grupos-artisticos>. Acesso em 15 de jun 2009.

bateria, surdo, pandeiros, gongos e até objetos como latas, painéis de freio e o próprio corpo dos músicos. O grupo tem realizado inúmeras primeiras audições, em Belo Horizonte, de obras importantes da Música Contemporânea, como *Credo in Us*, de John Cage, *Music for Pieces of Wood*, de Steve Reich e *Marimba Spiritual* de Minoru Miki. Também tem recebido e estreado obras de compositores e estudantes de composição de Belo Horizonte.<sup>36</sup>

Na mesma direção, parece-nos também seguir o Grupo de Percussão da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). O Grupo iniciou suas atividades em 1994 e faz parte das atividades do Curso de Música Habilitação: Bacharelado e Licenciatura em percussão. Desde 2002, o grupo encontra-se sob a coordenação dos professores Eduardo Fraga Tullio e Cezar Traldi. É formado pelos alunos do curso de percussão da UFU e tem como objetivo difundir a prática da música em conjunto para percussão, formando um laboratório de pesquisa em percussão. Em seu repertório encontramos composições eruditas brasileiras. De acordo com informações do portal na internet, os instrumentos disponíveis no laboratório de percussão são:

Marimba 5 oitavas Jog, Marimba 4 1/3 Adams Rosewood, Xilofone Adams Rosewood, 2 Vibrafones Jog, Glockenspiel de 37 teclas, Metalofone, quarteto de Tímpanos Tempus de cobre, Bombo Sinfônico 36', TamTam 36' e 20', pratos de choque Sabian, Caixas, Pratos, Tambores diversos e acessórios diversos.<sup>37</sup>

Soando em conjunto com os grupos percussivos anteriores encontramos ainda o “PIAP” – Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP e o “GRUPU” – Grupo de Percussão de UNICAMP.

O Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP foi criado pelo professor John Boudler em 1978, objetivando proporcionar uma vivência do músico/percussionista em um conjunto musical especializado na prática percussiva.

Um percussionista tem menos possibilidades de tocar a “linha de frente” musical... Muitas vezes a percussão é considerada apenas como meros ritmos ou timbres especiais. Exigir musicalidade para apresentar as melodias principais, determinar responsabilidades de preparação musical, guiar sutilezas da arte em música de câmara, são pilares para uma formação pedagógica e artística mais completa. Manutenção dos equipamentos, paz social dentro do grupo (respeitar limites individuais pessoais e dos outros), rigor profissional em termos de horário, cuidados especiais com nosso acervo, presença no palco e atitudes maduras, são tratados como conduta mínima diária dos

<sup>36</sup> Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/perc.html>. Acesso em 05 jun 2009.

<sup>37</sup> Disponível em <http://www.demac.ufu.br/demac/?op=m&center=musica/labperc/grupo.php> Acesso em 30 jun 2009.

integrantes. Há respeito mútuo entre as pessoas que participaram deste conjunto ao longo da sua história.<sup>38</sup>

O Grupo oferece bolsas para seus membros e desde 1995 é caracterizado oficialmente como Atividade Cultural Permanente pela Reitoria da UNESP. Ao longo de sua trajetória, realizou diversos concertos gravando LP's e CD's. Ao longo de duas décadas, devido ao número limitado de vagas (apenas três vagas por ano pela UNESP) para o Bacharelado em Percussão, o curso formou, em média, um total de quarenta alunos. Esse grupo se reconhece hoje como Ex-PIAP's.

Quatro destes ex-alunos são professores atuais da UNESP, também há dois formados, contratados na USP, um na UNICAMP, PUC/SP, UFMG, UFRGS, Faculdade Santa Marcelina, FAAP, FAAM e na Universidade Federal de Uberlândia além de outras instituições particulares. Três ex-membros trabalharam em Belém, PA e outros dois trabalham na Fundação em São Caetano do Sul (SP). Todo o naipe da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (seis membros) mais dois da Orquestra Sinfônica RTC formaram pela UNESP. Temos "ex-PIAPs" trabalhando em orquestras em Brasília, Curitiba, Santo André, São Bernardo, São Bernardo do Campo, Ribeirão Preto, Rio de Janeiro e Manaus além de quatro membros na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. [...] Quase vinte dos formados em percussão pela UNESP já completaram seus programas de pós-graduação (cinco dos quais doutores) – a grande maioria em instituições estrangeiras.<sup>39</sup>

O Grupo de Percussão da UNICAMP foi fundado pelo seu atual coordenador, o professor Fernando Hashimoto, professor de percussão da UNICAMP e timpanista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Desde a sua fundação, o Grupo realiza intensa atividade musical, sendo considerado um grupo de percussão erudita. Em 2006, o grupo lançou o CD "Configurações". A partir de notícias no portal da UNICAMP é possível ter acesso a proposta artística do grupo. Uma proposta evidente em música percussiva erudita contemporânea.

Um mural de percussão contemporânea que emprega instrumentos variados e multifacetados, diferentes paletas de timbre, recursos eletroacústicos, espacialização sonora e plasticidade, sincronismos, defasagens, paralelismos, improvisação, entre outras interações. Sua musicalidade pode ser apreendida nas várias formações com as quais o grupo se apresenta: duos, quartetos, septetos e até a formação completa, de seus 15 integrantes. Nas sete músicas que compõem, são utilizadas muitas técnicas de percussão. Enquanto algumas são

---

<sup>38</sup> Disponível em <http://www.unesp.br/proex/repositorio/programasproex/pac/gruperc.htm>. Acesso em 30 jun 2009.

<sup>39</sup> Disponível em <http://www.unesp.br/proex/repositorio/programasproex/pac/gruperc.htm>). Acesso em 30 jun 2009.

bastante tradicionais, nas modalidades erudita e popular, outros são exóticos, como uma bicicleta ou as bolas de gude.<sup>40</sup>

Na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) encontramos ainda um projeto de extensão em música percussiva, intitulado Grupo de Percussão do Nordeste (UFPB) do qual participam alunos do curso de extensão e do bacharelado em percussão. O grupo executa em seu repertório peças para caixa clara, marimba, vibrafone, tímpanos, percussão múltipla e para grupo de percussão. Mesmo com poucas informações disponíveis sobre o grupo, nos parece haver, com base no elenco de instrumentos listados na proposta artística e na integralização curricular do Bacharelado em Instrumento Percussão, um alinhamento com práticas percussivas sinfônicas. Infelizmente não foi possível, através da internet, encontrar maiores informações sobre o trabalho do grupo. Até o próprio portal da UFPB não disponibiliza detalhes sobre o projeto.

Na Universidade de São Paulo (USP), tanto no campus da cidade de São Paulo quanto na cidade de Ribeirão Preto, mesmo com a existência dos cursos de Bacharelado em Instrumento Percussão, não encontramos informações ou alguma alusão, em portais na internet, sobre a existência de grupos percussivos em ambos os campus. Entretanto, tivemos acesso a informações sobre o 1º Encontro Percussivo USP 2008 que propôs apresentar um panorama da produção no campo da percussão contemporânea reunindo percussionistas mestres, profissionais e estudantes que trabalham com percussão na música contemporânea, na música eletrônica e nas orquestras sinfônicas brasileiras e latino-americanas. O evento, projetado sob uma estrutura de master classes, workshops e concertos diversos, teve como objetivo “criar no Brasil um conceito de escola de altíssimo nível, que permitirá aos jovens participantes uma formação completa nesse campo vastíssimo, que é o da percussão”. ([www.percussivosp.com.br](http://www.percussivosp.com.br)). A missão do Departamento de Música da ECA/USP foi

de acreditar e contribuir de forma determinante para a promoção e o desenvolvimento da qualidade dos nossos músicos, além de julgar estar cumprindo seu papel ao assumir internacionalmente tal responsabilidade, bem como contribuindo para o desenvolvimento do ensino de alta *performance* e de pesquisa em uma das áreas que mais se desenvolveram na música do século XX: a percussão.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/divulgacao/2006/12/19/grupo-de-percussao-da-unicamp-lanca-novo-cd>. Acesso em 10 jun 2009.

<sup>41</sup> Disponível em [www.percussivosp.com.br](http://www.percussivosp.com.br). Acesso em 10 jun 2009.

Ao longo de nossa pesquisa, registramos um total de **oito** grupos de percussão com mais de dez anos de atividades em instituições universitárias. As instituições que abrigam esses grupos são: Universidade Estadual de Campinas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal do Pará e Universidade Federal do Rio Grande do Norte. De todos os grupos investigados, nos chamou bastante atenção, por manter uma interligação com a cultura popular, o Grupo de Percussão do Núcleo de Percussão da UFBA.

O Grupo de Percussão da UFBA surgiu na década de sessenta, formado por professores da Escola de Música. Atualmente integram o grupo alunos do curso superior de percussão da Universidade da Bahia, coordenados pelo professor Jorge Sacramento, professor de percussão da UFBA, percussionista da OSBA e do Grupo JANELA BRASILEIRA. As atividades do grupo são direcionadas para experimentar, através de um trabalho coletivo, composições e adaptações de compositores locais e alunos do Bacharelado em Composição da UFBA, utilizando instrumentos como: Marimba, Vibrafone, Xilofone, Tímpanos, Caixa Clara, Bombo, Tom-Toms, Pratos, Triângulo entre outros. Além de recitais de música contemporânea, o grupo também realizou trabalhos intitulados ‘Tributo a Pixinguinha’, ‘Tributo a Waldir Azevedo’ e ‘Brasil Musical’ (canções da música popular brasileira), com arranjos preparados para a formação instrumental característica do grupo (marimba, vibrafone, xilofone e glockenspiel) e também a percussão tradicional brasileira.

O Núcleo de Percussão da UFBA é um setor da Escola de Música da UFBA (EMUS) que busca desenvolver trabalhos de qualificação dos percussionistas não só da EMUS, mas também da comunidade da cidade de Salvador.

O Núcleo possui diversos projetos que estão interligados com a cultura popular e que tem também a preocupação de formar o cidadão, colocando em prática esta função importante da Universidade. Outros projetos que são executados no Núcleo têm como objetivo principal iniciar e direcionar os interessados à prática instrumentista no naipe de percussão. [...] Com a sua filosofia de trabalho no processo de ensino/aprendizagem, têm aumentado em qualidade e quantidade os alunos de percussão da referida instituição.<sup>42,3</sup>

São diversas ações que visam alcançar a produção musical percussiva na comunidade, assim como aproximá-la do ambiente acadêmico universitário. São elas:

---

<sup>42</sup> Disponível em [www.percussao-ufba.com](http://www.percussao-ufba.com). Acesso em 12 jun 2009.

1) *Projeto Formação de Agentes Multiplicadores* – O Projeto Formação de Agentes Multiplicadores é formado por percussionistas com larga experiência popular e ligados a alguma entidade de Salvador. Tem como base a troca de informações, saberes, excelência entre a Universidade e a cultura afro-descendente desses alunos. Respeitando a diversidade dos alunos envolvidos, estão nesta atividade como professores e alunos. A pesquisa desenvolve uma metodologia onde se utilizam os conhecimentos prévios - ritmos afro-brasileiros - dos alunos como conteúdo pedagógico, para facilitar a transmissão e aquisição da técnica tradicional de caixa, leitura e escrita musical, construindo conhecimento em sala de aula. As pesquisas pedagógicas de Paulo Freire servem para a fundamentação teórica. 2) *Encontro Percussivo* – Projeto que reúne uma vez por mês, com um tema específico, pessoas que têm o conhecimento popular, adquirido na experiência de vida (senso comum) e outras que adquiriram conhecimento através de pesquisa. São exemplos de alguns temas abordados: A História e a Música de Blocos Afros, Afoxés, Capoeira, São João, Samba na Bahia, Bateristas da Bahia, Direitos e Deveres do Músico, a História do Trio Elétrico, Luiz Caldas, Timbalada, entre outros. 3) *Repercutindo nas Comunidades* – Neste projeto, estamos levando o grupo de Percussão da UFBA, formado por alunos do curso Básico e da Graduação, para apresentações pedagógicas em diferentes comunidades de Salvador. É apresentado um repertório de música brasileira, com arranjos melódicos/harmônicos próprios os teclados da percussão: marimba, xilofone, vibrafone e glockenspiels, além dos instrumentos de percussão tradicional da música brasileira. Já tivemos experiências em comunidade como: Mussurunga, Fundação Pierre Verger, Cefet, Colégio Oficina, Liberdade, entre outros. 4) *Festival de Interação* – Apresentação de peças para grupo de percussão, compostas pelos estudantes de composição, regidas pelos estudantes de regência e executadas pelos alunos de percussão. 5) *Festival de Percussão* – Nesta atividade são realizadas apresentações dos projetos "Formação de Agentes Multiplicadores", "Encontro Percussivo" e "Percussão Comunitária Itinerante" com as entidades envolvidas. 6) *Cursos Oferecidos pelo Núcleo* – Oficina de Percussão, oficina de bateria, percussão afro-brasileira, curso Básico de Percussão.<sup>43</sup>

O enfoque desenvolvido por este estudo procurou, até o momento, narrar uma realidade acadêmica que em geral nos parece se distanciar de um patrimônio musical percussivo presente no universo da cultura popular brasileira. Não observamos nos projetos de extensão, atividades percussivas coletivas direcionadas para a formação de escolas de samba ou de grupos de maracatus. Parece-nos que essas práticas ainda são exceção em espaços universitários. Poucas instituições têm realizado projetos nessa direção como, por exemplo, os projetos ‘Calangotango’<sup>44</sup>, ‘Brincantes do Cordão do

<sup>43</sup> Disponível em [www.percussao-ufba.com](http://www.percussao-ufba.com). Acesso em 12 jun 2009.

<sup>44</sup> O projeto “CALANGOTANGO – Música Percussiva em Conjunto para a Escola” busca legitimar a prática musical das escolas de sambas, maracatus e grupos de baião trazendo-os para o interior da universidade e integrando nesta realização estudantes de ensino médio (comunidade) e superior

Caroá<sup>45</sup>, e ‘o grupo Acadêmicos da Casa Caiada<sup>46</sup>, da Universidade Federal do Ceará; o projeto ‘Grupo Étnico<sup>47</sup>, da Universidade de Passo Fundo; o projeto ‘Capoeira – Cultura Popular<sup>48</sup>, da Universidade Estadual de Campinas; o projeto ‘Bateria do Imprensando<sup>49</sup>, da Universidade Federal de Mato Grosso; o Projeto ‘Música dos Povos – Grupo Bayaka<sup>50</sup>, da Faculdade de Artes do Paraná; o projeto ‘Zumbi<sup>51</sup>, da Faculdade de Minas; o projeto ‘Ritmo das Baterias das Escolas de Samba em Pauta’<sup>52</sup> e o curso ‘O Passo’ do professor Lucas Ciavatta<sup>53</sup>, do Centro Universitário do Conservatório Brasileiro de Música, além de projetos de oficinas e cursos de extensão em percussão ofertados em algumas poucas instituições como o Conservatório de Música de Niterói

---

(graduandos em Música - Licenciatura). O projeto foi apresentado à Prefeitura Municipal de Fortaleza e aguarda aprovação.

<sup>45</sup> O grupo Brincantes Cordão do Caroá é um Programa de Extensão da UFC, criado em 2005, que vivencia, na tradição popular, os conhecimentos e expressões da nossa cultura, valorizando aspectos que fazem parte da memória, do patrimônio material e simbólico, do conjunto de gestos, das danças e dos significados do complexo mundo imaginário dos artistas populares nordestinos. Ao longo de sua trajetória grupo construiu uma importante rede de atuação no contexto universitário, dialogando com inúmeros Mestres da Cultura local, de Juazeiro do Norte/CE e de outras regiões.

<sup>46</sup> O projeto, em fase de implantação, objetiva criar um grupo percussivo – escola de samba e maracatu – com professores, estudantes e comunidade para apresentações artísticas e desfile durante as festividades do carnaval.

<sup>47</sup> O Grupo Étnico da UPF foi fundado em 1997 com a intenção de pesquisar, valorizar e divulgar a dança dos diferentes países. Os espetáculos têm sido realizados em escolas, espaços culturais, feiras e exposições, seminários, congressos e festivais de danças folclóricas. Disponível em <http://www.upf.br/etnico>. Acesso em 14 jun 2009.

<sup>48</sup> Capoeira - Cultura Popular: Introdução aos elementos básicos da capoeira. O estudo dos principais elementos da capoeira tais como: técnica corporal, musicalidade, expressividade, ritual, voltados ao desenvolvimento integrado do indivíduo. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/extensao/index2009.php>. Acesso em 14 jun 2009.

<sup>49</sup> O uso da música como expressão de arte. Esse é o eixo condutor do projeto social Bateria do Imprensando, que trabalha a identidade cultural e auto-estima de crianças e adolescentes de baixa renda do bairro Despraído, em Cuiabá. Disponível em <http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/index.php/secao/site/137/procev>. Acesso em 10 jun 2009.

<sup>50</sup> O Grupo Música dos Povos, criado em 2003, centra seu foco de atenção na música popular, característica de cada país e de cada povo, sendo o resultado de uma extensa pesquisa que vem sendo desenvolvida há vários anos, por meio do contato com diversos países, no sentido de compilar obras produzidas nas mais diferentes regiões de nosso planeta. Disponível em <http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=25>. Acesso em 14 jun 2009.

<sup>51</sup> O Projeto Zumbi: Oficina de Forró e grupo de estudos da influência da cultura Afro nas manifestações artísticas e culturais brasileiras. Disponível em <http://www.faminas.edu.br/conteudo/conteudo.php?id=7>. Acesso em 14 jun 2009.

<sup>52</sup> Projeto que visa “capacitar os alunos para a execução dos instrumentos de percussão através do desenvolvimento técnico e estudo do repertório específico, bem como a integração e compreensão dos aspectos teóricos do samba, enfatizando a utilização dos surdos, repinique, caixa de guerra, tamborim e chocalho”. Disponível em <http://cbm-musica.edu.br/>. Acesso em 10 jun 2009 .

<sup>53</sup> *O Passo* é um método de Educação Musical criado por Lucas Ciavatta em 1996, baseado num andar específico e orientado por quatro eixos (*corpo, representação, grupo e cultura*). *O Passo* introduziu no ensino-aprendizagem de ritmo e som novos conceitos, como *posição* e *espaço musical*, e novas ferramentas, como o andar que dá nome ao método, notações orais e corporais e a *Partitura d'O Passo*. Disponível em <http://www.opasso.com.br/>. Acesso em 19 jun 2011.

(CMN); Centro Universitário Metodista (IPA) e na Universidade Federal do Pará<sup>54</sup> (UFPA).

Ao mesmo tempo, não detectamos uma incorporação efetiva, nos currículos acadêmicos universitários, de elementos musicais presentes nas manifestações populares e que são muitas vezes a base de sustentação identitária do desenvolvimento cultural de uma comunidade. Não esperamos com esse trabalho suscitar uma uniformidade nacional de conteúdos musicais percussivos e muito menos tentar assegurar uma hegemonia musical de uma determinada manifestação cultural em espaços acadêmicos educacionais, mas oportunizar uma discussão sobre uma possível pluralidade de ações pedagógicas que favoreçam o incremento da atividade de percussão na nossa sociedade, permitindo um intercâmbio de conhecimento entre os diversos saberes musicais percussivos.

O Brasil conta com uma imensa e variada gama de manifestações de cultura popular. Do ponto de vista operacional da ação do poder público, trata-se de um universo bastante amplo, diversificado e complexo que não está contemplado de forma completa em outras esferas das políticas públicas de cultura. [...] A gestão pública tem como grande desafio reduzir os entraves burocráticos de seus mecanismos de fomento e incentivo, para facilitar seus usos e o diálogo com grupos informais que historicamente não se relacionam com o Estado. (PNC, 2007, pg. 37-38)

Acreditamos que se torna urgente o desenvolvimento de estratégias que possam compreender inicialmente as demandas culturais do povo brasileiro. No campo da música percussiva será preciso ampliar o conceito do termo ‘percussão’, transpondo a ênfase na música percussiva eminentemente orquestral sinfônica já consolidada, para atingir o que poderíamos chamar de um pluralismo rítmico associado, antes de tudo, à diversidade das manifestações culturais brasileiras.

Através do nosso estudo, observamos que instituições universitárias como a UFPB, UFBA, UFMG, UFU, UNESP e a UNICAMP possuem grupos percussivos com propostas artísticas direcionadas para percussão sinfônica, em alguns casos de caráter europeu. Acredita-se que esses grupos surgiram motivados pelos bacharelados e cursos

---

<sup>54</sup> “A Educação Musical no Estado do Pará está restrita a duas Instituições Governamentais, as quais são: Fundação Carlos Gomes através do Conservatório Carlos Gomes e a Escola de Música da UFPA, estas escolas preocupavam-se até pouco tempo, orientar instrumentos de cordas e piano, não percebendo a maior realidade, onde o que mais se concentra não somente no Município de Belém como no interior do Pará os Instrumentos de Sopro, Canto e Percussão. As escolas devem extrapolar seus muros e direcionar a periferia e cidades dos interiores do Pará, a fim de socializar o conhecimento acadêmico e oportunizar as comunidades mais carentes (periferia e interior) conhecimentos em geral”. Disponível em [http://www.proex.ufpa.br/atual/arquivos/documentos/catalogo\\_proex.pdf](http://www.proex.ufpa.br/atual/arquivos/documentos/catalogo_proex.pdf). Acesso em 17 jun 2009.

técnicos em percussão para orquestras sinfônicas, podendo ter havido posteriormente, a integração em suas atividades, de um diálogo com a música percussiva de manifestações culturais populares. No entanto, percebemos que ainda mantém em seus programas, a execução de composições eruditas, de certa forma, distantes da dimensão de produção percussiva musical popular brasileira. É bastante provável que esses grupos sofreram influência dos conteúdos curriculares dos cursos de Bacharelado, que por tradição mantém em seus projetos artísticos estruturas de criação simbólica calcadas em valores europeus. Não nos cabe julgar o valor do trabalho artístico realizado por esses grupos, que sem dúvida apresentam um nível de complexidade inerente às obras que executam. No entanto, inspira-nos cuidado o fato de não haver nessas instituições universitárias, principalmente as de caráter público, espaços de formação, produção e difusão de múltiplas expressões musicais percussivas, que contemplem de algum modo, a diversidade de padrões rítmicos e técnicas de execução dos instrumentos de percussão do Brasil. Espaços universitários de atividade percussiva que hoje são reféns de ações do acaso, pois ainda nos faltam diretrizes oriundas das próprias instituições que fomentem a sua criação.

A atividade percussiva na UFBA e na UDESC podem ser um exemplo dessa situação. É possível que a proximidade com a cultura afro-brasileira, fortemente presente na Bahia, assim como o pioneirismo em projetos de educação musical em contextos comunitários desenvolvidos pela UFBA, acabou por influenciar o grupo de percussão da UFBA fazendo com que seus projetos artísticos, mesmo de música contemporânea tivessem um forte apelo para dimensões da cultura popular.

Outra situação semelhante foi possível perceber na UDESC, onde existe um professor na área de percussão, com mestrado na UNICAMP, realizando uma forte intervenção na matriz curricular do curso no qual atua, fazendo ressoar o seu trabalho no campo da música percussiva nas atividades acadêmicas do curso. Essa ressonância se amplia ao irradiar-se para outras instituições próximas, como é o caso da UNIPLAC e da UNIVALI, nas quais observamos a inserção de música percussiva como componente curricular de um curso com habilitação em música. Curiosamente, o mesmo professor que atua na UDESC, também realiza trabalhos nessas duas outras instituições. Parece-nos, então que a discussão sobre a inserção curricular do ensino de música percussiva em espaços educacionais ainda permanece uma tarefa solitária, perpassada por ações esparsas, individualizadas e pontuais, realizada por poucos músicos obstinados em

inserir essa atividade tão popular, hora reconhecida como nacional, para os espaços acadêmicos ditos superiores.

A construção dos programas dos cursos de Bacharelado em Instrumento Percussão nos parece muito mais se justificar pela presença de um professor especialista em instrumento de percussão sinfônica do que por uma demanda da comunidade. No exemplo da UDESC, percebemos um caso único onde o titular responsável pela unidade curricular possui mestrado com experiências em práticas percussivas multiculturais, implementando estratégias de acesso à diversidade percussiva no programa do curso de licenciatura em música das instituições onde atua.

Após esse 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. 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?

As perguntas permanecem na tentativa de provocar um diálogo nas instituições universitárias brasileiras sobre as linguagens artísticas e expressões culturais do país, principalmente aquelas associadas à música percussiva coletiva, ampliando cada vez mais a oferta de oportunidades de capacitação de professores de música e artistas multiplicadores, fortalecendo nosso patrimônio cultural musical.

*“Sete padres, sete igrejas, sete sino, sete cordão de menina acompanhando sete andor. Sete broqueu de flô, São José batendo palma, São Miguel pesando as almas ao pé de Nosso Senhor.”*

*Cantiga de entrada da Alma<sup>1</sup>*

## CAPÍTULO II

### **ENREDO – Disciplinas *Oficina de Percussão I e II* do curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará.**

*Faculdade de Educação da UFC – Sala de Artes.*

*Agosto de 2006.*

A primeira turma de alunos freqüentou a disciplina *Oficina de Percussão I* no segundo semestre do curso, iniciado em agosto de 2006. Como membro da equipe de criação do projeto pedagógico do curso de Música – Licenciatura e o defensor da inclusão de práticas musicais percussivas no currículo fui escalado para conduzir a disciplina e realizar as atividades práticas, visto que na época não havia um professor com formação específica na área para ocupar o lugar. Minha experiência com instrumentos de percussão? Muito pouca, além da boa vontade e uma habilidade considerável em leitura rítmica.

Não sei ao certo quando se deu meu interesse pela música percussiva. Ainda criança, estudando no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, tive contato com o instrumental percussivo *Orff*, tocando tambores, caxixis, triângulos, xilofones e até um bumbo, em um recital de fechamento do ano letivo. Por toda minha adolescência acompanhava anualmente, pela televisão, os desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro/RJ. O mundo das fantasias e alegorias me encantava e a música percussiva das baterias mantinha a cadência do sonho. Durante toda a minha formação superior em música, nunca freqüentei uma disciplina prática de música percussiva. Toda a minha trajetória musical foi sempre associada ao movimento do canto coral, no qual me tornei cantor e regente, e que acabou promovendo meu reencontro com a percussão.

Regendo o Coral das Águas<sup>2</sup>, em 1995, conheci alguns cantores ritmistas com quem aprendi a tocar surdo e pandeiro, muitas vezes quase “atravessando<sup>3</sup>” o

---

<sup>1</sup> Letra do canto de entrada da Alma, do entremez: a Alma, São Cão e São Miguel, do Reisado de Congo, da região do Cariri/CE colhida pelos integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caróá*.

andamento por falta de resistência muscular. A partir do convívio com os *ritmistas cantores* do Coral das Águas, sempre que possível, utilizava algum instrumento percussivo nas apresentações do grupo e também em outros grupos corais que regia ou fazia parte como cantor, sempre procurando outras sonoridades polifônicas e timbrísticas, além das consonâncias e dissonâncias de uma harmonia coral com a qual convivia há alguns anos.

Por nunca ter estudado percussão em um curso de uma instituição formal de ensino de música ou ter tido aulas particulares sistemáticas com algum ritmista ou percussionista, acabei me tornando um aprendiz informal da música percussiva. Sempre com atenção voltada para as *levadas* rítmicas nas apresentações musicais, procurava compreender as *batidas* através de métodos e partituras para percussão (minha fluência em leitura rítmica contribuiu bastante nesse sentido), ao mesmo tempo em que adquiria alguns instrumentos percussivos para exercitar e acompanhar os grupos corais com os quais trabalhava.

As aulas da disciplina *Oficina de Percussão I* aconteciam às segundas-feiras, no horário das 16h às 17h45min e inicialmente trabalhamos muito a percepção auditiva de ritmos e exercícios de leitura rítmica. Muito trabalho para praticar a independência das mãos e jogos de percepção da pulsação, individualmente e em grupo. Tudo isso sem instrumento de percussão. A universidade não disponibilizava de verbas para a compra dos instrumentos. Na minha casa também não havia muitos instrumentos.

Havia muita reclamação dos alunos pela falta do material para as aulas práticas. Em alguns encontros, levei alguns poucos instrumentos e fiz uma demonstração, onde tocando surdo, zabumba, triângulo, pandeiro e tamborim. Esses dias ficaram marcados pela total desarmonia da turma, pois cinco alunos tentavam tocar os instrumentos trazidos por mim e o restante, 12, de um total de 17 alunos, ficavam olhando, aguardando ansiosamente a sua vez.

No final do semestre improvisamos uma batucada nos armários, cadeiras, barras de ferro da sala e no nosso corpo. Tudo que havia no espaço foi transformado em instrumento de batuque. Ainda como ilustração de experiências percussivas, convidei a *turma* do *reisado* do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* para uma apresentação na sala de aula. O trabalho final da disciplina foi uma pesquisa sobre ritmos brasileiros. Um

---

<sup>2</sup> Coral da Companhia de Água e Esgoto do Ceará – CAGECE.

<sup>3</sup> Situação de descompasso entre o som percutido no instrumento e o andamento original da peça musical que está sendo acompanhada.

trabalho escrito para uma disciplina prática. Frustração total! Ao final do semestre tivemos uma reunião de avaliação e todos foram unânimes em criticar a disciplina e a ‘falta de responsabilidade’ da coordenação por não ter providenciado o material necessário para o bom funcionamento do curso.

*Pró-Reitoria de Graduação da UFC.*

*Julho de 2007.*

Antes do início das atividades letivas, o grupo de trabalho das licenciaturas na UFC – GTL, cuja coordenação do Curso de Música – Licenciatura tinha participação efetiva, atendeu ao chamado de um Edital aberto pelo Ministério da Educação para submeter um projeto à Secretaria do Ensino Superior – SESu e receber recursos de um programa que objetivava melhorar as condições de funcionamento dos cursos de licenciatura das universidades federais brasileiras. O programa *Prodocência* foi uma iniciativa da SESu/MEC que visava à elevação da qualidade dos cursos de licenciatura, tendo como prioridade a melhoria do ensino dos cursos de licenciatura e a formação de professores. Seu edital previa a aplicação de recursos financeiros para as instituições federais e estaduais de ensino superior no valor total de R\$ 3 milhões. Desse valor, R\$ 2,5 milhões foram destinados exclusivamente para as Instituições Federais de Ensino Superior. A UFC enviou projetos para o primeiro edital (011/2006)<sup>4</sup> lançado no segundo semestre de 2006. Para o Curso de Música – Licenciatura foi designado um montante aproximado de 5.000 reais. Esse valor foi destinado à compra de instrumentos musicais para as atividades práticas de flauta, violão e percussão. As atividades da disciplina de percussão do primeiro semestre de 2007 foram realizadas de maneira satisfatória, pois conseguimos adquirir um número razoável de instrumentos para a prática de três linhas de investigação rítmica: o samba, o baião e o maracatu. O instrumental básico inicial era composto de: 2 surdos graves, 2 surdos menores, 2 zabumbas, 3 caixas, 4 tamborins, 4 repiques, 1 chocalho, 3 agogôs, 3 pandeiros, 4 triângulos e ainda conseguimos 4 alfaias (tambor de couro e madeira) através de uma doação feita pela Associação de Amigos do Coral da Universidade Federal do Ceará.

*Casa de José de Alencar – na sala 03 e embaixo das mangueiras.*

*Outubro de 2007.*

---

<sup>4</sup> Fonte – Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/edital\\_011\\_2006.pdf](http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/edital_011_2006.pdf). Acesso em 17 de junho de 2008.

As aulas da “Oficina de Percussão” reiniciaram em outubro de 2007. Em virtude da minha ausência da cidade durante o mês de setembro<sup>5</sup>, as trinta e duas horas/aula da disciplina “Oficina de Percussão” foram compactadas em dois meses, outubro e novembro. Como havíamos conseguido uma quantidade razoável de instrumentos com o programa *Prodocência*, sugeri ao coordenador do curso que integrasse as duas disciplinas de percussão (Oficina de Percussão I e Oficina de Percussão II) em um mesmo horário, para que pudéssemos contar com um número expressivo de alunos matriculados, e assim conseguir formar uma verdadeira “bateria de escola de samba”. Com a compactação do período letivo em dois meses, os encontros passaram de duas horas, para quatro horas semanais. Com os atrasos e pedidos de liberação das aulas antes do horário do término oficial – por causa da dificuldade de deslocamento dos alunos – os encontros se resumiram efetivamente em três horas semanais. Entretanto, devido também à dificuldade de transporte dos instrumentos, as aulas foram transferidas da Faculdade de Educação para a Casa de José de Alencar, local de funcionamento do Curso de Música – Licenciatura. Os instrumentos adquiridos com o recurso do *Prodocência* necessitavam de um espaço para serem guardados e somente na Casa de José de Alencar havia local disponível para acomodação segura do material percussivo. O horário da disciplina também foi modificado. As aulas se mantiveram as segundas-feiras, mas passaram a acontecer das 14h às 17h (efetivamente, pois o horário oficial de encerramento das atividades deveria ser 18h), atendendo ao pedido dos alunos que tinham aula no turno da manhã e desejavam permanecer e almoçar nas dependências da Casa de José de Alencar, para não terem que se deslocar<sup>6</sup> durante esse intervalo.

A segunda turma matriculada na Oficina de Percussão I contou com 15 alunos. Já a Oficina de Percussão II contou com 08 alunos matriculados. Tínhamos um total de 23 alunos inscritos nas duas disciplinas. Iniciamos a atividade de percussão. As aulas passaram a acontecer na sala 03 do bloco didático da Casa de José de Alencar. Dividi a aula em dois momentos: o primeiro momento era destinado à leitura e percussão com as mãos de ritmos escritos no quadro branco. Todos realizavam o exercício. A ansiedade da turma em poder pegar o instrumento e tocar era grande. Utilizei ritmos de samba transcritos por Oscar Bolão, editados em uma apostila distribuída em um festival de

---

<sup>5</sup> Minha ausência da cidade se deu por estar participando com o Coral da Universidade Federal do Ceará de um projeto de intercâmbio, visitando com grupos em cidades da Alemanha, França e Polônia.

<sup>6</sup> Para muitos alunos, a Casa de José de Alencar ficava muito distante (aprox. 12Km), em relação ao campus universitário do Benfica, onde se situa ainda hoje a Faculdade de Educação.

música, que chegara às minhas mãos três anos antes. Cada dia nós escolhíamos um ritmo característico de um instrumento e o percutíamos com as mãos na perna ou nos braços das carteiras da sala. A experiência com a turma anterior, quando não havia instrumentos, me deixou com um sentimento profundo de insegurança quanto ao desenvolvimento das atividades. No segundo momento pedia que a turma subisse para sala 06<sup>7</sup> e pegasse um instrumento que lhe agradasse. O grupo retornava e fazíamos uma improvisação coletiva. Dentro da sala, quando todos tocavam ao mesmo tempo, a quantidade de som produzida era ensurdecadora. Não havia condições de continuar a atividade naquele pequeno espaço. Caso insistisse, acabaríamos tendo problemas de audição. A percussão em conjunto foi feita para se tocar ao ar livre, condição primeira, na minha opinião, para um trabalho percussivo coletivo. Por outro lado, havia muitos instrumentos distintos e muitos alunos. Tínhamos tamborins, surdos (de primeira e de segunda), surdos de corte, repiques, zabumbas, pandeiros, triângulos, agogôs e caixas.

Até aquele momento eu estava sozinho, com minha boa vontade, vaga experiência, uma apostila e um livro de percussão de autoria de Oscar Bolão<sup>8</sup>, recentemente adquirido.

Decidi separar a turma. Alguns alunos tinham domínio de alguns instrumentos. Separei os alunos em pequenos grupos e a partir da segunda semana, mudei a estratégia da aula. Mantive os exercícios de leitura rítmica nos primeiros momentos dos encontros, aguardando a chegada dos retardatários. Após meia hora, subíamos para pegar os instrumentos e nos dividíamos em naipes de mesmo instrumento (naipe de tamborins, naipe de surdos, naipe de triângulos etc.). Os naipes se espalhavam pelos jardins, pátios, alpendres da Casa de José de Alencar. Alguns preferiam ficar embaixo das mangueiras. Todos bem distantes uns dos outros. Assim ninguém atrapalhava ninguém. Cada qual com seu naipe tentando tocar os ritmos escritos no material do Oscar Bolão (2003).

Faltando uma hora para o final da aula, juntávamos todos os alunos. Inicialmente tocando samba. Depois baião. Foram então surgindo as dificuldades. Quem tinha escolhido o instrumento triângulo não conseguia se encaixar na formação coletiva final para tocar um samba. Por outro lado, quem tinha escolhido o instrumento tamborim, não conseguia se encaixar na formação coletiva final para tocar um baião. As aulas que

---

<sup>7</sup> A sala 06 é uma sala para a prática de teclados que fica em um pavimento superior do bloco onde funciona o Curso de Música – Licenciatura. Por motivo de segurança, a porta e janelas da sala possuíam grades. Lá nós acomodamos os instrumentos de percussão.

<sup>8</sup> Livro lançado em 2003, intitulado “Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro”.

se seguiram foram importantes para organizar melhor a distribuição da turma, criando duas linhas de trabalho: o baião e o samba. Os alunos se revezavam nos instrumentos. Aos poucos, durante os exercícios dos naipes, fui solicitando que cada um criasse uma estrutura musical rítmica com começo, meio e fim. No encontro final, antes das execuções coletivas, cada naipe podia apresentar o resultado da sua criação. Acabamos realizando um arranjo percussivo que misturava o ritmo de samba com o baião. Dividimos o grupo em dois subgrupos. Um grupo iniciava a peça tocando em ritmo de baião. Em seguida, solicitava aos instrumentos que tocavam ritmos subdivididos do tempo<sup>9</sup>, que parassem, permanecendo apenas os instrumentos de marcação. Em cima da pulsação do baião, o outro grupo iniciava tocando os instrumentos que realizam as subdivisões do samba. Finalmente, solicitava que os instrumentos que realizavam as subdivisões do baião voltassem a tocar. O resultado final foi um belo, bonito e sonoro *Sambaião*.

Quase no final do curso, alguns alunos sugeriram a junção do grande grupo percussivo com algum grupo que executasse melodias. Surgiram sugestões de se associar flautas à percussão. Outros sugeriram uma junção com o Coral da Universidade Federal do Ceará ou com o grupo da disciplina de Canto Coral do Curso de Música - Licenciatura. Todas as opções foram rejeitadas, pois a intensidade sonora do grupo de percussão sobreporia à sonoridade dos outros grupos. Surgiu, pois, a sugestão de se tocar com o grupo de guitarras do Curso de Música – Licenciatura. A idéia foi aceita por unanimidade. Nos últimos encontros do semestre, ensaiamos duas peças com o grupo de guitarras. Fizemos um arranjo percussivo coletivo para uma composição do grupo em ritmo de baião e um arranjo para guitarras e percussão coletiva da música “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

*Faculdade de Educação da UFC – pátio da cantina.*

*Dezembro de 2007*

Todos os alunos do Curso de Música – Licenciatura apresentaram o resultado das disciplinas práticas construídas ao longo do semestre. Era final da tarde. O grupo de percussão tocou com o grupo de guitarras do Curso de Música – Licenciatura no pátio da cantina da Faculdade de Educação da UFC. Muitos aplausos e elogios pela apresentação e inovação do trabalho na academia.

---

<sup>9</sup> Utilizo o termo “subdividido” para fazer referência aos instrumentos com timbres mais agudos e que possuem uma “levada”, motivos rítmicos em semicolcheias, diferentemente dos instrumentos que fazem a marcação, como surdos de primeira e segunda.

No final do semestre, o coordenador do Curso de Música - Licenciatura havia me comunicado que a UFC havia enviado outro projeto para o programa Prodocência<sup>10</sup> e havia sido aprovado. Pensamos novamente em ampliar a nossa “bateria”. A prioridade foi para os instrumentos de marcação e alguns poucos de subdivisão do tempo. Foram adquiridos mais surdos (de primeira e de segunda), surdos de corte, zabumbas, chocalhos, repiques e caixas.

**ABRE ALAS – Música percussiva e cultura popular no cenário acadêmico da UFC: o grupo de Tradições Cearenses e o grupo Brincantes Cordão do Caroá.**

*O Grupo de Tradições Cearenses*

As primeiras atividades artísticas relacionadas às manifestações da cultura popular no ambiente acadêmico da Universidade Federal do Ceará surgiram em meados dos anos de 1960, através do GFHB – Grupo Folclórico Hispano Brasileiro, coordenado pela professora Elzenir Colares<sup>11</sup>. Pesquisadora das manifestações culturais da Espanha e apaixonada pela cultura popular do Bumba-Meu-Boi, a professora Elzenir Colares criou um grupo folclórico junto a Casa de Cultura Hispânica da UFC com objetivo aproximar os estudantes da cultura e das tradições da Espanha, enquanto aprendiam a língua do país. Em 1965, o GFHB realizou sua primeira apresentação na concha acústica da UFC, participando dos festejos da Noite da Hispanidade promovida pela Casa de Cultura Hispânica da UFC.

Paralelo ao trabalho desenvolvido com o GFHB, a professora Elzenir Colares também lecionava aulas de Recreação e Educação Artística no Instituto de Educação do Ceará. Com o objetivo de valorizar a cultura local e do Estado, iniciou com os alunos um trabalho de pesquisa sobre as manifestações culturais tradicionais cearenses, visitando bairros metropolitanos, festas de carnaval e festas de padroeiros nas igrejas da periferia. Dificuldades estruturais impediram que o trabalho avançasse no Instituto de Educação do Ceará e a professora Elzenir Colares convidou os alunos para integrarem

---

<sup>10</sup> Fonte – Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/edital\\_prodocencia\\_05\\_2007.pdf](http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/edital_prodocencia_05_2007.pdf). Acesso em 17 de junho de 2008.

<sup>11</sup> A professora Elzenir Colares foi professora de língua estrangeira da Casa de Cultura Hispânica da UFC. Graduou-se, em 1958, em Letras Anglo-Germânicas e Educação Física e Recreação, pela Faculdade de Filosofia de Fortaleza (FAFIFOR), em 1963, especializou-se em língua e Literatura Espanhola pela Universidade Complutense e em Danças Folclóricas Espanholas pela Academia Milagros Acuña e em 1983, licenciou-se em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). (Pontes Filho, 2010)

as atividades do GFHB. “Foi neste momento, que o GFHB ultrapassou os muros da Cultura Hispânica e os alunos do Instituto de Educação também foram convidados para fazerem parte do espetáculo que estava começando a ser gerado” (Pontes Filho, 2010, p. 25). O trabalho de pesquisa desenvolvido no Instituto de Educação também passou a fazer parte das atividades do GFHB.

O GFHB era composto de dançarinos e músicos. Integravam o grupo, estudantes da UFC e de outras instituições de ensino superior, assim como jovens de escolas públicas e particulares da cidade Fortaleza/CE. No ano de 1966, o GFHB encerrou novamente as atividades da Semana da Hispanidade com um espetáculo no palco do Theatro José de Alencar. A partir de então foi oficialmente reconhecido pela Universidade Federal do Ceará que passou a dar apoio a sua constituição.

Foi então que a partir daquele momento, a UFC decidiu oficializar o Grupo Folclórico Hispano Brasileiro, como um projeto de extensão da Universidade e que teria a missão de aproximar os alunos da cultura espanhola, não somente através da língua, mas também por meio da cultura daqueles países, que além da Espanha, tinham o espanhol como língua materna. (Pontes Filho, 2010, p. 27).

O fio condutor do trabalho do GFHB era recriar através da dança e da música as manifestações folclóricas, com ênfase à cultura da Espanha, ao mesmo tempo em que buscava semelhanças entre as tradições brasileiras e o folclore espanhol.

Elzenir Colares iniciou uma pesquisa aprofundada sobre as manifestações culturais da Espanha [...] e semelhanças entre as culturas da Espanha e do Brasil eram notadas em outras manifestações. Os bailes de *Sevillanas* nas Feiras de Abril fazem referência às Festas de Padroeiro e às quermesses das quais Elzenir Colares participou tão ativamente quando criança nos bairros de Fortaleza e no interior do Ceará. (Pontes Filho, 2010, p. 21).

O GFHB realizou inúmeras apresentações no final dos anos de 1960 e início da década de 1970, participando de eventos na universidade e integrando o calendário cultural de escolas e clubes sociais da cidade de Fortaleza/CE e do interior do Estado do Ceará. As danças espanholas eram parte essencial do repertório do grupo que com o passar dos anos procurou dar mais ênfase às danças brasileiras e a de países latinos, assim como as danças das tradições cearenses. As apresentações no interior do Estado do Ceará possibilitaram ao grupo um contato mais direto com a cultura do povo cearense fomentando a pesquisa sobre nossos hábitos culturais. O trabalho de pesquisa de campo, segundo Pontes Filho (2010), colhia informações com o objetivo de compreender as manifestações culturais e posteriormente reproduzi-las, criando “ao seu

próprio estilo, uma nova leitura sobre aquelas tradições, já enraizadas no folclore cearense” (p. 24). Pontes Filho (2010) relata ainda que para o aprendizado de uma nova coreografia os alunos “assistiam aulas sobre a origem daquela dança para entender cada passo e procurar passar ao público a emoção de encenar uma nova manifestação” (p. 30-37). No início de 1971, o GFHB percorreu as regiões nordeste, sul e sudeste do Brasil apresentando o seu trabalho e absorvendo experiências sobre as manifestações culturais de cada região.



Imagem 1 – Grupo de Tradições Cearenses. Teatro da EMCETUR, 1985<sup>12</sup>.  
Representação da Dança de São Gonçalo (Festa do Padroeiro).

Em 1971 foi fundada a Empresa Cearense de Turismo – EMCETUR – com o objetivo de promover a imagem do Estado do Ceará no Brasil<sup>13</sup>. A professora Elzenir Colares foi cedida pelo Instituto de Educação do Ceará para trabalhar na coleta de dados sobre as manifestações culturais do Estado. A ampliação da estrutura para a pesquisa de campo promovida pela EMCETUR permitiu à Elzenir Colares novas descobertas sobre as tradições cearenses e as informações coletadas acabaram sendo incorporadas ao repertório de danças, músicas e também teatro desenvolvido pelo GFHB, valorizando cada vez mais em suas apresentações a música e os ritmos cearenses como “o coco do sertão, xotes e baiões” (Pontes Filho, 2010, p. 47), além de destacar figuras simbólicas da cultura popular nordestina como o “vaqueiro, o jangadeiro, a rendeira (artesã) e os cangaceiros”. (Pontes Filho, 2010, p. 49).

<sup>12</sup> Foto do Acervo do GTC cedida por Lúcio Flávio Arruda Pontes Filho.

<sup>13</sup>“A criação da EMCETUR é consonante com a fase de institucionalização do turismo de forma organizada, que se caracterizou pela intervenção do Estado, via agências governamentais, BNB [Banco do Nordeste do Brasil] e SUDENE [Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste], com ações diversas e que se estendeu do início da década de setenta até o ano de 1980” (PAIVA, 1990 p. 344).

No final do ano de 1971, a EMCETUR decidiu mostrar, em um programa de televisão de audiência nacional, o trabalho desenvolvido com o turismo no Estado e para apresentar as danças características cearenses escolheu o GFHB. Entretanto, o nome *Grupo Folclórico Hispano Brasileiro* não traduzia de forma objetiva as tradições culturais do Estado do Ceará. O grupo passou então a se chamar Grupo de Tradições Cearenses – GTC.

Aproveitando todo o resultado das pesquisas realizadas até então e como as tradições cearenses estavam presentes de forma muito forte na vida do grupo, todos os integrantes chegaram a um consenso: uma nova denominação era necessária e o Grupo Folclórico Hispano Brasileiro passou a se chamar Grupo de Tradições Cearenses, o GTC. (Pontes Filho, 2010, p. 50).

O GTC ficou conhecido nacionalmente e tinha como meta principal dar relevo às danças populares brasileiras, destacando as danças da região nordeste e do Estado do Ceará, através de apresentações artísticas em eventos e festivais de cultura. O grupo permaneceu com o mesmo formato (dançarinos e músicos) e realizava apresentações de danças folclóricas e interpretações de peças musicais do cancionário tradicional popular brasileiro. Com características eminentes de um grupo *parafolclórico*<sup>14</sup>, o GTC era constituído por um conjunto instrumental e um grupo vocal, que traziam para a cena o repertório colhido através de pesquisa com folcloristas e artistas populares, e um grupo de dançarinos que executavam os diversos passos de dança característicos de cada manifestação folclórica apresentada. Com o apoio irrestrito da EMCETUR, as apresentações do GTC passaram a acontecer sucessivamente no Teatro Carlos Câmara<sup>15</sup>, administrado pela própria EMCETUR e tornaram-se parte das atrações turísticas culturais da cidade.

A EMCETUR negociava com as agências de turismo, roteiros noturnos que sempre incluíam visitas a feira de artesanato e logo após, o show do GTC. Daqui os turistas saíam encantados e com vontade de conhecer os municípios do interior onde essas festas aconteciam. (Pontes Filho, 2010, p. 54)

---

<sup>14</sup> Grupos parafolclóricos são assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. Comissão Nacional de Folclore. Carta do Folclore Brasileiro. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em 12 mar 2011.

<sup>15</sup> Também conhecido como Teatro da EMCETUR.



Imagem 2 – Foto do Grupo de Tradições Cearenses utilizada para um Cartão Postal, impresso pela Empresa Cearense de Turismo – EMCETUR<sup>16</sup>.

Ao longo de sua trajetória, o GTC realizou inúmeras apresentações que iam de pequenas esquetes em praças públicas ou eventos, até espetáculos temáticos com temporadas em teatros. No início da década de 1980, marcaram a história do grupo uma apresentação para o Papa João Paulo II e as apresentações em festivais de folclore na França, Suíça e Espanha. Na mesma época, fez parte das atividades do GTC a realização de Reisados. A *Tiração de Reis* era feita nos hotéis na Avenida Beira-Mar e tinha como objetivo divulgar as temporadas de shows do grupo no Teatro da EMCETUR, assim como arrecadar algum recurso financeiro através de contratos firmados com os hotéis para apresentações culturais aos turistas que visitavam a cidade. Essa prática cultural do *Reisado* seria retomada muitos anos depois, na UFC, de forma diferenciada, por um programa de formação sócio-cultural estruturado pela Pró-Reitoria de Extensão, através da iniciativa do grupo *Brincantes Cordão do Caróá*.

O trabalho do GTC caracterizava-se essencialmente por uma releitura das manifestações populares, sendo as coreografias dos espetáculos uma miscelânea de danças e folguedos populares, exibindo-se de forma estilizada, com destaque para os figurinos bem trabalhados e diversificados de acordo com as danças. O grupo musical que acompanhava os dançarinos não possuía um número fixo de integrantes. No entanto, sempre que possível, procurava-se estruturar um quarteto vocal misto duplo com “dois sopranos, dois contraltos, dois tenores e dois baixos<sup>17</sup>”, para executar arranjos vocais. Esse grupo chegou a constituir-se como um coral chamado de *Divina Música*. Além dos cantores, integravam o grupo musical, instrumentistas que se

<sup>16</sup> Foto do Acervo do GTC cedida por Lúcio Flávio Arruda Pontes Filho.

<sup>17</sup> Entrevista com Catarina Maria Diogo da Silva em 10 de março de 2011.

revezavam tocando violão, flauta, sanfona e/ou cavaquinho. O trabalho percussivo resumia-se a poucos percussionistas ou aos próprios integrantes do grupo que realizavam o acompanhamento rítmico, quando necessário, das peças que fossem apresentadas, além de cantar ou tocar os instrumentos harmônicos. “O grupo era misturado. Enquanto uns tocavam percussão, outros cantavam e tocavam violão. Era uma poli-valência saudável. Não me recordo de ter havido um momento só para o ensaio da percussão. Ela era contextualizada<sup>18</sup>” O instrumental percussivo utilizado pelo GTC foi basicamente “zabumba, surdos, repique, atabaques, ganzá, xerquerê, pandeiro, um carron percutado com um tamanco, reco-reco e triângulo<sup>19</sup>”.

No início da década de 1980, o trabalho do GTC estava consolidado como atração turística do Estado do Ceará. O grupo contava com o apoio do Governo do Estado do Ceará, “sob custódia da EMCETUR” (Pontes Filho, 2010, p. 107), e manteve-se em plena atividade desde 1975 a 1987, nas administrações dos governadores César Cals, Adauto Bezerra, Virgílio Távora e Gonzaga Mota, estando sempre presente nas solenidades oficiais do Governo e apresentando o trabalho no interior do Estado e em festivais folclóricos pelo Brasil e no exterior.

Nós fazemos a cópia do folclore autêntico, resguardando todas as raízes possíveis, inovando o mínimo. Inovando que eu digo é só dá um toque para o bom funcionamento em um palco, recebendo luz e a técnica atual de palco. Isso é o que a gente faz, mas sempre mantendo as raízes. (Artur Rocha *apud* Pontes Filho, 2010, p. 119)



Imagem 3 - Dança da Caninha Verde. Década de 1980<sup>20</sup>  
Apresentação no Teatro Carlos Câmara, da EMCETUR.

<sup>18</sup> Entrevista com Potiguar Fernandes Fontenele em 12 de março de 2011.

<sup>19</sup> Catarina Maria Diogo da Silva op. Cit.

<sup>20</sup> Foto do Acervo do GTC cedida por Lúcio Flávio Arruda Pontes Filho.

Em 1983, o GTC desligou-se da Universidade Federal do Ceará registrando-se como “Associação Cultural e Educacional Grupo de Tradições Cearenses, no Cartório Moraes Correia, Livro A1 do registro civil de pessoas jurídicas, às folhas 222, sob o número de ordem 504, em 04 de fevereiro de 1983” (Pontes Filho, 2010, p. 57). Restou para a UFC apenas um convênio entre o GTC e a Pró-Reitoria de Extensão para utilização do espaço da Casa de Cultura Hispânica para ensaios do grupo. Em 1991, no governo de Ciro Gomes a EMCETUR foi transformada em Conselho de Desenvolvimento do Turismo e posteriormente em Secretaria do Turismo no governo de Tasso Jereissati. As atividades do GTC foram transferidas para o Theatro José de Alencar. Segundo Pontes Filho (2010), em seus 45 anos de existência, o GTC, ainda em atividade, não se estabeleceu, até o ano de 2010, em uma sede própria e através de depoimentos fornecidos à nós, o grupo ainda permanece ensaiando, até o presente momento de redação deste trabalho, nas dependências do Colégio Liceu do Ceará.

O GTC surgiu em um momento histórico no qual, no ambiente acadêmico da UFC, pouco se ouvia falar sobre as manifestações culturais populares, ao mesmo tempo em que o Governo do Estado criava políticas de expansão econômica através das imagens de seus bens naturais e culturais. No período em que o GTC esteve sob os auspícios da UFC, não foi criada uma proposta de inserção curricular concreta para a realização e promoção das atividades relacionadas às manifestações culturais populares no âmbito acadêmico universitário. Até mesmo um desejo de pesquisar, pioneiro em um tempo que não se falava em cultura popular, nos parece ter se perdido com o passar do tempo pela vinculação com as atividades do turismo. O apoio do Governo do Estado do Ceará durante boa parte da trajetória do GTC foi mais forte ao fomento de suas atividades artísticas, acabando por distanciar as atividades do grupo do ambiente universitário, não permitindo a vinculação de suas ações à um projeto acadêmico universitário formativo e estruturado voltado para as culturas populares.

A trajetória artística do Grupo de Tradições Cearenses pode ser encontrada no trabalho de Pontes Filho (2010) que serviu como base para esta reflexão sobre as primeiras manifestações artísticas culturais envolvendo a música percussiva e cultura popular na Universidade Federal do Ceará. O trabalho desenvolvido pelo GTC, no início de sua constituição, foi de fundamental importância para o fomento das manifestações culturais populares na UFC, merecendo um estudo aprofundado sobre sua constituição e o impacto artístico formativo no ambiente universitário.

### *O grupo Brincantes Cordão do Carová*

No final da década de 1990 existiu um grupo de estudantes ligados ao centro acadêmico do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da UFC que participava de maneira ativa do movimento estudantil na universidade, organizando encontros de estudantes e cumprindo com as tarefas e ações políticas cotidianas de uma entidade acadêmica estudantil em uma universidade pública. O grupo tinha uma preocupação principal em organizar, sempre que possível, a programação cultural das ações políticas realizadas pelo centro acadêmico do qual faziam parte, procurando através da arte, tornar os momentos de discussão mais humanos e sensíveis.

A gente tinha uma crítica muito grande às práticas históricas do movimento estudantil. A gente tinha a maior preocupação em criar uma programação cultural, em convidar grupos, em tentar diferenciar esse trabalho que existia, esses fóruns, esses debates, esses encontros. Humanizar eles um pouco através da arte, da sensibilização. Então tudo era muito ligado mesmo a uma arte militante. [...] A gente não tava mais interessado em fazer uma política estudantil e começamos a puxar mais pra área da cultura dentro do movimento estudantil. Isso fez com que a gente brigasse com o povo do movimento estudantil, porque quando a gente começou a ir pros encontros e fazer aquela história, aquelas performances e tal e eles querendo que a gente fosse pra discussão, a coisa inverteu: nós que éramos altamente da discussão ficamos meio boêmios, artistas<sup>21</sup>.

O espaço do Centro Acadêmico Paulo Freire, do Curso de Pedagogia da UFC tornou-se um local de efervescência cultural, com encontros diários onde os estudantes sentavam para ouvir música e conversar sobre arte e cultura em geral. O grupo ouvia constantemente Cd's e aprendiam a cantar um repertório de cirandas, loas de maracatus e músicas de emboladores e das festas de umbanda. Ao mesmo tempo, organizavam visitas culturais aos grupos de maracatus da cidade e participavam de eventos artísticos que envolvessem manifestações da cultura popular local. Algumas vezes o grupo se reunia no bosque do estacionamento da Faculdade de Educação/UFC e mesmo sem um letramento musical ou uma prática musical consistente com instrumentos harmônicos, brincava com instrumentos sonoros percussivos. Atabaque, vários apitos, vários tipos de chocalhos de boi, pau de chuva, ganzá, agogô e flautas eram instrumentos para uma atividade musical espontânea. A música era pra diversão e socialização dos estudantes e

---

<sup>21</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009. Membro fundador, líder e principal articulador das ações do grupo *Brincantes Cordão do Carová*

acabou aglutinando mais pessoas que começaram a pensar em uma programação cultural para a Faculdade de Educação e para a universidade.

Eu tocava um atabaque, intuitivamente mesmo, na Igreja e foi a primeira vez que eu tive esse contato, mas eu já observava muito capoeira, as rodas de capoeira ia muito ver, nunca joguei capoeira, mas eu via muito. Então lá no bosque a gente ganhou esse atabaque e me responsabilizei por tocar antes de ter tocadores de tambor e outras coisas. Juntava uma galera no bosque, às sextas-feiras, antes de começar o sarau de poesia. A gente já sabia cirandas e loas de umbanda, eu me colocava a tocar e ai aparecia gente cantando também conosco<sup>22</sup>.

O contexto musical nacional havia revelado no início da década de 1990 o trabalho do movimento *Manguebit*, idealizado em Recife/PE, tendo a frente o músico *Chico Science* e a banda *Nação Zumbi*, que trazia para a cena artística brasileira uma alternativa de expressão musical conectada ao movimento das culturas populares.

O Movimento Manguebit articulou as manifestações culturais da periferia de Recife à margem das administrações públicas, fincando sua diferença com os seus predecessores, na forma de se relacionar com a cultura popular, conectando-a com expressões globais e, ao mesmo tempo, expondo a situação de exclusão social, violência e fome dos bairros de periferia de Recife. (Gameiro, 2008, p. 3)

As impressões artísticas do movimento *Manguebit* influenciaram sobremaneira os jovens estudantes universitários da época e também causaram efeito nos estudantes ligados ao Centro Acadêmico de Pedagogia chamando a atenção do grupo às manifestações culturais populares.

A juventude na época tava muito ligada com o *manguebit*, que tinha acontecido há alguns anos atrás. Mas estava ligada também no movimento *cabaçal*, nos *Irmãos Aniceto*, *Dr. Raiz*<sup>23</sup>. Os alunos da pedagogia tinham uma influência de Pernambuco muito forte, tinha muito coco. Pernambuco tinha lançado muitos discos e agente ouvia muita coisa de Pernambuco. [...] E isso fez com que a gente tivesse a referência que vinha de lá pra cá. Aquela referência de um povo que era altamente identificado com a sua cultura total. E agente queria ser um pouco assim. E ai a gente foi atrás de descobrir quem somos nós<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Entrevista com Ezequias Martins Arruda em 03 de maio de 2009. Membro fundador e articulador, junto com Paulo Henrique Leitão dos Santos, do grupo *Brincantes Cordão do Caróá*.

<sup>23</sup> O grupo da região do Cariri, que nasceu sob o batismo de um folheto de Patativa do Assaré, já foi premiado em diversos festivais e se apresentou em estados como Pernambuco, Paraíba, Paraná e São Paulo. Disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=384895>. Acessado em 26 de mar. 2011.

<sup>24</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010. Articulador das atividades percussivas do grupo *Brincantes Cordão do Caróá*.

Os encontros casuais no Centro Acadêmico de Pedagogia e no bosque da Faculdade de Educação/UFC tornaram-se constantes e ganharam proporção e organização transformando-se em saraus de poesia que começaram a acontecer com maior frequência a partir do ano 2000. Informações sobre as culturas populares, que chegavam através da mídia e de CDs, além de contatos com livros, como *Reis de Congo* de Oswald Barroso, fizeram com que o grupo desce ênfase a poemas de autores Nordestinos, como Patativa do Assaré e enriquecesse as performances apresentando adereços cênicos extraídos das manifestações culturais populares, como exemplo, uma cruz recoberta de fitas. Dificuldades em articular músicos para as apresentações faziam com que o grupo utilizasse um aparelho de som para compor musicalmente a *cena interpretativa*. Até mesmo uma dança própria em forma de sapateado, que chamaram de *Dança Cabaçal*<sup>25</sup>, era apresentada durante os saraus com ajuda de um aparelho de som que tocava as músicas de emboladores e de grupos de maracatus.

Daí nós organizamos o sarau de poesias no pátio interno da faculdade de educação, ali de frente a cantina, naquele terraço. A gente decorava os poemas. A gente trabalhava muito com forro, com velas, papel crepom, lanternas, coisas assim que caiam. Então foi um momento nosso de instalação. O centro acadêmico virou uma instalação com dezenas de quadros daquela coleção da revista Caras. Depois a gente fez contato com vários artistas plásticos ali do Benfica e eles trouxeram obras de arte em quadros. Várias coisas. Surgiram vários movimentos, conjuntos<sup>26</sup>.



Imagem 1 – Saraus de poesia no pátio da Faculdade de Educação/UFC (2001)

<sup>25</sup> Pablo Costa (2002) refere-se ao termo *cabaçal* como sendo comum no sertão da Paraíba e no Cariri cearense e a sua origem, de acordo com relatos obtidos com Antônio Anicete, pifeiro da Banda Irmãos Anicete, vem da *cabaça* que era recoberta com couro pelos índios para confeccionar tambores.

<sup>26</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

A falta de uma música que fosse executada ao vivo, acompanhando a declamação dos poemas fez com que o grupo começasse a incluir sons percussivos durante as suas performances. O único atabaque que existia no Centro Acadêmico foi por algum tempo usado para que se fizesse a trilha sonora que costurava os poemas recitados. A repercussão da atividade cresceu junto aos estudantes e ao corpo docente da Universidade e as intervenções culturais através dos saraus passaram a acontecer nos encontros estaduais, regionais e nacionais dos estudantes de pedagogia, assim como nas calouradas e nos seminários de introdução ao curso da Faculdade de Educação/UFC.

Poemas, muitos poemas. A gente interpretava poemas, fazia performances poéticas dentro dos encontros, criava apresentações culturais. Até porque a gente não conhecia muita gente naquela época que fizesse isso. Então a gente teve necessidade de fazer<sup>27</sup>.

Em 2001, os saraus de poesias passaram a ser iniciados com cortejos antes das declamações. O grupo começou a usar coletes de cetim coloridos em formato de batas. Uma cruz, com fitas e pedrarias, seguia a frente do cortejo, que trazia também peneiras e velas. Os chocalhos e apitos, assim como o canto eram usados para chamar a atenção para o início dos saraus. Cada vez mais elementos das manifestações culturais populares eram agregados ao trabalho do grupo, como um *Jaraguá* ou um *Boi*, personagens principais das brincadeiras de reisado de caretas da região do Cariri/CE e cantos de aboio do interior do Estado do Ceará.

Naquele mesmo ano, o corpo docente, alunos e funcionários da Universidade Federal do Ceará aderiram a uma greve nacional de instituições de ensino superior, paralisando por quase cem dias as atividades acadêmicas. Os estudantes do centro acadêmico de Pedagogia, atuentes e atentos aos embates políticos da universidade, aderiram à greve fazendo uma reflexão crítica sobre a possibilidade de esvaziamento da instituição no período de paralisação. A partir daquele momento, os saraus de poesia tornam-se uma estratégia para manter os alunos com atividades no espaço da universidade, e acabaram por permitir que mais estudantes tivessem acesso as atividades do grupo que já era reconhecido no meio acadêmico como o pessoal do *Brincantes*.

Esse nome *brincante*, ele ganhou força dentro do nosso movimento a partir do nosso contato com os pernambucanos. Naquela época, a única cultura popular que chegava até a gente aqui no Ceará era a cultura pernambucana. A força do maracatu pernambucano nos anos

---

<sup>27</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

1990, o movimento *Manguebit* já tinha fortalecido muito essa cultura. E eu me lembro do Antônio Nóbrega que esteve aqui, no Theatro José de Alencar e eu fui assistir esse show dele. Era o espetáculo *Brincante* e eu me impressionei muito porque eles faziam uma ópera popular, onde eles apresentavam vários folguedos. [...] e foi numa mesma época que nós tivemos muitas informações sobre a cultura nordestina. [...] Eu acho que esse nome *brincante* deriva dessa influência pernambucana, com certeza, na gente. Ele se cristaliza.<sup>28</sup>



Imagem 2 – Primeira formação do grupo *Brincantes*. (Foto em 2002)  
Atrás, da esquerda para a direita: Paulo Henrique Leitão, Claudio Lelis, Magda Silony, e Ezequias Arruda. À frente: Lucélia Carvalho, e Valéria.

No início do ano de 2002, alguns integrantes do grupo *Brincantes*, muito atuantes politicamente, continuavam a pertencer à diretoria do Centro Acadêmico do curso de Pedagogia/UFC, e ficaram encarregados de organizar o encontro regional dos Estudantes de Pedagogia. A aproximação com as artes e com os folguedos populares suscitou a idéia do tema para o evento: *Educação e Culturas Nordestinas, Espaços de Luta e Contestação*. O encontro aconteceu no Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará e contou com a presença de vários estudantes de todo o Brasil. Além das discussões políticas, reuniu-se uma grande quantidade de grupos artísticos da cidade, conhecidos como *alternativos*, que encontraram suporte e público no evento para a apresentação de seus trabalhos.

A gente tava sempre fazendo esse trabalho com muitos grupos artísticos que iam, que ajudavam como solidariedade mesmo. A gente não pagava nada, até porque não tinha como. E o quê que aconteceu: virou um grande sarau de poesias, o encontro, porque tinha toda aquela galera do Benfica e a galera foi em massa também. Tinha gente

<sup>28</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 19 de março de 2011.

do Brasil inteiro, venho ônibus de Minas de vários lugares. Foi assim um grande momento artístico. Tinha festa na UFC, tinha festas na barraca Biruta. Foi uma coisa assim festiva, com teatro, com dança, com muita coisa. A quadra da UECE foi pintada toda com ícones da cultura nordestina: Câmara Cascudo. A gente pintou tudo aquilo. Um grupo de alunos da UECE com uns alunos da UFC. A gente fez uma instalação, tudo de fitas. Tinham uns corredores de fita. A gente queria passar sensações. Hora era benzimento, hora era descarrego, hora era sensação de prazer na pele. A gente trabalhava muito com cetim. A gente fazia muito dessas instalações<sup>29</sup>.

Naquele mesmo ano de 2002, o grupo participou da disciplina de Arte-Educação, do curso de Pedagogia, ministrada pelo professor Francisco José Colares de Paula. Através do contato com um repertório de canções tradicionais da cultura popular nordestina, como a *Cantiga dos Barqueiros Rio São Francisco*, o grupo resolveu tomar um direcionamento mais radical para o campo cultural popular, incorporando cada vez mais ao repertório das apresentações artísticas, músicas do cancioneiro tradicional brasileiro.

Eu tive uma idéia: para eles não ficarem só vendo conceitos sobre arte, eu queria que eles sentissem a arte, sentissem alegria, o prazer, qualquer coisa do fazer. Eles não tinham formação, não tinham experiência, mais tinham vontade. Ai eu fazia assim: eu dava uma música para eles, eles aprendiam e eu dizia para eles fazerem qualquer coisa com essa música. Podia se apresentar em coro, ou então dramatizassem a música, o que viesse na cabeça. E eles passavam três ou quatro aulas conversando, fazendo cenários, tudo. [...] E eu me lembrei de uma música e trouxe para eles que era a “Canção dos Barqueiros do Rio São Francisco”. Eu achava a melodia muito linda, muito singela. E eles gostaram da música e brincaram com ela. Eu me lembro que o Paulo tinha um barco com um suspensório e eles dentro remando. E tinha uma parte da música que falava da beleza do mundo e daí só as meninas cantavam. E quando a música falava do relógio, aparecia um relógio, caranguejo. Isso deu vontade deles pesquisarem a história do povo da gente. Eu me lembro que eles fizeram uma pesquisa de como seria as margens do Rio São Francisco, as carrancas que tem. E desenharam e pintaram para poder mostrar. Foram pesquisando. E isso criou um repertório para o início dos *Brincantes*. E depois eles foram para Juazeiro, e começaram a fazer. O Reisado surgiu por causa daquela experiência com arte-educação. E eles sempre falavam que o grupo havia começado por causa das aulas do Professor Colares<sup>30</sup>.

O grupo de estudantes seguia com seus estudos no curso de Pedagogia. Os saraus de poesia e os encontros as sextas-feiras no bosque da Faculdade de Educação tornavam-se freqüentes e ganhavam novos adeptos que se juntavam ao grupo para

<sup>29</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>30</sup> Entrevista com Francisco José Colares de Paula em 25 de março de 2011.

conversas sobre arte, regadas com muito vinho, poesia, cantoria e batuques no único atabaque existente na época, no Centro Acadêmico. O grupo fazia muitas cirandas com um atabaque, chocalhos, apitos e triângulos. Ainda no ano de 2002, durante as comemorações dos festejos juninos, o grupo *Brincantes* foi convidado para fazer sua primeira apresentação artística, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, para um público fora do âmbito acadêmico.

Nós cantamos umas músicas do Maranhão, eu lembro. Depois fizemos várias coisas e o povo pegou todas as crianças e jogou pra cima do palco, Aí a gente ficou sem saber o que fazer, não dava pra fazer nada do que a gente tinha combinado, as crianças botaram terror<sup>31</sup>.

O trabalho desenvolvido pelos *Brincantes* começava a ganhar força no ambiente universitário e na comunidade de Fortaleza/CE. A idéia de se trabalhar com elementos da cultura popular provocava a necessidade de estar também, fisicamente, em espaços populares. A partir de então, as apresentações – cortejos e intervenções poético-musicais – começaram a acontecer em outros espaços da universidade, como no bosque da Faculdade de Letras e nas ruas e praças dos arredores do Centro de Humanidades da UFC, no bairro Benfica.

No cenário musical da época, na Cidade de Fortaleza/CE, estava surgido um movimento musical que ficou posteriormente conhecido como *Movimento Cabaçal*, tendo a sua frente, jovens universitários cearenses, da zona urbana do Ceará, com uma proposta de valorização da cultura regional nordestina.

Uma de suas características principais seria a utilização de instrumentos e ritmos provenientes de bandas cabaçais, como o pífano, a zabumba, as sanfonas e as alfaias, aliados a sons e instrumentos do universo *pop rock* situados na cultura contemporânea, como guitarras, baixos e baterias, procuram realizar essa mistura na tentativa de aliar o “tradicional” ao “moderno”. Deste Movimento participam quatro bandas principais: *Dzefinha* de Itapipoca, *Dr. Raiz* de Juazeiro do Norte e, *Jumentaparida* e *Soulzé* de Fortaleza, estas quatro bandas destacam-se devido a seu engajamento maior em termos de articulação de shows. (Costa, 2007, p. 02).

A idéia de junção do moderno com a tradição chamou a atenção do grupo do Centro Acadêmico de Pedagogia que freqüentava os shows do *Movimento Cabaçal*, chegando a organizar excursões com alunos da universidade para assistirem as apresentações das bandas. Apesar do hibridismo de idéias, valores e manifestações culturais presentes no *Movimento Cabaçal*, o destaque para a inserção da cultura

---

<sup>31</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

popular, feito pelas bandas que integravam esse movimento, acabou por potencializar elementos dos folguedos populares nos projetos artísticos dos saraus de poesia.

O constante e intenso convívio com elementos da cultura popular despertou no grupo a necessidade de ampliar o seu instrumental percussivo, adquirindo mais atabaques e também procurando incorporar tambores às intervenções artísticas.

Até que um dia o pessoal comprou um *bombinho*. Um tambor, desse artesão aqui. Ele tinha essa luteria, *Uyrapuru*. É o Tércio Araripe, um cara muito importante nessa época. E o pessoal desse núcleo do cordão, foi em alguma feira e encontrou o Tércio e comprou o tamborzinho, o *bombinho* a ele. E era essa forma de fabricação: tambor de timbaúba, casca de timbaúba, aro de jenipapo, coro de bode, a amarração e tal. E aí levaram esse tamborzinho pra lá. Aí começou a surgir esse interesse de se trabalhar com os tambores, com a percussão mais pesada com a percussão que pudesse gerar uma coletividade<sup>32</sup>.

Além do *Bombinho*, o grupo adquiriu um djembê e três tambores, feitos de tronco único. Cada tambor tinha um nome dado pelos *Brincantes* batizados de acordo com os sons que cada instrumento produzia. Um tambor grande, com o bojo grande e um som grave era chamado de *A Trovão*. *A Boa*, um tambor um pouco menor, mas com um som muito aprazível – por isso levou o título de *A Boa* – e *A Normal*, outro tambor mediano que para o grupo tinha um som “normal”. Além das cirandas, o grupo começou a incorporar outros ritmos aos cortejos como a marcha, o samba de coco e o baião, este último aprendido com facilidade por ser de fácil execução e ser muito conhecido por parte do público.



Imagem 3 – Bombinho.

<sup>32</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

Em setembro de 2002, o grupo *Brincantes* saiu às ruas para um cortejo que marcou sua trajetória, participando do movimento *Grito dos Excluídos*<sup>33</sup> que aconteceu na Igreja Nossa Senhora das Dores, no bairro Otavio Bonfim. O cortejo teve início no final da Av. Domingos Olímpio e seguiu até a praça da igreja, com todos os integrantes vestindo batas e usando coroas. Um dos brincantes vestia-se de boi, com uma armação de madeira em forma de touro, coberta de tecido e fitas ao seu redor. “O povo dizia: Isso é coisa de Reisado. E todo mundo chegava para brincar<sup>34</sup>”.

O ano de 2003 transcorreu como um período de transformação para o movimento dos *Brincantes*. No início do ano, o grupo viajou para Recife/PE para participar da 3º Bienal de Arte e Cultura da UNE<sup>35</sup> e teve a oportunidade de conhecer os grupos e mestres ligados a cultura pernambucana. O evento concentrou os debates em torno de um tema específico – *Um Encontro com a Cultura Popular* – e tinha como de seus objetivos, “definir as linhas gerais de atuação da política cultural da UNE, voltando os esforços aos CUCAs – Centros Universitários de Cultura e Arte para o fortalecimento da cultura popular e da identidade cultural brasileira”. Durante o evento, o grupo realizou vivências com o Mestre Salustiano Rabequeiro de Olinda e Mestre Walter do Maracatu Estrela Brilhante, além de encontros e palestras com os integrantes do Coco Raízes de Arcoverde e Selma do Coco. Ao final do evento, os *Brincantes* improvisaram uma ciranda de integração com os estudantes participantes, tendo grande repercussão junto à direção da bienal que incluiu as imagens do acontecimento em um vídeo institucional do encontro.

Tínhamos feito também a ciranda em 2003, em Recife. Foi realmente uma história. Agente fez um cortejo performático e daí eles colocaram até no comercial da UNE. Ficaram tão impressionados e tal. E a gente também ficou entusiasmado porque rolou realmente um energia muito forte nesse dia<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> O Grito se define como um conjunto de manifestações realizadas no Dia da Pátria, 7 de setembro, tentando chamar à atenção da sociedade para as condições de crescente exclusão social na sociedade brasileira. Não é um movimento nem uma campanha, mas um espaço de participação livre e popular, em que os próprios excluídos, junto com os movimentos e entidades que os defendem, trazem à luz o protesto oculto nos esconderijos da sociedade e, ao mesmo tempo, o anseio por mudanças. O Grito é promovido pela Pastoral Social da Igreja Católica, mas, desde o início, conta com numerosos parceiros ligados às demais Igrejas do CONIC (Conselho Nacional de Igrejas Cristãs), aos movimentos sociais, entidades e organizações. Disponível em <http://www.gritodosexcluidos.org/historia>. Acessado em 27 de março de 2011.

<sup>34</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>35</sup> Disponível em <http://www.brasilcultura.com.br/cultura/a-une-e-a-cultura/>. Acessado em 20 de fevereiro de 2011.

<sup>36</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

Ao retornarem a Fortaleza/CE, os *Brincantes* prosseguiram com suas atividades acadêmicas e os encontros culturais às sextas-feiras, no Centro Acadêmico, continuaram a crescer, atraindo jovens estudantes que vinham de diversos cursos da UFC e de outras universidades.

Eu comecei a me relacionar com o núcleo que comandava o Cordão do Caroá, a partir da Faculdade de Educação que eu visitava muito. Fazia capoeira no grupo da faculdade com o João Batista. E assim comecei a me relacionar com algumas pessoas ali, o Paulo, o Ezequias, com a Kátia, a Lucélia, que era o grupo mais central o Cordão; e vi que a moçada batia atabaque, faziam alguns saraus, poesias, tudo. E eu fui me integrando, fui me chegando ao pessoal. E aí agente começou a fazer música junto. Muito intuitivamente. Na verdade o pessoal tinha uma deficiência de pessoas que tivessem uma intimidade maior com a música. Só se fazia algumas cirandas, cantavam-se algumas músicas de repertório tradicional. Era um grupo que tinha um canto muito bonito, tinha um canto popular, sem muitos critérios, embora não tivesse pessoas que conhecessem música. Até tinha os instrumentos, e tinha as pessoas que batucavam, mas não uma intimidade maior que essa, com a música. Eu entrei tocando percussão. E como eu era lá da capoeira, então eu tocava atabaque, tocava pandeiro, cantava no estilo que agente vê na capoeira, no estilo que agente vê na cultura popular<sup>37</sup>.

Em meados de 2003, ainda sob efeito da efervescência cultural vivida na Bial de Arte e Cultura da UNE, o grupo resolveu dar um nome ao movimento cultural que estavam vivenciando e construindo, denominado-se a partir de então *Brincantes Cordão do Caroá*.

E a idéia do nome Brincantes Cordão do Caroá, surgiu da seguinte forma: a gente jogou para o grupo o desafio de trazer nomes, e, cada pessoa foi trazendo sugestão de nomes e o Cláudio Lelis, trouxe a idéia do Caroá. Trouxe do dicionário e tal, falando sobre a fibra do caroá. O caroá é uma planta, uma bromélia, e você extrai a fibra dela igual a do sisal. É prima dele e se encontra muito no sertão. E o Ceará já foi o maior exportador de caroá. O caroá já foi o primeiro produto do ceará em matéria de produção de venda e comercialização. E ele trouxe esse dado. A gente achou interessante, o nome era legal! Caroá! E tinha também essa idéia de nós sermos um cordão. Nós não somos um bloco, não somos um maracatu, não somos um reisado, somos um cordão, e aí ele trouxe também a explicação do que era cordão. Então vamos botar Cordão do Caroá. Não! Mas a gente quer continuar como brincantes. Não tem problema, vamos botar: Brincantes Cordão do Caroá. Lembro que agente até brincou: vixe, mas não é muito grande? Não, não é grande não. A gente tem a referência de um grupo que agente próprio admira, que é o Cordel do Fogo Encantado, então é quase a mesma coisa, Brincantes Cordão do Caroá. Ok! O batismo foi isso, aí em meados de 2003<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

<sup>38</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

Paulo Henrique Leitão acrescenta ainda que

o Cordão era muito esse movimento de fanfarra que a gente tinha no centro acadêmico e traduziu o que nós éramos. Nós éramos um grupo de pessoas que eram amigas, começaram a sair juntas e começaram a fazer apresentações e compusemos uma história<sup>39</sup>.

A constante permanência das intervenções artísticas promovidas pelo grupo ganhou força e ampliou ainda mais o seu reconhecimento por parte da comunidade acadêmica, professores e alunos. Em agosto de 2003, as atividades dos *Brincantes Cordão do Caroá* foram legitimadas junto a Universidade Federal do Ceará, através do cadastramento na Pró-Reitoria de Extensão como *Programa de Extensão Brincantes Cordão do Caroá*, um programa de ação integrada, de período indeterminado, de atuação urbana e rural, sob a responsabilidade da Coordenadoria de Integração Universidade Movimentos Sociais – CIUMs.

O Programa Brincantes Cordão do Caroá pretende atuar no desenvolvimento de experiências integradoras entre universidade e sociedade civil da disponibilização para seus grupos temáticos do material de pesquisa, potencial humano e estrutura física existente na universidade visando desenvolver um circuito de atividades de pesquisa e discussão, promoção de encontros, seminários, cursos e oficinas, apresentando os resultados da produção cultural universitária (baseada na cultura popular tradicional) em espetáculos, festivais, mostras e exposições que possam oferecer acesso livre a toda sociedade e principalmente às comunidades mais ligadas aos ambientes dos Campi da UFC<sup>40</sup>.

A coordenação do programa ficou com o professor Francisco José Colares de Paula, professor do Departamento de Teoria e Prática de Ensino da Faculdade de Educação/UFC, que orientava a equipe de trabalho inicial composta por oito alunos do curso de Pedagogia da FACED/UFC – Caroline Pires de Oliveira, Cristiane de Mendonça Rodrigues, Ezequias Martins Arruda, Kátia Cilene de Lima Galvão, Kátia Malena Sampaio Campelo, Lucélia Maria Carvalho de Oliveira, Paulo Henrique Leitão dos Santos e Poliana Assunção de Oliveira – e um aluno do curso de Biologia da UFC – Fabiano de Cristo Teixeira e Pinho Junior<sup>41</sup>. Por motivos de saúde, o professor José Colares não acompanhou o grupo de forma sistemática ao longo de sua trajetória e a sua formação musical em piano, dificultava a implantação de estratégias pedagógico-

<sup>39</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>40</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Pró-Reitoria de Extensão. Cadastramento de projeto de ação integrada: Brincantes Cordão do Caroá. Fortaleza, 2003.

<sup>41</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Pró-Reitoria de Extensão. Cadastramento de projeto de ação integrada: Brincantes Cordão do Caroá. Fortaleza, 2003.

musicais mais próximas da realidade do trabalho percussivo que estava sendo organizado pelos *Brincantes Cordão do Caroá*.

Foi tudo muito assim, deixando acontecer porque ia acontecendo, sem ser muito burilado, pensado. Quando eles começaram a pesquisar eles organizaram as coisas. Mas não teve a minha mão lá. Agora eu ia muito vê-los conversando, trabalhando, para ficar como um deles, ali sentado. Uma vez, quando eles tinham as quatro músicas do reisado, eles me chamaram para assistir uma apresentação. E daí já tinha um boi e tinham outros personagens e o pessoal assistindo. E a percussão começou a aparecer<sup>42</sup>.

Com o apoio administrativo e logístico da universidade, através de bolsas de extensão para alguns integrantes do grupo e convênios para captação de recursos financeiros, o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* conseguiu fortalecer o seu movimento em prol das manifestações artísticas populares, através da organização do I Seminário de Arte e Educação, realizado na FACED/UFC, em agosto de 2003. Com o tema *Redescobrimos a Cultura Popular Cearense*, o seminário objetivava capacitar, através de grupos de discussão, palestras e oficinas, os alunos da universidade e pessoas da comunidade interessados em conhecer o universo da cultura popular.

Eu disse: vamos juntar esses eventos que a gente faz num só e vai se chamar de arte e educação! Porque arte e educação? Porque vamos trabalhar as coisas com duas dimensões de saber que se complementam, mas não vamos trabalhar com hífen. Vamos trabalhar arte e educação e começamos esse movimento do seminário<sup>43</sup>.

Para a abertura do seminário, o grupo idealizou pela primeira vez um cortejo com formato de reisado, com figuras importantes do reisado de caretas de Juazeiro do Norte/CE, apresentando uma procissão com diversas cruces e cantando benditos dos Penitentes da região de Barbalha/CE. A programação cultural incluiu diversas apresentações artísticas com violeiros, cantadores de rap, rodas de ciranda, batidas de coco, um toré, exibido pelos índios Pitaguaris, do Município de Maracanaú/CE, além dos tradicionais encontros culturais e saraus de poesia no bosque da Faculdade de Educação/UFC. No encerramento do seminário foi feito uma ciranda com todos os participantes do evento.

---

<sup>42</sup> Entrevista com Francisco José Colares de Paula em 25 de março de 2011.

<sup>43</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.



Imagem 4 – Apresentação do Toré com os Índios Pitaguaris usando somente chocalhos.  
I Seminário de Arte e Educação  
(Faculdade de Educação/UFC. Agosto de 2003)

A renda obtida a partir das inscrições para as oficinas do seminário permitiram ao grupo um recurso financeiro para incrementar o figurino que era usado nas apresentações e adquirir mais instrumentos percussivos, principalmente tambores.

Com o dinheiro das inscrições, a gente fez a produção do seminário e comprou outras coisas. Deu um *tapa* no figurino – tinha um figurino meio precário – e foi investido em pedrarias e bordados também e em tambores. O dinheiro do Seminário de Arte e Educação foi pra instrumentalizar o grupo. Isso foi em setembro de 2003. [...] A gente comprou aquelas calças de linhagem e as camisas de linhagem, aquele tecido crú, comprou umas jutas coloridas e mandou fazer umas jaquetas, e, logo, logo já mandou fazer as coroas, nunca tinha visto. A gente viu no livro e o Ezequias era muito bom artesão e fez algumas coroas bem primárias, fez uma cafuringa pra mim e aí agente foi inserir coisas do reisado que foi o elemento mais forte do grupo<sup>44</sup>.

Elementos da cultura popular dos reisados da região do Cariri/CE tornavam-se cada vez mais presentes no trabalho artístico elaborado pelo grupo *Brincantes Cordão do Caroá*. O grupo realizava muitas pesquisas, lendo livros e colhendo informações com grupos sobre detalhes dos figurinos, como as pedrarias usadas pelos maracatus. O canto também se tornava um elemento fundamental para as dramatizações, mas não havia alguém para orientar o aprendizado das canções, que foram aprendidas por imitação, através de audições de CDs.

A gente ensaiava muito em cima da pesquisa que a gente fazia. Por exemplo, agente escutava o cd, os penitentes de Barbalha, e ai ia cantar. Até que num belo dia, eu descobri que tinha alguma coisa

<sup>44</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

naquele cd que quando agente cantava não tinha. Eu, pô o que é? Qual é a diferença? Nós somos um bocado de gente cantando do mesmo jeito, todo mundo bem afinado, mulheres com a voz gasguita, homens, porque é que não é igual? Aí comecei a perceber que eu sentia a mesma coisa no pífaro, no reisado, quando o pessoal tocava era diferente. Aí eu fui me ligar que existiam vozes diferentes. Aí a gente foi começar a separar as vozes, tudo muito intuitivo. Muito, muito intuitivo. Era por imitação, tá entendendo? Eu ficava querendo imitar o jeito de cantar do mestre que cantava uma segunda. A gente chamava de segunda não era por ser segundo grau, era segunda voz. Até que se afinasse. Eu e o Ezequias fomos os primeiros que conseguimos aprender e trazer esse conhecimento pro grupo.<sup>45</sup>



Imagem 5 – Apresentação na Escola de Ensino Fundamental Circulista Bom Jesus.  
(Novembro de 2003)

O instrumental percussivo do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* crescia na medida em que sentiam a necessidade de incorporar outras sonoridades rítmicas e timbrísticas às suas intervenções artísticas, assim como aumentar o número de instrumentistas na percussão, buscando amplificar a intensidade sonora percussiva. Entretanto, entre os integrantes do grupo, não havia alguém com experiência musical suficiente para conduzir e criar novas expressões rítmicas com os novos instrumentos que eram incorporados ao trabalho. Mesmo o professor Francisco José Colares, músico e orientador do programa, sentiu dificuldade em trabalhar questões musicais com o grupo, principalmente em relação à voz e à escrita musical para percussão. A partir daquele momento tornava-se necessária a presença de alguém com informações e

<sup>45</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

técnicas específicas para a prática instrumental percussiva e para a entoação dos cânticos próprios dos reisados.

E eu pensei em trabalhar uma partitura de ritmo com eles. Mas o que eles faziam era muito mais difícil do que se fossem ler na partitura... Na partitura era tudo muito lento. Aprender olhando, já era o bastante para eles. Ver e repetir. Mas eu pensei em fazer uma coisa assim. E pensamos em fazer também técnica vocal, mas aí eu percebi que eles estavam querendo fazer como acontece no reisado, com a voz na garganta e no peito. Eu pensei: bom! Deixa eles fazerem! É assim!<sup>46</sup>

Em meados de 2003, surgiu em Fortaleza/CE um movimento que se intitulou *Caravana Cultural*, coordenado por Marcello Santos, tendo como um dos objetivos principais “estudar e difundir ritmos percussivos da cultura brasileira e canções tradicionais<sup>47</sup>”. O movimento congregava diversos projetos e grupos que faziam música percussiva em conjunto, destacando-se o projeto da bienal de percussão que começou a acontecer a partir daquele ano, em Guaramiranga/CE. Marcello Santos teve experiência com música percussiva desde a infância, no Rio de Janeiro/RJ, tendo convivido com escolas de samba como a *Portela*, *Império Serrano* e *Salgueiro*, além de experiências percussivas no Candomblé. Sem uma formação musical escolar, as experiências percussivas foram sendo acumuladas ao longo dos anos, através do convívio com ritmos de diversas culturas, participando de projetos musicas percussivos em Salvador/BA e em São Luiz/MA, além das informações colhidas pelo contato com mestres e amigos ritmistas. Através de um encontro com Fabiano dos Santos, um dos integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*, Marcello Santos passou a freqüentar os saraus de poesia e as atividades artísticas que aconteciam na FACED/UFC, cabendo a ele, pouco tempo depois, juntamente com Fabiano dos Santos, organizarem a ala percussiva do grupo e ministrar aulas de percussão para novos estudantes interessados.

O Fabiano falou: nós temos um sarau todas às sextas feiras lá no CA da pedagogia, e lá nós temos atabaques, pandeiros, mas ninguém sabe tocar nada. Aí apareci lá na maior calma, não avisei a ninguém. Cheguei e começamos a conversar e pegamos um tambor e começamos a tocar. Aí agente se sentou e conversou e começou a idealizar. [...] Aí agente começou a comprar instrumento e ensinar os meninos a tocar. Tocar coco, tocar maracatu do baque virado, tocar maracatu cearense<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Entrevista com Francisco José Colares de Paula em 25 de março de 2011.

<sup>47</sup> Disponível em <http://caravanacultural.zip.net>. Acesso em 1 de abril de 2011.

<sup>48</sup> Entrevista com Marcello Santos em 19 de dezembro de 2010.



Imagem 7 – Cortejo pelas Ruas do Bairro do Benfica em Fortaleza/CE. (2003)

A aproximação de Marcello Santos com o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* potencializou o trabalho com música percussiva do grupo que começou a atrair mais jovens de diversos lugares da cidade, interessados em *tocar tambor*. Os saraus de poesia se transformaram a partir de então em cortejos ou festas percussivas, às sextas-feiras à noite, na FACED/UFC, causando, inúmeras vezes, transtornos para a vizinhança e para própria universidade, em virtude da intensidade sonora e da presença de pessoas com comportamento considerado inconveniente ao ambiente acadêmico. O encontro dos *Brincantes Cordão do Caroá* com a *Caravana Cultural* criou um sentimento de pertencimento a um movimento maior associado às manifestações culturais que se intitulou *Movimento Aperrêa*, chamando a atenção para as linguagens da cultura popular, especialmente a música percussiva coletiva. “Não existe um nome tão assim, tão cearense como esse nome: aperrear. Nosso batuque aperreia mesmo, porque quem não gosta de batuque a gente ta aperreando<sup>49</sup>”. Além dos grupos pertencentes a *Caravana Cultural* e o pessoal do *Brincantes Cordão do Caroá*, integravam o *Movimento Aperreia* grupos como *Maracatu Vigna Vulgaris*, *Maracatu Nação Iracema*, *Tambores de Guramiranga*, *Soul Negro*, *Kapruk* e *Batikum*. O *Movimento Aperrêa* definia-se como “um movimento livre, sem coordenação definida, mas que catalisa, através do trabalho percussivo (com rock tribal, maracatu, reisado, samba de roda, cirandas, repentes), a cultura do nosso Estado<sup>50</sup>”.

<sup>49</sup> Entrevista com Marcello Santos em 19 de dezembro de 2010.

<sup>50</sup> A universidade redescobre a cultura popular nordestina. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 25 Jul. 2004.

A vontade em compreender melhor as manifestações culturais populares crescia no grupo *Brincantes Cordão do Caroá*. O contato com os folguedos se fazia necessário para melhor entender detalhes, especificidades quanto aos processos criativos, à musicalidade, à constituição e organização dos grupos. Esse interesse já havia sido despertado anteriormente através de vivências com os mestres na Bienal de Arte e Cultura da UNE. A partir do final do ano de 2003, o grupo decidiu dar maior ênfase ao que chamou de *Expedições Culturais*. Com o apoio da UFC e das Secretarias de Cultura das localidades que seriam visitadas, o grupo iniciou uma série de viagens, a diferentes regiões do Nordeste, alugando um ônibus e organizando hospedagem e alimentação para que um número de estudantes permanecesse algum tempo em contato com os folguedos populares e seus mestres, absorvendo todo tipo de informação relacionada à cultura local. Em novembro de 2003, o grupo visitou o município de Arcoverde, em Pernambuco quando teve contato com o *reisado*<sup>51</sup> do povoado de Caraíbas, e com o *Coco Raízes de Arcoverde*<sup>52</sup> tendo participado de vivências percussivas com Cacau Arco Verde, que era percussionista da primeira formação da banda *Cordel do Fogo Encantando*. Na mesma expedição, passaram por Recife/PE onde visitaram *Dona Selma do Coco* e participaram do ensaio da percussão do maracatu Estrela Brilhante com o Mestre Walter, no Alto do Zé do Pina, vivenciando o ambiente cotidiano da sede do maracatu, conversando com costureiras, rainha, rei, embaixadores e com os ritmistas da ala do batuque.

Nós conseguimos junto com o Coco de Arcoverde, nós fizemos uma oficina com eles, lá na sede do Coco de Arcoverde. Passamos três dias em Arcoverde. De Arcoverde nós fomos para Recife, aí nós visitamos Dona Selma do Coco, fomos conhecer o Estrela Brilhante na sede, eles viram um ensaio da bateria do maracatu, eles ficaram loucos, nós

---

<sup>51</sup> Caraíbas é um povoado do município de Arcoverde, a 250 quilômetros do Recife, no sertão pernambucano. Esse lugar é palco de uma das mais tradicionais manifestações da cultura popular brasileira, o Reisado. O grupo, que se denomina Reisado Encanto das Caraíbas, existe desde a década de 1930. Pífanos, zabumba, pandeiros, oito baixos, ganzá, cantadores e dançarinos evoluem num espetáculo ímpar que acontece no final do mês de dezembro até o dia de Reis, 6 de janeiro, e na Festa do Agricultor, em meados de agosto. O Reisado das Caraíbas foi um dos selecionados do programa Rumos Música 2007–2008. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/revista/box\\_pernambuco\\_06.htm](http://www.itaucultural.org.br/revista/box_pernambuco_06.htm). Acesso em 20 fev 2011.

<sup>52</sup> “Em Arcoverde, o grupo Coco Raízes tornou-se o grande expoente dessa nova roupagem do ritmo, que se expressa por letras singelas, batida marcante e melodias de timbre sibilante. Criado por Lula Calixto, o grupo Coco Raízes de Arcoverde mantém viva uma tradição até então pouco conhecida fora de sua região. A variante deste ritmo nordestino praticada pelos arcoverdenses tem muito do indígena e é chamada também de coco de trupé, porque os músicos, além dos instrumentos tradicionais de percussão, valem-se também de pesados tamancos de madeira, com os quais batem forte no chão”. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/brasilidade/coco-raizes-de-arcoverde-pe-2>. Acesso em 25 fev de 2011.

fizemos fotos, temos tudo registrado. Isso 32 alunos universitários. Eles voltaram assim, cabeça, e, explodiu<sup>53</sup>.

O grupo retornou eufórico à Fortaleza e alguns integrantes seguiram imediatamente em outra *Expedição Cultural*, em dezembro de 2003. Desta vez para Juazeiro do Norte/CE, onde tiveram contato com os *Reisados de Congo*<sup>54</sup>. O *Reisado Discípulos do Mestre Pedro* também conhecido como *Reisado dos Irmãos* acolheu o grupo que também teve a oportunidade de conhecer outros mestres de cultura como o Mestre Luis, do *Reisado Nossa Senhora das Dores*, Mestre Margarida do *Guerreiro de Joana Darc*. Também tiveram contato com Mestre Cachoeira, de um antigo Reisado da Rua Delmiro Gouveia, em Juazeiro do Norte, Mestre Miguel, da *Banda Cabaçal Padre Cícero*, que mostraram músicas antigas, de samba de umbigada, cantadas em Juazeiro do Norte/CE. O contato com os mestres de foi tão intenso, que o grupo retornaria inúmeras vezes à região do Cariri/CE, chegando a alugar uma casa, no bairro João Cabral em Juazeiro do Norte/CE, que concentra grande quantidade de brincadores antigos e novos de reisado, próximo ao Reisado dos Discípulos, servindo de sede e apoio para as viagens do grupo.

Então fomos dar um mergulho na programação que existia em Juazeiro na época. Que programação era essa? Eram as festas das romarias, eram os rituais de abertura de altar, as renovações, era o quilombo, que era um grupo de pessoas que faziam o reisado marchando. Então nos fomos ter essa vivência com essa galera. Fomos muito a Juazeiro, eu, Ezequias e Fabiano. Nós três ficamos encarregados de ficar indo a Juazeiro de ficar tendo essa vivência, porque o grupo ia duas vezes ao ano, três. Nessa época de ônibus. Só que tinha que ter uma vivência muito maior pra poder aprender, porque pra aprender um reisado mesmo não se aprende em aulas, são muitos meses, são muitos treinamentos, são muitas percepções, são muitas conversas. Você tem que ficar assim conversando com a pessoa pra pessoa ir contando as coisas, demora! Então nós três ficamos fazendo isso e começamos a brincar o reisado em Fortaleza.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Entrevista com Marcello Santos em 19 de dezembro de 2010.

<sup>54</sup> Também conhecido como *Reisado de Congo*, este Reisado originou-se da fusão do folguedo dos *Congos* com o *Bumba-meu-boi* e outros *Ranchos de Animais*. Aparece com maior incidência no Sul do Estado, notadamente na região do Cariri. Tem como elemento estruturante de seu espetáculo a temática dos Reis. Seus quadros principais tratam de cenas da vida real com seus cortejos, embaixadas, batalhas, bailes, cruzadas, entronamentos, destronamentos, morte e ressurreição, onde exterioriza-se o arquétipo do Rei. (BARROSO, 1996, p. 13)

<sup>55</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.



Imagem 6 – Encontro com os grupos de Reisado de Juazeiro do Norte/CE  
(Dezembro de 2003)

As experiências vivenciadas através das *Expedições Culturais* foram incorporadas ao trabalho do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*. A partir do encontro com o maracatu *Estrela Brilhante*, de Recife/CE, o grupo começou a incorporar mais tambores à ala percussiva. Os tambores foram ganhando mais força dentro do trabalho do grupo que chegou a fazer cortejos com mais de vinte tambores. As encenações e danças vivenciadas com os grupos de Reisados de Congo de Juazeiro do Norte/CE conquistaram parte dos integrantes do grupo que começaram a sentir a necessidade de fazer uma opção mais clara e objetiva por um folguedo característico e começaram a inserir cada vez mais elementos dos *reisados*, como a luta de espadas<sup>56</sup>, em suas apresentações.

A espada é percussão. O som de uma espada num Reisado de Congo ela acompanha a zabumba, a caixa, tudo. Ela para igual, ela é o mesmo, quando apressa lá, apressa cá. É visceral. Esses sons não estavam sendo usados por ninguém. [...] E tinha que ser um jogo, uma luta e uma dança. Tinha que ter muita verdade<sup>57</sup>.

Em Fortaleza/CE, os integrantes dos *Brincantes Cordão do Caroá*, continuavam a manter fortes ligações como movimento estudantil e com o Centro Acadêmico Paulo

<sup>56</sup> As disputas de espada, fabricada pelos ferreiros com aço ou ferro temperado, obedecem a coreografias minuciosamente determinadas, com *pontos e jogos* marcados. Quando os combates se dão com o canto de peças guerreiras acompanhadas pelos tocadores, os jogos de espada são mais lentos, quase rituais. Porém, quando o combate generaliza-se, a música passa a ser só instrumental, algumas vezes executada por Bandas Cabaçais. (Barroso, 1996, p. 118)

<sup>57</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

Freire do curso de Pedagogia da FAGED/UFC. Com o objetivo de propor uma política cultural para a entidade, tiveram a iniciativa de ampliar o olhar sobre as práticas culturais dentro do ambiente acadêmico, realizando na segunda semana de janeiro de 2004, o I Espaço de Arte e Educação na Faculdade de Educação/UFC, com o tema *Um Mergulho na Cultura Popular*. O impresso promocional do evento destacava a importância para o resgate de memória cultural através de palestras, debates, oficinas e vivências sobre arte e cultura.

Nossa meta é difundir práticas culturais dentro do ambiente acadêmico [...] onde as relações humanas viabilizem posturas libertárias e comprometidas com a reconstrução e releitura de uma cultura popular anestesiada que precisa acordar organicamente [...] para estimularmos uma maior reflexão sobre as diversas linguagens artísticas baseadas na cultura popular. Compreendemos a necessidade de decifrar o imaginário do povo, suas expressões corporais, sua pluralidade de formas, cores, ritmos e sentidos. Faça parte desse cordão<sup>58</sup>.

Um total de quarenta e sete oficinas sobre diversos saberes artísticos culturais foram organizadas, sendo seis delas diretamente relacionadas a área musical – Técnica Vocal, com Luis Carlos Prata, As Doze Cirandinhas para Piano de Heitor Villa-Lobos com Francisco José Colares, Introdução a Linguagem Musical, com Elvis de Azevedo Matos e Resgate de Cirandas e Acalantos, com Ronaldo Marques – e duas diretamente relacionadas a música percussiva – Educando com Tambores, com Marcello Santos e Capoeira, Angola e Percussão, com Leno Farias.

Ainda no início de 2004, o *Brincantes Cordão do Caroá*, conhecidos como o pessoal do *Cordão*, organizou uma grande oficina de percussão para a comunidade de Fortaleza/CE. As aulas foram ministradas por Marcello Santos, aos sábados, na Faculdade de Educação/UFC, que aconteceram durante o primeiro semestre do ano, com a participação dos ritmistas do núcleo percussivo do grupo. O material didático distribuído aos alunos destacava: “o curso de percussão vem para ocupar um espaço ainda desconhecido de algumas pessoas. Vem também para reciclar os músicos que já estão na estrada, servindo também no futuro como referência e qualificação do profissional em questão<sup>59</sup>”. O programa do curso<sup>60</sup> possibilitava aos alunos conhecerem

<sup>58</sup> Impresso promocional do I Espaço de Arte e Educação. Documento impresso. Acervo Brincantes Cordão do Caroá.

<sup>59</sup> SANTOS, Marcello. Curso de percussão Cordão do Caroá UFC. 2004. Apostila.

<sup>60</sup> **Instrumentos:** atabaque, cuíca, pandeiro, tarol, congas, djembê, tantan, rebolo, atabaque bata, reco-reco, repique, tamborim, surdo, triângulo, agogô, xequerê, bacurinha, bongo, timba, timbalis, udu, chocalho, zabumba, pau de chuva, berimbau, pratos, tambores, adjá, caxixi, xerê, matracas, xique-xique,

uma grande variedade de instrumentos percussivos e exercitar diferentes ritmos da cultura brasileira. Mas eram os tambores que exerciam um maior fascínio para a maioria dos alunos. “Ninguém queria tocar um ganzá<sup>61</sup>”.

As atividades do *Cordão* tiveram ampla repercussão na comunidade de Fortaleza/CE e ao longo do ano de 2004 o grupo recebeu vários convites para apresentações. Além das apresentações em eventos da UFC, o grupo participou da 1ª Etapa do *Circuito Ceará de Cultura*<sup>62</sup> promovido pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Convidados pela direção do Theatro José de Alencar, o pessoal do *Cordão* participou do projeto *Theatro de Portas Abertas* e em seguida criou o espetáculo *Entremeios, Embaixadas e Cortejos*, cujo os textos, de autoria dos membros do grupo, e poemas de domínio público eram entrecortados por danças e músicas dos reisados *de caretas* e *de congo*, da região do Cariri/CE.

Em julho de 2004, o pessoal do *Cordão* organizou e produziu o II Seminário de Arte Educação com o tema: *Redescobrimos a Cultura Popular*. O enfoque principal do encontro foi continuar enfatizando uma prática reflexiva da arte em espaços educacionais tornando-os comprometidos com um olhar constante sobre a cultura popular além de “construir um circuito alternativo bienal e educacional que fortalecesse a formação de Arte e Educadores<sup>63</sup>”. A programação cultural do seminário foi constituída de festas no bosque da FAGED/UFC, ao som das bandas do *Movimento Aperrêa*; um grande cortejo pelas ruas de Fortaleza, saindo da Praça José de Alencar em direção a Praça Cristo Rei, no Seminário da Prainha; uma feira alternativa de artesanato e Brechó; além de um grande encontro na Concha Acústica da UFC com folguedos de Pernambuco: o Maracatu *Estrela Brilhante* e o *Coco do Egídio* de Olinda. A vinda dos grupos de Pernambuco oportunizou a troca de experiências entre mestre Walter França, do maracatu *Estrela Brilhante* e um núcleo coordenador central do pessoal do *Cordão* que tiveram aulas exclusivas sobre diversos ritmos e batidas para tambores.

---

balafom e carrilhão. **Ritmos de percussão:** samba reggae, reggae, samba de terreiro, partido alto, samba canção, samba de morro, samba choro, Samba de roda, samba de raiz, pagode, samba breque, axé, maracatu, coco, baião, frevo, lundu. SANTOS, Marcello. Curso de percussão Cordão do Caroá UFC. 2004. Apostila.

<sup>61</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>62</sup> Realizado a partir de uma parceria entre o Sebrae, a Secretaria da Cultura do Estado (juntamente com o Centro Dragão do mar de Arte e Cultura) e o Sesc, além do apoio do BNB, uma das metas do Circuito Ceará de Cultura é abrir novas fronteiras para a divulgação e consolidação do mercado cultural cearense, ampliando o mercado e aproximando ainda mais o grande público da atual produção simbólica. Disponível em [http://www25.ceara.gov.br/noticias/noticias\\_detalhes.asp?nCodigoNoticia=12314](http://www25.ceara.gov.br/noticias/noticias_detalhes.asp?nCodigoNoticia=12314). Acesso em 07 abr 2011.

<sup>63</sup> A universidade redescobre a cultura popular nordestina. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 25 Jul. 2004.



Imagem 8 – Apresentação na Praça do Ferreira.  
Centro de Fortaleza/CE. (2004)  
Lucélia Carvalho (à esquerda), Kátia Cilene (ao centro) e Iulix Matos (à direita)

As constantes visitas, ao longo de 2004, aos mestres e aos reisados do Juazeiro do Norte/CE acabaram por conduzir o *Cordão* a uma opção definitiva pela brincadeira do reisado. “Em 2004 é quando a gente se assume mesmo no reisado. Não, nós somos o que somos. Nós somos isso, nós não somos um grupo que vai gravar cd”. O contato com os mestres do Cariri/CE se intensifica e o grupo faz um mergulho profundo na cultura popular dos reisados de congo.

É muito importante falar também que o grupo se preocupava muito com a questão do estudo. A gente não pode dizer que não existiu uma fundamentação, eu acho que uma das coisas bacanas que o Paulo se preocupava era a questão do estudo, que era baseado nas vivências. A gente ia mesmo a campo e vivia a tradição mesmo. O Reisado, a gente vivia lá com eles, não só do momento da manifestação, agente participava da vida das pessoas, agente fazia parte disso, intensamente. O Paulo se preocupava em levar textos, e, fazer grupos de estudo, sentar todo mundo pra estudar, pra discutir, até mesmo pra formação do Cordão do Caroá, enquanto reisado, pra fundamentar isso daí. Pra ver como é que a gente ia fazer, o que a gente ia fazer, que personagens a gente ia ter. Então assim, sempre o Paulo levava junto com o Fabiano essa questão do estudo. Tinha, às vezes, sábados, que agente ia pra sede do cordão se dividia em grupos e cada um lia textos diferentes. A gente leu muitos textos do Oswald Barroso. A gente ficou amigo dele nessa época. Isso foi uma coisa que eu achei muito bacana de fazer parte do grupo, você não só fazia parte, você também tinha que dar conta da questão do estudo<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Entrevista com Lorena Chagas Lemos Pinho em 27 de junho de 2010.

O trabalho percussivo na Faculdade de Educação/UFC e um crescente interesse pelo instrumento *tambor* aproximavam o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* com o movimento da *Caravana Cultural*. Os cortejos começaram a agregar muitos ritmistas, que se juntavam em um movimento miscigenado, um caldeamento de percussionistas, grupos rítmicos e bandas com vontade de *tocar tambor* e fazer música percussiva, e de preferência tocando os ritmos pernambucanos mais acelerados. Como exemplo, no período do pré-carnaval o grupo saía em cortejo pela Rua Marechal Deodoro, ao lado da FACED/UFC e juntava-se ao movimento criado pelo bloco *A Porra da Cachorra*, desfilando todos juntos em um grande movimento percussivo carnavalesco. Toda essa efervescência percussiva, com um grande contingente de ritmistas, não tardaria em gerar conflitos e desentendimentos acerca de disciplina, concepções estéticas e de propostas para a condução das ações artísticas e musicais percussivas do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*, causando uma separação entre o eles e a *Caravana Cultural*. Com o afastamento de Marcello Santos das atividades do *Cordão*, Fabiano de Cristo, juntamente com Ezequias Arruda e outros integrantes seguiram na coordenação e organização do conjunto percussivo do grupo. “O Marcelo já trazia muita coisa do Baque Virado, mas a gente tinha outra proposta, nossa proposta era crua. A gente tinha uma visão de estética diferente dos grupos e isso sempre foi um embate<sup>65</sup>”.

O trabalho percussivo desenvolvido por Marcello Santos veio potencializar a prática do tocar tambor no movimento do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*. O grupo começou a fazer uma atividade percussiva voltada para um trabalho corporal junto ao ritmo, além de gerar uma necessidade visceral em agregar mais instrumentos e outras sonoridades aos cortejos. O redirecionamento da proposta artística do grupo, constituindo-se em um grupo de reisado, fez com que o trabalho percussivo desenvolvido tomasse outro rumo, reduzindo a quantidade de instrumentos nos cortejos, preocupando-se em compreender nuances musicais percussivos próprios das brincadeiras de *tiração* de reis.

No Reisado de Congo, a música é o elemento essencial que conduz todo o espetáculo. Segundo o pesquisador Oswald Barroso (1996, p. 100), os grupos de *Reisado* utilizam em suas apresentações e ensaios uma “orquestra, composta geralmente de instrumentos de corda (mais costumeiramente, viola, rabeca ou violão), de percussão

---

<sup>65</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

(zabumba, caixa, triângulo, maracá, ganzá, pandeiro etc.), de sopro (pífaros) e de fole (sanfona)”.

O contato com diversos mestres e grupos de reisado da região do Cariri/CE possibilitou ao conjunto musical do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* elaborar uma proposta percussiva que atendesse suas características. O convívio com o *Reisado dos Irmãos*, com o mestre *Cícero Zabumbeiro*, tornou possível aprender os principais ritmos utilizados na brincadeira do reisado. Entretanto, mestre *Cícero* conduzia as apresentações do *Reisado dos Irmãos* tocando somente uma zabumba. No “*Cordão*” havia a necessidade de se acrescentar mais instrumentos e permitir a participação de outros integrantes na construção rítmica musical. Nesse sentido, as células rítmicas feitas pela zabumba do mestre *Cícero* foram adaptadas ao instrumental percussivo do “*Cordão*”.

Porque o reisado que a gente tinha influência, era só um zabumbeiro, e essa questão da percussão também entrou no Cordão do Caroá, e agente passou a ter um zabumbeiro, quatro tambores, ganzás, vários outros elementos dentro da percussão. Mas essa era uma estratégia do Paulo. Ele sempre falava: “eu quero que o grupo tenha sempre tambor”, porque ele via que o nosso maior trunfo talvez fosse a percussão. E que se agente fosse seguir a tradição e fosse pra rua com uma zabumba e um tambor só, agente não ia conquistar ninguém<sup>66</sup>.

No final do ano de 2004, no período de festas do Natal, o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* firmou como evento permanente no seu calendário de apresentações, cortejos que aconteciam pelas ruas do Bairro do Benfica, em Fortaleza/CE que se denominou *Ciclo Natalino*. Os cortejos seguiam de casa em casa anunciando votos de amor, paz e solidariedade. O objetivo principal era “propiciar à comunidade e aos moradores do Benfica vivências culturais próprias do povo cearense<sup>67</sup>”. Até o momento da realização deste trabalho, a programação do *Ciclo Natalino* manteve-se anualmente, com o seguinte cronograma:

01 de dezembro – *Abertura de Portas* – O Reisado abre o altar de sua sede dando início aos festejos do Ciclo Natalino.

24 de dezembro – *Marcha de Anunciação* – Neste dia o Reisado marcha a procura da estrela do oriente, que anuncia o nascimento do menino Jesus. O Cordão sai de sua sede e segue em cortejo pelas ruas do Benfica cantando e louvando a chegada do Messias.

26 de dezembro – *Marcha de Celebração* – O menino Jesus nasceu! Louvando ao sagrado coração do menino Deus, o Reisado comemora

<sup>66</sup> Entrevista com Lorena Chagas Lemos Pinho em 27 de junho de 2010.

<sup>67</sup> Projeto de captação de recursos para o Reisado no Benfica. Documento impresso. Acervo Brincantes Cordão do Caroá.

seu nascimento saindo de sua sede e seguindo em cortejo pelo Benfica.

06 de Janeiro – Dia de Reis – Comemoração do Dia de Reis e encerramento do Ciclo Natalino. Na Reitoria da UFC, o Reisado do Cordão, brinca autos tradicionais, recolhe prendas e canta peças numa festa de muitas cores, luz e bênçãos saudando o ano que se inicia. Após a apresentação o Reisado segue em cortejo pelas ruas do Benfica<sup>68</sup>.

As atividades do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*, desde o princípio, sempre aconteceram associadas ao Centro Acadêmico do Curso de Pedagogia da FACED/UFC, mantendo um forte vínculo com o movimento estudantil, chamando a atenção para as ações do grupo que não tinham somente uma função artística, mas também um caráter político partidário. Alguns integrantes do *Cordão* ainda tinham participação ativa junto ao Diretório Central dos Estudantes da UFC e ao Centro Acadêmico do curso de Pedagogia. Os embates entre grupos políticos e alguns integrantes do *Cordão*, dentro da FACED, pela direção do CA, não contribuía para o fortalecimento artístico do trabalho do grupo, que sentiu a necessidade de se organizar em um espaço próprio.

No CA de pedagogia, a sede era lá, e com o tempo a gente começou a querer se desvincular do CA. Deixar o CA para os estudantes de pedagogia, porque já estava ficando uma coisa invasiva mesmo. O CA de pedagogia realmente tinha uma cara que não era mais dos alunos de pedagogia. Era a sede do grupo, dos brincantes. Então como tinha um quatinho com banheiro e tal atrás do CA, a gente passou a deixar o material do grupo lá para organizar e até mesmo pra abrir mais o CA. Mas o pessoal que fazia parte do Caroá, era o mesmo pessoal que estava no comando do Centro Acadêmico de pedagogia Paulo Freire. A sede era lá e a nossa maior atuação era lá. As ações do CA aproximavam as pessoas, mas também geravam alguns atritos, porque era uma luta política dentro do curso pra poder ter uma representação. E tinha outros grupos dentro do curso de pedagogia que não estavam a fim dessa praia, que não se davam muito bem com as pessoas que estavam à frente do Centro Acadêmico, inclusive essa história da gente deixar o CA pra ir pra outro prédio, ou mesmo de maquiagem ali de guardar nosso material ali no quatinho tal, já era uma estratégia pra poder baixar a poeira, porque existia a insatisfação de alguns alunos. A verdade é que o grupo monopolizava o CA de pedagogia. Coisas de conflitos<sup>69</sup>.

Em conversas com a administração superior da UFC, no final do ano de 2004, o grupo conseguiu uma pequena sala no estacionamento aos fundos dos blocos

---

<sup>68</sup> Programação do convite para o *Ciclo Natalino* de 2008/2009. Documento impresso. Acervo Brincantes Cordão do Caroá.

<sup>69</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

administrativos anexos à Reitoria da UFC, na área III do Centro de Humanidades<sup>70</sup>. O local, apesar de muito isolado, foi o lugar ideal para o trabalho percussivo, pois não perturbava a vizinhança com a forte quantidade de som produzida pelos tambores, assim como permitia o acesso ilimitado dos integrantes do grupo ao local de ensaio durante todos os dias e horas da semana.

O fato de se ter uma sede, fazia com que uma boa parte do grupo se encontrasse todos os dias não especificamente pra ensaiar, mas fosse lá pra ajeitar um instrumento, ver um figurino, dar manutenção, ou mesmo pra fazer uma produção, enfim. E o grupo se reunia todos os sábados. Começava por que a percussão se reunia de manhã e alguns ficavam pra almoçar e à tarde era o ensaio do Cordão do Caroá. Então além de se encontrar todos os dias, a reunião do grupo e os ensaios aconteciam aos sábados e ficávamos juntos praticamente o dia todo na universidade<sup>71</sup>.

No início do ano de 2005, o grupo *Brincantes Cordão do Caroá*, instalados na nova sede, iniciou um novo ciclo de oficinas percussivas para a comunidade, coordenadas pelos integrantes do grupo, Fabiano de Cristo e Ezequias Arruda. Na época, havia uma necessidade por parte do núcleo central diretor do grupo em manter viva a idéia de difundir o trabalho musical das culturas populares, possibilitando o acesso de outras pessoas às informações sobre o trabalho percussivo desenvolvido no *Cordão*.

O Ezequias e o Fabiano começaram, eles dois, o trabalho de tambores na sede nova. Eles tocaram tambores, vários anos, só entre a gente, só nos rituais, nas coisas do reisado mesmo, e aí quando a gente se mudou em 2005 para Ciências Sociais eu tinha essa vontade desse retorno das oficinas, devido ao que a gente já fazia no bairro. Chamei o Fabiano ele não queria a primeiro plano fazer esse trabalho, mas eu disse: “Não, mas você é o mais talentoso de todos nessa área da percussão”, e tem o Ezequias que é o que mais manja essa questão da tradição, tem esse cuidado, e vocês juntos vão fazer o curso de percussão. E assim foi. Eles fizeram. Foi um sucesso, ministrando todo sábado.<sup>72</sup>

Ao mesmo tempo em que se preocupavam em propagar a música percussiva, alguns membros do *Cordão* achavam importante agregar novos integrantes aos cortejos e a apresentação do *Reisado*, ainda que com certas restrições, face à necessidade de manter um equilíbrio quanto ao número de participantes, para não “inchar”, principalmente, o contingente da ala de ritmistas, durante as apresentações. Nesse sentido, o grupo de

<sup>70</sup> No local também funcionam os Cursos de Filosofia e Ciências Sociais. O endereço da sede do *Cordão* era Rua Paulino Nogueira, 315 (anexo à Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis – UFC).

<sup>71</sup> Entrevista com Lorena Chagas Lemos Pinho em 27 de junho de 2010.

<sup>72</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

participantes das oficinas de percussão passou a ser reconhecido como *Grupo Percussivo Cordão do Caroá*, diferentemente daqueles integravam o *Grupo de Reisado*.

Nos cortejos do *Reisado* esse grupo de percussão participou. Ele dava uma espécie de apoio. Era uma relação que a gente criou com o pessoal da percussão meio assim: vocês fazem parte do universo do *Cordão do Caroá*, mas vocês não são do grupo central, do grupo que realmente era o *Brincantes Cordão do Caroá*. Vocês dão apoio. E isso gerava algumas vezes um desconforto. Era meio que um controle para o grupo não inflar demais. Mas ao mesmo tempo a gente queria essas pessoas próximas. Então era uma relação meio que de apoio, na percussão. Eu lembro que ficou meio esquisito para os cortejos do final do ano, quem é que ia e quem é que não ia, como é que ia. Daí a gente mandou fazer umas camisas para o grupo ir identificado<sup>73</sup>.

Os encontros do *Grupo Percussivo Cordão do Caroá* aconteciam aos sábados pela manhã, no horário de nove horas ao meio dia e tornaram-se constantes, durante o primeiro e parte do segundo semestre do ano de 2005. Frequentemente, no último sábado do mês, o grupo realizava um cortejo no final da tarde pelas Ruas do bairro do Benfica em Fortaleza/CE. Os cortejos misturavam todos os ritmos aprendidos nas oficinas, e aconteciam principalmente quando o grupo sentia necessidade de ter maior visibilidade na comunidade, chamando atenção para o trabalho desenvolvido, através da força sonora percussiva dos tambores. Com uma parte dos cachês recebidos de apresentações em anos anteriores, o *Cordão* conseguiu arrecadar recursos financeiros para ampliar o seu patrimônio instrumental e naquele ano de 2005 foi possível comprar, para as oficinas de percussão, mais 04 tambores pequenos, medindo entre 12 e 13 polegadas de diâmetro, feitos de timbaúba. Posteriormente, mais tambores foram construídos pelo próprio grupo utilizando madeira compensada ampliando ainda mais o patrimônio instrumental percussivo.

O conteúdo programático das oficinas destacava-se pelo aprendizado prático da execução de ritmos dos brinquedos<sup>74</sup> das culturas populares, com ênfase no reisado, no maracatu e no bumba-meu-boi. A cada mês era explorado um grupo de motivos rítmicos de um determinado brinquedo, que eram apresentados pelos alunos nos cortejos realizados para a comunidade. No primeiro momento, desenvolveram-se atividades sobre os ritmos praticados nos reisados e em seguida nos maracatus.

---

<sup>73</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 11 de abril de 2011.

<sup>74</sup> “As brincadeiras e *brinquedos* populares são considerados como parte da cultura, sendo transmitidos de geração para geração principalmente através da oralidade. Muitos desses brinquedos e brincadeiras preservam sua estrutura inicial, outras se modificam, recebendo novos conteúdos”. (Fadeli, 2003, p. 2)

A gente começou assim: eu comecei aproveitando o Fabio, que estava aqui nos visitando, que é filho do Mestre Antônio, do Reisado dos Irmãos e o Valdir que na época era contramestre do Reisado dos Irmãos e hoje é Mestre de outro Reisado, o Reisado São Miguel. E a primeira aula foi a rítmica básica do reisado. A gente estudou nessa primeira aula *Marcha e Valsa*. Depois, durante o mês, os mestres já tinham ido embora e a gente continuou: *Baião e Xote*. A gente fazia três horas de aula em cada encontro<sup>75</sup>.

O trabalho com o ritmo do bumba-meu-boi foi feito em um momento seguinte e necessitou da ajuda do Mestre Zé Pio<sup>76</sup>, do *Boi Ceará*<sup>77</sup>, que participou das oficinas de percussão para auxiliar os alunos na execução dos ritmos e cantar as cantigas próprias do brinquedo *Bumba-meu-boi*. Os motivos rítmicos eram tocados pelo *Mestre Zé Pio* em um único bumbo ou tan-tan<sup>78</sup> e foram adaptados aos tambores por Fabiano de Cristo que substituiu a batida, feita pelo *Mestre*, com uma vareta de madeira no bojo do bumbo ou tan-tan, por uma batida da baqueta no aro do instrumento, preocupando-se com a mão que iria percutir o som no couro do tambor. Dependendo do grau de versatilidade de cada uma das mãos do aluno, era solicitado que a batida forte sobre o couro do tambor fosse feita com a mão de maior habilidade e força, equilibrando assim a intensidade sonora produzida pelo grupo.

Os encontros percussivos na universidade possibilitavam um intercâmbio de experiências sonoras e de ensino, que acabou influenciando sobremaneira tanto o trabalho do *Grupo Percussivo Cordão do Caróá* quanto o trabalho do *Boi Ceará* do *Mestre Zé Pio*. Ao mesmo tempo em que eram assimiladas informações junto às *tradições* dos folgedos populares também eram transferidos saberes artísticos e musicais percussivos aos grupos e mestres, interferindo de alguma maneira na tradição desses grupos, permitindo a transformação e evolução dessas tradições.

---

<sup>75</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 11 de abril de 2011.

<sup>76</sup> Mestre Zé Pio é o guardião da memória de vários bois de Fortaleza. Começou a brincar de boi aos três anos de idade e mais tarde tornou-se o índio do Boi Reis de Ouro. Aos 13, passou a dançar no Boi Ceará, onde foi primeiro capitão e tornou-se vaqueiro. Hoje, mestre Zé Pio coordena o Boi da Juventude, integrado por jovens da Barra do Ceará, e o Boi Ceará. Disponível em [http://www.fortaleza.ce.gov.br/cultura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=10079&Itemid=109](http://www.fortaleza.ce.gov.br/cultura/index.php?option=com_content&task=view&id=10079&Itemid=109). Acesso em 16 abr de 2011.

<sup>77</sup> “Mestre Zé Pio coordena O Boi Ceará, grupo fundado em 1943, pelo mestre Assis, no Carlito Pamplona, vizinho ao bairro Ellery. Depois de anos parados, mestre Zé Pio teve da esposa do falecido Mestre Assis a autorização para levar à frente o Boi Ceará como único representante legítimo capaz de manter viva a tradição desse famoso grupo. Com 30 brincantes, o Boi Ceará é, hoje, um dos poucos eminentemente de Fortaleza a continuar essa importante tradição cultural de nossa gente”. Disponível em <http://www.bairroellery.com.br/modules/news/article.php?storyid=747>. Acesso em 16 abr 2011.

<sup>78</sup> Tambor de mão, de formato cilíndrico, característico das rodas de pagode no Brasil.

Depois trouxe o mestre Zé Pio pra ministrar o Bumba-meu-boi, aí foi outro momento na percussão que eu acho importante. Porque o mestre Zé Pio, ele me ensinou que o bumba-meu-boi era assim: (fig. 1). Ele usava uma baqueta no couro e batia o contratempo com a mão. Eu perguntei: Zé Pio é assim a forma tradicional de tocar o boi? Ele disse que era. Eu fui atrás dos batuqueiros dele e eu fui atrás de decodificar essa forma de tocar no boi. Eu peguei e levei isso pro grupo grande. E isso foi um momento interessante em Fortaleza, mas foi também um problema, porque o Zé Pio levou também pro grupo dele. Daqui a pouco o boi não era mais de um tambor. Tinha mais gente na percussão do que nos cordões brincando. Teve muito mestre falando que ele tinha transformado o “boi dele” numa escola de samba. E muitas outras pessoas acadêmicas, mais instruídas chegaram pra mim *caindo de pau* dizendo: olhe você está prestando um desserviço, porque ele tá acabando com a identidade do boi. Foi muito doido e eu próprio sentia essa responsabilidade, tá entendendo? Aí eu chegava pro Zé Pio e dizia: aquilo que a gente tá fazendo lá na universidade é pra uma outra formação. Só que ele já tinha virado a cabeça dele, porque ele achava que era muito bom, era contagiante demais e ele sabe disso<sup>79</sup>.

♩ = 90

d = mão direita com baqueta tocando no couro  
e = mão esquerda com bacalhau no bojo do tambor



Figura 1 – ritmo do boi apresentado por Mestre Zé Pio ao Cordão e adaptado para o tambor.

Os encontros do *Grupo Percussivo Cordão do Caroá* tinham uma seqüência de atividades organizada sistematicamente e se repetiam no decorrer do curso. O trabalho bastante dinâmico incluía, além de exercícios práticos com os instrumentos percussivos, atividades vocais, buscando uma relação de proximidade entre a voz cantada e o ritmo percutado.

A gente chegava e fazia um aquecimento de corpo e de voz, porque eu sempre puxei essa coisa do grupo tocar e cantar. E aí passávamos para os ritmos. Eu apresentava os ritmos. Geralmente, quando eu tinha o apoio dos mestres, a gente apresentava o ritmo em conjunto, e depois eu dividia cada instrumento. Ia mostrando cada instrumento, como é que era. Depois disso a gente tentava fazer o conjunto com os alunos. Quando alguém tinha dificuldade eu ajudava ou então o Ezequias, ou algum dos outros *Brincantes* que estivesse dando apoio, ajudava e explicava mais individualmente. E a gente ia ensaiando, repassando. E

<sup>79</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

quando tinha alguma coisa de *breque*<sup>80</sup>, alguma coisa de *convenção*<sup>81</sup>, eu sempre repetia mais exaustivamente. Passava só aquela convenção. Fazia uma *chamada* e os alunos tocavam a *convenção* até aquilo ficar, e depois aquilo no contexto da música. E mais para o final eu trabalhava o ritmo com o canto, com alguma peça, com alguma loa, dependendo dos ritmos que a gente estivesse estudando para o pessoal exercitar tocar e cantar. Isso sempre na forma *responsorial*. Eu puxava uma frase e o pessoal respondia. Porque era uma prática da gente no *Cordão*. E depois a gente foi para o maracatu<sup>82</sup>.

Outro momento importante das oficinas do *Grupo Percussivo Cordão do Caróá* foi a presença, durante as aulas, do Mestre Cícero Zabumbeiro, relembrando motivos rítmicos pouco conhecidos dos Reisados da região do Cariri/CE. O trabalho percussivo foi desenvolvido sobre ritmos como o *quilombo*, o *baião rebatido* (fig. 2), o *cabaçal dobrado*, além de variações de motivos rítmicos da *Banda Cabaçal* e de convenções e *pegadas*<sup>83</sup> para o toque dos tambores.

× = bacalhau  
● = marreta

Zabumba

Figura 2 – Ritmo do baião rebatido para zabumba.

Os motivos rítmicos apresentados pelo *Mestre Cícero* eram tradicionalmente executados somente em um instrumento: a zabumba. Fabiano de Cristo fez novamente adaptações para que esses ritmos fossem tocados nos tambores. O ritmo feito pelo *bacalhau*<sup>84</sup>, na zabumba, foi transferido para o tambor, sendo tocado com a baqueta da *mão de ataque*<sup>85</sup> percutindo no aro do instrumento. Quando necessário, em função de uma maior mobilidade e agilidade, dependendo da complexidade dos ritmos, alternava-

<sup>80</sup> Breque: terminologia utilizada em trabalhos musicais percussivos coletivos para indicar interrupções dos motivos rítmicos padrões executados que são ligeiramente modificados antes de haver a interrupção do fluxo rítmico, para destacar e valorizar determinadas passagens da melodia de loas e/ou sambas-enredo.

<sup>81</sup> Convenção: uma ou várias seqüências de motivos rítmicos que são executados por todos os ritmistas, em um momento determinado, pelo mestre, que são diferentes dos motivos rítmicos padrões executados ao longo da obra musical.

<sup>82</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 11 de abril de 2011.

<sup>83</sup> Termo muito utilizado por ritmistas para expressar maneiras de segurar as baquetas e o instrumento percussivo.

<sup>84</sup> Vareta de plástico ou madeira que bate na pele inferior da zabumba marcando um contratempo

<sup>85</sup> Termo usado por Fabiano de Cristo para descrever a mão mais habilidosa e com mais força, que toca o instrumento percussivo.



fazendo surgir um grupo de estudo alternativo, junto ao *Cordão*, que se denominou *Banda Cabaçal Fulô da Aurora*.

O trabalho desenvolvido nas oficinas do *Grupo Percussivo Cordão do Caroá* era principalmente composto de atividades de ensino coletivas com base na transmissão oral dos ritmos e na forma de tocar os instrumentos, enfatizando o senso auditivo, visual e tátil no aprendizado musical. Tanto Ezequias Arruda, quanto Fabiano de Cristo não tinham qualquer espécie de letramento musical. A necessidade de fazer os alunos compreenderem e executarem os motivos rítmicos vivenciados com maior agilidade e segurança impeliu-os a criarem estratégias, introduzindo alguns sinais gráficos, para desenvolverem a leitura de estruturas musicais. Através de conversas com percussionistas, Fabiano de Cristo idealizou uma forma de notação, muitas vezes escrita de maneira improvisada, no chão de areia, que explicitava as subdivisões quaternárias do *pulso*, marcando os momentos das batidas e acentuações importantes, além de assinalar qual mão percutir no instrumento e os locais dos toques no aro ou no couro do tambor. (fig. 4)

Eu pegava o compasso e dividia no tamanho que eu quisesse, em oito, em dezesseis, e esse compasso me dava a célula rítmica. Eu dividia ele, por exemplo em dezesseis, dependendo da célula, da quantidade de contra tempos que ela tinha. Se o intervalo era em colcheia ou semicolcheia e tal. Eu dividia como fosse mais adequado e aí eu marcava os acentos forte e fraco e depois marcava onde era a mão direita, a mão esquerda, aro enfim, agente fazia isso aí<sup>88</sup>

•    X    >    d    e  
|    |    |    |    |    |    |    |

- = Batida da baqueta no aro do tambor
- X = Batida da baqueta do couro do tambor
- > = Acentuação da batida
- d = Mão direita
- e = Mão esquerda
- | = Pulso

Figura 4 – Proposta de sinais para notação de estruturas rítmicas, idealizada por Fabiano de Cristo.

Mesmo com a iniciativa de utilizar uma linguagem escrita para os motivos rítmicos, a maioria dos alunos ainda preferia aprender através da oralidade utilizando

<sup>88</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

uma notação escrita apenas para indicar a seqüência das mãos esquerda (e) e direita (d) que iriam percutir no instrumento.

Nos tambores, a gente trabalhava com: D E E D. Agente passava isso por e-mail. Eles se identificavam muito com essa forma porque o tempo, eles já tinham na cabeça, só precisavam saber a mão que batia. Eu prezava muito por isso. O que eu sempre achei pior em grupo percussivo coletivo era o sujeito tá tocando de um jeito e o outro de outro jeito, porque o som ao invés de se somar, ele se acaba. Você vê que tem grupos aí que tem trinta tambores e não tira o som que agente fazia com dez, porque, todo mundo está batendo igual. Isso foi uma coisa que eu trouxe também do maracatu nação. Porque o mestre Valter, do *Estrela Brilhante* do Recife, também prezava muito por isso. E o pessoal se identificava muito mais com a história da ME e MD, do que com a “pauta”. O pessoal achava mais difícil e tal, os acentos. Agora tudo isso era muito intuitivo mesmo<sup>89</sup>.

As atividades de ensino realizadas no *Grupo Percussivo Cordão do Carotá* impuseram aos integrantes ritmistas do *Grupo de Reisado* uma necessidade de sistematizar os conhecimentos musicais percussivos adquiridos através dos encontros com os *Mestres* das manifestações populares da região do Cariri/CE. O processo de organização desses conhecimentos acabou por influenciar o trabalho percussivo desenvolvido no *Grupo de Reisado* que passou a recriar motivos rítmicos e novas formas para tocar o que haviam absorvido das manifestações populares.

Interessante é que a percussão dos *Brincantes*, eles começaram a fazer em função daquilo que eles viram em Juazeiro. Mas depois eles começaram a fazer uma percussão própria. Eles estavam inventando como fazer a percussão. O que não significa que eles não tocassem o que aprenderam, miscigenando às vezes. Mas eles criaram muita coisa de percussão. E era um prazer enorme o que eles sentiam. Até mesmo o pessoal que não era da universidade e entrava no grupo, era muito bom em percussão. Tinha talento. E inventavam na mesma hora<sup>90</sup>.

As práticas de ensino com seu papel de produtor de significados possibilitaram re-significar as vivências musicais do grupo *Brincantes Cordão do Carotá* tornando-o um agente criador de cultura percussiva com uma personalidade própria no ambiente universitário.

O Paulo uma vez chegou com uma loa e existia uma quebra do compasso. Se você tocar aquilo sem resolver a quebra do compasso não dá. E aí o Paulo disse: Fabiano inventa aí um jeito de resolver. Dá pra fazer porque eu canto e fica agradável pra mim. E pra vocês? Eu disse: Cara, não sei. Deixa eu correr atrás. Aí eu lembro que eu fiquei uns cinco minutos afastado, pensando em como eu resolveria isso. E de repente achei! E trouxe para o pessoal. (Fig. 5) E a gente ensaiava

<sup>89</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

<sup>90</sup> Entrevista com Francisco José Colares de Paula em 25 de março de 2011.

dessa forma e tocava na rua dessa forma. E era muito legal porque dava uma quebra. E isso deu uma característica para o grupo que era diferente do reisado em si, era diferente dos outros grupos. Era uma forma de mostrar não só uma diferença, mas uma capacidade de fazer uma percussão pensada. Não era só reproduzir os ritmos. A gente pensava a percussão. Tinha outra convenção que a gente fazia quando terminava as marchas, ao final de quatro compassos, geralmente o pessoal dava uma virada. Chegamos uma vez a criar coisas como pegar o acento da célula e levar para outro canto. As caixas acompanhando. E isso levantava a moral do grupo que estava dançando, que estava brincando. Então, geralmente, a gente guardava isso aí para colocar em um momento que estivesse quente, pra ficar mais ainda<sup>91</sup>.

Melodia

Zabumba

meu Ju a ze i ro nun ca mais flo rou mi

e d d d e d d d e d d d e d d d e

nha ra i nha foi pra tor re do pa la cio

d d d e d e d d d e d d d e

× = bacalhau  
+ = marreta presa  
o = marreta solta

Figura 5 – Virada da zabumba criada para a mudança da acentuação no compasso 7.

O grupo *Brincantes Cordão do Caróá* continuava com uma programação intensa e a integração com os mestres da região do Cariri/CE intensificava-se, havendo um diálogo constante com os grupos de reisado principalmente de Juazeiro do Norte/CE. Através o apoio da universidade para hospedagem e alimentação, através da residência e do restaurante universitário, os mestres e brincantes de reisado vinham à Fortaleza/CE para participarem das atividades e cortejos do *Cordão* e transmitiam suas experiências e vivências a um maior número de participantes que não podiam se deslocar para a região do Cariri/CE.

O pessoal de Juazeiro começou também a vir pra Fortaleza. O Zé Newton, o Valdir, o Mestre Antonio, o Fabio, o Raimundo, a Dora todo mundo vindo pra ensinar também aqui. E toda a essa galera que

<sup>91</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 11 de abril de 2011.

não podia ir com a gente, tinha a oportunidade de estar com eles aqui. Eles ficavam hospedados às vezes nas residências universitárias, às vezes, nas casas da gente. Mas dependia. Cada momento era uma articulação diferente. Às vezes a gente conseguia o restaurante universitário<sup>92</sup>.

As vivências com os mestres de Juazeiro do Norte/CE, as aulas de percussão aos sábados, as apresentações do reisado, intercâmbio com ou grupos de reisado da região do Cariri/CE e de outros estados, além dos cortejos pelas ruas do bairro do Benfica, proporcionavam experiências únicas aos participantes do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*. A prática musical percussiva, contextualizada nas vivências do *brinquedo*, permitia, de forma lúdica, espaços de criação e fruição de novas estratégias artísticas e execuções musicais, com uma lógica própria e significados particulares.

Ah, agente tinha uma estratégia brilhante. Foi uma criação do Paulo. Diferente do reisado, tradicional, que o zabumbeiro já vinha atrás, o Paulo fazia assim: pessoal, vamos sempre cantar a música inteira antes de entrar a percussão, sempre. Por quê? Porque ai o público entende a letra e começa a cantar também. Era uma forma da gente se relacionar com o público. Da mesma forma nas oficinas agente fazia e dava certo<sup>93</sup>.

O trabalho de pesquisa sobre ritmos e cultura, antes desenvolvidos pelo grupo *Brincantes Cordão do Caroá* através de estudos sobre textos de arte e de audições comentadas de Cd's, ampliou-se com as atividades de vivência contínua e sistemática com instrumentos percussivos, determinadas pela necessidade de inventar novas formas de expressão na vivência dos *brinquedos*. O intuito era conhecer todas as possibilidades timbrísticas e rítmicas desses instrumentos, encontrando maneiras de associar o material sonoro reinventado com a produção artística desenvolvida pelo grupo.

A forma de tocar o ganzá também. Tivemos que fazer uma escola para poder tocar o ganzá, acompanhando os ritmos do reisado. Tem um movimento de mão que a gente foi desenvolvendo que possibilitava o ganzá sair daquele acompanhamento básico. Mesmo nos baiões e nos xotes, existe uma forma de descompassar as duas mãos. É quase como se você tivesse tocando maracas, com um atraso de tempo. E a gente usava isso. Não era inventado. Outras culturas tocam dessa forma. A gente foi desenvolvendo. Tem umas batidas de ganzá que são bem mais complicadas. Na verdade a gente foi pegando as possibilidades de se trabalhar as sementes do ganzá, batendo de outras formas e fomos desenvolvendo para incrementar a nossa percussão<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>93</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

<sup>94</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 11 de abril de 2011.

A atividade instrumental percussiva praticada no grupo *Brincantes Cordão do Caroá* nunca esteve dissociada das atividades com o canto. Todos os membros do grupo tinham por *compromisso*, aprender a cantar todo o repertório do *reisado*, tanto quem participava como dançarino e cantor, quanto os *tocadores* da percussão. Segundo Barroso (1996, p. 100), nos grupos de *reisado* da região do Cariri/CE, “a execução instrumental da música, para acompanhamento da dança e/ou do canto, é feita por instrumentistas que executam exclusivamente esta função, isto é, não dançam, nem cantam nem encenam”. A relação entre a execução musical rítmica e melódica agregava um diferencial ao trabalho percussivo desenvolvido pelo *Cordão*, no qual aprender a tocar e cantar ao mesmo tempo, tornava-se um desafio e um atrativo no desenvolvimento musical dos ritmistas. As melodias eram trazidas ao grupo que anotava as letras para depois memorizá-las. Em seguida, juntava-se com a percussão e pequenos trechos ou passagens ritmicamente mais complexas da melodia, que exigiam também uma execução rítmica complexa por parte da percussão, eram repetidas inúmeras vezes até se conseguir realizar o cantar e o tocar em sincronia.

O Paulo lembrava de uma peça. Ai quando ele chegava todo empolgado dizendo: “eu lembrei de uma peça, vamos lá que eu vou passar pra vocês”. E o que é que ele fazia: todo mundo ia pegar seu papel e caneta para anotar. E ele saia lendo verso por verso, depois é que ele ia cantar a melodia, depois é que ele ia casar junto com o pessoal da percussão. Ele ditava, a gente copiava depois é que a gente ia cantar<sup>95</sup>.

Os grupos de *Reisado de Congo* da região do Cariri/CE apresentam tradicionalmente duas alas distintas de participantes que vivenciam o *Brinquedo*. São elas: o *figural* e um grupo instrumental, usualmente constituído de uma *Banda Cabaçal*, que tem como função primordial manter o ritmo do espetáculo. Barroso (1996, p. 74) define o *figural* como sendo “um conjunto de figuras, personagens que compõem o corpo permanente da brincadeira” sendo organizado de forma hierárquica<sup>96</sup>, com um Mestre – o mais alto posto, seguido por um Rei e uma Rainha, dois *Mateus*, uma

<sup>95</sup> Entrevista com Lorena Chagas Lemos Pinho em 27 de junho de 2010. Integrante e articuladora das ações do Grupo *Brincantes Cordão do Caroá*.

<sup>96</sup> Esta estrutura hierárquica dos Reisados de Congo, além de óbvias inspirações nas cortes medievais européias, guardam notável inspiração na estrutura hierárquica dos engenhos de açúcar, da sociedade canavieira do Brasil Colônia, bem como nos cortejos de vaqueiros e tangerinos que acompanhavam o transporte das boiadas, do sertão às feiras, nos centros urbanos, durante o mesmo período. (BARROSO, 1996, p. 69)

*Catirina*<sup>97</sup>, em alguns casos um contramestre e as demais figuras que formam o coro, que “têm participação ativa apenas nas batalhas, nas danças e no canto, respondendo ao solo do Mestre”. As figuras que formam o coro são “dois Embaixadores<sup>98</sup>, dois Guias, dois Contraguias, dois Coices, dois Contracoices, quatro Figurinhas – também chamadas de Marujos ou Romeirinhos, sendo que os dois derradeiros são os Bandeirinhas<sup>99</sup>” (BARROSO, 1996, p. 69) – e estão dispostas em “duas fileiras (ou cordões) simétricas, uma do lado direito e outra do lado esquerdo do Mestre” (BARROSO, 1996, p. 74), organizadas também segundo uma hierarquia rigorosa. A *Banda Cabaçal*, que acompanha o cortejo e as representações de batalhas feitas pelo *figural*, é formada por “dois ou três pífanos, um zabumba, uma caixa e um prato” (BARROSO, 1996, p. 100).

No grupo *Brincantes do Cordão do Caroá*, o número de participantes do *Reisado* variou bastante ao longo da sua trajetória, chegando a ter um máximo de 40 brincantes nos ensaios e apresentações. Por não usarem amplificação sonora para entoar os cânticos, mantendo a tradição dos grupos de *reisado*, o instrumental percussivo do *Cordão* não podia ter grande intensidade sonora para não encobrir as melodias vocais produzidas pelo *figural*. Apesar de em alguns momentos haver quase 15 ritmistas na ala percussiva, o núcleo percussivo central do *Cordão* sempre manteve uma média de 6 a 8 instrumentistas tocando; quantidade esta sempre superior ao número de instrumentistas encontrados nos *reisados* tradicionais. Os instrumentos usados eram: um pífano, um

---

<sup>97</sup> Segundo Oswald Barroso (1996), *Mateus* e *Catirina*, ambos negros e ex-escravos, atuam com liberdade total de improvisação junto ao público e aos demais brincantes do *Reisado*. Os *Mateus*, que sempre aparecem em dupla, usam trajes diferentes dos outros figurantes: vestem paletós e calças de tecido xadrez, usam um grande chapéu afunilado que chamam de *cafuringa*, com espelhos e fitas coloridas, óculos escuros, rosto pintado de preto, geralmente com tisna de panela ou vaselina e levam nas mãos os pandeiros. São os personagens cômicos do *Reisado*, junto com a *Catirina*. Conhecida antigamente como *Lica*, a *Catirina* é a noiva do *Mateus*. Veste-se de preto, traz um pano amarrado na cabeça, o rosto pintado de preto e um chicote nas mãos, com o qual corre atrás das moças e crianças. Guias, Contraguias, Coices, Contracoices e Figurinhas são figurantes cujas participações, quase sempre, limitam-se ao canto e à dança, compondo a hierarquia do folguedo. O Guia e o Coice, estes guardam o nome dos vaqueiros que acompanhavam a tropa de gado na travessia do sertão. As figurinhas geralmente são interpretadas por crianças, tanto do sexo masculino, quanto feminino.

<sup>98</sup> São dois, cada um liderando uma das fileiras de brincantes. Eventualmente, podem substituir o Mestre ou o Contramestre na direção da brincadeira. Durante as dramatizações, são enviados para falar com o Rei ou levam recados dele. Vestem-se como o Mestre e também portam espadas. Oswald Barroso (1996)

<sup>99</sup> Guias, Contraguias, Coices, Contracoices e Figurinhas são figurantes cujas participações, quase sempre, limitam-se ao canto e à dança, compondo a hierarquia do folguedo. O Guia e o Coice, estes guardam o nome dos vaqueiros que acompanhavam a tropa de gado na travessia do sertão. As figurinhas geralmente são interpretadas por crianças, tanto do sexo masculino, quanto feminino. Oswald Barroso (1996)

bombinho, uma caixa de guerra<sup>100</sup> com esteira, um ganzá, um prato, três tambores<sup>101</sup>, uma zabumba<sup>102</sup> e pandeiros usados por dois *brincantes* representando o personagem *Mateus*. Nas apresentações o grupo se organizava da seguinte forma:

Tem um grupo que são os tocadores, essas pessoas são guiadas pelos caixeiros, que vão na frente, e o zabumbeiro que é o Gérson. Eles têm que obedecer ao meu apito. Fora eu, que tô no meio, à frente deles, tem o contra-mestre, que é o Rodrigo, e do outro lado o rei, que é o Ezequias. Somos três numa fileira. Nós fazemos os mesmos passos e cantamos em três tons. Cada peça é puxada de um jeito. À nossa frente vem a Rainha e a Princesa que vão evoluindo, e o Mateus – são dois, espalhados – Cícero e Fabiano. Eles têm liberdade de andar por onde quiser. Dos lados, temos duas fileiras. Na frente das fileiras ficam os dois embaixadores, que representam o Reisado, aprendem embaixada e principalmente têm que lutar espada muito bem. Os guerreiros também tem que lutar bem, mas a função deles é puxar o ritmo, esses não tem descanso. E o Cordão tem um passo pesado mesmo, a galera tem que agüentar o pique, se esmorecer afeta os cordões. Fora isso temos os pifeiros, que vão na frente na percussão. Nós não temos bandeirinhas nem contra-guias, por exemplo. Em Juazeiro eles existem historicamente e ocupam uma função social que é botar as crianças para participar. Mas lá pro Benfica não tinha esse sentido maior, não era necessário<sup>103</sup>.

Os ritmos tocados nas apresentações do *Reisado* eram essencialmente o Baião, a Marcha, a Ciranda, o Coco, a Valsa, o Quilombo e o Xote (Anexo I) e a sua execução dependia da seqüência das cenas dramatizadas, também variando de acordo com os cânticos dos quadros principais – cortejos, embaixadas, batalhas, bailes, cruzadas, entronamentos, destronamentos, morte, ressurreição e entremezes. A seqüência dos cantos na dramatização das cenas ficava a critério do mestre Paulo Henrique Leitão, título concedido por mestres de *reisado* da região do Cariri/CE, que dependendo da reação do público utilizava um cântico com andamento mais lento ou mais animado para imprimir movimento à apresentação.

A vivência continua com o *brinquedo* e seus jogos dramáticos permitiam aos integrantes do *Cordão* um aprendizado musical e cênico de maneira lúdica e fortemente

<sup>100</sup> O grupo optava por caixas de guerra (ou tarois) com pele sintética e esteira, com uma maior sonoridade, em vez do som abafado das tradicionais caixas com pele de animal.

<sup>101</sup> Tambores de tronco único como os tambores do Mestre Miguel da banda cabaçal de Juazeiro do Norte/CE. Os tambores feitos de compensado foram introduzidos no grupo, mas foram recusados posteriormente por causa da sonoridade.

<sup>102</sup> Anteriormente, o ritmo da zabumba era diluído entre os tambores. A influência de Mestre Cícero Zabumbeiro, fez o grupo aprofundar a pesquisa de ritmos para a zabumba.

<sup>103</sup> Entrevista de Paulo Henrique Leitão ao Jornal O Povo. Caderno Vida & Arte. Jornal O Povo, 21 de novembro de 2005. p. 5.

contextualizado em uma prática artística que preconizava o pertencimento a uma proposta fundada em valores de segmentos sociais populares culturalmente organizados.

O que acontece, por que o Cordão é diferente? Porque os outros grupos interpretavam um reisado, eles não faziam um reisado. Eles interpretavam a dança da peneira, por exemplo. Então eles faziam uma coisa que não tinha nenhuma relação com contexto. O Cordão devido já ter nascido meio que com essa coisa de amigos, de cordão, de grupo mesmo, já tinha uma organicidade. A gente tinha relações muito parecidas com a estrutura de um grupo de tradição popular. Esses grupos são de amigos, redes de pessoas, de sociabilidades, que as pessoas trocam afetividade, agressões. É toda uma vivência. São grupos, são famílias, são pessoas que se conhecem. Então a gente já trazia essa mesma química, essa mesma ligadura. Então não era: ei, vamos aqui formar um grupo? Não era isso. Mas o movimento era maior só que nem todo mundo do movimento, como eu falei, queria isso<sup>104</sup>.

A constituição do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* não seguia um modelo de pertencimento de seus integrantes a um projeto acadêmico institucional através de processos seletivos com inscrição, avaliação e ingresso em um grupo, mas sim, através de relações sociais constituídas por ações de envolvimento, respeito, dedicação e fortalecimento da unidade do *brinquedo*.

Apesar do Cordão do Caroá ser um projeto de extensão, não havia um processo de seleção criterioso. A seleção dos candidatos passava muito por afinidade dos candidatos com os membros do grupo<sup>105</sup>.

Nos grupos de reisado tradicionais, a hierarquia do figural é necessária para a manutenção da tradição e organização do brinquedo e segundo Barroso (1996, p. 74) funciona

como um escalão de poder que o brincante percorre desde que entra na companhia, ainda menino, até ascender aos postos mais altos e eventualmente tornar-se Mestre. Diz respeito não apenas à estrutura de poder ficcional durante a encenação do espetáculo como também à importância que cada um tem dentro do elenco de brincantes. Assim é que os melhores brincantes são os que têm maior responsabilidade na organização do Reisado.

Através de *Cerimônias de Coroação*, os participantes do *Cordão* tinham sua trajetória no grupo reconhecida como sinônimo de respeito, fidelidade e dedicação, selando vínculos com grupos de reisados mais antigos e tradicionais. No caso do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*, a função das cerimônias de coroação era

<sup>104</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>105</sup> Entrevista com Lorena Chagas Lemos Pinho em 27 de junho de 2010.

proteger as tradições do reisado, garantir a organização e o respeito necessário para a continuidade da brincadeira. Sendo sempre fiel, em coração e mente, ao reisado Discípulos de Mestre Pedro que nos forma como descendentes da linhagem de reisado onde Mestre Pedro foi formado e onde Mestre Antônio Ferreira Evagelista governa<sup>106</sup>.

Pertencer ao grupo não significava somente aprender um determinado instrumento percussivo ou interpretar uma dança ou canção, mas fazer parte de uma experiência social, na qual as relações hierárquicas de constituição do grupo eram reflexos da hierarquia representada pelo *figural* e vice-versa. Os cargos simbólicos do reisado eram cargos também políticos dentro do grupo e a ocupação desses cargos dependia do grau de importância que cada membro conferia ao trabalho desenvolvido.

Apesar de o grupo estar dentro de uma instituição, no caso a universidade, eles faziam todos os rituais de um reisado tradicional. Então tinham uma dinâmica interna muito diferente de uma dinâmica que pode se esperar de um grupo institucional, como presidente, vice-presidente, etc. A dinâmica interna do grupo era outra. Era o Rei, a Rainha, o embaixador. Então essa era forma que o grupo se relacionava. E eles mantiveram isso que é uma espécie de uma alma do reisado. As relações humanas também eram uma coisa muito importante no grupo. Então o que aconteceu: eles tinham atividades paralelas também, como uma forma de absorver outras pessoas que necessariamente não estariam dentro do reisado. Porque para entrar na estrutura do reisado, existem rituais para isso. Tem haver também com certo acompanhamento, que a pessoa vai lá, vê, assiste, se interessa e tal. Chega um momento que ela é coroada. Tem um dia específico para isso. E nem todo mundo entrava nessa estrutura do núcleo do reisado. Então o grupo como *Brincantes*, como projeto de extensão, mantinha o grupo de percussão, mantinha o grupo de difusão e outros grupos que iam surgindo, grupos de estudo e tal. De pessoas que se aproximavam da história. Então o que acontece é que eles conseguiam manter a estrutura da brincadeira com certa autonomia e mobilidade que dava para eles manterem essa tradição e ao mesmo tempo se sustentar dentro do aparato da instituição porque tinham essas formas de estar absorvendo os estudantes que vinham, que saiam, esse fluxo de estudantes que a universidade propicia.<sup>107</sup>

Os ensaios do *Cordão* eram chamados de vivências e tinham uma profunda relação contextualizada com o fazer *fluir o imaginário* durante o processo de dar vida ao *brinquedo*, afastando-se da idéia de representações estereotipadas dos folguedos populares feitas por grupos chamados parafolclóricos. As vivências tornavam-se práticas em busca de uma experiência poética de conexão com formas sensíveis de percepção de si e do outro. A simbologia do reisado permitia ao grupo ultrapassar a

<sup>106</sup> Trecho do texto do convite para a cerimônia de coroação do Rei, Princesa e Embaixadores do *Reisado Brincantes Cordão do Caróá*. Documento impresso. Acervo Brincantes Cordão do Caróá.

<sup>107</sup> Entrevista com Henrique Dídimo Vieira Maia em 29 de abril de 2011.

fronteira do físico em direção ao espiritual e a brincadeira promovia uma interação, um diálogo, uma aproximação com o lúdico, reforçando habilidades cognitivas e de relação de sociabilidade entre os membros do grupo.

O Cordão é um grupo que não acredita muito em ensaios, a gente chama de vivência. Ele tem o seguinte princípio: a gente acredita que determinados tipos de manifestação de expressão cultural e no caso os movimentos de tradição oral, que tem muito a ver com isso que a gente faz, eles precisam ser vivenciados ao máximo. É preciso realmente uma entrega, um tencionamento e um relaxamento do corpo ao mesmo tempo tão grande que você tem que abdicar de uma determinada identidade pessoal. O Cordão sempre procurou ensaiar vivenciando. O grupo ensaiava indo para os encontros de outros grupos de reisado no Ceará. Às vezes a gente se apresentando com eles, às vezes sozinho, depois eles vendo e depois a gente fazendo. Esse era o maior ensaio do Cordão. [...] O Cordão ensaiava se apresentando, só que em alguns momentos a gente marcava encontros no sábado. Só que a gente não ensaiava, a gente conversava, se articulava e planejava nossas idas e vindas, no entremeio novo. A gente marcava o dia pra gente cantar, fazer aquela história ali. Naquele dia a gente se juntava e fazia aquela gira ali e cada personagem tinha o dia que ele ia nascer, a primeira vez que ele ia ser vestido, a saída dele, a pessoa que ia fazer, tudo isso era muito ritualizado entre nós. A gente fazia questão de ritualizar o processo, e quem não levava à sério a gente fazia questão de afastar, porque tinha que levar à sério também. Foi uma briga danada disso aí, porque na universidade o pessoal é muito crítico contra essas coisas todas, mas imagina a gente abrir um altar dentro da UFC? Como nós fizemos durante vários anos. Até hoje não é muito bem visto por certos setores. Abrir um altar todo cantado. O nosso ensaio é muito ancorado na vivência direta com os grupos e muito de vivências internas nossas que às vezes duravam uma tarde, um dia inteiro ou dois dias inteiros. A gente se encontrava e ensaiava aquilo exaustivamente e depois dizia: agora vamos fazer e acreditar que fazendo vai ser cada vez melhor. E a gente sempre acreditou que havia uma certa imprecisão. Não podia ser simétrico, ninguém poderia dançar de modo igual, sincronizado, ninguém poderia dizer: *vai é pra rir*. Se apresentar rindo. Só rir se estiver afim, se você não estiver bem, não sorria. Seja você. E a gente brigava insistentemente com isso. Você está se apresentando pros outros ou pra você? Outra coisa também era que o Cordão não se apresenta pros outros, o grupo se apresenta pra ele mesmo. Então quem tinha aquilo de querer se apresentar para os outros era rechaçado e até hoje é rechaçado porque as pessoas enxergam naquela hora aquela pessoa que está se requebrando, se insinuando ou rindo para alguém que está na platéia. Então isso também era muito forte, muito diferente dos outros grupos de folclore de representação, porque a gente se propôs a ter outra relação com essas brincadeiras<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

O ensino e a aprendizagem da música percussiva no grupo *Brincantes Cordão do Caroá* foram articulados em um contexto ritualístico que o tornou uma experiência singular desenvolvida dentro do espaço acadêmico. Segundo Leach (1992) o ritual veicula mensagens fundadas em um mito que ordena e dá sentido as ações dos participantes por meio de "uma multiplicidade de canais sensoriais" (1992, p.60). Ensinar e aprender as batidas dos tambores, das caixas, o canto, a dança, significou ensinar e aprender a ser *brincante*. Imersos nesse contexto, os integrantes do grupo apropriaram-se desse saber musical observando, imitando, experimentando, ouvindo, em resumo vivenciando a brincadeira musical, e nesse processo permaneceram recriando e atualizando o ritual e seus processos de ensino-aprendizagem.

A gente teve mais apoio técnico de pessoas que não eram formadas musicalmente ou de pessoas que são mestres pelo dom mesmo. Então acho que teve mais a questão da vivência mesmo, uma troca de saber, e não uma pessoa técnica que veio e disse como é que agente ia cantar. Esse tipo de formação nos deu base pra gente também formar, porque o Cordão do Caroá também dava muitas oficinas. Apesar da gente já ter pedagogos e que também já tinham esse jeito de poder passar o conhecimento, eu acho que esse tipo de vivência facilitou pra gente transmitir do jeito que agente tinha adquirido esse conhecimento, de uma forma mais descontraída, mais lúdica e menos técnica<sup>109</sup>.

As atividades do *Grupo de Reisado Brincantes Cordão do Caroá* continuavam a crescer e vários convites surgiram ao longo do ano de 2005, solicitando apresentações do grupo em abertura de eventos ou representando o Ceará em encontros de cultura popular no Estado e no Brasil (Anexo II). Naquele ano, tiveram repercussão (Anexo III) as apresentações no 2º Festival Vida & Arte, promovido pelo Jornal O Povo; encenação da Paixão de Cristo na Praça do Município de Euzébio/CE; 15º Cine Ceará – Festival Cine Ceará, apresentando-se na Praça do Ferreira em Fortaleza/CE; Festa de Santo Antônio, no Município de Quixeramobim/CE; VII Mostra Cariri das Artes; 12º Festival Nordeste de Teatro da cidade de Guaramiranga/CE; Bienal Percussiva e II Encontro de Percussão no Anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza/CE; II Semana da Cultura Tradicional Popular do Theatro José de Alencar juntamente com o reisado Discípulos de Mestre Pedro, de Juazeiro do Norte/CE; 15º Caminhada Axé na cidade de Salvador/BA e na abertura da 4º Bienal de Arte e Cultura

---

<sup>109</sup> Entrevista com Lorena Chagas Lemos Pinho em 27 de junho de 2010.

da UNE, em São Paulo/SP, quando o grupo teve seu trabalho destacado em rede nacional de televisão.

Nós fomos convidados pra fazer, se eu não me engano em 2005, a abertura da Bienal de Arte e Cultura da UNE em São Paulo. Quando nós chegamos lá, nós abrimos a bienal com aquele grupo Barbatuques. Acho que esse é o nome deles. Nós e eles, e daí foi uma bateria de apresentações em São Paulo também. Daí foi quando a gente saiu no Fantástico<sup>110</sup>. A gente era de fato o único movimento artístico universitário mesmo, que não tava artificializando alguma coisa, brincando de fazer alguma coisa. E daí pronto, o Cordão virou uma história. Todo mundo na UFC queria ser do Cordão<sup>111</sup>.

Vários convites para pequenos cursos e palestras sobre cultura popular também se tornaram freqüentes para o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* que desenvolveu um trabalho de sensibilização para suas oficinas através das manifestações populares cearenses. Sempre que havia um convite para uma apresentação, surgia concomitantemente um espaço para vivências com música percussiva, danças, cantos e encenações próprias do *reisado*.

Foram tantos grupos e tantas oficinas que demos nesses festivais. A gente sempre deu muita oficina. Em Guaramiranga a gente fez oficina, a gente deu oficina na mostra Cariri das Artes. Várias vezes, em Guaramiranga. Foram vários eventos diferentes, CEFET, nesses movimentos do Centro de Convenções, vários eventos diferentes. Nós fomos pra lá fazer interações. Na UECE, os movimentos também ligados ao Cordão que são os encontros dos grupos<sup>112</sup>.

Em junho de 2005, através do projeto de Revitalização da Praia de Iracema<sup>113</sup>, o grupo *Brincantes Cordão do Caroá*, organizou uma parceria com a Fundação Pirata Marinheiros<sup>114</sup> para realizar apresentações semanais do *reisado* na programação da Quinta Cultural do Bar Pirata. O trabalho, apresentado para turistas, rendia a cada *Brincante* a quantia de trinta reais e o grupo permaneceu fazendo parte da programação do bar até o final do ano, quando finalizou o projeto.

Passamos seis meses nos apresentando no Pirata para turistas do mundo todo. Porque o Pirata já vendia esses ingressos, dava essas

<sup>110</sup> Programa de televisão exibido aos domingos, de audiência nacional, da emissora Rede Globo de Televisão.

<sup>111</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>112</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>113</sup> Bairro próximo a orla marítima de Fortaleza/CE.

<sup>114</sup> A fundação Pirata Marinheiros é uma instituição de direito privado sem fins lucrativos, sem caráter político e partidário, criada e mantida pelo grupo empresarial Pirata, desde 1991, com sede no distrito de Marinheiros, em Itapipoca e sub-sedes em Fortaleza e Amontada, no Ceará. Desde a sua criação, a Fundação Pirata Marinheiros concentra suas atividades em três linhas de ação: educação para a cidadania, preservação e educação ambiental e desenvolvimento comunitário. Acesso em 23 abr 2011. [http://www.pirata.com.br/portal\\_pirata2007/fundacao/index.htm](http://www.pirata.com.br/portal_pirata2007/fundacao/index.htm)

cortesias para encher o local e pagava pra gente um valor, ficava trinta reais pra cada um, mas era ótimo porque a gente apresentava lá na Praia de Iracema ainda tinha nosso camarim e tudo mais, depois saía todo mundo cada um com trinta reais<sup>115</sup>.



Imagem 9 – Apresentação no Bar Pirata. Praia de Iracema em Fortaleza/CE. (2005)  
Paulo Henrique Leitão e Kátia Cilene

Os convites para oficinas e apresentações seguiram por todo o ano de 2006 e 2007. As atividades do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* firmavam-se no espaço acadêmico universitário, principalmente junto aos estudantes e alguns professores; conquistando também a simpatia da administração superior da UFC. Em fevereiro de 2006 o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* iniciou o projeto *Grupo de Difusão das Práticas e Saberes dos Brincantes da Cultura Popular Tradicional da Universidade Federal do Ceará*, buscando valorizar e multiplicar os saberes e tradições da cultura popular, dando ênfase às manifestações culturais cearenses. O objetivo principal do projeto era “promover no ambiente universitário, espaços de referência, discussão e fomentação da cultura popular tradicional cearense como possibilidade de desenvolvimento social”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2006, p. 01). O projeto aconteceu durante todo o ano de 2006, com encontros periódicos semanais na Faculdade de Educação/UFC, iniciando com uma turma de 50 alunos seguindo um programa de estudos dividido em três áreas:

- 1) Estudo percussivo e Cabaçal: pretende abordar os ritmos, as músicas, células e códigos musicais presentes na cultura popular

<sup>115</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

tradicional cearense, visando além da assimilação do saber, o incentivo a produção criativa.

2) Teatro Popular Tradicional: pesquisa e repasse de saberes no campo da interpretação, construção de personagens, identificação dos símbolos e arquétipos da cultura popular tradicional cearense, com aprofundamento na luta de espadas do reisado caririense.

3) Estudo das Danças e Movimentos: campo de estudo dedicado as expressões, gestos e valores incorporados as brincadeiras populares tradicionais do povo cearense. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2006, p. 02)

O projeto funcionou ao longo do ano com características de um núcleo de estudos sobre as culturas populares, não havendo uma finalização das atividades como a construção de um espetáculo e nem a participação dos alunos no grupo de *reisado* do *Cordão*, restando ao final do projeto, apenas 10 participantes, que realizaram uma expedição cultural à região do Cariri/CE para ter um contato mais próximo com os folguedos populares. Problemas na organização e a inconstância dos alunos nos encontros levaram a descontinuidade do projeto

No mês de outubro de 2006, o grupo do *Cordão* organizou mais uma edição do Seminário de Arte e Educação com o tema “Interculturalidade e Tradição Oral Dentro da Escola”. O foco principal dessa terceira edição do evento foi a discussão sobre possibilidades de inserção do ensino de arte nas escolas, através da construção de uma rede de artistas e educadores, voltados para práticas que envolvessem saberes e tradições das manifestações culturais populares. A música percussiva não teve destaque na programação do evento.

A interculturalidade pretende discutir não somente a variedade cultural existente, mas as relações entre as diferentes identidades culturais. A escola com seu importante papel social referente a formação dos indivíduos é o palco para a fomentação de questionamentos, num exercício de resignificação de suas práticas e ações em relação às diferentes formas de se conhecer o universo tais como a oralidade, as tradições e os saberes do povo<sup>116</sup>.

No início de 2007 houve uma iniciativa por parte do *Cordão* de criar um grupo de reisado infanto-juvenil com alunos das escolas públicas do bairro do Benfica, em Fortaleza/CE. A ação ficou conhecida como *Projeto Benfica* e tinha como objetivo formar grupos culturais infanto-juvenis através de oficinas de difusão da cultura popular

---

<sup>116</sup> Impresso promocional do III Seminário de Arte e Educação. Documento impresso. Acervo Brincantes Cordão do Caróá.

tradicional cearense e suas linguagens, também valorizando os saberes culturais da comunidade, suas memórias, “estreitando laços de pertencimento e aproximação entre a comunidade e a Universidade Federal do Ceará” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2007, P. 05). O *Projeto Benfica* pode ser considerado uma tentativa do movimento *Brincantes Cordão do Caróá*, dentro do ambiente universitário, de estabelecer uma articulação dos saberes culturais populares às dimensões da educação objetivando um diálogo com a comunidade para a formação de jovens conscientes da importância de valorizar a simbologia cultural e artística da tradição oral. A falta de recursos financeiros e de um espaço adequado para a realização das atividades, assim como dificuldades em trazer os alunos para o ambiente universitário aos sábados, horário acordado entre os participantes para o funcionamento das atividades, acabaram por inviabilizar a continuidade do projeto.

Em setembro de 2008, uma quarta e última edição do Seminário de Arte e Educação aconteceria, com o tema “Círculos de Cultura Paulo Freire”. O evento configurar-se-ia como um momento de consagração para o grupo do *Cordão* junto à comunidade universitária pela magnitude de sua programação e pela presença de pesquisadores importantes no campo da cultura popular, além de ter a participação de 10 grupos tradicionais de manifestações culturais populares do Ceará e de outros estados<sup>117</sup>. Foram ao todo 29 palestras (círculos de cultura), 50 oficinas e 5 vivências culturais – momentos de interação através de visitas a grupos sociais para troca de saberes e experiências práticas. A atividade musical percussiva ganhou destaque novamente, através da oficina *Práticas Rítmicas do Baião*, ministrada pelo por Patrick Mesquita, que então era estudante de graduação do curso de Música – Licenciatura da UFC. A retomada do trabalho percussivo dentro da programação do Seminário foi um dos primeiros sinais da repercussão do trabalho percussivo desenvolvido a partir das disciplinas *Oficinas de Percussão I e II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Na época eu conhecia o pessoal dos Brincantes, tinha contato com eles. E eles sabiam que eu estudava música. Eles tocavam percussão e

---

<sup>117</sup> Integraram a programação cultural do IV Seminário de Arte e Educação os grupos: Boi Ceará do Mestre Zé Pio (Fortaleza/CE), Coco do Iguape (Aquiraz/CE) Coco da Mestra Zefinha (Juazeiro do Norte/CE), Reisado São Miguel (Juazeiro do Norte/CE), Maracatu Nação Axé de Oxossi (Fortaleza/CE), Reisado SESC Nossa Senhora da Saúde (Fortaleza/CE), Guerreiro Alagoano O Leão Devorador do Mestre Jaime de Oliveira (Maceió/AL), Abaianado As Mensageiras de Santa Luzia (Maceió/AL), Grupo Folclórico tenente Lucena (João Pessoa/PB), Boi de Quixeré (CE) e o Reisado Metamorfose do Sertão (São Gonçalo do Amarante/CE). Impresso promocional do IV Seminário de Arte e Educação. Fortaleza, Set. 2008.

eu tocava pífano e eu acompanhava eles. E veio um convite. Eles perguntaram se eu queria dar uma oficina. E eu topei. Na época eu estava cursando a disciplina Oficina de Percussão, e isso foi uma motivação que me fez ir porque eu já estava com essa coisa do ritmo muito bem absorvida. E decidi fazer uma oficina de baião por ser um gênero nosso, nordestino. E outra coisa muito importante que me levou a fazer isso foi poder entrar em sala de aula. Foi a primeira vez que eu entrei na sala de aula, para dar aula, dentro da UFC. Eu me senti um professor e aquilo pra mim foi muito instigante, desafiador. E nós fomos para a sede dos Brincantes, nas Ciências Sociais e levei alguns instrumentos lá do curso. A turma foi numerosa, em torno de quinze ou vinte pessoas, não lembro bem. E lá chegou um senhor, simpático, com uma sanfoninha pequenininha. E eu fiquei muito feliz porque ele iria ser o solista, teria uma função especial. E tinha na turma alguns estudantes que já tocavam. E a prática foi bem simples. Primeiramente eu dei uma explicação básica sobre o manuseio de cada instrumento e dividi por naipes: o naipe de zabumba, o naipe de agogô, o naipe de caixas, triângulos e fiz uma explicação de como seria na prática. E eu pegava aqueles que sabiam um pouco mais para ajudar aqueles que não tinham tanto domínio. E só tocamos baião. Aí eu fiz algumas convenções Descartianas, porque eu aprendi com ele. E fazíamos breques e o sanfoneiro lá mandando bem na sanfona. E foi felicidade. No final só alegria!<sup>118</sup>

Paralelamente às apresentações e eventos formativos realizados pelo grupo *Brincantes Cordão do Carová*, as expedições culturais para outros municípios e macro regiões do Estado do Ceará também tiveram continuidade, ampliando o contato do grupo com manifestações culturais populares de localidades do Maciço do Baturité, Litoral Norte do Estado, Serra Grande, Vale do Cariri, Sertão Central e Sertão dos Inhamus. Na cidade de Sobral/CE tiveram a oportunidade de conhecer os grupos de *Bois*, incorporando ao trabalho do *reisado* o ritmo da *mazurca*, segundo Paulo Henrique Leitão, “um ritmo semelhante à valsa, conhecido como valsa rebatida, com um solo feito pela caixa, bastante característico dos folguedos de *Boi* da região<sup>119</sup>”. Além dos grupos de *reisado* da região do Cariri/CE, também conheceram grupos de *reisado* das cidades de Pacoti/CE e Quixertambim/CE, com quem desenvolveram um trabalho de intercâmbio cultural aprimorando mutuamente as encenações do *brinquedo*. No final do ano de 2006 participaram da I Mostra Nacional de Saúde Indígena, em Brasília/DF, realizando apresentações do *reisado* e trocando experiências com diversas etnias indígenas. Do contato com os índios, conheceram uma grande variedade de instrumentos percussivos, diversos tipos de tambores e aprenderam vocalizações e urros que foram incorporados às apresentações do *reisado*. No início de 2007, as expedições

<sup>118</sup> Entrevista com Patrick Mesquita Fernandes em 10 de maio de 2011.

<sup>119</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 02 de abril de 2011.

culturais estenderam-se para além do Estado do Ceará, dando início a um trabalho de intercâmbio com grupos de *Guerreiros*<sup>120</sup> de Alagoas. Através de contatos com a Universidade Federal de Alagoas, o núcleo central do *reisado* do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* conheceu um conjunto de brincadores de folguedo que se reuniam todos os fins de semana no Museu Théo Brandão, em Maceió/AL. A partir de contatos posteriores com o Museu, o grupo realizou várias vivências, durante uma semana, com Mestres de Pastoril, de Reisado, de Guerreiro e Emboladores, visitando as casas dos brincantes e se apresentando juntamente com os folguedos nos bairros e no próprio Museu Théo Brandão.

Nós fizemos contato com o Mestre Djalma José de Oliveira, Mestre do Guerreiro Leão Devorador, um Guerreiro de Alagoas. Fizemos uma vivência com o mestre Benon, do guerreiro Treme Terra de Alagoas, num lugar chamado Alto do Pina, e nos apresentamos com eles<sup>121</sup>.

No retorno à Fortaleza/CE, visitaram os cirandeiros do Vale do Gramame, na Paraíba/PB, e diversos grupos de *Coco*.

No segundo semestre de 2006, as atividades do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* chamaram a atenção do cinegrafista e realizador audiovisual Henrique Dídimo que começou a acompanhar as ações *do grupo*, iniciando um trabalho de registro em vídeo de suas atividades, apresentações, cortejos, palestras, viagens e encontros com as diversas manifestações artísticas e religiosas da cultura popular. Na época, Henrique Dídimo era integrante do LAI – Laboratório de Antropologia e Imagem<sup>122</sup> – integrando o projeto como pesquisador de imagens da cultura popular e membro da equipe de áudio-visual, realizando trabalhos sobre a cultura popular religiosa e artística em Juazeiro do Norte/CE.

Essa aproximação do LAI com o Cordão do Caroá não foi em nível institucional. Foi através das pessoas, dos jovens que participavam dos dois grupos e que tinham um interesse muito grande em conhecer essa cultura cearense. Porque não era uma coisa que pra aquela geração tinha sido colocada pela universidade. Era uma coisa de descoberta. E um grupo acabava afetando o outro<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> O Guerreiro é um auto natalino de caráter dramático, profano e religioso que ocorre no Estado de Alagoas. Correspondente ao Reisado do Estado do Ceará traz a junção de elementos dos pastoris, cheganças, quilombos, e caboclinhos.

<sup>121</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 02 de abril de 2011.

<sup>122</sup> Projeto de extensão do Departamento de Ciências Sociais da UFC, criado em 2005, que tinha com objetivo articular a narrativa visual em suas diversas vertentes como; fotografia, filmes, clipes e documentários.

<sup>123</sup> Entrevista com Henrique Dídimo Vieira Maia em 29 de abril de 2011.

Henrique Dídimo já havia realizado anteriormente alguns registros das atividades organizadas pelo *Cordão* como o encerramento do II Seminário de Arte e Educação, em 2003, e as apresentações do grupo no Theatro José de Alencar em 2004. A partir das propostas desenvolvidas pelo LAI, buscando imagens cotidianas da cultura popular, Henrique Dídimo começou a freqüentar as atividades do *Cordão* fazendo um registro mais intenso das ações do grupo. Em um primeiro momento, a idéia principal era realizar um documentário, construindo um registro histórico do trabalho desenvolvido pelo *Cordão* junto à universidade, revelando os processos de desenvolvimento de suas atividades, não apenas como um registro de eventos, mas procurando colher imagens que traduzissem, de forma múltipla, o ritual do *reisado* vivenciado pelo grupo.

Nessa fase eu me integro ao grupo realmente. Eu só não fui coroado como brincante, mas eu tava ali. Inclusive eu adaptei a linguagem do vídeo para a linguagem do *reisado*. Comecei a perceber vários códigos do *reisado* e comecei a investir neles. A pegar planos, detalhes. Muitos elementos que não são visíveis num primeiro olhar. Essa coisa da gente tá muito tempo filmando faz com que a gente tenha uma intimidade muito grande com o grupo. E a gente se reunia para assistir essas filmagens. E isso servia processualmente para eles se verem. A questão do espelho<sup>124</sup>.

A falta de recursos financeiros inviabilizou a produção do documentário e as imagens colhidas por Henrique Dídimo acabaram contribuindo para o aprimoramento da constituição do *reisado* feito pelo *Cordão*, auxiliando os brincantes na percepção dos gestos corporais e das construções rítmicas da música percussiva do *brinquedo*.

Mesmo sem a finalização do Projeto de Documentário, Henrique Dídimo continuou acompanhando as ações do *Cordão*, realizando várias gravações em vídeo de vivências e de rituais que aconteciam em paralelo ao trabalho do grupo, além de entrevistar vários personagens da cultura popular e registrar rituais religiosos procurando narrativas visuais associados a religiosidade. As viagens constantes à região do Cariri/CE para os encontros com os mestres e *reisados* e as vivências intensas com mestres de *Guerreiro* e *Reisados* Alagoanos possibilitaram a coleta de imagens que resultaram, em 2007, na pesquisa ALAGOASCARIRI que buscava compreender as similaridades entre os *Guerreiros* e *Reisados* alagoanos e os *Reisados* do Cariri cearense.

---

<sup>124</sup> Entrevista com Henrique Dídimo Vieira Maia em 29 de abril de 2011.

A pesquisa ALAGOASCARIRI busca a reflexão sobre a influência das romarias e da fé em Padre Cícero nessa relação. Alagoascariri pretende formar os laços existentes entre a cultura alagoana e cearense, através da publicação de material áudio-visual e uma coletânea de artigos acerca dessa estreita relação cultural entre as regiões. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2007, p. 5)

Apesar de contar com o apoio da Secretaria de Cultura de Juazeiro do Norte/CE, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, Banco do Nordeste, Serviço Social do Comércio e Museu Théo Brandão/UFG, novamente a falta de recursos impossibilitou a edição final de todo o material áudio-visual colhido.

O trabalho foi feito não só em cima de entrevistas, mas de uma pesquisa na música, nos elementos visuais, das roupas, até da estrutura da brincadeira. A gente foi visitar reisados específicos e eu filmei tudo isso<sup>125</sup>.

Os recursos financeiros para custeio de grande parte das filmagens foram captados junto a apoiadores através do Programa de Extensão Brincantes Cordão do Caroá e oriundos da própria UFC. Dificuldades para conservar, na universidade, o acervo de fitas digitais gravadas por Henrique Dídimo ao longo de quase 30 expedições culturais junto ao *Cordão*, fizeram com que todo esse material áudio-visual permanecesse sob a sua guarda, estando disponível para consulta. Esses registros podem ser considerados uma vasta fonte de informação sobre a música percussiva das manifestações culturais artísticas e religiosas cearenses, sendo importante a sua catalogação e análise, cabendo a UFC providenciar recursos para manutenção desse acervo áudio-visual. Até o momento da realização deste trabalho, Henrique Dídimo ainda permanecia filmando, ainda que menos freqüentemente, qualquer ação promovida pelo grupo *Brincantes Cordão do Caroá*.

Desde a sua criação, no final da década de 1990, o movimento artístico cultural do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* sempre se constituiu de forma autônoma, gestado pelos estudantes, principalmente ligados a Faculdade de Educação da UFC, tendo a instituição universitária como coadjuvante na sua organização e desenvolvimento. A relação do *Cordão* com a instituição universitária tinha um caráter muito mais de dependência dos recursos financeiros advindos da instituição, do que pedagógico, através de um acompanhamento de sentido formativo por parte de um núcleo docente, que visasse potencializar os saberes que estavam sendo constituídos,

---

<sup>125</sup> Entrevista com Henrique Dídimo Vieira Maia em 29 de abril de 2011.

objetivando a construção de processos de ensino-aprendizagem futuros para ampliação da própria atividade dentro do ambiente acadêmico.

Nunca! Nenhum acompanhamento institucional. E isso sempre foi uma coisa que também não foi tão legal pra gente porque a gente poderia ter ido mais longe, ter organizado melhor, não ter errado algumas vezes, ter acertado mais. A gente sempre sentiu falta de uma orientação porque não houve realmente um momento de discussão, as pessoas não tinham tempo, não queriam se comprometer. Então bastava a gente ir aos encontros universitários apresentar nossos trabalhos durante cinco minutos – inclusive uma vez a gente tirou até o primeiro lugar – mas só mesmo nessas coisas assim, não existia realmente uma orientação<sup>126</sup>.

Os recursos financeiros oriundos da universidade custeavam transportes e auxílio alimentação para as viagens do grupo, além de permitirem Bolsas de Extensão para a manutenção do trabalho; recurso este recebido por membros do grupo e redistribuídos para outras finalidades, de acordo com necessidades prementes, como por exemplo, a compra de couro para os tambores ou até mesmo a partilha do recurso financeiro recebido com outros integrantes que não eram estudantes universitários e não tinham estrutura financeira para se manterem realizando as atividades do *Cordão*.

A professora Célia Gurgel curti muito o trabalho do Cordão. Ela era, dentro da Pró-Reitoria de Extensão, era responsável pela Coordenadoria de Movimentos Sociais. Então ela comprou essa briga, fez o projeto, virou projeto de extensão, arrumou bolsas. Aí essas bolsas, quem tinha condições de ter a bolsa, que não tinha reprovação nem nada, nem sempre eram as pessoas que realmente iam ganhar as bolsas. Por exemplo, a gente tinha a Cristiane Rodrigues, ela recebia a bolsa, mas ela repassava toda a bolsa para outra pessoa do grupo. Ou então para o próprio caixa do grupo. Tinham essas relações. A gente recebia, acho que umas quatro bolsas, três integrantes do grupo que não tinham emprego e eram pobres mesmo, acho que era uns trezentos e poucos reais e sustentava também algumas atividades do grupo essa foi a relação mais intrínseca da Universidade<sup>127</sup>.

As dificuldades financeiras e as características de um trabalho original no âmbito acadêmico da UFC criaram um sentimento de pertencimento ambíguo aos integrantes do *Cordão* que, ao mesmo tempo em que se caracterizava como um projeto institucional universitário procurava ter uma identidade própria, não permitindo mudanças em sua estrutura organizacional, preservado uma autonomia junto à instituição face às configurações de sua constituição.

<sup>126</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>127</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

E não deixávamos isso mudar. Eu me lembro que o momento que a gente teve dentro do cordão, dentro da universidade, a gente sempre lutou pra ser o que agente era. A gente sempre tinha estratégias pra fugir das regras da universidade pra ser fiel ao que a gente era em todos os aspectos, e mesmo assim continuar prestando contas à universidade, pra continuar essa boa relação de apadrinhamento da UFC com o grupo, mas não tinha um acompanhamento pedagógico não, seria até bom que tivesse. [...] Agente já virou programa de extensão, pra poder continuar ligado a UFC, ter uma autonomia dentro da universidade, meio que “estar protegido” pela universidade. E era uma maravilha pra qualquer grupo ter a sede na UFC. Ter um espaço bom pra ensaiar, pra se reunir, tal. Acho que era o sonho de qualquer grupo. Ter um espaço protegido, onde gente podia tomar nosso vinhozinho, fazer um barato aqui ou ali, protegidos pelos muros da universidade, e depois uma sede maravilhosa quando a gente foi para a Ciências Sociais. Um espaço maravilhoso, um jardim lindo, grande, pra gente ensaiar, dançar, pra gente jogar espada, pra fazer o grupo de tambores, tá entendendo? Então agente tinha que tá dentro da UFC. Naquele momento a UFC era fundamental<sup>128</sup>.

O grupo *Brincantes Cordão do Caroá* sempre manteve relações de caráter político com os professores e pessoas da administração da Reitoria, buscando sempre garantir a autonomia do grupo junto à instituição universitária. Através de contatos políticos com instituições apoiadoras como o Banco do Nordeste, Serviço Social do Comércio e secretarias de cultura estaduais e municipais, foi possível arrecadar recursos para realização de projetos maiores como os Seminários de Arte e Educação, trazendo grupos artísticos populares de outros estados. Ao mesmo tempo, também foi possível financiar as expedições culturais com grande número de estudantes, além de construir e manter o patrimônio do grupo – instrumentos, vestimentas e adereços cênicos.

A gente fazia muita articulação. Então a gente ia atrás do chefe de gabinete do Governo Lúcio Alcântara. O professor Couto, que tinha um cargo desses de assessor, chefe de gabinete do Reitor. Uma vez ele conseguiu um ônibus pra gente e inclusive essa viagem de Arco Verde foi o professor Couto da UFC que conseguiu. Outra pessoa que nos ajudou muito dentro da UFC foi a professora Célia Gurgel que era coordenadora do CIUMS na UFC, e o CIUMS é justamente onde nosso projeto é lotado. Então a Célia Gurgel nos ajudou muito. Conseguia pra gente umas ajudas de custo maiores. Uma vez ela conseguiu pra gente dois mil e quinhentos reais pra gente ir pra Juazeiro. A gente ia com um ônibus e ia muita gente pra conhecer o lugar, porque o pessoal não conhecia mesmo. Então iam sempre quarenta, quarenta e cinco pessoas e ela ajudava. Nós também pedimos ajuda a alguns políticos e com o BNB também que ajudava a UFC, que repassava alguma coisa às vezes<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> Entrevista com Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27 de junho de 2010.

<sup>129</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

Essa noção de pertencimento a um movimento que se configurava marginal ao ambiente institucional acadêmico acontecia principalmente por falta de uma orientação pedagógica e por não haver um núcleo organizado na Universidade Federal do Ceará que pudesse compreender as ações do *Cordão*. Mesmo depois de se constituir como um *Programa de Extensão*, as atividades do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* permaneceram ao *sabor do humor* de uma política administrativa que compreendia o movimento apenas como uma oportunidade de exibir junto à comunidade e a cidade a existência de eventos artísticos no espaço universitário, havendo poucas ações e avaliações consistentes que o tornassem efetivamente um projeto cultural acadêmico. O Coordenador do programa afirma: “foi tudo muito assim, deixando acontecer porque ia acontecendo, sem ser muito burilado, pensado. Quando eles começaram a pesquisar eles organizaram as coisas. Mas não teve a minha mão lá<sup>130</sup>”.

A falta de um acompanhamento pedagógico por parte de professores da universidade e o excesso de autonomia do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* frente à instituição gerou ao longo da sua trajetória de trabalho diversos conflitos entre os seus integrantes, havendo desentendimentos constantes e conseqüentemente o afastamento desses integrantes das atividades do grupo. Os primeiros conflitos surgiram ainda no início do trabalho, quando eram conhecidos somente como *Brincantes*, sendo o problema central das brigas e desacordos, a falta de disciplina e rigor nos ensaios.

Quando a gente começou a ter que fechar o grupo, que tinha que ensaiar mesmo, que tinha que ter um formato, que tinha que ter uma pesquisa, muita gente não queria ter aquela disciplina. Então sempre muita gente ficou no meio do caminho porque não aceitava aquilo, porque como era muito festivo no início, muito intuitivo mesmo. Muita gente ficou sem querer<sup>131</sup>.

Na medida em que aumentava o número de integrantes do grupo em virtude do crescimento da visibilidade de suas atividades para comunidade, aumentavam em escala proporcional os desentendimentos entre os participantes. Problemas como o consumo de álcool durante os ensaios e apresentações eram freqüentes; motivo este para discussões e brigas que acabavam com a expulsão de integrantes das atividades do *Cordão*.

A gente também teve nesse processo todo, de várias formações muitos equívocos, agressividade, várias coisas, porque são naturais. Às vezes é imaturidade mesmo. E também porque às vezes o pessoal gosta de umas coisas que não tem nada a ver tipo: a gente vai viajar no carro, sempre tem um momento de curtir, então pra que se apresentar

---

<sup>130</sup> Entrevista com Francisco José Colares de Paula em 25 de março de 2011.

<sup>131</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

bebendo? Quem tentou fazer isso no Cordão foi expulso da apresentação antes dela acontecer. Tem muita gente que tem mágoas de mim por conta dessas histórias. Eu tirei muita gente assim, agressivamente, gente vestida, que eu peguei com bebida. E tem gente que não perdoa uma história dessas. Eu também entendo que muita gente tem raiva porque eu também contribuí muito com o gênio forte que eu tenho<sup>132</sup>.

As constantes entradas e saídas de pessoas no grupo e divergências constantes entre os integrantes do movimento *Brincantes Cordão do Caroá* não deixaram imune o núcleo principal do grupo responsável pelo *reisado* e organização das atividades. Apesar de sempre muito fortalecido pelo ritual hierárquico de organização do *reisado*, em meados de 2006, discordâncias e divergências quanto a propostas artísticas acabaram por rachar o núcleo principal do *Cordão*, separando de forma traumática amigos e parceiros de anos de trabalho, em meio a reuniões com disputas acirradas pelo direito de utilização do título *Brincantes Cordão do Caroá*.

E houve as ligaduras. As pessoas se identificavam mais com umas e outras com outras. O Fabiano liderou esse grupo e nós tivemos um embate grandíssimo que resultou no afastamento deles do grupo. Foi uma disputa mesmo de quem ficaria com o cordão porque o grupo já era bem conhecido e tinha certo glamour. Decidimos brigar mesmo pela história de não entregar assim. E aí teve briga mesmo e aí virou uma novela<sup>133</sup>.

No grupo dissidente do movimento *Brincantes Cordão do Caroá* estava Fabiano de Cristo e grande parte de integrantes do núcleo central do *reisado* que acabaram criando grupos artísticos próprios com propostas ainda associadas à música percussiva. As atividades do *Grupo Percussivo Cordão do Caroá*, coordenadas por Fabiano de Cristo, transformaram-se no grupo *Tambor de Caboco*, um grupo essencialmente percussivo voltado prioritariamente para a execução de ritmos cearenses de tradição oral criando uma forma de brincar particular, com ritmos e encenações de um *brinquedo* com características próprias. O mesmo destino seu deu ao grupo de estudo sobre bandas cabaçais, chamado na época de *Banda Cabaçal Fulô da Aurora*. Após a cisão com o movimento *Brincantes Cordão do Caroá* o grupo de estudos passou a se chamar *Grupo Fulô da Aurora*, realizando uma proposta artística distinta e diferenciada do *reisado* tradicional. Ensaando em praças públicas ou em residências de amigos, o *Grupo Fulô da Aurora* continuou trabalhando com um repertório de músicas da cultura popular e

<sup>132</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

<sup>133</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

também construiu um trabalho autoral, não se prendendo somente à música tradicional popular de caráter essencialmente percussivo, mas incorporando outros instrumentos, tanto melódicos quanto harmônicos na sua constituição, criando outras alternativas sonoras para o seu repertório.

Com o desligamento de Fabiano de Cristo, um forte articulador e organizador das atividades musicais percussivas do *Cordão*, ocorreu um arrefecimento de eventos associados à percussão coletiva nas ações do grupo. Os integrantes que permaneceram vinculados ao movimento *Brincantes Cordão do Caroá* concentraram-se na atividade do *reisado*, mantendo na sua ala percussiva um número reduzido de participantes. Um reflexo dessa situação pode ser constatado na programação do terceiro Seminário de Arte e Educação, quando é possível verificar que das 39 oficinas propostas para o evento, apenas uma tratava diretamente com o tema *música*, abordando questões de teoria musical aplicada a um instrumento<sup>134</sup>.

As dificuldades em se trabalhar com as diferenças, associadas à falta do acompanhamento institucional pedagógico foi terreno fértil para uma série de desgastes de ordem pessoal entre os integrantes do *Cordão* ao longo de toda sua trajetória

Houve choques. Muitos! Eu procurava ficar longe. Eu não me metia. Mas não podia deixar de ter. Quando as pessoas se juntam, são opiniões diferentes. Eu acho que eles superaram tudo isso. Agora a última, que eu não estava mais lá, totalmente afastado, foi a que me pareceu mais séria. Desmanchou o grupo. E esse grupo do *Brincantes* se partiu em dois ou três outros grupos<sup>135</sup>.

No ano de 2008, após o IV Seminário de Arte e Educação, desentendimentos sobre questões de caráter financeiro e também pessoais causaram novos rompimentos e desgastes emocionais no grupo *Brincantes Cordão do Caroá* que sofreu, mais uma vez, outro processo de separação de seus integrantes. Os integrantes remanescentes redimensionaram a proposta do grupo, mantendo um número reduzido de *brincantes* com o objetivo de resguardar os processos de diálogo constante com os mestres da cultura popular, mantendo apenas a tradição de apresentação do *reisado* no final do ano, dentro do calendário de festividades da Reitoria da UFC, sem mais proporcionar ações multiplicadoras de suas atividades propostas no programa de extensão.

---

<sup>134</sup> “Música em todos os tempos: teoria musical aplicada ao seu instrumento. Facilitador: Vuldembergue Farias (Graduado em Administração; especialista em planejamento e gestão educacional; técnico em educação da Prefeitura de Fortaleza e músico profissional)”. Impresso promocional do III Seminário de Arte e Educação. Fortaleza, Out 2006.

<sup>135</sup> Entrevista com Francisco José Colares de Paula em 25 de março de 2011.

Naquele momento de rupturas, em 2008, muitos integrantes que permaneceram no *Cordão* já haviam concluído seus cursos de graduação. Os diversos contatos de apoio às ações do grupo com o Serviço Social do Comércio – SESC, ao longo de toda sua trajetória, possibilitaram a criação de núcleos de trabalho com a cultura popular, no próprio SESC, possibilitando empregar diversos integrantes do *Cordão* como funcionários, estagiários e colaboradores nos programas desenvolvidos pela instituição. Um dos resultados desse trabalho pode ser encontrado na publicação *Terreiro da Tradição* (2010, p. 5) que busca “valorizar as distintas expressões das culturas de tradição oral, ampliando o acesso do público às múltiplas linguagens artísticas e dando visibilidade à grupos e artistas populares”.

Durante todo o ano de 2008, o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* enfrentou problemas para continuar funcionando na sede da Rua Paulino Nogueira, 315 (pequena sala, no estacionamento aos fundos do bloco da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis – UFC). O senso comunitário e as ações coletivas desenvolvidas pelos integrantes do *Cordão* sempre atraíram muitos alunos da universidade e jovens da comunidade que freqüentavam a sede do grupo. O fluxo contínuo de visitantes às atividades do *Cordão* e o ambiente recluso e recôndito da sede favoreciam a encontros para o consumo de drogas, causando constrangimento aos participantes do grupo, visto que a vigilância universitária associava a transgressão, ao trabalho artístico que era desenvolvido, realizando denúncias constantes à administração superior universitária. Ao mesmo tempo, os moradores do bairro, vizinhos aos muros da universidade, faziam reclamações constantes quanto à intensidade sonora produzida pelos dos tambores, solicitando à universidade providências no sentido de acabarem com as atividades percussivas no local próximo as casas do bairro. Em março de 2009, o grupo *Brincantes Cordão do Caroá* encerrou suas atividades na sede da Rua Paulino Nogueira e transferiu todo o seu patrimônio de instrumentos, figurino e adereços para uma pequena sala na Casa de José de Alencar / UFC, no bairro José de Alencar, em Fortaleza/CE. A incompatibilidade de horários para ensaios do grupo com a programação da Casa de José de Alencar, além de dificuldades relacionadas à distância para deslocamento dos integrantes até a nova sede, fez com que o patrimônio do *Cordão* fosse mais uma vez transferido para uma pequena sala em um prédio provisório alugado pela UFC para o funcionamento do Curso de Teatro – Licenciatura / UFC, localizado na Av. Carapinima, no bairro do Centro. Os ensaios passaram a acontecer em um pequeno espaço aos fundos do Teatro

Universitário Paschoal Carlos Magno, onde o grupo permanece ensaiando, aos sábados, no final da tarde, até o presente momento de redação deste trabalho, tendo o grupo de *reisado* uma composição total de 18 *brincantes* – 13 componentes atuando no figural e 5 integrando o conjunto percussivo; sendo 4 componentes alunos do Curso de Música – Licenciatura da UFC.

O *reisado* do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* constituiu-se tradicionalmente como um *reisado* de *descendência direta*, no qual suas práticas artísticas e costumes eram baseados no *Reisado Discípulos de Mestre Pedro (Reisado dos Irmãos)* de Juazeiro do Norte/CE, mantendo uma conexão fundada em laços de filiação. Durante a sua existência, o *Reisado Brincantes Cordão do Caroá* também produziu descendentes multiplicando o *brinquedo* em diversos bairros de Fortaleza/CE e em outros municípios do Estado do Ceará, além de dar origem a outros grupos artísticos com propostas fundadas no universo da cultura popular. Em Fortaleza/CE surgiram a partir do *Reisado Brincantes Cordão do Caroá* o *Reisado Nossa Senhora das Dores*, no bairro Farias Brito, próximo a Igreja dos Franciscanos, no início da Avenida Bezerra de Menezes; o *Reisado Nossa Senhora da Saúde*, no bairro da Varjota e o *Reisado Nossa Senhora da Aparecida* na comunidade do Mercado Velho, no bairro do Centro, além de influenciarem a criação do *Reisado Nossa Senhora de Fátima*, do Mestre Zé Pio no bairro da Barra do Ceará. No interior do Estado do Ceará ajudaram a criar, na cidade de São Gonçalo do Amarante/CE, o *Reisado Metamorfose do Sertão*. Ainda em Fortaleza/CE foram responsáveis, juntamente com o Mestre Descartes Gadelha pela fundação do Maracatu Axé de Oxossi, também na comunidade do Mercado Velho. Todos os anos esses grupos são convidados participar da programação do ciclo natalino de apresentações, realizando os cortejos pelo bairro do Benfica juntamente com o *reisado* do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*.

O trabalho realizado pelo movimento *Brincantes Cordão do Caroá* permitiu um olhar para a música percussiva dentro do ambiente acadêmico, oportunizando à uma geração universitária, da primeira década dos anos 2000, o conhecimento sobre cultura popular através de encontros, diálogos e convivências práticas no próprio espaço universitário, tendo a música instrumental percussiva como suporte principal para reunir uma coletividade em torno de uma proposta artística. Compreendemos que este foi um movimento musical que teve um forte diálogo com a música percussiva feita por

expressões artísticas da comunidade cearense sendo um fortíssimo elo entre a produção musical na academia e as manifestações musicais da cultura popular.

Nossa reconstituição histórica teve com base o material iconográfico e impresso do movimento *Brincantes Cordão do Caroá*, assim como entrevistas com alguns sujeitos que tiveram atuação de liderança nas atividades do movimento, sendo necessária uma investigação mais aprofundada para se determinar o impacto formativo desse movimento tanto no meio acadêmico, como nos indivíduos participantes e atuantes desse momento artístico e rítmico musical na Universidade Federal do Ceará.

A partir dessa história aqui recontada podemos inferir que o atual *Programa Brincantes Cordão do Caroá* da Pró-Reitoria de Extensão da UFC surgiu a partir de um movimento estudantil organizado na Faculdade de Educação da UFC tendo como agentes constituintes desse movimento estudantes e pessoas da comunidade que se reuniram com objetivo de pertencimento a uma proposta artística e educadora/formadora que traduzisse valores da cultura popular do Estado do Ceará.

Uma das definições: estudantes numa área urbana trazendo um brinquedo do interior, adequando para sua realidade. Porque a gente cantava as mesmas peças do interior, a gente tinha o mesmo som, os ritmos. Mas a gente fazia de uma maneira muito específica, dentro da nossa realidade. E aí juntaram pessoas, todas de personalidades muito fortes, que encorpava. Eu sentia uma coisa encorpada, que ocupava quando chegava. Então era essa relação de cada um com o trabalho e quando juntava era um Coquetel Molotov!. E não era só uma proposta artística. A arte era só mais um elemento da parada<sup>136</sup>.

Nossa reconstituição histórica enfocou a trajetória do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* em relação ao trabalho percussivo desenvolvido por seus integrantes, sendo destacado fatos e acontecimentos para contextualizar as ações e processos de ensino-aprendizagem musicais percussivos que tiveram ressonância em nossa trajetória de consolidação das atividades musicais com percussão na UFC, não tendo sido, portanto, dado maior relevo aos processos formativos dos trabalhos realizados com danças, dramatizações e construção do vestuário do grupo.

As atividades do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* tiveram aproximação com as atividades curriculares do curso de Música – Licenciatura a partir do final do segundo semestre de 2006, quando o grupo ministrou uma palestra sobre ritmos da cultura

---

<sup>136</sup> Entrevista com Kátia Cilene de Lima Galvão em 06 de maio de 2011.

popular do reisado para os alunos da disciplina *Oficina de Percussão I e II*. A transferência das atividades do grupo para a Casa de José de Alencar em 2009 oportunizou um convívio mais intenso entre os brincantes e os alunos do curso de Música, uma vez que o curso funcionou naquele espaço (CJA) até o final do primeiro semestre de 2010, criando-se momentos de discussão e vivências práticas sobre percussão e cultura popular, dentro das aulas das disciplinas *Oficinas de Percussão*. Esses momentos de interação tiveram importância fundamental no fortalecimento e valorização dessa prática percussiva junto aos estudantes da graduação.

Por fim, não poderíamos deixar de finalizar esse momento narrativo sem trazer uma perspectiva apontada por um dos integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caró* como proposta à continuidade e ampliação de um projeto percussivo no âmbito institucional da Universidade Federal do Ceará.

O movimento percussivo verdadeiro no Ceará ele ainda precisa acontecer. Esse nós não conseguimos realmente implementar porque as pessoas estavam muito ligadas à referência do Maracatu pernambucano, e nós enfrentamos isso, com os ritmos do Quilombo, das marchas, dos baiões, mostrando que nós também tínhamos uma vitalidade. Mas eu acho que além dessa essência que nós já fazíamos bem, eu ainda acho que os Ganzás, as Marácas, e o arrastado do chão, os apitos, não estão sendo bem trabalhados por essa percussão. E ela é profundamente indígena cearense e múltipla e está aí. Coloque cinco, seis ganzás juntos e veja se quem está perto não sai querendo se peneirar mesmo? Eu quero trabalhar essa energia do ganzá. A gente tem que trabalhar isso pra conseguir construir uma percussão cearense. Um estudo de como o cearense faz percussão, porque o pessoal procura a percussão da Bahia, de Pernambuco e do Maranhão aqui. Aqui não tem o tambor de crioula, aqui não tem a matraca, mas tem outras coisas. Se você pegar um careta, olhe como um careta corre! Veja se não é percussão aquele horror de sinos amarrados na cintura dele.<sup>137</sup>

Nossa trajetória musical percussiva segue revelando outros agentes, práticas formadoras e iniciativas pedagógicas que ainda, à margem do contexto acadêmico universitário, virão contribuir para respostas de nossa questão de pesquisa.

---

<sup>137</sup> Entrevista com Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03 de maio de 2009.

*“Eu sou fazedor de arte. Eu faço de uma galera a um sambinha, um maracatu. Eu faço uma escultura. Eu faço qualquer coisa que me mandam. Eu ainda sou um escravo liberto, um escravo da cultura. Eu vivo para servir a minha cultura. O que os meus senhores me mandam, sem complexo nenhum, eu faço.”*

*Descartes Marques Gadelha*

### CAPÍTULO III

#### **ENREDO – A Fundação do Núcleo de Música Percussiva da Universidade Federal do Ceará e do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada.**

*Casa de José de Alencar – ainda sob as mangueiras.*

*Março de 2008.*

A terceira turma de alunos chegou para a aula de percussão. Um total de treze alunos matriculados nas duas disciplinas *Oficina de Percussão I e II*. A carga horária de trinta e duas horas/aula foi distribuída normalmente durante os quatro meses do semestre. Os encontros aconteceram uma vez por semana, às segundas-feiras, no horário das 13h às 15h. Mais uma vez os alunos observaram que o intervalo entre as aulas da manhã e a aula de percussão era muito grande e solicitaram a antecipação em uma hora do início das atividades. Concordei. As atividades da disciplina começaram muito bem. As experiências passadas me trouxeram segurança e estímulo para continuar estudando e ensinando. Havia muito que se aprender.

Os alunos que haviam freqüentado a disciplina no semestre anterior estavam empolgados com a possibilidade de repetir as experiências vividas, principalmente as apresentações. A rotina de trabalho foi mantida durante os dois primeiros meses de aula. No início do segundo mês, percebi uma evasão dos alunos. Muitos começaram a justificar suas ausências por motivos de saúde e alguns por dificuldades particulares. O grupo foi reduzindo. Os encontros coletivos ao final das aulas já não mais sustentavam a formação de uma escola de samba tradicional, dado ao número reduzido de alunos. O desinteresse e a apatia foram se instalando no grupo. Uma aluna matriculada na disciplina *Oficina de Percussão II* se queixava de que não havia apresentações para a motivação do grupo e isso estava destruindo a auto-estima dos alunos. Foram semanas de tensão e os trabalhos coletivos, ao final da aula, foram aos poucos sendo substituídos por longas conversas sobre a criação de um possível grupo de percussão, no modelo dos

projetos de extensão, como o Grupo de Violões da UFC, Grupo de Flautas da UFC e o Coral da UFC. Das reuniões para discussões sobre o nosso futuro, sentados no chão dos alpendres dos anexos da Casa de José de Alencar, surgiu, escrita pela aluna Catherine Furtado do Santos, aluna do terceiro semestre do Curso de Música - Licenciatura, a proposta de trabalho para o Grupo de Percussão da Universidade Federal do Ceará (Anexo I). Antes de tomar a decisão sobre a criação oficial do núcleo, consultei o coordenador do Curso sobre possíveis empecilhos e ilegalidades em transformar as disciplinas de percussão em seminários abertos, disponibilizando o acesso às aulas de alunos não matriculados, de outros cursos da universidade e da comunidade. O coordenador concordou, pois no projeto de criação do Curso de Música – Licenciatura<sup>1</sup> estava previsto que em disciplinas regulares optativas poderia haver uma reserva de vagas para projetos de extensão. Naquele momento iniciamos o processo de cadastramento do Grupo de Música Percussiva da UFC junto a Pró-Reitoria de Extensão. Mudanças administrativas na UFC fizeram com que o projeto fosse oficialmente cadastrado somente em março de 2010.

*Casa de José de Alencar – Auditório.*

*28 de abril de 2008*

O eixo principal para o trabalho percussivo em mais um semestre letivo que se iniciava foi enfocar com maior precisão musical e apuro técnico a prática do ritmo de samba. Tínhamos disponíveis vários métodos com os ritmos escritos na pauta e que já haviam sido estudados nos semestres anteriores, como o *Batuque é um Privilégio*<sup>2</sup> de Oscar Bolão e *O Batuque Carioca*<sup>3</sup> de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon Costa. No entanto, por mais que praticássemos, não conseguíamos atingir uma sonoridade semelhante ao samba que comumente escutávamos. Não havia o tal *swing* que muitos mencionam quando se toca samba. Estavam faltando modelos educativos, processos de ensino-aprendizagem, técnicas de manuseio e informações específicas sobre as propriedades acústicas dos instrumentos; todo um conjunto de saberes que

---

<sup>1</sup> As disciplinas optativas podem ser ofertadas dentro da integralização curricular e ou em módulos. Os módulos funcionarão como disciplinas intensivas, com carga horária distribuída em um período de duas a quatro semanas. No caso dos módulos poderá haver uma reserva de vagas para alunos de outros cursos que queiram cursá-los como atividade complementar e para a comunidade que terá acesso aos mesmos como atividade de extensão universitária. (UFC, 2005, p. 16)

<sup>2</sup> BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

<sup>3</sup> GONÇALVES, Guilherme & Costa, Odilon. *Aprendendo a tocar o batuque carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Groove, 2000.

possivelmente só encontraríamos junto aos grupos musicais percussivos da comunidade, através da oralidade, visto que relatos de experiências e publicações sobre tema *como se tocar samba* não se encontravam disponíveis ou inexistiam.

Participando, um ano antes, de ensaios de um grupo de *Maracatu* tive a oportunidade de ter aulas com um grande artista músico, *mestre de percussão*, mais conhecido por suas obras de pintura e escultura de quem assimilei diversos conhecimentos sobre música percussiva. Através desses encontros, tive a oportunidade de conhecer melhor *Descartes Marques Gadelha* e o convidei para dar algumas palestras na universidade para os alunos da disciplina *Oficina de Percussão*. Seria o momento tão sonhado em que o *conhecimento da rua* se aproximaria da universidade, trazendo contribuições para o exercício musical e didático percussivo.

As duas semanas que antecederam a data do lançamento do Núcleo de Percussão da Universidade Federal do Ceará foram de trabalho para divulgação da proposta do grupo e de seu funcionamento. A divulgação se concentrou basicamente sobre os estudantes do Curso de Licenciatura em Educação Musical da UFC e de outros cursos da universidade. Não sabíamos a verdadeira quantidade de interessados em participar do projeto. Ao mesmo tempo, ainda estávamos organizando a metodologia de trabalho. A idéia de expandir o acesso para pessoas não matriculadas à disciplina era muito nova. Procurei ser prudente e não causar nenhum constrangimento, limitando inicialmente o acesso ao núcleo de percussão somente aos alunos regularmente matriculados. Alguns integrantes perguntaram sobre a possibilidade de se abrir exceções para pessoas da comunidade. Havia apenas um interessado e permiti que participasse das atividades. O participante em questão era colega de uma das alunas da disciplina em outro curso. Um estudante de arquitetura ouviu comentários sobre as aulas e também apareceu. Justificou seu interesse pelo núcleo dizendo que fazia um trabalho com percussão para crianças na comunidade onde morava.

Escolhemos o dia 28 de abril de 2008, uma segunda-feira, horário de aula, para realizar a solenidade oficial de lançamento do núcleo e convidamos o mestre de percussão *Descartes Gadelha* para conferir uma palestra sobre ritmos brasileiros e realizar uma vivência musical com os participantes. Muitos alunos do primeiro ano do Curso de Licenciatura em Educação Musical estiveram presentes. A motivação foi intensa! *Descartes Gadelha* ficou encantado e o convidamos para ser o padrinho do grupo e nosso consultor técnico. A anuência foi imediata! Recomeçamos as atividades

uma semana depois. Descartes Gadelha se mostrou bastante disponível para participar de todos os encontros. A metodologia de trabalho permaneceu a mesma. No primeiro momento, ensaios de naipes, e ao final do encontro, um ensaio com todos os integrantes em conjunto. O grupo aumentou para 17 integrantes. Como estávamos na segunda metade do semestre, resolvemos, definitivamente, concentrar os estudos sobre os ritmos do samba. A idéia foi repetir o feito do semestre anterior e apresentar uma ou duas peças na apresentação dos alunos, no final do semestre letivo. Descartes Gadelha chamou a atenção do grupo para a necessidade de se ter uma melodia feita por voz ou instrumentos. O puro exercício percussivo, ao longo do tempo, poderia se tornar enfadonho, trazendo desmotivação para o trabalho. Depois de algumas conversas, alguns integrantes trouxeram a proposta de homenagear a cantora Bidu Sayão, executando o Samba-enredo “Bidu Sayão e o Canto de Cristal”<sup>4</sup> feito para o desfile da Escola de Samba Beija Flor, do Rio de Janeiro, no carnaval de 1995. O aluno Allan de Magalhães Sales escutou a gravação do samba-enredo feita pela Escola e copiou todas as cinco *paradas* ou *breques* da bateria. O seu envolvimento com a música e com o trabalho foi tão intenso que, por consenso do grupo, assumiu a regência da peça. Ensaiou cada movimento de *breques* da bateria com precisão, competência e maestria. Como não podia cantar o samba e reger ao mesmo tempo, convidou o aluno Klaus de Oliveira Lima (integrante do grupo) para cantar a melodia e, para acompanhar com cavaquinho, Jamerson Farias Ribeiro (aluno do Curso de Licenciatura em Educação Musical e ex-aluno matriculado na disciplina Oficina de Percussão I).

Com a ajuda da experiência de Descartes algumas dicas de técnicas e dinâmicas foram mais apuradas e conseguimos manter por mais tempo as atividades. Na atividade de regência o aluno Allan conseguiu passar todas as dinâmicas necessárias da música, obtendo bons resultados.<sup>5</sup>

*Casa de José de Alencar – novamente embaixo das mangueiras*

*16 de junho de 2008*

No último encontro do semestre, Descartes Gadelha anunciou para o grupo que havia criado um samba-enredo intitulado “Casa Caiada” (Anexo II a e b). Anunciou o desejo de continuar dando apoio ao grupo e manifestou seus sentimentos de afeto pelo trabalho que estava sendo realizado naquele momento. Encerrou sua fala lançando um desafio: desfilar na Avenida Domingos Olímpio, durante as festividades do Carnaval de

---

<sup>4</sup> Autores: Bira, Zé Carlos do Cavaco, Tião Barbosa, Dequinha Pottiêr e Jorginho.

<sup>5</sup> Entrevista com Catherine Furtado dos Santos em 08 de julho de 2010

2009, com o nome de “Acadêmicos da Casa Caiada”. Para nós, aquele momento significou um ritual de batismo. O grupo não desfilou naquele ano. Isso só aconteceria três anos depois.

Então é um momento de alegria, é uma coisa sui generis, é uma coisa nova. É a música saindo da consagração, de dentro de uma universidade, para ir se misturar com a massa e é esse o objetivo de qualquer universidade: universalizar e vivenciar os conhecimentos, havendo a transposição dos muros da universidade e interagir com as pessoas que não estão dentro da universidade, com pessoas da cultura<sup>6</sup>.

Ao término do semestre, o coordenador do Curso de Licenciatura em Educação Musical nos comunicou que ainda restava uma pequena parcela dos recursos oriundos do segundo projeto para o programa *Prodocência*. Não hesitamos nenhum instante. Compramos as cuícas para completar a bateria da escola de samba, algumas zabumbas para fortalecer os estudos sobre ritmos nordestinos e iniciamos a compra de instrumentos para serem percutidos com as mãos, adquirindo um jogo de atabaques – rum, rumpi e o lê<sup>7</sup>.

*Faculdade de Educação da UFC – novamente no pátio da cantina*

*24 de junho de 2008 – 16h*

Oficialmente batizado, o *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* se apresentou no encerramento das atividades do semestre do Curso de Música – Licenciatura. Após as diversas apresentações musicais dos alunos, no auditório da Faculdade, o grupo percussivo encerrou o evento, ao ar livre, no pátio ao lado da cantina, onde a percussão acompanhou a melodia “Casinha Caiada” de Descartes Gadelha e Inês Mapurunga, interpretada pelos próprios autores. As atividades das disciplinas *Oficina de Percussão I e II* e do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* fortaleceram a idéia de constituição do *Núcleo de Música Percussiva da Universidade Federal do Ceará*.

### **DESTAQUE – Descartes Marques Gadelha: um mestre entre mestres.**

Descartes Marques Gadelha, também conhecido por *Mestre Descartes Gadelha* nasceu em Fortaleza/CE, no dia 18 de junho de 1943. O cenário cultural da cidade tem seu nome associado às artes plásticas, uma vez que os seus trabalhos de pintura e

<sup>6</sup> Descartes Marques Gadelha. Trecho do vídeo gravado no momento da apresentação do samba enredo “Casa Caiada” para os alunos da disciplina *Oficina de Percussão I e II* em 16 de junho de 2008.

<sup>7</sup> Nome para atabaques, respectivamente de tamanho grande, médio e pequeno.

também de escultura, alcançaram projeção nacional e internacional. Desde muito cedo, aos 11 anos de idade, aproximou-se das atividades artísticas por uma necessidade de sobrevivência.

A arte entrou na minha vida... Aliás, não entrou. Eu é que fui puxado pela arte, pela necessidade de fazer arte, pela necessidade de fazer alguma coisa para sobreviver. Sou de uma família humilde. Naquele tempo, trabalhar era uma honra para a minha família. (Gadelha *apud* Fonteles, 2006, pg. 08)

Como pintor, escultor, gravador e desenhista, Descartes Gadelha possui uma trajetória artística consolidada, associada à história do Museu de Arte da UFC - MAUC que abriga em seu acervo grande quantidade de suas obras. A primeira mostra de seus trabalhos aconteceu em 1963, na exposição "A Paisagem Cearense", no Museu de Arte da UFC<sup>8</sup>. A partir de então, seguiram-se várias exposições que o classificaram como um artista “pesquisador e penitente dos valores perdidos e ameaçados pelo condicionamento urbano” (Oliveira, 1974<sup>9</sup>). Com grande repercussão na cidade de Fortaleza/Ce, destacaram-se as seguintes exposições: Catadores do Janguruçu (1989 e 2010), De alguém para outro alguém (1991), Cicatrizes Submersas (1999), Iracemas, Morenos e Coca-Colas (2004) e Caldeirão de Fé (2006).

Muito se conhece sobre a trajetória artística de Descartes Gadelha pelas artes plásticas. Entretanto, outra ‘veia artística’ o acompanha desde a infância e pouco se conhece sobre ela: a música. Paralelamente ao trabalho desenvolvido nas artes plásticas, Descartes Gadelha tem fortes ligações com muitas manifestações da cultura popular carnavalesca, principalmente a música percussiva, participando, incentivando, organizando, transformando e criando batuques de maracatus, baterias de escola de samba e grupos percussivos na cidade de Fortaleza/CE.

E eu passei toda a minha infância esperando o carnaval. Eram duas datas importantes pra mim, na vida: era a exposição do Salão de Abril e a festa do carnaval. Depois de velho eu descobri que eu vivia duas místicas: uma mística das artes plásticas e a mística dos batuques do carnaval [...] Logo após o carnaval eu passava para outra mística, a mística das artes plásticas, das belas artes e vivia aqueles seis meses naquela expectativa. Quando terminava o Salão de Abril eu me preparava para outra mística que era a mística dos batuques do carnaval. E eu vivia realmente aquela preparação, como se você fosse fazer um doutorado, ou fosse receber uma comenda<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Fonte: [www.mauc.ufc.br](http://www.mauc.ufc.br)

<sup>9</sup> Oliveira, Eusélio. Texto de apresentação. 1974. Disponível em <<http://www.mauc.ufc.br/expo/1974/02/index1.htm>>. Acesso em 15 jan. 2011.

<sup>10</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008.

Descartes Gadelha, um dos nove filhos de Diderot e Geórgia Gadelha, nasceu em uma família de tradição musical, na qual alguns tios eram músicos, seu avô materno, carnavalesco e músico profissional, que tocava nos cinemas mudos, e sua mãe tocava violão e bandolim. Ao longo de sua vida nunca concluiu um curso formal de música. Sua formação, como ele mesmo classifica, foi autodidata. Entretanto, vários foram os encontros com músicos e professores que de alguma forma transmitiram ensinamentos que o ajudaram a ter uma formação musical mais consistente. Ainda jovem, no ano de 1959, frequentou a Orquestra Henrique Jorge, sob a regência do maestro Cleóbulo Maia, e como ouvinte ou como um “acompanhante aprendiz<sup>11</sup>”, participava de encontros de musicalização. Nesses encontros teve a oportunidade de experimentar a sonoridade de um antigo par de tímpanos de metal. Com 17 anos, ingressou no Coral Villa-Lobos regido pelo maestro Antonio Gondim de Lima, quando aprendeu noções mais sólidas sobre teoria musical, composição e organização dos elementos da música. Mais tarde, aos 22 anos, por indicação do maestro Antonio Gondim de Lima, teve aulas em casa com o professor Manuel Ferreira, mestre, arranjador e saxofonista da banda da Polícia Militar, com quem ampliou a compreensão das partituras musicais.

Eu jamais quis me submeter a algumas coisas da escola porque eu não tinha tempo. Não era nem o orgulho não, era porque eu também estudava pintura, fazia outras coisas e a música ficava de lado. Ou você se dedica mesmo a coisa, ou você fica com um conhecimento muito picotado. E o meu conhecimento de música é picotado. Tem certas coisas, por exemplo, quando eu pego uma harmonia mais complexa, daí eu vou atrás de um professor para me ajudar a solucionar determinadas coisas. Mas com o básico dá pra caminhar<sup>12</sup>.

Detentor de uma voz grave, forte e ressonante, Descartes Gadelha também participou de vários grupos corais em Fortaleza/CE, integrando o naipe dos baixos, ao mesmo tempo em que se envolvia com a música percussiva em agremiações carnavalescas da cidade. Com o maestro Orlando Vieira Leite, participou como cantor, no final da década de 1960, de um grupo de câmara ao lado de músicos como Iram Lage, Vasquem Fermanian e Jean Pierre Chabloz. Nos anos 1970 integrou o Coral da Universidade Federal do Ceará sob a regência da professora Katie de Albuquerque Lage. A experiência com o canto coral o aproximou das histórias e obras dos grandes

---

<sup>11</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

<sup>12</sup> Idem.

compositores ocidentais assim como das idéias de educação musical de Villa-Lobos, que se tornaram referência para seus trabalhos musicais futuros.

O desejo de desenvolver suas habilidades como ritmista surgiu ainda na infância quando Descartes Gadelha participava de batucadas de Carnaval. Para ele, os festejos carnavalescos eram momentos felizes em uma época em que não havia órgãos públicos que normatizassem as folias de momo em horários rígidos. Uma época em que os festejos aconteciam no centro da cidade, mais precisamente na Rua Senador Pompeu. Uma época recém despertada do pós-guerra, no começo dos anos de 1950, onde a necessidade de se brincar e cantar o carnaval percorria as classes aristocráticas e não aristocráticas tanto em clubes elegantes quanto nos não tão elegantes, como as *putadas* ou o carnaval das putas que aconteciam dentro das pensões. Um carnaval que começava na rua, transitando pelas pensões, terminando nos clubes sociais com bailes animados por fanfarras e conjuntos orquestrais.

Então era uma festa muito grande e feliz. E foi dentro dessa felicidade que eu aprendi os cruzamentos rítmicos que ocorriam. De repente vinha um bloco de frevo e vinha um bloco de samba e se cruzavam. As baterias se misturavam. Isso era um laboratório pra mim. Aqueles sons, compassos completamente diferentes. [...] E de repente passava um batuque de maracatu e entrava um Papangú no meio daquele batuque. E aquela máquina percussiva, rítmica muito poderosa. Isso era o que me emocionava. Não eram tanto as fantasias, as mascaras... Era justamente esses sons que eu chamava de *som misterioso*. Era como se fosse um mistério pra mim e que eu me sentia na obrigação de desvendar esse mistério. [...] Então eu digo que o meu laboratório e a minha aprendizagem não foi nem tanto com os mestres que me ensinaram e explicaram o que era uma fusa, uma nota, um pentagrama. Não! Foram importantes, mas o grande laboratório foi a massa humana no meio da rua<sup>13</sup>.

A família de Descartes Gadelha morava na Rua Castro e Silva esquina com a Rua Tristão Gonçalves. O pai, funcionário da Rede de Viação Cearense, antiga Estrada de Ferro de Baturité<sup>14</sup>, tinha uma casa próxima ao final da linha do trem. O muro do quintal fazia fronteira com o pátio onde ficavam os vagões. Com sucata e restos de ferro dos trens Descartes Gadelha improvisava batucadas imaginando os sons do carnaval.

Eu sentia a necessidade de inventar meus próprios instrumentos: as minhas latas, os meus camburões. Eu conseguia essas latas. De alguma forma chegavam às minhas mãos. Meu pai trabalhava na

<sup>13</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. cit.

<sup>14</sup> Rede de Viação Cearense foi denominada posteriormente de Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima – RFFSA – era uma sociedade de economia mista integrante da Administração Indireta do Governo Federal, vinculada funcionalmente ao Ministério dos Transportes. Foi dissolvida em 7 de dezembro de 1999.

estrada de ferro e tinha muita lata e muito camburão lá. Aí eu passava o tempo no quintal fazendo aqueles batuques, aquela coisa, para mostrar também a minha contribuição dentro daquele universo de batuques que existia na cidade de Fortaleza. [...] Eu não sabia por que que eu respirava profundo quando eu pensava nesses sons do carnaval<sup>15</sup>.

Com 10 anos de idade, Descartes Gadelha começou a organizar pequenos grupos de batuque com os amigos do bairro com o intuito de imitar as bandas militares que desfilavam no dia da independência e para brincar no meio da rua durante os festejos do carnaval. Naquele tempo, no período do carnaval, transitavam pela rua onde morava, brincantes vindos de diversos locais da cidade, como do Morro do Morinho, do Arraial Moura Brasil, da Rua Braga Torres do bairro Santa Terezinha, do bairro Pirambú e da antiga região conhecida como “Fim da Linha” (região próxima ao cemitério São João Batista). Os blocos de sujos ou blocos dos ‘canelau’ como eram conhecidos na época, deslocavam-se para o centro da cidade, passando em frente da sua casa, para brincar o carnaval<sup>16</sup>, “batendo latas e arrastando tamancos no chão fazendo ritmos com os pés<sup>17</sup>”.

Existia uma espécie de liderança em mim, que eu juntava muito menino da rua pra fazer blocos de lata, batuque de lata. E eu ia dirigindo aquele batuque. Quem errava, eu tacava o cascudo na cabeça porque não era pra errar. Eram muitos conflitos porque as mães brigavam. Mas eu sempre tive uma tendência a essa forma de liderança. Embora eu não seja maestro, mas eu conseguia, pequenino já, dirigir uma batucada de lata, de madeira. Bolava os tambores, bolava os ferros, chocalhos. Eu fazia os meus chocalhos também<sup>18</sup>.

Durante toda a infância, Descartes Gadelha participou de diversos grupos carnavalescos, desfilando como ‘brincante folião’. Naquela época somente os adultos tinham permissão para tocar nos batuques. O primeiro desfile na avenida foi com o Maracatu Estrela Brilhante, nos anos de 1950, integrando a ala dos pequenos índios, seguindo depois com participações no Maracatu Rancho Alegre, nos anos 1960.

Porque eu era meio gordinho, meio pretinho e gostava de oiti, vivia me trepando nas árvores, olhando pra gente lá de cima, em cima dos oitizeiros. É por isso que tem um livro do *oitizeiro* falando da Fortaleza bucólica dos bulevares. O primeiro contato que eu tive e que me impressionou muito foi o ritmo dos maracatus porque era uma

<sup>15</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. cit.

<sup>16</sup> “longe dos *clubes elegantes* e das agremiações de classe média, o povo dos blocos, cordões, maracatus e escolas de samba preparava a festa em residências humildes e ensaiava nas ruas ou em quadras alugadas. Os grupos carnavalescos não eram grêmios recreativos, não tinham sedes nem vida comunitária, seus integrantes vinham de diversos bairros e só reuniam para *brincar* o carnaval” (Pires, 2004, p. 19)

<sup>17</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. cit.

<sup>18</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

coisa meio religiosa e meio carnavalesca, ao mesmo tempo misturado com coco e samba<sup>19</sup>.

Com um pouco mais de idade, passou a freqüentar rodas de ritmistas participando do bloco *Turma Bamba, Vaçôra Xuja*<sup>20</sup> e de alguns blocos de sujos, tocando caixa e tamborim. A participação, considerada por ele oficial, na ala dos ritmistas de uma escola de samba, aconteceu já quando adulto, no início da década de 1960, na escola de samba *Ceará Moderno*. Foi, no entanto, na *Ceará Moderno* que Descartes Gadelha consolidou seu aprendizado como ritmista e tocador de samba.

O mestre de bateria da *Ceará Moderno* era o Sargento da aeronáutica, João Batista de Almeida. Nascido no Rio de Janeiro, o Sargento Batista, como era conhecido, era ritmista da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, do bairro da Tijuca e quando chegou a Fortaleza recrutou alguns amigos da corporação, que juntamente com Bráulio Martins formaram um bloco em 1960<sup>21</sup>, que depois se tornaria a escola de samba *Ceará Moderno*. O próprio Sargento Batista, que era mecânico, fabricava os instrumentos percussivos da escola. Foi com o Sargento Batista que Descartes ampliou seus conhecimentos e vivências sobre o mundo e o espírito do samba. “Ele era um grande músico e trabalhava com música percussiva de uma maneira muito correta, limpa, e ele conhecia toda a história dos ritmos. Eu aprendi muito com ele<sup>22</sup>”.

Além do Sargento Batista, Descartes Gadelha também recebeu instruções do compositor Bráulio Martins, com quem aprendeu técnicas de composição para sambas. Com ele aprendeu a distinguir e a compor os diversos estilos de samba, como o Partido Alto que segundo afirmações do próprio Descartes Gadelha “era um samba para brincadeira<sup>23</sup>”.

É um samba onde o verso é feito na hora com um refrão pré-estabelecido. E tem umas regras dentro do samba de Partido Alto, que praticamente não existe mais, hoje se chama pagode. Mas o samba de Partido Alto tem uma característica social, ou seja, naquela roda cada mote é dado e aquele compositor faz aquela fala, aquele improviso, aquele verso dentro do ritmo do samba, daquela batucada que está

<sup>19</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 05 de dezembro de 2010.

<sup>20</sup> “O *Vaçôra Xuja* era um bloco de sujos que desfilava em Fortaleza na década de cinquenta. Estandarte – uma vassoura – na frente, orquestra na retaguarda, alguns foliões fantasiados de mulher, outros com saiotos de palha, só homens e todos protegidos por uma corda. Entre seus componentes despontavam figuras da vida pública e do mundo artístico”. (Pires, 2004, p. 25)

<sup>21</sup> O bloco desfilava batucando e cantando sambas diversos, mais cadenciados, denominados de *Arrasta Maria*, arrastando foliões para o cortejo que percorria as ruas do bairro Vila União e Aerolândia, em Fortaleza/CE. Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

<sup>22</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

<sup>23</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011.

ocorrendo, acompanhado de um cavaquinho e às vezes de um violão. E a construção do samba de Partido Alto, ela não tem uma coisa pré-estabelecida, a não ser o mote. Então eu vou levar dois motes lá para o pagode para brincar! Mas às vezes o mote nasce na hora ou então a pessoa dá um recado, por exemplo, um sambista diz uma coisa para o outro e o outro responde em forma de verso cantando, mas sem perder o ritmo e o balanço do samba. Ai é que está a grande dificuldade<sup>24</sup>.

O Cearense Bráulio Martins era compositor de sambas e de marchinhas de carnaval e tinha uma ligação muito forte com Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela do Rio de Janeiro/RJ, chegando a pertencer a ala dos compositores da escola segundo depoimento de Descartes Gadelha. Compôs vários sambas para o carnaval de Fortaleza/CE incluindo o primeiro samba da *Ceará Moderno* em 1961<sup>25</sup> (Anexo III). Algumas técnicas de composição de sambas-enredo foram transmitidas a Descartes Gadelha que aprendeu termos como *envolvimento*, *garra*, *crescimento* e *sintonia* e assim os descreve:

O *envolvimento* é quando mexe com o emocional da massa. As pessoas ficam emocionadas pelo conjunto de fatores que constroem o samba. Nesses fatores que constroem o samba, não pode deixar de ter algo poético, algo espiritual. E esse algo espiritual, inexplicável, é que identifica o samba de enredo, o samba de desfile. As pessoas são tocadas. E não é só a poesia literal, mas a poesia de determinado tom que case com aquela palavra. Uma poesia que seja suficientemente simples, mas que uma criança seja tocada e cante, que uma pessoa adulta cante também. [...] A *garra* era outra palavra usada. O samba que tinha *garra* era aquele samba que pegava as pessoas e facilitava o canto. Tinham umas vírgulas, tinham alguns detalhes que se colocava na respiração, porque a pessoa cantava dançando. É difícil, mas existia essa técnica. Eu não sei como eles conseguiram fabricar isso. Talvez por conta da experiência. Tinham umas passagens que aparentemente quebravam o ritmo, mas não quebravam. Era devido à respiração. Então a *garra*, era aquele trecho do samba que enchia a avenida dentro de uma finalização, de uma construção melódica. Então tem umas volutas, tem umas coisas que envolvem. E essas volutas estão dentro das bases da construção da música popular brasileira. A *garra* é o que dá um desejo muito grande da pessoa entrar no grupo e cantar. É difícil de explicar isso, como fazer isso. É um trecho da melodia, mas com um certo gracejo, um certo sabor. [...] Então essa repetição quase simétrica, agradável, de notas agradáveis é que é a *garra*. É diferente de sambas bem feitos, às vezes, que não tem a *garra*, ele vai pra baixo. [...] O *crescimento*, é o crescente do samba. Eles chamam de crescente que é quando o samba vem em tom menor, até um determinado ponto, depois, instantaneamente ele passa para um refrão maior. Esse é que é o espetáculo, a beleza. E depois volta para o menor. E fica nessa brincadeira do menor para o maior e dá a beleza, uma certa estética mais apurada ao samba. [...] A *sintonia* é a correlação que deve ser

<sup>24</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011.

<sup>25</sup> Melodia recordada por Descartes Marques Gadelha em entrevista no dia 06 de fevereiro de 2011.

perfeita entre a melodia, letra e a orquestra percussiva. A bateria! Porque se não for assim, a bateria vai tocar uma coisa e a melodia outra. Serão duas coisas diferentes. Tem que casar perfeitamente<sup>26</sup>.

O conhecimento de Bráulio Martins sobre peculiaridades estilísticas dos sambas-enredo teve forte influência na formação musical de Descartes Gadelha, que passou a valorizar de forma impetuosa a relação melodia e harmonia percussiva em seus trabalhos como ritmista, buscando uma relação estreita e afinada entre a canção e a polirritmias das baterias de escolas de samba e posteriormente dos batuques de maracatus.

É a simplificação. O samba não pode ser grande e não pode ser também muito pequeno, mas que tenha um envolvimento muito grande com o ritmo. A preocupação é com a cadência, com a divisão dos tambores, dos outros instrumentos, os tamborins. O compositor ele tem que arquitetar a sua construção melódica em cima do acompanhamento. Ele faz de tal forma que seja útil a bateria. Porque a bateria é o grande acompanhamento, a orquestra de percussão. Por que se não, a bateria fica tocando uma coisa e a melodia outra coisa. Não casam bem. Então tem que ser tudo bem casado. É por isso que você quando escuta uma bateria só dando breque, essas coisas, não significa nada. É apenas uma brincadeira que estão fazendo acolá. Mas a bateria só funciona perfeitamente quando tem essa co-participação. Da construção da melodia envolvida profundamente com a bateria. É uma coisa perfeita!<sup>27</sup>

No ano de 1964, a *Ceará Moderno* encerrou suas atividades e o Sargento Batista retornou ao Rio de Janeiro. Bráulio Martins seguiu no carnaval de Rua de Fortaleza compondo sambas enredos para escolas de samba<sup>28</sup>. Pires (2004, p. 29) nos conta que Descartes Gadelha, juntamente com os amigos Edilson Rogério e Benson Queiroz (líderes do extinto bloco *Vaçôra Xuja*) foram participar de um novo bloco, chamado posteriormente de Escola de Samba Alencarina, que ensaiava no Bar do Gordo<sup>29</sup>. Segundo o autor, Descartes Gadelha cuidava da bateria da *Alencarina* e no ano de 1966, a escola desfilou com o enredo *Bandeirantes*. Discussões e desentendimentos naquele ano levaram parte da escola de samba *Alencarina* para uma nova sede com outro local

<sup>26</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011.

<sup>27</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008.

<sup>28</sup> Bráulio Martins também compôs sambas-enredo para a escola de samba *Corte no Samba* e posteriormente para a escola de samba *Ispaia Brasa*, escola na qual participou como um dos membros fundadores.

<sup>29</sup> O Gordo jornalista morava na Rua Teresa Cristina, no bairro do Benfica e na sua residência oferecia bailes dançantes aos domingos, estilo gafieira, samba e choro. Jacinto de Souza, barbeiro do mercado São Sebastião, teve a idéia juntamente com Descartes Gadelha de criar uma escola de samba. A escola de samba *Alencarina* que surgiu com apoio do músicos que tocavam no Bar do Gordo. (Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011)

para ensaio. Descartes Gadelha e mais alguns foliões permaneceram no Bar do Gordo e fundaram a escola de samba *Batuqueiros do Morro*, uma escola pequena que desfilava apenas com os ritmistas da bateria, sem carros alegóricos e alas com poucas fantasias.

Por toda sua juventude, Descartes Gadelha viajou bastante durante as férias escolares para visitar os parentes no Rio de Janeiro/RJ. Nesses períodos tinha a oportunidade de freqüentar pequenos cursos em escolas de música, além de participar dos ensaios das agremiações carnavalescas, desfilando como ritmista na época do carnaval, tocando repique no Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. As viagens de férias serviam como intercâmbio entre ritmistas e Descartes Gadelha não perdia a oportunidade para mostrar o que se tocava de samba no Ceará.

Como eu já tocava samba aqui no Ceará, era um samba caboclo maravilhoso e quando eu levava esses ritmos lá para os amigos do Rio de Janeiro, eles diziam: rapaz, que legal esse batuque que você trás. É uma mistura de xaxado com baião, samba... E esse era o estilo das escolas de samba do Ceará. Era uma coisa um pouco lenta, não era arrastado, mas existia uma cadência nas escolas de samba porque era um samba para orquestra.<sup>30</sup>

Com os mestres das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro Descartes Gadelha aprendeu logo cedo a organizar uma bateria, tomando conhecimento da proporcionalidade entre os instrumentos percussivos de timbre grave, médio e agudo.

O básico para um pequeno grupo de percussão, só para se fazer uma charanga é a proporção de um para dez. É um surdo na primeira contra quatro caixas, dois repiques, três tamborins e um chocalho. Isso é a referência para você montar uma grande bateria, ou seja, se você tem um surdo para dez instrumentos, se você coloca 10 surdos, você vai precisar de 40 caixas, 20 repiques, 30 tamborins e 10 chocalhos. Essa seria a parte elementar. O surdo de corte e a resposta entram como uma complementação decorativa da base. A base é o surdo de primeira. A relação é dois surdos de corte e um surdo de segunda para um surdo de primeira. O agogô é decorativo também. São quatro ou seis agogôs. Depende do arranjo e da sensibilidade do diretor da bateria. Porque se você mexer na estrutura que é a marcação, aí pode ser que fique pesado demais<sup>31</sup>.

Também aprendeu algumas estratégias para se tocar certos instrumentos percussivos, percebendo detalhes da movimentação corporal e as dificuldades em se executar determinadas sonoridades quando se altera o andamento musical.

A batida para o surdo de corte é tum tum tom, tum tum tum tom (Fig. 1). A batida no segundo compasso cobra muita energia, cobra muito da musculatura. Então no tempo mais ou menos lento, a bateria não

<sup>30</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008.

<sup>31</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 30 de janeiro de 2011.

acelerada, você pode fazer, mas quando aperta para um andamento mais rápido, você tem que mudar e fazer tum tum tom, tum tum tom.<sup>32</sup> (fig. 2).



Figura 1 – Surto de Corte para andamento lento  
M. = Mão que abafa a pele



Figura 2 – Surto de Corte para andamento acelerado  
M. = mão que abafa a pele

Nesse mesmo período da adolescência, Descartes Gadelha também esteve algumas vezes em São Paulo/SP quando começou a participar, como percussionista<sup>33</sup>, de orquestras para tocar em bailes, tocando principalmente tubadoras.

Naquela época as orquestras eram poucas e os músicos se organizavam de forma improvisada para tocar nos eventos. Uma espécie de orquestra da hora! Então eu comecei a tocar com essas pessoas, aprendendo alguma coisa aos poucos, e muito apaixonado pelos sons não convencionais, esses sons que a gente não consegue afinar, nem nada. [...] Isso era a coisa da hora. Ou a gente escutava e aprendia um pouco, ou chegava um velho professor e dizia: faça assim faça assado. Existia um intercâmbio muito grande entre os músicos. E eu comecei a tocar e de repente algumas pessoas me chamaram para participar de shows..<sup>34</sup>.

No final da década de 1950, o Brasil sofria forte influência externa da chamada *música cubana* através de grandes orquestras como as do porto-riquenho Tito Rodríguez, do espanhol Xavier Cougat e do cubano Dámaso Pérez Prado. Ritmos como o Bolero, o Cha-cha-chá, o Mambo, a Rumba e a Guaracha fervilhavam nos bailes em diversas esferas da sociedade brasileira. Essas músicas chegavam aos ouvidos de Descartes Gadelha através do rádio e das visitas rotineiras às lojas de discos no centro da cidade.

Eu já vinha com essa história de tocar batoque de carnaval e escutava também muito essas músicas importadas e assim fui desenvolvendo. O interessante é que foi a **pedagogia da intuição** [grifo meu]. Porque

<sup>32</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 30 de janeiro de 2011.

<sup>33</sup> Não existia o conceito “percussionista”. Esse foi um conceito que surgiu a partir do festival de Woodstock, nos Estados Unidos. Ali foi que apareceu essa palavra percussionista como uma coisa importante. Então os mais desprezados no Brasil, eram os ritmistas. Mas é uma palavra honrosa que até hoje as escolas de samba utilizam. Não existe um percussionista de escola de samba, existe um ritmista. (Descartes Marques Gadelha Op. Cit.)

<sup>34</sup> Idem.

como não existia uma escola oficial, uma escola programada, a escola era no dia-a-dia, no caminhar. A gente ia aprendendo assim no envolvimento, conversando com as pessoas. Curioso, porque nós não tínhamos dinheiro para comprar um disco e tínhamos que aprender uma música, na hora. E íamos numa casa de discos e pedíamos para a pessoa botar a música. Daí veio a necessidade de aprender a escrever com certa rapidez detalhes ou alguma notação na pauta. Existia uma loja chamada VOX aqui em Fortaleza que era a mais importante loja de vender LP's. então quando você queria comprar um disco, ele tinha uma casinha, um quartinho lá atrás da loja, trancadinho, que ele oferecia o LP para escutar e depois comprar. Só que a gente ficava trancado lá aprendendo a música para tocar de noite. Com uma rapidez muito grande. A necessidade de aprender era tão grande, que parece que estourava os ouvidos. Era a inteligência em aprender em alguns minutos uma canção. Pelo menos as bases da canção. A gente aprendia e depois pedia para ouvir de novo. E ficava ouvindo. Só que isso ficou uma coisa repetitiva e a gente era até inoportuno porque ocupava o lugar de uma pessoa que vinha comprar discos e a gente estava lá aprendendo as músicas. E a gente anotava rápido e guardava as partituras dentro dos bolsos, para o dono não saber que a gente estava roubando a música da loja. Então uma das escolas nossas, dos músicos foi a loja VOX, nessas casinhas feitas de compensado com ventilador<sup>35</sup>.

Ao mesmo tempo em que se proliferava a música estrangeira, impulsionada pela indústria fonográfica internacional, surgiam em Fortaleza/CE os grupos chamados de *regionais* que integravam o elenco de artistas das rádios locais. Bastante conhecido era o *Regional do Moreira Filho*<sup>36</sup> com o qual Descartes Gadelha muito se identificava.

Existia naquele tempo um “regional”, que não era orquestra e nem conjunto, chamava-se regional, do Moreira Filho. O Moreira Filho era um violonista que tocava violão elétrico – a palavra guitarrista não existia ainda – e o grupo do Moreira Filho era muito ritmado. Ele usava maracás e essa coisa toda. Como eu era muito pequeno, eu ficava só olhando. Pra onde o Moreira ia, eu fugia de casa e ia ver o Moreira Filho tocar nesses bailes, porque ele era um grande músico. Ele era do regional da Ceará Radio Clube<sup>37</sup>.

Influenciado pelos ritmos diversos das orquestras de música caribenha e pelos conjuntos *regionais*, Descartes Gadelha, ainda jovem, freqüentava os bailes para observar a atuação dos músicos em cena. Em alguns momentos, o convívio com os

<sup>35</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011.

<sup>36</sup> “Além da orquestra de metais, a Ceará Rádio Clube mantinha afinado conjunto de pau-e-corda, assim chamado (Regional Prenove), sob a direção de Afonso Ayres, aplicado violonista. Com a morte deste, dirigiram o Regional, em épocas distintas, Paulo de Tarso e Moreira Filho. Evaldo Gouveia, inicialmente, e Maciel, também o integraram”. (CAMPOS, Manuel Eduardo Pinheiro. Os marcos da Ceará Radio Clube: a programação da emissora em 1946. O "quinteto de salão" e a orquestra de concerto sob a regência do maestro Mozart Brandão. Disponível em

<<http://www.prenove.com.br/MarcosCRC/programacaoem1946.html>>. Acesso em: 29 jan. 2011.

<sup>37</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011.

músicos era tão intenso que chegou a arriscar uma incursão pelo instrumento contrabaixo.

Nos bailes eu não ia muito para dançar, não! Virava a noite todinha olhando os músicos. Pra mim, cada baile era uma aula que eu tinha. Porque aqui, as bandas de baile mais importantes eram as militares. Era a banda da Aeronáutica, a banda da Polícia e a banda do Exército. Eles simplificavam o estilo militarista e adaptavam para os bailes, para as festas. Resumiam um pouco. Escolhiam os melhores músicos. E dentro desses músicos tinham grandes percussionistas. E eu observava aquilo tudo, ia observando. Me influenciando. E Pedindo para tocar um pouco e pedindo para eles me ensinarem isso, os mais velhos. Mas eu era muito jovem. Isso me encantava muito. [...] Aqui existia um contrabaixista chamado Saci. Ele era parecido com o Saci Pererê. Ele era baiano e tocava com o *Ivonildo e seu conjunto*<sup>38</sup>. E eles faziam ritmo sincopado, ritmado muito legal. O Saci fazia ritmo no contrabaixo também. Isso era uma maravilha. E eu andei tocando contrabaixo também, por conta disso.<sup>39</sup>.

Mais tarde, em Fortaleza, já com vinte anos de idade, Descartes Gadelha passou a ser convidado para integrar, como percussionista, bandas de bailes que se apresentavam em eventos, principalmente casamentos e festas de colação de grau, e também nos clubes da cidade.

Existia um mar de clubes. Principalmente os clubes com nomes de cidades do interior, por exemplo: Clube Massapeense. Esses clubes eram fundados por pessoas que vinham estudar em Fortaleza. Essas pessoas não tinham acesso aos principais clubes que era o *Náutico Atlético Cearense* e o *Ideal Clube*. Então eles resolveram fazer seus clubes. Depois foi criado o clube Quixadaense, o clube de Baturité e de outras grandes cidades. E esses clubes é que convidavam essas orquestras simples, improvisadas. Eu toquei no Massapeense, toquei no Comercial Clube, que era o clube dos comerciários de Fortaleza. Toquei no Clube Quixadaense<sup>40</sup>.

As atividades de Descartes Gadelha com a música percussiva dividiam-se entre as bandas improvisadas de baile e as alas de ritmistas das escolas de samba como *Batuqueiros do Morro* e *Alencarina*. Nesse entremeio surge, em 1966, o bloco *Espalha*

---

<sup>38</sup> O Suboficial Ivanildo deixou profundas marcas na Base Aérea de Fortaleza e na Base Aérea de Natal onde foi mestre da Banda de Música por muitos anos. Em todas as festividades realizadas no Clube dos Oficiais da Aeronáutica de Natal - RAMP, no Clube dos Suboficiais e Sargentos o Ivanildo e seu conjunto composto por integrantes da Banda de Música se fazia presente, proporcionando momentos de inesquecíveis beleza aos eventos. Disponível em

<<http://www.reservaer.com.br/academia/musica/ivanildo/pg-geral.html>> Acesso em 03 fev. 2011.

<sup>39</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011.

<sup>40</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 28 de janeiro de 2011.

*Brasa*<sup>41</sup>. O bloco surge em um momento em que o carnaval da cidade de Fortaleza acontecia de forma espontânea e brejeira.

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 ou manifestação eminentemente da cidade. [...] O que era curioso, os blocos tinham participação quase secundária, devido às várias manifestações que preenchiam o tríduo carnavalesco: as retretas, os corsos, as amplificadoras, os desfiles de carros enfeitados, os bazares radiofônicos, os assustados familiares, os clubes. Porém, o acontecimento mais importante era a passagem dos *sujos*, a enxurrada de alegria humana que inundava todas as ruas com ondas e risos, cantigas e batucadas. Um bloco passava e o povo acompanhava atrás cantando... que alegria! O que chamavam escola de samba, nada mais era que uma banda de música com um pelotão a frente – só de homens, mulher-moça não era para essas coisas marruás – desenvolvendo uma coreografia peculiar, mistura de frevo, macumba e coco. [...] O grupo carnavalesco não apresentava alegorias, mas apenas um estandarte, 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 uma 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 únicos 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. 29-30)

O bloco *Espalha Brasa* foi formado a partir de integrantes remanescentes do antigo bloco *Vaçôra Xuja*, da escola de samba *Ceará Moderno* e de torcedores das charangas dos times de futebol do *Fortaleza*<sup>42</sup> e *Ceará*<sup>43</sup>. “Os bumbos eram do *Ceará* e os tarois do *Fortaleza*. Mas na hora a harmonia da música era maior de que a rivalidade das torcidas. Todo mundo tocava numa boa<sup>44</sup>”.

---

<sup>41</sup> “O nome do Bloco também se originou do nome *espalha brasa* que é uma grade de ferro que vai limpando aquele material que está em cima do trilho pra não ocasionar acidente. Onde a máquina vai passando, as brasas vão ficando nas laterais incendiando e pegando até fogo nos matos. E isso era lá no trem, antigamente, quando a máquina ainda era a lenha. [...] Ao mesmo tempo a idéia do nome coincidiu com uma gíria da época: *é uma brasa, mora!*” O nome *Espalha Brasa* foi posteriormente utilizado por um dos panderistas do grupo para nomear a lancha em que trabalhava como prático portuário cuja a função era manobrar os navios na entrada no cais do porto de Fortaleza/CE. (Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008). Quando o bloco tornou-se escola de samba, o nome passou a ser pronunciado como “Ispaia” Brasa.

<sup>42</sup> Fortaleza Esporte Clube. A charanga do time de futebol era liderada pelo ritmista Gumercindo, dono de uma loja de tintas que gastava o apurado do mês comprando instrumento para a batucada. (Descartes Gadelha. Entrevista em 28 de janeiro de 2011)

<sup>43</sup> Ceará Sporting Club

<sup>44</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

O grupo surgiu na boemia da Galeria Rio Branco – local de prostitutas, travestis e moços da classe média – e desfilava pelas ruas do centro da cidade de Fortaleza/CE. No primeiro ano conquistou o gosto popular com o samba *Este Samba é Amor*<sup>45</sup> composto por Descartes Gadelha e Benson Queiroz (Anexo IV) e em 1967 ganha o título de campeão de ritmo do carnaval executando dois sambas-enredo na avenida intitulados *Solfejos no Carnaval* e *Senhor Prefeito*<sup>46</sup>, ambos de autoria de Bráulio Martins, sendo o segundo feito alguns minutos antes do bloco desfilar na avenida (Anexo V a e b).

Com dois anos de existência, os integrantes do bloco *Espalha Brasa* sentiram a necessidade de organizar de forma mais apurada a estrutura do desfile carnavalesco, transformando o bloco em uma escola de samba. Surgiu então, no ano de 1968, a escola de samba *Ispaia Brasa*<sup>47</sup>. Em seus 10 anos de existência a escola de samba foi um marco no carnaval de Rua de Fortaleza/CE, ganhando vários títulos de campeão, tendo a frente de sua bateria Descartes Gadelha que com suas idéias e inovações dividiu em dois tempos a história da música percussiva carnavalesca na cidade.

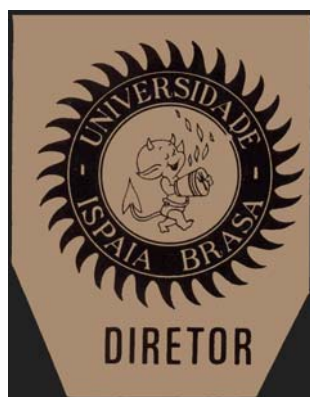


Imagem 1 – Crachá com emblema da escola de samba *Ispaia Brasa*, usado por Descartes Gadelha a frente da bateria durante os desfiles de carnaval<sup>48</sup>.

Durante a década de 1950 e início dos anos de 1960, a sonoridade dos grupos carnavalescos de Fortaleza se apresentava ao jovem Descartes Gadelha como uma mistura de sons percussivos e sons instrumentais de sopro dos conjuntos musicais que integravam as escolas de samba da época. As mais famosas eram a escola de samba

<sup>45</sup> Melodia recordada por Descartes Marques Gadelha em entrevista no dia 06 de fevereiro de 2011.

<sup>46</sup> Melodia recordada por Descartes Marques Gadelha em entrevista no dia 06 de fevereiro de 2011.

<sup>47</sup> “O bloco Espalha Brasa logo ganhou a preferência do povo que afirmava: *o Ispaia Brasa é o mio*. Assim foi dito e assim ficou, bem ao gosto do batizante anônimo, que rapidamente aderiu ao ritmo alucinante do samba”. (Pires, 2004, p. 30).

<sup>48</sup> Imagem recuperada a partir do crachá original usado por Descartes Marques Gadelha, gentilmente cedido para este trabalho de investigação.

*Prova de Fogo, Turma do Camarão* e a escola de samba *Luiz Assunção*<sup>49</sup> que desfilavam no carnaval de Fortaleza/CE com instrumentistas de sopro, misturando ao batuque do samba, harmonias melodiosas, sob forte influência musical das bandas de música dos agrupamentos militares da capital e das orquestras das rádios PRE-9 Ceará Radio Clube e a Rádio Iracema..

Uma maravilha. Uma bateria de escola de samba sendo coberta por uma grande orquestra de pistons, de sax, trompetes, trombones e outros instrumentos. Até clarinete tinha. Porque o Luiz Assunção era um maestro, pianista, diretor de banda, de orquestra e ele tinha a sua orquestra, e uma escola de samba com o nome dele: “Escola de Samba Luiz Assunção”. Quando você via, você escutava muito mais os trombones ao longe do que os surdos e os pandeiros. A orquestra era poderosa<sup>50</sup>.

Ao longo de sua formação como ritmista, Descartes Gadelha sofreu também forte influência do samba carioca. Suas viagens ao Rio de Janeiro e os encontros com mestres ritmistas despertaram um paixão contagiante pela profusão de sons emitidos pelos vários instrumentos da bateria das escolas de samba da Guanabara. Tal sonoridade não era conhecida e nem praticada em Fortaleza/CE e Descartes Gadelha se encarregou de aproximar aqueles matizes sonoros do samba carioca ao samba caboclo das terras Alencarinas.

E quando eu estive lá no Rio de Janeiro, eu vi que tinham alguns instrumentos que aqui não tinham, como o repenique e o tamborim... Aqui também tinha tamborim, mas era tocado diferente. Aí eu misturei tudo isso e aprendi lá, porque tudo é muito simples nesse negócio de samba. E eu trouxe pra cá para inserir nessas escolas de samba que ocorriam em Fortaleza. Aí eu inseri o repenique, o tamborim virado – o tamborim conhecido como carreteiro – Aqui tinha o chocalho de boi tocando e eu coloquei o agogô que é um instrumento metalofone afinado. O agogô é realmente afinado. O reco-reco já tinha em Fortaleza, mas era de madeira. Eu trouxe o reco-reco metálico, que é mais agudo, mais intensa a vibração das cordas metálicas. O prato já existia em Fortaleza, eu trouxe um outro prato menor, porque o nosso prato era grande, era um tipo de címbalo gigantesco. A *Prova de Fogo* levava esse disco pesado. E eu fui inserindo, inserindo, adaptando mais instrumentos que eu via de fora e assim foi feito. A minha contribuição foi essa. Não foi de reformular o samba. Eu apenas consegui colocar instrumentos que não eram conhecidos aqui<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> A escola de samba *Luiz Assunção* desfilou no carnaval de Rua de Fortaleza/CE até o ano de 1974.

<sup>50</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

<sup>51</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

Ao trazer o samba carioca para Fortaleza/CE, a escola de samba *Ispaia Brasa*<sup>52</sup> inaugurou uma nova forma de fazer carnaval na cidade. Além da alteração na maneira de se tocar samba, também modificou a forma de desfilar na avenida rompendo definitivamente com a maneira popular, improvisada e brejeira dos blocos carnavalescos. Descartes Gadelha, ao que nos parece, exerceu, nesse processo de transmutação da cultura carnavalesca de Fortaleza/CE, o papel de agente catalisador de uma realidade percussiva carioca junto aos ritmistas cearenses, iniciando uma era de supremacia do ideal sonoro do samba carioca na cidade. Na mesma época, as transmissões do carnaval do Rio de Janeiro ganhavam força nos lares cearenses através da televisão, causando um impacto cultural junto à população, instigando-a à apreciação de uma nova sonoridade rítmica, advinda dos grupos carnavalescos do Rio de Janeiro/RJ.

O povo aderiu ao novo modelo sem reagir. Podemos comparar ao que aconteceu ao índio que não faz mais a sua louçaria de barro por receber, comodamente, as vasilhas de plástico do branco. Assim aconteceu com o nosso carnaval de rua com o advento da *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 à 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. 32)

A bateria da *Ispaia Brasa* seguia os modelos das escolas de samba do Rio de Janeiro/RJ. Participavam da bateria um número aproximado entre 100 a 120 ritmistas.

Existia uma base de marcação. Era doze instrumentos de marcação, primeira, segunda e terceira, e dependendo do ano a gente colocava mais resposta que era a segunda, às vezes mais terceira. Era uma coisa que variava a quantidade de instrumentos na marcação. Agora caixas, eram vinte caixas, uns vinte repiniques, aproximadamente trinta tamborins, umas oito cuícas, ainda existia pandeiro, chocalhos, frigideira, agogô, reco-reco. A gente fazia questão de apurar as batidas. Buscávamos muito resultado sonoro nessa bateria da *Ispaia Brasa*. Por exemplo: a afinação dos instrumentos. Se uma melodia tivesse uma determinada construção em dó maior, a gente colocava a marcação dó, mi e sol, as três para fazer o apoio básico e assim ia. Porque de longe dava para entender que tinha um contra baixo. [...] Existia a caixa e o tarol nessa época. A caixa grande fazia a marcação e o tarol fazia outra batidazinha. Tá cá tchi tá cá tchi tá ca dão o tá cá tchi tá cá tchi. E a caixa fazia o apoio: tá ca tchi cá tá cá tchi cá tá cá tchi. (Fig. 3). E os repiniques eram a base mesmo, cum tu cu Ru cum

<sup>52</sup> A substituição do “s” pelo “z” teve o objetivo de dar mais ênfase ao som da palavra. A troca de letras já tinha ocorrido anteriormente com o bloco Vaçôra Xuja, cujo alguns integrantes passaram a fazer parte da *Ispaia Brasa*.

tu cu Ru cum tu tác tu cum tác cum tu cu ru (Fig. 4), e assim por diante. E os atravessadores que são os surdos de terceira, variavam, podia ser assim: tum tum tom, tum tum tum tom (Fig. 5a), ou então tum tum tom, tum tum tom (Fig. 5b), e a marcação era “um, dois, um, dois”, básico. A afinação naquele tempo era no couro animal. Meio complicado, mas a gente conseguia boas afinações nas caixas também. Quando chovia a gente passava óleo de dendê na pele do instrumento e depois apareceu o silicone, mas antigamente era óleo de dendê para agüentar a água. A gente colocava o plástico em cima, não tinha pele de plástico, a gente colocava saco de lixo de plástico para poder tocar em cima<sup>53</sup>.

Figure 3 shows two staves of music in 2/4 time. The top staff is labeled 'Tarol' and the bottom staff is labeled 'Caixa'. Both staves have lyrics underneath. The Tarol lyrics are: tá cá tchi tá cá tchi tá ca ã o tá cá tchi tá cá tchi. The Caixa lyrics are: tá ca tchi cá tá cá tchi cá tá cá tchi cá tá cá tchi cá.

Figura 3 – Tarol e Caixa.

Figure 4 shows a single staff of music in 2/4 time. The lyrics are: cum tu cu ru cum tu cu ru cum tu tác cum tu tác cum tu cu ru cum tu cu ru.

Figura 4 – Repinique.

Figure 5a shows a single staff of music in 2/4 time. The lyrics are: tum tum tom tum tum tum tom. The word 'Mão' is written above the second and fourth measures.

Figura 5a – Surdo de Corte.

Figure 5b shows a single staff of music in 2/4 time. The lyrics are: tum tum tom tum tum tom. The word 'Mão' is written above the second and fourth measures.

Fig. 5b – Surdo de Corte.

A defesa por uma aproximação da sonoridade das baterias das escolas de samba de Fortaleza/CE à sonoridade dos grupos cariocas, no início da década de 1970, pode ser percebida através do artigo *Música, Divina Música*, de João Jorge Nogueira (1970), para o jornal *Unitário*, onde o autor escreve “No mais, viva o samba legítimo, autêntico e com batucada com instrumento de percussão e nunca com instrumentos de sopro, pois tal coisa lá no Rio seria vaia na certa”.

<sup>53</sup> Entrevista com descartes Marques Gadelha em 05 de dezembro de 2010.

Ao mesmo tempo em que introduzia um novo instrumental percussivo ao samba de Fortaleza/CE, Descartes Gadelha combatia veementemente a utilização de instrumentos de sopros nos cortejos carnavalescos<sup>54</sup>. Para ele, os sons melódicos e as harmonias contrapontísticas interferiam na percepção da polirritmia percussiva, abafando o contraste timbrístico entre os instrumentos da bateria.

Eu lutei muito para retirar as orquestras das escolas de samba. Porque a minha preocupação era com o ritmo. Criar uma valorização dos ritmistas e a orquestra encobria o trabalho da percussão. Mas hoje dói na minha consciência quando penso que no carnaval de Fortaleza eram oferecidas verdadeiras orquestras, apuradíssimas, com belas melodias de samba cadenciado para o povo cantar e dançar no meio da rua. Como era a escola de samba Luiz Assunção<sup>55</sup>.

A perseguição incansável por novos ritmos e sonoridades percussivas levou Descartes Gadelha a aprender a construir seus próprios instrumentos para suas baterias. Através de encontros com o músico e Lutier *Zé Bill*, Descartes Gadelha aprendeu a construir instrumentos percussivos para as baterias de escola de samba.

No final da década de 1960 eu aprendi a fazer instrumento com um músico chamado *Zé Bill*, que morava no bairro Vila União. Ele morava ao lado do trilho do trem, lá na Vila União, e nós, da *Ispaia Brasa*, íamos lá. Eu ia com o Edilson Rogério lá encomendar os instrumentos. Eu vi que dava pra fazer. E ele me ensinou como é que fazia. Eu desenvolvi a técnica e aprendi a fazer instrumentos com o *Zé Bill*. [...] Em Fortaleza só existiam duas lojas que vendiam instrumentos. A “Loja Torres” e a “Torre Eiffel”. E eram caros, e vendiam instrumentos mais ligados as bandas de música de colégios militares. Não era instrumento de escola de samba nem de maracatu. E nós sempre tivemos que fazer adaptações. Hoje, aonde eu vou convidado para fazer uma bateria, eu fabrico todos os instrumentos e levo os instrumentos. É a minha contribuição<sup>56</sup>.

O trabalho de Descartes Gadelha a frente da bateria da escola *Ispaia Brasa* foi de extrema relevância no processo de formação e multiplicação de novos ritmistas na cidade de Fortaleza/CE. Apesar de não se considerar um professor, Descartes Gadelha usava todo o conhecimento adquirido ao longo dos anos com seus mestres e professores, para ensinar e formar músicos que chegassem para integrar a bateria da escola de samba.

<sup>54</sup> “Evidentemente que tinha o Lauro Maia, posteriormente *Prova de Fogo*, tinha aquele balancê. Os instrumentos de percussão com o sopro, os dois juntos, isso era nosso. Depois quando o ritmo mais eletrizante chegou, mais eletrizante era o samba do Rio de Janeiro, aí já houve a separação. Percussão era percussão e sopro era sopro”. (Entrevista com Antônio Marques Gomes da Silva, diretor do *Maracatu Az de Ouro* em 12 de abril de 2010).

<sup>55</sup> Descartes Marques Gadelha. Op. Cit.

<sup>56</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 30 de janeiro de 2011.

O ensaio era com todo mundo junto. Juntava as pessoas lá e fazia o possível para não ser uma aula e sendo uma aula, ou seja, nunca me impondo como um professor. Eu queria que o meu ritmo interior fosse passado para as pessoas sem que eu fosse a figura do professor. O exigente! Não! Eu queria que eles aprendessem como se fosse uma coisa que caísse do céu na cabeça deles. Um envolvimento só pelo som, onde a minha figura fosse não presente. A grande dificuldade era essa: eu não estar presente, embora estando presente, ensinando as coisas<sup>57</sup>.

A necessidade de criar um vínculo com os novos aprendizes e a falta de métodos de ensino e uma formação em didática que o auxiliassem naquela tarefa de transmissão de conhecimento, fez com que Descartes Gadelha criasse uma maneira própria de fazer chegar aos seus alunos ritmistas, as suas experiências percussivas. Para tanto, utilizou-se de onomatopéias<sup>58</sup> e estratégias mnemônicas<sup>59</sup> criando palavras ou frases que reproduziam os sons dos instrumentos.

Eu descobri, não sei se fui eu quem descobriu, mas eu utilizei a técnica dos trava-línguas. Onomatopéias. Eu utilizava isso para através da minha fala, tentar reproduzir o som de uma caixa, de um tamborim, da cuíca. Para que a pessoa escutasse em princípio com o meu ritmo, ritmo corporal, ritmo físico, o som da minha fala. E eu dizia que ele tinha que fazer o som da minha fala no instrumento. Por exemplo, a caixa era assim: *eu nunca vi calangutango no calango da lacráia*. (fig. 6) E alguns palavras você acentua: *eu nunca vi calangutango no calango da lacráia*. Então o **tango** já era um pouco mais forte e era aquela batida que ele tinha que fazer, que era um ataque em cima da caixa. O chocalho eu fazia assim: *xique tique xique chá, xique tique xique chá* (fig. 7) arrastando os meus pés, com o chinelo na areia e ao mesmo tempo fazendo com o corpo o balanço das pedras de dentro do chocalho. Quando levantava a mão, você balançava o chocalho pro lado direito. Eu fazia com que as minhas mãos fossem as pedras. Isso foi muito interessante porque a pessoa não esquece. É presencial! Quando ela vai pegar o instrumento, ela vai aplicar aquilo que ela aprendeu com a minha expressão, a minha fala, o meu gesto, o meu som, que eu provoqueei nele, no instrumento. O surdo de corte era: *Tum tum tom, Tum tum tum tom*. (Fig. 8). TUM TUM TOM! O tom é a mão. Tum Tum tom, Tum Tum Tum tom! Porque a pessoa não faz a frase completa com uma só mão. Tum Tum Tum com uma mão e o Tom com a outra que abafa. Já o repique era: *Ticutucu ticutucu ticutucururucutucu ticutucu!* (Fig. 9) Eu escrevia na lousa: TI CU TU CU. Facilimo para a pessoa aprender isso<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 28 de janeiro de 2011

<sup>58</sup> Palavra cuja pronúncia imita o som natural da coisa significada (murmúrio, sussurro, cicio, chiado, mugir, pum, reco-reco, tique-taque). (Dicionário Aurélio Buarque de Holanda. Versão digital. 2007)

<sup>59</sup> Arte e técnica de desenvolver e fortalecer a memória mediante processos artificiais auxiliares, como, p. ex.: a associação daquilo que deve ser memorizado com dados já conhecidos ou vividos; combinações e arranjos; imagens, etc. (Dicionário Aurélio Buarque de Holanda. Versão digital. 2007)

<sup>60</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 28 de janeiro de 2011



Figura 6 – Caixa.

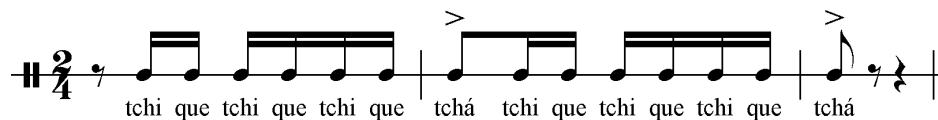


Figura 7 – Chocalho.



Figura 8 – Surdo de Corte.



Figura 9 – Repique.

Nos ensaios da bateria da *Ispaia Brasa* Descartes Gadelha não media esforços para criar estratégias que desenvolvessem nos ritmistas uma percepção mais apurada para a sonoridade percussiva e para os motivos rítmicos que eram criados e sugeridos ao grupo. Em alguns ensaios separava a bateria por naipes de instrumentos – surdos, caixas, repiques, etc. – e os colocava em locais distantes um do outros, estimulando assim os ritmistas, a ouvirem os outros naipes a uma longa distância. Em outros momentos dividia a bateria em dois grupos, também equidistantes um do outro, e solicitava que cada grupo tocasse o samba em um andamento diferente. Em seguida, sugeria que cada grupo se dirigisse ao outro, cruzando em um determinado ponto, sem perder o andamento que estavam executando. Muitas estratégias introduzidas por Descartes Gadelha junto à bateria da *Ispaia Brasa* foram desenvolvidas a partir de observações feitas em encontros, no final da década de 1960, com o *Mestre André*, mestre da bateria da escola de samba *Mocidade Independente de Padre Miguel* do Rio de Janeiro/RJ.

Os inúmeros títulos de campeã do carnaval de Fortaleza/CE, a organização administrativa, a composição de sambas-enredo, o luxo das fantasias, aliado ao ritmo contagiante do samba carioca firmaram a escola de samba *Ispaia Brasa* como a primeira

tentativa em Fortaleza/CE de se criar um grêmio recreativo, com estatuto e sede própria, aos moldes das agremiações cariocas.

O ano de 1969 vai marcar, em definitivo, a introdução do modelo carioca de escola de samba e a cisão com as bases populares. A *Ispaia Brasa* promove a vinda de ritmistas das escolas de samba Salgueiro e Unidos de Lucas, agremiações do Rio de Janeiro, e, com 200 figurantes, apresenta o *Baile Imperial*, enredo e samba criado por Bráulio Martins e Batista para o *Ceará Moderno*. A escola tem presa em eliminar as raízes, esquecer a folia boêmia e logo substitui 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. (Pires, 2004, p. 34)

Descartes Gadelha foi o sócio de número um do Grêmio Recreativo Escola de Samba Ispaia Brasa.



Imagem 2 – Carteira de sócio de Descartes Gadelha na G. R. E. S. I. B.<sup>61</sup>

Durante a década de 1970, a escola de samba *Ispaia Brasa* reinou nos desfiles de carnaval de Rua de Fortaleza/CE. Sempre inquieto e criativo, Descartes Gadelha não poupava esforços em recriar sonoridades e apresentar novas alternativas musicais para o grupo percussivo que dirigia. Para o samba-enredo *Baile Imperial*<sup>62</sup> (Anexo VI), de 1969<sup>63</sup> criou uma alternância de compasso em um trecho da melodia, transitando de um compasso 2/4, tradicional do samba, para um compasso 3/4, característico do ritmo de valsa.

Dentro da avenida, no meio do samba, parava-se a bateria e dançava-se uma valsa. Pense na avenida toda cantando uma valsa. A população acompanhando o ritmo da valsa. E toda a escola de samba dançando a

<sup>61</sup> Imagem recuperada a partir de documento original gentilmente cedido por Descartes Marques Gadelha, para este trabalho de investigação.

<sup>62</sup> Melodia recordada por Descartes Marques Gadelha em entrevista no dia 06 de fevereiro de 2011.

<sup>63</sup> O samba-enredo *Baile Imperial* havia sido apresentado anteriormente pela escola de samba *Ceará Moderno* no início da década de 1960.

valsa. Isso há quantos anos atrás? Hoje é que estão fazendo no Rio, esses breques, essas coisas. A gente antecipou isso no tempo e no espaço mais de 40 anos, colocando esses breques e mudando o ritmo<sup>64</sup>.

A incursão por uma mistura de ritmos nos sambas-enredos tornou-se uma referência nos desfiles da *Ispaia Brasa* e para Descartes Gadelha uma necessidade primordial para espírito criador e não apenas reprodutor do artista. No samba enredo *Nordeste, Lampião e Cangaço*<sup>65</sup> (Anexo VII), de 1976, colocou dentro da bateria uma ala inteira de zabunbas, triângulos e reco-recos feitos de ralador de milho da região do Cariri. A batida do tamborim foi totalmente adaptada, retirando a batida tradicional de samba conhecida como *carreteiro*, colocando uma levada para a execução de um xaxado. (fig. 10). Também acrescentou em alguns ritmistas um instrumento que chamou de *paia*<sup>66</sup>. O *paia* era formado de cabaças, em número de três e às vezes quatro, amarradas ao tornozelo dos ritmistas que tocavam os instrumentos mais leves como tamborim e ganzás. No trecho do samba enredo que se referia a Lampião, os ritmistas marcavam a pulsação com os pés ou dançavam marcando um ritmo de baião. A execução do ritmo tornou-se um desafio para o grupo, pois a marcação do tempo forte ora ocorria no pé direito e ora no pé esquerdo. (Fig. 11)

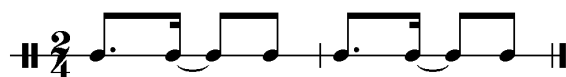


Figura 10 – levada de xaxado para tamborim.



Figura 11 – ritmo do paia.

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. (Pires, 2004, p. 40)

A sonoridade rítmica das baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro/RJ se tornava limitada aos ouvidos de Descartes Gadelha e mesmo banindo os sopros da

<sup>64</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 28 de janeiro de 2011

<sup>65</sup> Melodia recordada por Descartes Marques Gadelha em entrevista no dia 06 de fevereiro de 2011.

<sup>66</sup> Tornozeleira de guizos, usada, numa das pernas, pelos brincantes da dança do moçambique. (Dicionário Aurélio Buarque de Holanda. Versão digital. 2007)

bateria da *Ispaia Brasa*, não aderiu totalmente à tradição percussiva carioca, incorporando os ritmos regionais cearenses ao conjunto percussivo.

No desfile da *Ispaia Brasa* no ano de 1977, mais uma vez buscou inovar os efeitos sonoros da bateria da escola inserindo tímpanos, tocados por Carlito Pamplona sobre uma carreta fazendo todas as variações rítmicas do 3º surdo (surdo de corte), dando a impressão final auditiva de um contrabaixo acompanhando o samba. Em outros momentos utilizava maracas para valorizar as subdivisões rítmicas do samba. As variações acrescentadas por Descartes Gadelha aos ritmos do samba tinham para ele um efeito psicológico e emocional. “Era como a criação de uma obra de arte, uma escultura, não como uma brincadeira de carnaval<sup>67</sup>”.

Essa impossibilidade de se inventar, se criar novas possibilidades dentro das baterias de escola de samba do Rio de Janeiro, faz parte de uma estrutura sacramentada por essas escolas de samba. Não mexer no sagrado! Esse não mexer no sagrado é você não colocar instrumentos aleatórios naquela estrutura definida historicamente. E isso limita quem é um criador percussivo. É por isso que aqui no Ceará, eu fiquei mais acavaleirado para fazer o que quisesse nas baterias, embora fosse samba e maracatu também. Eu procurava criar letras e melodias que pudessem trabalhar também a questão percussiva, retirando alguns instrumentos, colocando outros, modificando o andamento, modificando a pulsação do compasso forte para o compasso fraco. Então, essas invenções que a gente faz é que fazem parte da ânsia do criador, do artista que cria. O que se cobra do samba é o espírito do samba e não é a carne do samba. A carne está na bunda das mulatas e dos mulatos. Nós precisamos é do sentimento profundo de religiosidade que o samba contém<sup>68</sup>.

A preocupação maior de Descartes Gadelha era entender e divulgar o samba como expressão da cultura brasileira. Na sua concepção, o samba sempre foi profundamente adaptável as diversas culturas geográficas existentes no país, possuindo características estéticas de acordo com o lugar e a cultura onde era processado.

Durante toda a existência da escola de samba *Ispaia Brasa*, Descartes Gadelha dirigiu a bateria e foi responsável pelo desenvolvimento do figurino, adereços, alegorias, cenografia e até as coreografias (conhecidas como *evolução*) do grupo, além de compor vários sambas enredos para os desfiles de carnaval. Os sambas enredos feitos, além dos já anteriormente mencionados, foram: *Festa nos Olhos* (Anexo VIII), do enredo *Viagem Pitoresca Através do Brasil* para o carnaval de 1970, *Xingu, Índios e Mitos* (Anexo IX), para o carnaval de 1972, *Circo Folia* (Anexo X), para o desfile de

<sup>67</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 28 de janeiro de 2011

<sup>68</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 03 de fevereiro de 2011

1973, *A Modinha Cearense* (Anexo XI), para o carnaval de 1974<sup>69</sup>, *Fortaleza em Três Tempos* (Anexo XII) para o desfile de 1975, *Ecos da Infância* (Anexo XIII), para o carnaval de 1977 e *Bem Belém Blem* (Anexo XIV), do enredo *Alvorada de Festa* para o carnaval de 1979, quando a escola não mais desfilou. Este último samba enredo acabou sendo aproveitado pela escola de samba *Unidos da Vila* (do Bairro Vila União) para o seu desfile daquele ano. Descartes Gadelha compôs o samba juntamente com três amigos e cada compositor retirou um trecho de uma composição original sua e uniu com as dos demais, formando uma única melodia. Sete anos mais tarde, em 1987, Descartes Gadelha usaria o mesmo enredo, ao ser convidado para dirigir o desfile da escola de samba Império Russano, no carnaval da cidade de Russas, interior do Estado do Ceará. Além dos sambas enredo para o carnaval, Descartes Gadelha também participava do grupo de compositores da escola, que se reunia semanalmente para apresentar sambas que seriam cantados nas festas e almoços de confraternização da agremiação. Eram os chamados *Sambas de Quadra*, que surgiam como diversão entre os compositores para o exercício da composição. Em um almoço de aniversário no início dos anos 1970, na casa do compositor Bráulio Martins, Descartes Gadelha compôs o samba *De Barriga Cheia*. (Anexo XV) para os amigos sambistas da Ispaia Brasa presentes à festa. Através de nossos encontros e entrevistas com Descartes Gadelha, não foi possível recuperar as melodias de diversos sambas compostos. Entretanto foi possível recuperar algumas letras, como *Menina Assanhada*, *Teu Sorriso* e *Dia de Yemanjá* (Anexo XVI)

Em 1978, a *Ispaia Brasa* desfilou pela última vez no carnaval de Fortaleza/CE. Descartes Gadelhas foi o responsável pela organização da bateria e pelo planejamento visual da escola na avenida. Com sua ousadia transformadora, inseparavelmente associada ao espírito criador do artista, produziu novidades nas fantasias, substituindo os brilhos das lantejoulas, por madeiras, palhas e pinturas *vivas* sobre os corpos dos foliões brincantes. “O artista se sente recompensado em criar. A repetição é impossível em arte; todos os anos mudamos tudo” (Descartes Gadelha *apud* Pires, 2004, p. 56). A mudança estética no visual do grupo, agravado por problemas de ordem técnica durante o desfile, contribuíram para a perda do título de campeã do carnaval daquele ano. O descontentamento com o resultado e o desânimo de alguns diretores da escola em

---

<sup>69</sup> No ano de 1974, a escola de samba Ispaia Brasa não desfilou por dificuldades internas de ordem pessoal, material e financeira (Pires, 2004, pg. 44)

continuar com o trabalho, levaram ao encerramento das atividades da *Ispaia Brasa* que não mais desfilaria no carnaval de Fortaleza/CE. No ano seguinte, 1979, Descartes Gadelha tentou retomar a idéia original de *bloco*, propondo um desfile mais simples, espontâneo, apenas com um estandarte e o batuque no final do curso. A proposta foi vetada pela diretoria e por alguns brincantes que não aceitaram participar de um bloco de sujeitos (Pires, 2004). Foi o fim da *Ispaia Brasa*.

As escolas de samba, todas existiam na sua função de fazer o carnaval, de brincar, de tocar os seus batuques, cada qual com suas características e elas existiram até quando apareceram os artistas da moda, figurinistas, que tentaram fazer a imitação das escolas de samba do Rio de Janeiro. Saíram de uma coisa regional para uma coisa internacional. Internacional no sentido daquele show, daquele espetáculo, que ocorre com as grandes escolas de samba do Rio de Janeiro. Então as pessoas, ingenuamente, tentaram fazer aquilo, como aquela coisa milionária, bilionária que ocorre no Rio de Janeiro, aqui no Ceará, e não conseguiram. Ai as escolas de samba encerraram. Porque elas não quiseram voltar para as suas características originais. Com um samba próprio, com um estilo próprio, com roupa própria. Roupa eu digo: guarda-roupa, bem nosso mesmo. Como Fortaleza tem uma tendência sempre a se glamourizar em tudo, então eles disseram: Não! Nós não queremos ser pobres! É preferível acabar as escolas de samba de que voltar para aquela pobreza do “Murim”. Murim é um pano! Já que não pode para o laquê, para o cetim, acaba! Então foi isso que aconteceu<sup>70</sup>.

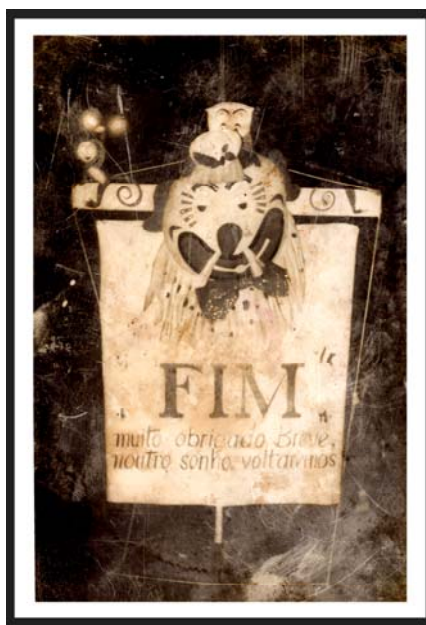


Imagem 3 – Estandarte da escola de samba *Ispaia Brasa* usado ao final de um de seus desfiles, com a frase: FIM. Muito obrigado breve, noutra sonho voltaremos<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008.

<sup>71</sup> Foto do acervo particular de Descartes Marques Gadelha, gentilmente cedido para este trabalho de investigação.

Ao longo de toda a sua formação musical como ritmista, Descartes Gadelha também sofreu forte influência da música percussiva das congregações religiosas de matriz africana. Católico de batismo e posteriormente espírita por convicção foi levado por seus pais, no início de sua adolescência para as festa de gira da umbanda e às cerimônias do candomblé.

Existia em Fortaleza um centro de umbanda que já estava praticamente misturado com o candomblé, quando eu cheguei lá, levado pela mamãe e pelo papai, por problemas de saúde, para tratamento do meu pai. E o pai de santo era o Tantico. O Tantico era um padre que largou a batina para se dedicar a religião negra que é o candomblé misturado com a umbanda. E ficava aqui perto da Avenida Jovita Feitosa, no coqueirinho. Um antigo bairro. E o Tantico era um homem muito fantástico. Ele era uma pessoa muito presente, um grande espiritualista e organizador desse centro de umbanda dele, muito bem freqüentado. E lá, os toques eram belíssimos e eu fiquei encantado com as cantigas, com os hinos da umbanda, misturado com o candomblé e com os atabaques que tinha lá. Aí eu pedi para tocar. Aí fui aprendendo lá<sup>72</sup>.

Já adulto, depois dos vinte anos de idade, Descartes Gadelha passou a freqüentar alguns candomblés e centros de umbandas, e, dentro do candomblé, aprendeu alguns ritmos tocados nos atabaques. Na década de 1970, em razão de algumas exposições de artes plásticas em Salvador/BA, Descartes Gadelha, sempre interessado em aprofundar seus conhecimentos em música percussiva, aproveitou o momento para aproximar-se do Centro de Estudos Afro Orientais<sup>73</sup> onde pode ler e conversar com estudiosos sobre a herança cultural afro brasileira. Em 1974 teve a oportunidade de participar de um curso sobre etnomusicologia afro-brasileira com o professor Gerhard Kubik, no ICBA<sup>74</sup>. Ao mesmo tempo passou a freqüentar alguns terreiros de candomblé onde houve, segundo ele, uma *iniciação*<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008.

<sup>73</sup> “O Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) é um órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia voltado para o estudo, a pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afro-descendentes, bem como na área dos estudos das línguas e civilizações africanas e asiáticas. Foi criado em 1959, em um momento de efervescência política e cultural, no qual o Brasil inaugurava uma política de presença diplomática e cultural na jovem África que se libertava do colonialismo”. Disponível em <<http://www.ceao.ufba.br/2007/apresentacao.php>>. Acesso em 31 Jan. 2011.

<sup>74</sup> Instituto Cultural Brasil Alemanha

<sup>75</sup> O ritual de *iniciação* no candomblé ou a *feitura no santo* representa um renascimento onde é feita a raspagem dos cabelos e as pessoas recebem um nome pelo qual passarão a ser chamados dentro da comunidade do Candomblé. Para ser tocador de tambor nas cerimônias do candomblé, conhecidos como ogãs, deve-se passar pelo ritual de iniciação, ter obrigação e ser pronto na religião.

Lá eu passei a freqüentar alguns centros e ouvi uma iniciação. Eu não fiz a cabeça porque eu não quis. Porque se eu fosse fazer a cabeça eu teria que assumir uma responsabilidade muito grande. Mas os ensinamentos, todos os ensinamentos, eu aprendi com alguns ogãs de lá, alguns alabés, que são os mestres. Os ogãs são os tocadores. E eu tive encontros com o Luiz da Muriçoca, tive na Mãe Menininha do Gantois onde eu conheci o Vadinho que era o Alabé chefe, tocava o rum. E eu conversando com essas pessoas todas eu fui aprendendo e ouvi uma iniciação mesmo, de obrigação, de ser fiel aqueles toques. Nunca sofisticar o toque. Tudo isso! E aqui no Ceará também, quando eu voltei, eu passei a freqüentar o candomblé sempre com esse propósito de ser um fiel. Um alabé, também de candomblé<sup>76</sup>.

Em Fortaleza, Descartes Gadelha foi um defensor incansável das tradições musicais percussivas no candomblé, buscando em suas atividades, como multiplicador de conhecimentos rítmicos, abordar questões referentes à herança musical mística e religiosa do povo brasileiro, e sempre mencionar a necessidade de preservação dos ritmos ritualísticos tradicionais do candomblé para as novas gerações de ogãs.

No final da década de 1970 e o início da década de 1980, a trajetória musical rítmica percussiva de Descartes Gadelha foi assinalada com o fim da escola de samba *Ispaia Brasa* e com o surgimento de convites para novamente atuar como percussionista junto a grupos musicais da cidade. O cantor e compositor *Ednardo*<sup>77</sup> foi o responsável por introduzir Descartes Gadelha no mundo dos festivais de música, convidando-o para integrar, como percussionista, as bandas formadas exclusivamente para acompanhá-lo naqueles eventos musicais competitivos além de se apresentar em seus shows.

O Ednardo foi a pessoa que me colocou dentro do Festival de Música. Ele era uma pessoa sensível demais. Me via tocando por esses batuques por aí fora, aí me convidou uma vez: Descartes, você quer participar de um festival, me acompanhando nos espetáculos? Nesse tempo estava sendo lançado o grupo Pessoal do Ceará e o Ednardo foi a primeira pessoa que me colocou no palco para participar desse tipo de espetáculo de um músico bem considerado. Eu era o chamado percussionista<sup>78</sup>.

Com o fim da euforia carnavalesca promovida, ao longo de 10 anos, pela escola de samba *Ispaia Brasa*, muitos ritmistas sentiram-se desamparados com o encerramento das atividades da escola e para se manterem ativos passaram a integrar outras baterias de escolas de samba que estavam surgindo no cenário carnavalesco da cidade.

<sup>76</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 28 de janeiro de 2011

<sup>77</sup> José Ednardo Soares Costa Sousa, cantor e compositor cearense, autor na canção “Pavão Misterioso”.

<sup>78</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 28 de janeiro de 2011

Em 1980, Descartes Gadelha juntamente com os amigos Raimundo Praxedes, Fran Tavares, Mário Gualberto, Dilson Pinheiro, Geraldo Filho e remanescentes da escola de Samba *Ispaia Brasa* e outros dissidentes da escola de samba *Leopoldina Show*<sup>79</sup> e do bloco *Vira Casaca*, fundaram a escola de samba *Girassol – a flor maior do samba*<sup>80</sup>. Naquele ano de fundação, a escola foi campeã do carnaval de rua de Fortaleza/CE. O samba-enredo *O Sonho* (Anexo XVII) e a concepção do figurino e alegorias foram feitos por Descartes Gadelha que também organizou e regeu a bateria, adquirindo parte do instrumental percussivo no Rio de Janeiro/RJ e confeccionando ele próprio o restante dos instrumentos.

Isso foi uma medida interessantíssima. Morreu uma escola de samba para surgirem outras escolas de boa qualidade. E isso foi interessante porque nós fundamos a escola de samba “Girassol”, na Praia de Iracema. É um bairro muito carnavalesco, a Praia de Iracema. E no dia que ela saiu pela primeira vez, ela ganhou o primeiro lugar. O campeonato em tudo. Em música, bateria, em tudo. E tinha pessoas remanescentes da Ispaia Brasa, dentro dessa escola de samba. O pessoal tinha experiência, então ela ganhou, foi campeã<sup>81</sup>.

Descartes Gadelha ainda permaneceu por mais um ano na organização da escola e na direção da bateria da *Girassol*. Para o desfile da escola no carnaval de 1983 compôs o samba enredo *Quem Tem Dente Chupa Cana, Quem Não Tem Come Banana* (Anexo XVIII) para o enredo *O Palhaço no Circo* e para o desfile do carnaval de 1985 criou o samba enredo *Se Saudade Mata, Eu Já Estou com Medo* (Anexo XIX), uma homenagem ao compositor e poeta Luiz Assunção. Posteriormente, em meados dos anos 1980, foi convidado para orientar e dirigir a bateria da escola de samba *Acadêmicos do Samba* onde em 1988 foi homenageado com um samba enredo *No Mundo de Fantasia de Descartes Gadelha*, sobre a sua trajetória artística. Permaneceu assessorando o grupo até 1996, quando a escola desfilou pela última vez.

Essa escola de samba foi uma dissidência, um desmembramento da escola de samba *Corte no Samba*, do Neris, que foi lá para as bandas do Castelão, e os sambistas que ficaram ali no São João do Tauape, resolveram fazer uma escola de samba, na Rua Professor Carvalho. E eles me chamaram para organizar a parte de enredo, a parte da bateria, de tudo. E eu fui! Só que em uma dessas vezes, eu não sei se foi no

<sup>79</sup> A escola de samba Leopoldina Show, funcionava na Rua Dona Leopoldina, esquina com a Rua Pinto Madeira e originou-se a partir do Bloco *Escapenga Lengua Penga*. Nomes como Gilberto da cuíca, Joel do surdo, Aroldo do reco-reco, os irmãos Marquinhos e Bibita também do surdo, dentre outros, se reuniam para fazer uma batucada, inventando ritmos e instrumentos diferenciados. (Entrevista com Waldemir Borges Lima em 05 de fevereiro de 2011.)

<sup>80</sup> Slogan criado por Francisco Roberto Tavares. (Entrevista em 13 de março de 2011)

<sup>81</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008.

segundo ano ou no terceiro ano, eles resolveram me transformar em um enredo. Eu, a minha pessoa em um enredo. E eu fiquei muito angustiado, porque eu tenho horror a esse tipo de coisa, mas eu tive que aceitar por uma questão de amizade. E eu fui o homenageado. E o samba enredo belíssimo sobre a minha pessoa, foi feito pelo “Balada”, e eu sai num carro alegórico tocando um jogo de atabaques. Morto de vergonha porque eu era a peça fundamental do enredo. Trepado lá no negócio, cheio de enfeite, cheio de flores, de badulaques, e tal, lá no meio. Mas eu tive que aceitar por questões de amizade<sup>82</sup>.

Durante toda a década de 1980, as atividades de Descartes Gadelha como ritmista e difusor de conhecimentos percussivos não ficaram restritas a um único grupo. Várias agremiações carnavalescas, principalmente escolas de samba e blocos, tiveram o apoio e a influência das suas idéias artísticas, musicais e percussivas, fundando, organizando, criando alegorias, figurinos e muitas vezes tocando junto com a ala de ritmistas para dar suporte técnico e musical durante os desfiles de carnaval. Em 1981, Descartes Gadelha auxiliou na montagem do samba enredo sobre a *Ispaia Brasa* intitulado *Ispaia Brasa, uma Década de Glória* (Anexo XX) para o desfile da escola de samba *Unidos do Pajeú*, liderando também a ala de ritmistas (Pires, 2004) e compôs o samba enredo *A Rendeira no Esplendor do Sol Cearense*, para o bloco carnavalesco *Bem-Te-Vi* (Anexo XXI). Em 1982, ajudou a escola de samba *Corte no Samba* auxiliando nos ensaios da bateria e criando o samba enredo *Verdes Mares, Canal Euforia* (Anexo XXII), sobre o Sistema Verdes Mares de Comunicação. Na época, o falecimento de Edson Queiroz, Presidente do Sistema Verdes Mares de Comunicação, impediu que a escola apresentasse o samba enredo na avenida. No mesmo ano, também ajudou a escola de samba Mocidade Independente do Mucuripe – GRESMIM – criando o enredo: *Tin Tin Por Tin Tin* – Estórias que embalaram nossa infância, além de ter composto o samba enredo *Torre da Lua* (Anexo XXI), para a escola de samba *Tesouras Imperiais de Palmácia*<sup>83</sup>. Em 1986, encaminhou uma proposta de enredo e samba enredo intitulado *Viva a Vaia* (Anexo XXIII e XXIV), para o desfile de carnaval do ano seguinte da escola de samba Império Ideal. Na época, a proposta não foi aceita e a escola de samba desfilou com o enredo “O Mundo Fantástico da Propaganda” de autoria de Maria do Carmo Souza. Em 1987 cria o enredo *Da Lagoa Funda a Lagoa do Mel, Toda Hora é Hora*, para o bloco carnavalesco *Império da Vila Santo Antônio*, no bairro do Pirambu em Fortaleza/CE.

<sup>82</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011

<sup>83</sup> Palmácia – Município do Interior do Estado do Ceará.

Descartes Gadelha também não limitou suas atividades percussivas aos desfiles de carnaval. Sempre em contato com ritmistas, participava de qualquer ação que envolvesse música percussiva. Ainda nos anos de 1980 ajudou a organizar e também dirigiu a bateria do bloco *Caciques do Urubu*, que se reunia na Oficina Demosthenes Rockert<sup>84</sup>, que concertava os trens da RFFSA. O nome do bloco, sugerido por Descartes Gadelha, originou-se dos urubus que sobrevoavam um antigo aterro sanitário que existia no bairro onde ficava localizada a oficina. Juntamente com os ritmistas Silvério e Narcelio comporiam juntos os samba enredo *Milagre de Tupã* (Anexo XXV) para o carnaval de 1983. Posteriormente Silvério daria continuidade às atividades do bloco e tornar-se-ia futuramente mestre de bateria das escolas de samba *Imperadores da Parquelândia* e da *Bela Vista*. Na mesma época, Descartes Gadelha ainda participou como ritmista do início das atividades do bloco *Que Merda É Essa*, dirigido por Dilson Pinheiro e Geraldo Oliveira Filho que funcionava ao lado da casa da Dona Mocinha<sup>85</sup> e fora idealizado com intenções críticas à política vigente no país naquela época. O estandarte do bloco, que tinha o mapa do Brasil de cabeça para baixo foi idealizado por Descartes Gadelha.

Em 1983, juntamente com o amigo Waldemir Borges Lima, Descartes Gadelha fundou o bloco *Fuxico do Mexe-Mexe*, montando e dirigindo a bateria. O bloco desfilou como diversão, durante dois anos sem concorrer, no carnaval de Rua de Fortaleza/CE. No terceiro ano o bloco passou a desfilar oficialmente e foi vice-campão na categoria *bloco* do carnaval de 1985. Descartes Gadelha compôs quase todos os sambas enredo para esse grupo, que atualmente ainda desfila durante os festejos carnavalescos, mas sem competir oficialmente.

Ainda na Década de 1980, Descartes Gadelha recebeu vários convites para integrar, como percussionista, projetos musicais diversos. O mais importante deles foi sua participação no Projeto Ópera Nordestina, da Universidade Federal do Ceará. Além de realizar toda a concepção do figurino e cenográfica para o projeto, Descartes Gadelha integrou a equipe de músicos que encenaram pela primeira vez, parte da ópera, no

---

<sup>84</sup> Atualmente no prédio, localizado na Av. Francisco Sá, bairro da Colônia, funciona a Transnordestina Logística S.A.

<sup>85</sup> Iraci de Souza Batista nasceu em 24 de dezembro de 1935 numa casa localizada na Rua Padre Climério, 140, na Praia de Iracema. Dona Mocinha (agora com letra maiúscula para reafirmar a nova identidade) foi uma entre os 24 filhos do casal, dos quais somente sete vingaram. O bar que se tornou ponto de encontro da boemia de Fortaleza foi uma forma encontrada, há 31 anos, de aumentar a renda de receber como funcionária da Secretaria de Saúde do Estado. Disponível em [http://www.vermelho.org.br/ce/noticia.php?id\\_noticia=123893&id\\_secao=61](http://www.vermelho.org.br/ce/noticia.php?id_noticia=123893&id_secao=61) Acesso em 05 fev. 2011.

Congresso Nacional da Associação Brasileira de Psiquiatria, realizado no Centro de Convenções de Fortaleza/CE em 1987.

Um incidente acabou tornando-se emblemático: após a apresentação da cena 4, seguiu-se o Maracatu de abertura da cena 5. Para fazer a transição entre uma cena e outra, criou-se uma atmosfera de senzala, com escravos bailando ao som de atabaques. Descartes Gadelha, percussionista, e iniciado no Candomblé, por razões que ele mesmo diz ignorar, decidiu conferir o máximo de autenticidade sonora à cena e, assim, executou com toda concentração o ‘Alujá de xangô’. Por efeito da cena e do som, uma das senhoras da platéia entrou em transe: o santo lhe pegou e Descartes teve que ir em seu socorro, logo após a apresentação. (Matos, 2008, pg. 94).

Em 1990, compõe o samba enredo *No Tempo de Luisão I e Único* (Anexo XXVI) para a escola de samba *Tradição Cearense*, com sede no bairro do Pirambu em Fortaleza/CE.

Ainda com o amigo Waldemir Lima, Descartes Gadelha fundou, em 1992, o bloco *O Cheiro é o Mesmo*, com alguns ritmistas dissidentes do bloco *Que Merda É Essa*. Mais uma vez o nome do bloco fora sugerido por Descartes Gadelha que segundo ele fazia uma referência ao grupo dissidente “*da Merda*<sup>86</sup>” ao mesmo tempo em que fazia uma crítica ao momento político por que passava o país com a mudança do presidente da república. “Saiu um presidente ruim e entrou outro igual”, declarou Waldemir<sup>87</sup>. Alguns anos depois o nome do bloco seria enxugado tornando-se apenas o bloco *Cheiro* que permaneceu desfilando no carnaval de Rua de Fortaleza/CE pulverizando loção perfumada nos brincantes e no público da avenida. Sempre procurando resgatar um carnaval brejeiro e espontâneo dos tempos de infância, Descartes Gadelha também participou, em 1994, da fundação do bloco *A Porra da Cachorra* que animava o pré-carnaval da Rua Marechal Deodoro, no bairro do Benfica em Fortaleza/CE. Em 2001, compôs um samba, intitulado *Au, Au* (Anexo XXVII), que representava o espírito brincalhão do grupo e uma gozação com o nome do bloco.

Essa história eu vou contar desde o início. A gente não tinha nada pra fazer. Então, nos juntamos, compramos feijão e fizemos uma pratada de feijão e tome pagode. Eu, o Descartes e três pessoas da França. Então eles enlouqueceram. A gente pegou os instrumentos, quem tinha caixa, quem tinha tarol, e pegamos a blusa da Cachorra e fomos desfilar. Então esse foi o melhor carnaval que eu passei da Cachorra, em 1994. Ai pegamos e saímos para a Domingos Olímpio tocando como se fosse uma bateria. Depois da feijoada, agente não tinha nada pra fazer. Então ali, agente fez, o carnaval que o Descartes sempre

<sup>86</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011

<sup>87</sup> Entrevista com Waldemir Borges Lima em 05 de fevereiro de 2011.

quis, aquele carnaval família. O Leandro tocando, o primo dele, o outro filho do Paulinho tocando, então foi só família. A mulher do Paulinho levou uma cachorra que ela tinha. Então foi um carnaval. Eu acho que foi o carnaval mais verídico que a cachorra passou<sup>88</sup>.

No ano de 1996, compôs um samba enredo e preparou a bateria do bloco de pré-carnaval *Galo do Jardim*, com a comunidade da favela *Brasília*, no bairro Jardim América, em Fortaleza/CE. As possibilidades rítmicas e timbrísticas para o samba tornaram-se repetitivas aos ouvidos de Descartes Gadelha que com passar do tempo percebeu que não havia mais inventividade das baterias de escola de samba, com exceção para alguns breques ou paradinhas que poderiam ser arranjadas de acordo com a estrutura do samba enredo. A partir de então, iniciou uma reaproximação com os grupos de maracatu, ao mesmo tempo em que participava dos blocos de samba.

O fim da Ispaia Brasa foi a semente para outras escolas de samba. Interessante isso. Quando eu vi que as escolas de samba estavam mais ou menos estruturadas, eu disse: vou dar um tempinho aqui e vou trabalhar nos maracatus<sup>89</sup>.

No final da década de 1980 passou a freqüentar os ensaios do Maracatu *Leão Coroado* e em 1989, no último ano em que o grupo desfilou na avenida, participou como ritmista no batuque. Em 1992, trabalhou com o batuque do Maracatu Rei dos Palmares. O ímpeto criador do artista não tardou em querer buscar inovações rítmicas à cadência lenta e bem marcada do maracatu. Entretanto, a direção do grupo preferiu manter a tradição optando por um ritmo lento e solene. Descartes Gadelha decidiu não interferir na sonoridade tradicionalmente estabelecida. Em 1993, a convite do Babalorixá Luiz de Xangô<sup>90</sup>, preparou os ritmistas do Maracatu Nação Verdes Mares e desfilou na avenida tocando agogô junto ao batuque.

No ano seguinte, em 1994, Descartes Gadelha, junto de Isidoro Santos e Raimundo Praxedes, amigo dos tempos da escola de samba *Girassol*, 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.

---

<sup>88</sup> Entrevista com Aristoni Batista Monteiro em 14 de janeiro de 2011. Ritmista e um dos fundadores do bloco *Unidos da Cachorra*.

<sup>89</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011

<sup>90</sup> “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, pg. 79)

Daí me encontrei com o Praxedes e disse: vamos fazer um maracatu. E o Praxedes disse: vamos! E faça do jeito que você quiser. E eu disse: puxa! Então vamos fazer um maracatu mais ritmado, um maracatu alegre, como eram os maracatus antigos. E nós fizemos o Baobab com essa característica mais africana, mais dinâmica. Um maracatu mais envolvente. Que trabalhasse mais a melodia e bateria. É tanto que da primeira vez que nós pisamos na avenida, nós fomos campeões. Porque foi um choque muito grande, quando você vê um maracatu que estava adormecido na consciência musical e carnavalesca do nosso povo. Porque os maracatus antigos eram maracatus alegres, felizes. E de repente os maracatus ficaram muito tristes. Ficou uma coisa muito solene, só tocando música de coroação, e a festa, a dança não foi prestigiada. Quando nós colocamos de novo a dança dentro do maracatu, a festa dentro do maracatu, aí tocou o sentimento das pessoas<sup>91</sup>.

A principal característica rítmica introduzida por Descartes 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*. Esse termo, também conhecido por *virar o baque* é descrito por Santos (2005) como um ritmo tocado pelos maracatus de Recife/PE onde as batidas de vários instrumentos que tocam simultaneamente são dobradas. Cada batida ou baque é considerado único e característico para distinguir cada agremiação, sendo um patrimônio estético musical próprio da comunidade onde é gerado.

Descartes ficou responsável pela parte do ritmo e percussão. [...] Quando apareceu a história do Maracatu pra gente fundar o Nação Baobab eu já vinha tentando com o Descartes nos outros Maracatus impor um ritmo africano, porque o ritmo do africano, o ritmo negro não é esse que tem em Fortaleza, esse ritmo dolente, solene. O ritmo do Maracatu era alegre, aí foram diminuindo o ritmo, aquela coisa, e chegou nesse ritmo dolente. Mas no começo, no Maracatu Estrela Brilhante era um ritmo dançante, empolgante. E quando nós fundamos o Maracatu eu disse ao Descartes: “o momento é esse de a gente montar aquele ritmo que a gente vinha tentando e ninguém aceita”. Daí o Descartes pegou, já tinha o ritmo todo, já tinha estudado, pegou o coco, o xaxado, o baião, juntou tudo, foi quando ele colocou o baque virado (Fig. 12), usou instrumento que ninguém tinha. O único Maracatu que tinha uma chocalheira foi inventado por ele que é o meu. Então quando chegamos na avenida foi outra coisa. Todo mundo se empolgou com o Maracatu porque veio com uma proposta nova, diferente<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011

<sup>92</sup> Raimundo Praxedes Sousa. Op. Cit

♩ = 100

Chocalho

Ganzá

Caixa

Zabumba

Bumbo I

\* = som percutido com um "bacalhau"

Figura 12 – Estrutura rítmica básica<sup>93</sup> para do Maracatu Nação Baobab.

Além da proposta rítmica inovadora, Descartes Gadelha também continuou ousando na criação de novas possibilidades sonoras, inventando instrumentos como a *chocalheira* (Anexo XXVIII) composta de diversos chocalhos usados comumente em pescoços de bois. De tamanhos diversos, os chocalhos eram presos em uma haste de ferro com rodas, ordenados em uma seqüência de sons da região grave até a aguda.

A minha intenção era de fazer uma chocalheira harmônica com todas as notas. Mas como os meninos nunca se interessaram em tocar as notas musicais eu fiz mesmo assim. E eu mesmo construí os chocalhos e coloquei lá um grave, dó 2, bem grandão, até um bem pequenininho que era o dó 4, lá em cima. Então foi muito interessante porque se não tocaram música, pelo menos eram sons musicais. Eram notas musicais que estavam tocando lá. Isso foi muito legal porque deu certa dignidade ao chocalho, coitado! Porque era só um negócio de boi. Agora não, era um instrumento oficial de uma entidade, de uma organização, aonde as pessoas iam elegantemente tocando, sem pendurar nada, só usando as mãos, duas criaturas empurrando e a meninada lá tocando a chocalheira<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> A estrutura rítmica básica foi obtida a partir de gravações em áudio e vídeo dos ensaios e apresentações do Maracatu Nação Baobab, assim como de informações colhidas nas entrevistas com Descartes Marques Gadelha, havendo um grau de flexibilidade e variação entre a representação das durações e a sua realidade sonora na execução original.

<sup>94</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011



Imagem 4 – Descartes Gadelha a frente da *chocalheira*.  
Desfile de Carnaval do Maracatu *Nação Baobab*  
Fortaleza/CE – 08 de fevereiro de 1997.

Apesar da semelhança com os motivos rítmicos dos maracatus de Recife/PE, Descartes Gadelha afirma que a idéia original de imprimir uma sonoridade mais festiva ao batuque do Maracatu Nação Baobab surgiu da influência, ainda quando criança, do ritmo conhecido como *balanceio*<sup>95</sup>, praticado pelos conjuntos musicais de Lauro Maia.

Quando eu era muito pequeno, o baião estava nascendo! No começo da década de 1950, o nordeste do Brasil estava vivendo uma explosão de criatividade rítmica. Em decorrência do baião inventaram uma série de outros ritmos, outras mesclas e dentre essas invenções, inventaram o “balancê”. O que é o balancê? O balance é uma mistura de coco, de baião, de maracatu dentro de um ritmo só. Quem foi que criou isso? O Lauro Maia que gravou uma série de balanceios. E o balanceio que ficou mais popular, conhecido no mundo todo foi esse aqui! (Fig. 13). Então eu escutando esse ritmo na minha infância eu disse: Praxedes, vamos transformar o balancê do Lauro Maia dentro do maracatu porque ele era cantando no carnaval. As batucadas de sujos cantavam com as latas. Eu disse é só a gente trazer isso e colocar dentro do maracatu. Dividi alguns tambores, faz alguns arranjos aqui e coloca um bumbo tocando um compasso sim e outro não, preenchendo e não preenchendo o compasso. Fazendo um intervalo entre um compasso. (Fig. 14). E assim foi feito o ritmo do Baobab. Colocamos muitos ganzás para dar o desejo de dançar. Porque quem faz a dança não é o tambor. Quem faz a dança são os metalofones, os ganzás.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Ritmo criado por Danúbio Barbosa Lima e Aleardo Freitas, em Fortaleza, capital do Ceará, divulgado nacionalmente através das músicas do compositor cearense Lauro Maia. (Alencar, 2007, pg. 51)

<sup>96</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011

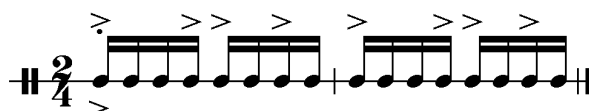


Figura 13 – ritmo do “balancê”.

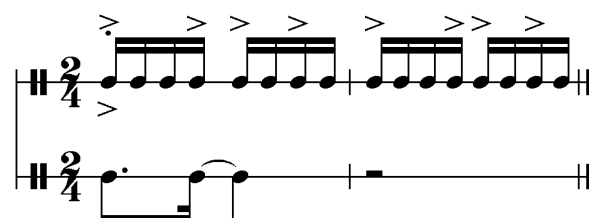


Figura 14 – ritmo do “balancê” com o bumbo.

No momento, nossa investigação histórica não pode afirmar se houve ou não influência dos batuques pernambucanos nas atividades percussivas de Descartes Gadelha junto aos maracatus de Fortaleza/CE. No entanto, o Maracatu Nação Baobab, pela inovação rítmica na ala dos batuqueiros, foi campeão no carnaval de 1995, iniciando naquele ano um debate polêmico e acirrado entre as agremiações carnavalescas de maracatus acerca da origem dos ritmos praticados pelos maracatus de Fortaleza/CE, suscitando questionamentos quanto a sua preservação e possíveis conseqüências da alteração dos motivos rítmicos e andamento no campo das manifestações da cultura popular

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 antiga da cidade de Fortaleza/CE, o maracatu *Az de Ouro*. Devido ao número reduzido de integrantes, Descartes Gadelha precisou inventar um artefato que chamou de *Baticum*<sup>97</sup> (Anexo XXVIII), constituído de vários instrumentos percussivos juntos e que poderiam ser tocados por uma única pessoa.

Como nós tínhamos levados alguns ritmos, eu inventei um instrumento chamado baticum. São vários surdos que tocam juntos. Eu levei no avião dois baticuns! O Marcão, percussionista, tocava um e eu tocava outro e o Calé Alencar ia cantando entre nós dois. Era uma

<sup>97</sup> “Descartes inventou o baticum, conjunto de tambores composto de contra surdo, surdo e bumbo, acompanhados de chimbau e chocalho, no qual um só músico seria capaz de reproduzir o batuque do maracatu. A engenhoca movia-se sobre rodas e era conduzida pelo próprio batuqueiro a partir de seu caminhar”. (Alencar, 2007, pg. 21)

base que tinha umas rodas, cheio de instrumento em cima. Parecido com aquelas baterias de painéis que tinha no interior e se usava antigamente. E eu mesmo empurrava com a minha barriga. Eu coloquei um dispositivo que eu ia andando e empurrando com a barriga. Eu botei um forro! Então era muito interessante. Eu dava a curva com a minha barriga. Então quando eles viram uma só pessoa tocar uma bateria de percussão andando, dançando e cantando foi um choque muito grande<sup>98</sup>.

O trabalho de Descartes Gadelha junto aos batuques dos maracatus renovou sua perspectiva para o trabalho com atividades musicais percussivas. Em 1999, após a viagem para a França, foi convidado por Cláudio Correa, na época presidente do maracatu *Vozes da África*<sup>99</sup>, para orientar e conduzir o batuque, iniciando um processo de reforma tanto na parte musical percussiva quanto nas questões melódicas relacionadas às loas compostas para o grupo. Alencar (2007, pg. 17) afirma que a partir do carnaval de 2000, o maracatu *Vozes da África* passou a apresentar um ritmo com jeito de baião “meio sambado”, lembrando ritmos do congado mineiro, além de inserir outros instrumentos e em alguns momentos mostrando o ritmo usado nos primeiros anos em que desfilou.

Quando eu comecei tinha o chefe do batuque que na época era um rapaz do trilho, morava lá pelas bandas do trilho, mas no meu primeiro carnaval e no meu segundo carnaval oficial ele ficou embriagado lá em Aquiraz e o batuque desfilou sem um responsável e nos colocamos todo o batuque pra fora nessa época. Foi calamidade pública. Colocamos todo o batuque pra fora, extinguímos o batuque, acabou o batuque do Vozes da África. Fomos partir pra outra. O pessoal ficou muito receoso, com medo de não ter outro batuque e nós formamos o batuque. E daí veio o Descartes Gadelha. Muita sorte que a gente teve, porque o Descartes é uma figura imponente. Ele é o São Francisco dos tempos modernos. Ele é aquela figura que chega e abraça. O ritmo foi um pouco rejeitado pelos tradicionalistas do Vozes da África, mas com o tempo se acostumaram. Não era baque virado, mas se acostumaram. E logo depois, como o Descartes estava muito dividido em vários Maracatus aí o Marcos Melo apareceu como quem chega de pára-quedas e veio pra ficar e aqui era o lugar dele<sup>100</sup>.

No instrumental do batuque do maracatu *Vozes da África* acrescentou ganzás, caixas e surdos e buscou aprimorar o ritmo mais acelerado característico da fundação do

<sup>98</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011

<sup>99</sup> Criado em 20 de novembro de 1980, por iniciativa de um grupo de escritores, artistas plásticos, folcloristas e carnavalescos, liderados pelo jornalista Paulo Tadeu Sampaio. Entrevista com Francisco Aderaldo de Oliveira em 07 de maio de 2010.

<sup>100</sup> Entrevista com José Claudio Correa Primo em 06 de maio de 2010.



Em 2005, Descartes Gadelha viria novamente representar a cultura brasileira no mesmo *Festival des Folklores du Monde*, integrando um espetáculo temático que mostrava a cultura percussiva indígena, além de transitar por ritmos de samba, maracatu e do candomblé. No mesmo espetáculo a cantora Inês Mapurunga interpretou o quarto movimento, *a Tocata (O ternzinho Caipira)*, da *Bachianas Brasileiras n° 2* de Heitor Villa-Lobos, acompanhada pelo batuque do maracatu.

O trabalho percussivo até então desenvolvido por Descartes Gadelha, tanto nas escolas de samba, quanto nos maracatus de Fortaleza/CE, ganhou destaque no cenário carnavalesco da cidade, tornando-o uma referência para a criação, organização e condução dos batuques das novas agremiações que começaram a surgir no início do novo milênio. Com sua ampla experiência percussiva adquirida ao longo dos anos, o *Mestre Descartes*, como passou a ser conhecido, sempre que solicitado por amigos, se fazia presente para iniciar um trabalho de multiplicação da atividade percussiva sendo consultado sobre qualquer questão pertinente a ritmos musicais ou criando os enredos e compondo as loas para os grupos de maracatu.

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* 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. A amizade entre *Miltinho* e o *Mestre Descartes* permitiu uma liberdade para interferências estéticas e musicais no batuque, criando e recriando estruturas rítmicas de acordo com as melodias compostas e os enredos apresentados.



Figura 16 – Estrutura Rítmica para a Alfaia do Maracatu Kizomba<sup>104</sup>.

Apesar de ter sido criado em 1999, o maracatu *Kizomba* somente desfilou pela primeira vez na avenida no ano de 2003. A proximidade com a sede do maracatu fez com que Descartes Gadelha permanecesse como integrante do grupo auxiliando em

<sup>104</sup> Ritmo colhido em entrevista com Descartes Marques Gadelha em 30 de janeiro de 2011.

questões rítmicas musicais até o ano de 2009, quando Milton de Sousa faleceu. Com problemas de saúde, Descartes Gadelha também deixou de participar de maneira efetiva nos ensaios do batuque que passaram a ser coordenados pelo jovem ritmista Cleiton Martins da Silva que posteriormente assumiria a presidência do Maracatu Kizomba, juntamente com Wellington Ferreira Carmo.

O Descartes é um grande tirador de Loa. Todas as loas do maracatu são dele. Eu só vim conhecer o Descartes a partir do momento que eu comecei a interagir mais com a musicalidade do maracatu. Era ele quem fazia os ensaios. O Descartes era mestre de bateria no começo. [...] Nos primeiros anos o Descartes auxiliava. Era quem ensinava o toque. Ele saía com o Kizomba e ele quem passava a musicalidade para os brincantes. A parte de musicalidade todinha, construção de instrumentos, tudo foi ele, depois o Cleiton assumiu<sup>105</sup>.

Posteriormente, no ano de 2009, a convite da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 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 Gadelha se responsabilizou em construir os instrumentos e organizou o batuque. Em 2009, último ano em que Milton de Souza desfilou na avenida, o Maracatu Kizomba prestou uma homenagem ao município de Aracatiaçu e através de parecerias com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará foi possível trazer o Maracatu Nação Aracatiaçu para desfilar no carnaval juntamente com o Maracatu Kizomba. Pela primeira vez se realizava em plena avenida, em Fortaleza/CE, um intercâmbio entre dois grupos de maracatus.

Em 2002, o pesquisador Paulo Tadeu Sampaio<sup>106</sup>, juntamente com Willam Augusto Pereira, um dos integrantes do movimento de consciência negra *Abógun Bólu*<sup>107</sup> no bairro Jardim Iracema, em Fortaleza/CE, fundaram a Associação Cultural e Educacional Afro Brasileira, Maracatu Nação Iracema. O objetivo era comemorar os vinte anos do movimento, organizando um maracatu como forma de dar visibilidade ao trabalho realizado com a comunidade negra do bairro. A proximidade de Descartes Gadelha com o grupo tornou possível sua indicação para

<sup>105</sup> Entrevista com Wellington Ferreira Carmo em 12 de julho de 2010. Diretor do Maracatu Kizomba.

<sup>106</sup> Paulo Tadeu Sampaio de Oliveira é jornalista, pesquisador da cultura popular e fundador das agremiações Maracatu Nação Iracema e Maracatu Vozes d'África. É professor universitário e vice-presidente da Associação Cearense de Imprensa.

<sup>107</sup> Centro de Defesa da Vida e Resgate da Cultura Negra no Ceará Abógun Bólu.

compor os enredos e as loas, assim como orientar a organização dos ritmistas e a criação do batuque. Fortemente influenciado pela sonoridade do batuque do Maracatu *Vozes da África*, Paulo Tadeu solicitou a Descartes Gadelha que realizasse um trabalho semelhante no maracatu *Nação Iracema*, mantendo o ritmo do batuque “não muito vibrante, denso e muito abafado”<sup>108</sup>. Novamente, motivos de saúde e de viagens para realização de trabalhos como artista plástico, o afastaram do grupo deixando a direção do batuque com Cristiano Simão Pereira, filho de Willam Pereira.

O Descartes ele me ensinou, nos ensinou, nosso ritmo. O ritmo do nosso maracatu é a junção do ritmo baque virado do Recife com o do maracatu daqui. Então, em vez de ser um rápido, ele é um rápido devagar. Ninguém entende isso, mas você estudando você percebe que ele é um rápido devagar. Então ele nos ensinou o primeiro toque, nosso primeiro toque foi ele que nos deu e aí ficou. Descartes também faz nossas loas<sup>109</sup>.

Atendendo a um pedido de Maria de Fátima Marcelino, a *Dona Fátima*, Descartes Gadelha ajudou a fundar em 2006, o Maracatu *Nação Axé de Oxossi*, na comunidade do Mercado Velho que fica na Rua Justiniano de Serpa, no bairro Otávio Bonfim. *Dona Fátima* era brincante muito antiga, e já havia participado do Maracatu *Rei de Paus*, *Az de Ouro* e do maracatu *Kizomba* onde conheceu Descartes Gadelha. Após vários anos desfilando como brincante, resolveu criar o seu próprio maracatu. Descartes Gadelha mais uma vez sugeriu o nome *Nação de Oxossi*, em razão das ligações religiosas de *Dona Fátima* com o orixá Oxossi e desenhou todos os figurinos e adereços para o grupo além de organizar o batuque, instituindo mais uma vez um ritmo característico próprio. Até o ano de 2010 as loas do maracatu *Nação Axé de Oxossi* foram feitas por Descartes Gadelha. Para o carnaval de 2011 deixou de compor para o grupo buscando estimular outros músicos a desenvolverem o trabalho de composição. Desde o início da criação do maracatu *Nação Axé de Oxossi* Descartes Gadelha teve problemas de saúde que o impossibilitaram de acompanhar de forma constante os ensaios do batuque. A tarefa de conduzir a ala de ritmista ficou com os integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caróá*.

E Descartes também nos deu essa segurança, que nós podíamos ter um batuque diferente, que seria uma marca e que era isso que tava faltando no som dos maracatus de Fortaleza. E o Axé de Oxossi pegou esse caminho e começamos a ensaiar naquele ano. A lôa era Ogé, letra

<sup>108</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 30 de janeiro de 2011

<sup>109</sup> Entrevista com Cristiano Simão Pereira em 13 de maio de 2010.

do Descartes, [...] Foi o Decartes que bolou! A partir do que ele conhecia, ele criou essa célula rítmica, que é um baião. Botamos os atabaques também que só o Nação Baobab fazia com as timbas. O Axé de Oxossi trouxe isso também, porque a comunidade nasce também do batuque, do atabaque, da umbanda, dos ritmos afros<sup>110</sup>.

No final do ano de 2006 foi criado mais um maracatu em Fortaleza/CE, o Maracatu *Solar*, pertencente à Associação Cultural Solidariedade e Arte – SOLAR, dirigida por João Wanderley Roberto Militão (*Pingo de Fortaleza*). A idéia fundamental do grupo foi tornar o maracatu um espaço de aprendizado sobre 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. 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. O Maracatu *Solar* desfilou pela primeira vez no ano de 2007 tendo a frente do batuque Nathaly Tavares Picanço, preparada por Descartes Gadelha para assumir a função de liderança da ala dos ritmistas. A proposta de ser um *maracatu pedagógico* ou um *maracatu escola de arte* permitiu mais uma vez que Descartes Gadelha estivesse livre para experimentar novas possibilidades estético-musicais. Na concepção estética figural do grupo, Descartes Gadelha sugeriu uma busca por referências Afro Brasileiras e do artesanato Cearense, afastando-se, segundo ele, das influências de brilho e de luxo, trazidas aos maracatus de Fortaleza/CE, pelas escolas de samba do Rio de Janeiro. As discussões acaloradas sobre qual seria o andamento tradicional para os maracatus de Fortaleza/CE – lento/solene ou acelerado/festivo – levaram Descartes Gadelha a imprimir um estilo diferenciado para o batuque do Maracatu *Solar*, abrangendo as duas propostas rítmicas dentro da loa composta, ou seja, alternando o andamento acelerado e o lento ao longo da peça. (Anexo XXX a e b). Ao mesmo tempo, deu prosseguimento a investigação de diversos materiais que produzissem novas sonoridades e timbres, agregando ao batuque objetos sonoros exóticos, mas de grande efeito musical percussivo.

E fomos usar instrumentos característicos, que é o ferro, o surdo, a caixa, que a gente tinha que ter. E o Descartes sugeriu o xequerê e o chocalho. Na realidade existem nos outros maracatus, mas só como

---

<sup>110</sup> Entrevista com Belton Gomes da Silva Neto em 08 de julho de 2010. Diretor do batuque do Maracatu Axé de Oxossi. Estudante do curso de Música – Licenciatura da UFC e integrante do grupo *Brincantes Cordão do Carová*.

apoio ao andamento. Mas aqui nós desenvolvemos, porque o chocalho nos maracatus mais tradicionais dão apenas a pulsação. E só se usa um. O mestre usa um e aqui a gente usou muitos fazendo movimentos rítmicos. O xequerê, o ferro e com muita liberdade. O Descartes foi trazendo enxada. Teve um ano que teve até enxada no maracatu. Então achei isso muito legal, porque eu sou a favor realmente da liberdade estética na criação, acima de qualquer coisa<sup>111</sup>.

Mesmo com sua saúde debilitada, o *Mestre Descartes* continuou sua jornada de multiplicação da música percussiva, sempre sonhando com a possibilidade de sistematizar todo o conhecimento informal, adquirido ao longo da vida no cotidiano de seus encontros rítmicos musicais.

As pessoas se reúnem em nome do batuque no Brasil. Existe a feijoada, existem os batizados, os aniversários. E nessas batucadas, nesses aniversários, nessas feijoadas, nesses barzinhos as pessoas tocam para mostrar que têm competência. É uma espécie de show de uma pessoa para outra pessoa. Então essa disputa é uma maravilha. Essa escola de música é que deveria ser registrada também, porque eu considero uma escola, isso. [...] E todas as pessoas levam as suas experiências, inclusive as pessoas que passam a semana toda tocando em casa, escutando as coisas, um acorde, um acorde complicado e leva pra lá para tocar no cavaquinho esse acorde. Então isso é legal porque é uma forma de aprendizagem. A pedagogia do ensino da música não voltou os seus olhos para essa forma de escola. Porque no fundo é uma escola de música, uma escola de samba, uma escola de musicalidade brasileira. É a pedagogia do chegar<sup>112</sup>.

Apesar de abatido fisicamente e com a saúde abalada por um câncer contraído no intestino, o mestre ainda encontrou forças para colaborar com qualquer chamado, proferindo palestras e oficinas de curta duração sobre ritmos percussivos, com ênfase nos ritmos do maracatu, além de oferecer também consultoria para organização e estruturação de agremiações carnavalescas e grupos de maracatus. Em 2008, mais uma vez, a pedido do amigo Waldemir Borges Lima, ajudou a fundar o bloco *Amantes de Iracema*, compondo os sambas-enredos e organizando a bateria. Em 2009 repetiu o feito fundando com Mario Luiz, Virgílio Cesar, o *Virgílio da cuíca*, e outros amigos, o bloco *Coração Benfica*. O *Mestre Descartes* presenteou o grupo com o samba *Bem Fica*, (Anexo XXXI) composto em 1999, em parceria com Inês Mapurunga, e também desenhou o símbolo do grupo e construiu todos os instrumentos para a bateria.

<sup>111</sup> Entrevista com João Wanderley Roberto Militão (Pingo de Fortaleza) em 07 de abril de 2010. Diretor do Maracatu Solar.

<sup>112</sup> Descartes Gadelha. Entrevista em 06 de janeiro de 2010.

No mesmo ano viria auxiliar na criação de mais três maracatus: *Rei do Congo*, *Pérola Negra* e *Flor da Senzala*. Somente o Maracatu *Reio do Congo* desfilou na avenida em 2010. Os dois últimos apenas se constituíram administrativamente, mas por problemas de infra-estrutura não conseguiram desfilar no carnaval de Fortaleza/CE. Descartes Gadelha fez as loas e desenhou os figurinos e o emblemas para os estandartes. Auxiliou também com oficinas de percussão para formar os ritmistas que comporiam os batuques ao mesmo tempo em que se preocupou em achar um diretor de batuque para manter-se a frente do trabalho percussivo em cada um dos maracatus. Somente o maracatu *Rei do Congo* conseguiu manter o seu diretor percussivo, Brayner Feijó Brenas, e atualmente o grupo continua desfilando no carnaval de Fortaleza/CE apresentando um ritmo próprio para os tambores (alfaias), criado por Descartes Gadelha, misturando o ritmo do *balancê* com o *baião*.

A obra musical de Descartes Gadelha é ampla e extensa. Ao longo de sua vida foram inúmeros os sambas enredos e loas para as agremiações carnavalescas, não sendo possível, através deste trabalho, realizar um inventário de todas as composições (letras e músicas) feitas por ele ou em parceria com amigos. É necessária e urgente uma investigação minuciosa a fim de recuperar e catalogar todo esse patrimônio musical genuinamente cearense pertencente à tradição carnavalesca da cidade.

Ao longo de toda a sua trajetória como ritmista, Descartes Gadelha, apesar de ter construído o seu conhecimento musical percussivo na informalidade, distante de ambientes escolares, sempre se preocupou em estruturar metodologicamente, ainda que de forma fragmentada, a transmissão de seus saberes, ao mesmo tempo em que atuava como educador de forma comprometida e rigorosa com o exercício musical percussivo. Alguns escritos sobre sua metodologia de trabalho foram recuperados através desta pesquisa, revelando a preocupação do *Mestre Descartes* em propagar suas idéias sobre a orientação de baterias e batuques. Um dos escritos revela nove características necessárias para se tornar um líder de grupos musicais percussivos: chave do conhecimento, chave da psicologia, chave da ação, chave da religiosidade, chave da musicalidade, chave da estética, capacidade de liderança, carisma, chave da harmonização e chave do pertencimento (Anexo XXXII). Outro escrito, feito como orientação de uma palestra para a ala de ritmistas da escola de samba *Girassol*, revela dez etapas importantes do desenvolvimento do trabalho técnico a frente de uma bateria de escola de samba. São elas: Conhecimento do Instrumental, técnica, afinação,

dinâmica, conhecimento das batidas, mistura de batidas, som geral, andamento, esquema e arranjo, e concentração e diretor da bateria. (Anexo XXXIII)

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. Portanto, não poderíamos deixar de finalizar essa etapa do nosso estudo sem acrescentar alguns depoimentos de aprendizes do mestre que hoje atuam também como mestres no cenário percussivo da cidade. São relatos que revelam a simplicidade e o comprometimento apaixonado do *Mestre Descartes* por uma formação continuada de seus descendentes que pudessem, também de maneira comprometida, preservar a sua paixão pela arte dos sons percutidos.

E tinha um cidadão que era muito conhecido em Fortaleza que se chama Descartes Gadelha, ele nessa época já era instrutor de percussão, e a gente fez um pequeno teste, ele disse: “Vem cá moleque, pega esse pandeiro aí, toca aí que eu quero ver” e eu muito tímido ainda, mas consegui tocar um pouquinho e ele disse: “Oh moleque, você é bom rapaz! Você quer tocar o que na bateria?” Eu gostava muito de caixa, tarol e eu disse: “Se o senhor me der uma caixa e me ensinar eu vou tentar tocar”, ele disse: “Pega aí moleque, vamos ver se você faz assim”, fui fazendo do jeito que ele queria e graças a Deus segundo a turma aí dizem que eu sou um bom instrumentista graças ao Sargento Batista e o Descartes Gadelha que aqui no Estado do Ceará foram dois que incluíram no nosso carnaval uma bateria somente de percussão. [...] O Descartes Gadelha e o Sargento Batista, foram esses dois que me deram o pontapé inicial e todo o resto que eu aprendi foi com a minha vontade de aprender, digamos assim, mas basicamente foram só esses dois. Não tenho nenhuma formação musical acadêmica, não tenho, a coisa toda foi praticamente de ouvido<sup>113</sup>.

E veio a proposta do Descartes Gadelha para ir à frente do batuque Reis do Congo que era um maracatu que estava surgindo e ele me indicou para essa tarefa e que eu acho que seria a maior referência de formação e de orientação que eu tive apesar de ter sido muito pouco esses momentos, mas eles foram muito proveitosos. O Descartes é uma pessoa que tem uma experiência na área, e não só na área, mas uma experiência de vida filosófica, toda, que capacitou ele me passar bem mais do

<sup>113</sup> Entrevista com Francisco Damião da Silva Filho em 15 de maio de 2010. Almojarifé da SOHIDRA e mestre de bateria da escola de samba Unidos do Acaracuzinho, campeã por vários anos do carnaval de Fortaleza.

que a aparência e a superficialidade das coisas. Eu acho que seria minha experiência maior dentro do maracatu seria esse pouco contato que eu tive com o Descartes. Hoje eu entendo, digamos assim, realmente como ter uma visão de dentro do maracatu, e do maracatu de uma forma não competitiva. É como a arte, uma expressão sublime, mesmo independente de uma competição, de acirramento. Seria aquele contato original com a essência do maracatu, que seria uma reverência aos ancestrais, toda essa questão religiosa, com a natureza, do canto, toda essa consciência expandida que eu acho que a gente consegue captar na essência do maracatu, na mística do maracatu como o Descartes fala que vem se perdendo<sup>114</sup>.

Como mestre de batuque e como contra mestre eu comecei no Nação Baobab. No primeiro ano do Nação Baobab o Descartes me levou pra lá pra ser contra mestre dele nessa nova criação que ele tinha feito. Nova assim, nessa releitura rítmica que ele fez do maracatu, envolvendo o balanceio que é uma coisa nossa<sup>115</sup>.

Foi nos ensaios que eu comecei a ter contato mesmo com o Descartes. [...] E as vezes o Descartes ia aos ensaios e me colocava do lado dele para fazer a mesma coisa. Eu era como uma sombra dele. Ele fazia e eu imitava. Outras vezes ele saía e me deixava só, na frente do batuque e ia tocar. Outras vezes ele saía e não ia tocar. Só ficava sentado olhando. E me chamava no canto e dizia: olha! Faz tal coisa assim. Tal intensidade maior assim! E ele chegou pra mim um dia e disse: olha! Um dia você ainda vai reger um maracatu. Eu disse: ah! Tá brincando! Eu estava feliz tocando e nem atinava pra isso. [...] Quando foi no domingo, no dia do desfile, eu fui pra avenida. Vesti minha roupa de batuqueira, pinteí a minha cara, peguei a minha caixa e fui pra concentração. E quando estavam passando o som para entrar na avenida ele disse: pode me dar a sua caixa. Eu disse: valha! Eu não vou tocar? E ele disse: não! Você vai na frente regendo. Eu disse: como assim? Eu nem imaginava que ia acontecer aquilo. E ele disse: não, você vai na frente. E eu disse: Descartes não dá! Eu nem sei como vai ser. E ele disse: Então você vai com a sua caixa. Se você se sente mais confortável, você vai com ela tocando e passa só os comandos. E eu disse: tá! Pode ser, mas você vai na primeira fila, olhando pra mim para não ter perigo de eu fazer nada errado. E aí ele pegou um agogô e foi na primeira fila olhando pra mim. E de vez enquanto ele meio que gesticulava, olhava pra mim e dava algum comando, alguma coisa porque eu estava muito nervosa.

<sup>114</sup> Entrevista com Brayner Feijó Brenas em 16 de julho de 2010. Artesão e Lutier. Rítmista e diretor do Batuque do Maracatu Reis do Congo.

<sup>115</sup> Entrevista com Marcos Antônio Melo Oliveira em 08 de maio de 2010. Professor de Artes e Mestre de Batuque do Maracatu Dragão do Mar.

[...] Foi meio complicado passar por isso, mas deu certo e até agora eu estou lá!<sup>116</sup>

Eu sei assim, que o Descartes veio do Rio. Ai quando ele veio pra cá, eu era menino, ele trouxe muita inovação de instrumentos, e levava agente pro clube Maguary que tinha aqui. Ensinou a gente a tocar caçarola. Hoje não existe mais, mas foi ele que me ensinou. Eu tocava pandeiro de uma forma e ele me ensinou a tocar da forma correta, e a todo mundo. Num minuto ele consegue juntar todo mundo. Tem um ouvido maravilhoso. É um mestre ele, em tudo!<sup>117</sup>

Descartes é minha universidade rítmica. No primeiro contato, em uma conversa sobre carnaval, passou-me o sentido dos detalhes, da paciência de sentar e contar histórias. Nos outros, o significado de que cada música, cada gesto há uma essência. O maior marco para mim foi ver o cuidado com que cada gesto – de regência e de ritmo – é repassado, depois a sensibilidade de escutar o que se ensina com todo amor: Um olhar, um toque, um som de tambor!<sup>118</sup>

Não me recordo exatamente quando fui apresentado ao *Mestre Descartes Gadelha* e muito menos ainda, lembro de quando nos vimos pela primeira vez. Talvez através de algum encontro casual pela Avenida da Universidade ou nos salões do Museu de Arte da UFC por onde normalmente se transitava. Em 1995 tivemos a oportunidade realizar uma apresentação juntos, onde ele nos acompanhou, tocando percussão, junto ao grupo vocal do qual eu fazia parte.

No final dos anos 1990 fui assistir aos desfiles dos grupos de maracatu na Avenida Domingos Olímpio. Lá presenciei uma cena que até hoje guardo na memória. Foi quando reconheci Descartes Gadelha, vestindo uma fantasia africana, imitando pele de animal, tocando um instrumento que parecia um sino (depois descobri que era um gonguê<sup>119</sup>) a frente de uma haste de ferro com rodas, empurrada por jovens, cheia de sinos e pratos de ferro sendo tocados por várias crianças (era chocalheira do maracatu *Nação Baobab*). Pensei: algum dia, ainda vou trabalhar com esse senhor!

Meu reencontro com Descartes Gadelha aconteceria quase 18 anos depois, em janeiro de 2007, quando participava dos mini-cursos de percussão ministrados por ele

<sup>116</sup> Entrevista com Nathaly Tavares Picanço em 13 de fevereiro de 2011. Diretora da ala do batuque do maracatu *Solar*.

<sup>117</sup> Entrevista com Ednardo Targino de Queiroz em 9 de agosto de 2010. Funcionário Público / Monitor de Artes no Município de Pentecoste e Diretor da Escola de Samba Bela Vista. Participou quando criança da escola de samba *Ispaia Brasa*.

<sup>118</sup> Depoimento de Catherine Furtado dos Santos enviado por email em 5 de abril de 2011. Regente do projeto de extensão da UFC *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*.

<sup>119</sup> Instrumento de ferro, em forma de sino, com uma boca achatada, presente principalmente no instrumental percussivo dos maracatus de Pernambuco.

no Maracatu *Solar* para a formação do batuque que iria desfilar no carnaval daquele ano. Foi o início da descoberta de tantos saberes musicais percussivos, até então para mim ocultos e que foram relatados por esta investigação de caráter histórico e etnográfico. O trabalho percussivo desenvolvido por Descartes Gadelha teve a aproximação com o espaço acadêmico universitário no primeiro semestre de 2008, como mencionamos anteriormente, quando o convidei para ministrar uma palestra para os alunos do curso de Música – Licenciatura. A partir deste ponto retomamos nossa trajetória revelando outros saberes que virão sustentar nossa questão de pesquisa. Mas antes o *mestre* nos brinda com um depoimento<sup>120</sup> sobre seu sentimento ao ter estado na universidade.

---

<sup>120</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 06 de outubro de 2008.



Imagem 5  
(Foto: Afonso Leite Tavares Junior)

*Você colocar uma escola de samba dentro de um curso superior de música é uma maravilha. Têm pessoas que são contra com medo de perder a alma, mas a alma é imortal, não perde. Quem vai destruir uma alma? Se você leva a sua alma de sambista para dentro de um curso superior de música, ou qualquer curso que tenha a parte mecânica da música, a didática do aprendizado, de conhecer harmonia, por exemplo, essa pessoa que saiu da favela, ela vai para lá, com a sua experiência, sua alma, mas a sua alma não vai ser danificada por isso. Ele vai acrescentar mais valores a essa alma. Por isso que eu defendo muito o ensino acadêmico, porque o ensino acadêmico ele não mexe na alma, se o professor tiver cuidado, é claro. Ele tem que ter consciência da música brasileira, desse sentimento religioso da música brasileira*

*Descartes Marques Gadelha*

*“Nunca tive contato com instrumento de percussão. Hoje trabalho com a percussão na minha escola. Eu gosto de pegar um instrumento de percussão e eu tenho a segurança de saber que estou fazendo certo, que eu não estou atrapalhando. Sei brincar. E hoje em dia eu tenho essa segurança de que posso ousar. Pra mim foi uma revolução. Eu posso ler e posso estudar sozinha se eu precisar.”*

*Lúcia Maria Brazão de B. Cardoso<sup>1</sup>*

## CAPÍTULO IV

### **ENREDO – Atividades do Núcleo de Música Percussiva da Universidade Federal do Ceará**

*IV SEMU – Semana de Educação Musical da UFC.*

*Casa de José de Alencar, Julho de 2008.*

A primeira edição da Semana de Educação Musical aconteceu no ano de 2003, organizada por integrantes do Coral da Universidade Federal do Ceará. A quarta edição do evento foi uma iniciativa em conjunto dos membros do Coral da UFC com os alunos e coordenação do Curso de Música – Licenciatura da UFC. No elenco de mini-cursos ofertados no evento, foi possível realizar, pela primeira vez na programação da SEMU, atividades com música percussiva. O mini-curso *Percussão*, sob a orientação do Mestre Descartes Gadelha com a minha participação assessorando as atividades práticas, foi oferecido à comunidade de Fortaleza/CE com uma carga horária de 10 horas/aula. O impresso promocional do evento trazia a seguinte ementa sobre o mini-curso: “Estudo de estruturas rítmicas e suas origens através de uma abordagem prática com a formação de um grupo de percussão com 60 ritmistas”. A procura pelas atividades do mini-curso foi intensa formando-se um grupo com aproximadamente 50 alunos. As atividades do mini-curso aconteceram no auditório da Casa de José de Alencar e no decorrer das aulas, a grande massa sonora, que era produzida pelos instrumentos percussivos, reverberava de maneira forte no ambiente da sala causando desconforto auditivo para os alunos participantes das atividades. O trabalho na sala de aula tornou-se inviável para a prática percussiva coletiva pela intensidade de som que era produzida. A partir da segunda aula, as atividades foram transferidas para os Jardins da Casa de José de

---

<sup>1</sup> Entrevista com Lúcia Maria Brazão de B. Cardoso em 15 de outubro de 2009. Aluna da primeira turma da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Alencar, embaixo das árvores, ao ar livre. As atividades realizadas no decorrer do mini-curso foram essencialmente práticas e o Mestre Descartes Gadelha abordou a execução de ritmos e suas variações em todo o instrumental percussivo usado por escolas de samba e grupos de maracatu, contextualizando historicamente nuances musicais rítmicas e a organologia dos instrumentos percussivos estudados.

O grupo percussivo encerrou a SEMU, apresentando-se ao ar livre, nos jardins da Casa de José de Alencar, acompanhando, mais uma vez, a melodia “Casinha Caiada” de Descartes Gadelha e Inês Mapurunga, interpretada pela própria Inês Mapurunga. A música percussiva coletiva continuava a ganhar destaque e visibilidade junto aos estudantes e a comunidade universitária, também chamando a atenção de gestores da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, que participavam do evento. As impressões finais sobre o mini-curso foram positivas e um comentário feito por um dos alunos participante nos fornece a tônica descontraída daquele momento: “A percussão, que foi toda prática, tinha instrumentos para todos; contamos com dois professores e aprendemos vários ritmos. Foi muito divertido. É uma honra ter aula com o Descartes<sup>2</sup>”.



Imagem – 1 – Mestre Descartes Gadelha conduz atividades percussivas, embaixo das árvores, nos jardins da Casa de José de Alencar/UFC – SEMU 2008

*Casa de José de Alencar*  
*Segundo semestre de 2008*

---

<sup>2</sup> Comentário escrito por um participante da IV SEMU, feito em formulário de avaliação do evento. Junho de 2008

Uma nova turma de alunos havia se matriculado nas disciplinas *Oficina de Percussão I e II*. As atividades percussivas continuavam fortes e empolgantes, embaladas pela apresentação na Faculdade de Educação e pelas atividades percussivas na Semana de Educação Musical. Alunos que haviam cumprido a carga horária das disciplinas permaneciam como ouvintes, assistindo às aulas e tendo contato com outros instrumentos percussivos, pois não tinham tido a oportunidade de praticá-los quando freqüentaram a disciplina oficialmente. Alunos de outros cursos da universidade souberam da oferta de vagas nas disciplinas e também se matricularam. Havia um grupo de cinco estudantes do curso de Psicologia da UFC, que se matriculou na disciplina para aprenderem organizar um grupo percussivo. A intenção era replicar o trabalho percussivo com os estudantes do curso de Psicologia da UFC junto ao Centro Acadêmico e, por um ano, o grupo de música percussiva dos estudantes do curso de psicologia da UFC funcionou animando festas e agregando alunos em torno de uma atividade musical.



Imagem – 2 – Atividades da Disciplina *Oficina de Percussão I*.  
Área alpendrada da Casa de José de Alencar.

A possibilidade de aumentar o número de integrantes do grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada e de estudantes nas disciplinas de percussão era grande em função da repercussão das atividades nos demais cursos da universidade, nos causando apreensão em relação à quantidade de instrumentos adquiridos até aquele momento.

Através dos contatos estabelecidos com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT/CE, durante a IV SEMU, foi possível celebrar um convênio entre a SECULT/CE e a UFC para cessão de instrumentos percussivos que se encontravam subutilizados, sob a tutela daquela Secretaria. Os instrumentos haviam sido comprados para serem usados em projetos musicais conveniados com a SECULT/CE, mas por problemas de credenciamento desses projetos junto ao setor jurídico da Secretaria, acabaram permanecendo em um depósito, sem serem utilizados. O convênio entre a UFC e a SECULT/CE foi celebrado no mês de novembro de 2008 e um total de 54 instrumentos percussivos, além de caixas de som e um acordeom, foram cedidos à UFC, sob a responsabilidade do Núcleo de Música Percussiva da UFC, especificamente do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada. (Anexo I)



Imagem – 3 – Entrega dos instrumentos cedidos pela SECULT/CE no Curso de Música – Licenciatura.

Da esquerda para a direita: Catherine Furtado (Monitora Voluntária), Prof. Erwin Schrader e Eduardo Fidelis (Representante da SECULT/CE)  
22 de abril de 2009.

*Sábado, uma semana antes do período do Carnaval*

*14 de fevereiro de 2009*

Durante o segundo semestre de 2008, as aulas das disciplinas *Oficina de Percussão I e II* foram realizadas com atividades práticas sobre *Samba*. O trabalho com o *Samba* motivou sobremaneira a turma e por iniciativa dos próprios alunos, alguns mais entusiasmados, tanto do curso de música quanto do curso de Psicologia da UFC, decidiram realizar um desfile pelas ruas do Bairro do Benfica em Fortaleza/CE, durante

os festejos de Carnaval. Para tanto o grupo resolveu ensaiar durante o período de recesso escolar do final do ano. Os encontros da disciplina haviam terminado em novembro de 2008 e o grupo ficou disperso, retomando ensaios extras para a apresentação, somente no final de janeiro de 2009. Apesar da empolgação, muitos alunos que freqüentavam a disciplina e integravam o grupo não participaram do desfile. Mesmo assim, aproximadamente 16 integrantes, entre eles alunos das disciplinas de percussão, professores da UFC, parentes e amigos se propuseram ao desafio. No sábado, dia 14 de fevereiro de 2009, vestindo roupas em tons de branco e azul, o grupo se reuniu para fazer pinturas corporais, colocar narizes de palhaço e ensaiar o samba enredo “Casinha Caiada” no quintal do condomínio de apartamentos de Catherine Furtado dos Santos, participante dessa empreitada carnavalesca. Ao final da tarde, o *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*, sob a regência da própria Catherine Furtado dos Santos transpôs os muros da universidade e desfilou nas ruas do bairro do Benfica, em Fortaleza/CE.



Imagem – 4 – Desfile do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada pelas ruas do bairro do Benfica, em Fortaleza/CE. 14 de fevereiro de 2009.

*Primeiro semestre de 2009*

A turma que havia ingressado no ano anterior nas disciplinas *Oficina de Percussão I e II* havia cumprido a carga horária total das disciplinas. Os alunos ouvintes deixaram de freqüentar as aulas porque necessitavam do horário para cumprir com as outras disciplinas optativas do curso de Música – Licenciatura. Duas novas turmas de

alunos se matricularam nas disciplinas e boa parte das experiências práticas que haviam sido construídas teria que ser rerepresentada aos novatos. O projeto de ampliar o número de alunos da turma, dando oportunidade a pessoas da comunidade não teve efeito durante semestre por não ter havido uma divulgação das atividades das disciplinas, tanto no meio acadêmico quanto na comunidade de Fortaleza/CE. Somente alguns alunos que ingressaram no primeiro ano do curso mostraram interesse em participar das aulas como ouvintes, já que as disciplinas de percussão só são ofertadas a partir do segundo semestre do primeiro ano do curso. Naquele momento percebemos que os integrantes mais antigos do grupo, que já haviam freqüentado as disciplinas, sentiam a necessidade em ampliar os estudos percussivos, assim como realizar ações com música percussiva para a comunidade. Avaliamos que esse mergulho mais profundo no conhecimento prático percussivo não seria possível durante as atividades das disciplinas de percussão e muito menos a realização de ações artísticas para a comunidade, pois seria necessário mais tempo de trabalho em conjunto para se ter algum resultado expressivo, além das duas horas semanais durante os quatro meses letivos do semestre. Assim, as atividades das disciplinas de percussão, que permaneceram funcionando no período da tarde, foram separadas das atividades do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada, que a partir daquele semestre passou a funcionar aos sábados, pela manhã, no horário de 9 às 12h.

As atividades do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada passaram a ser organizadas e dirigidas por Catherine Furtado dos Santos (na época, aluna do sexto semestre do curso de Música – Licenciatura), sob minha orientação, através do programa *Monitoria de Projetos da Graduação* da Pró-Reitoria de Graduação da UFC (projeto *Núcleo de Percussão da UFC*), que tinha como objetivo oferecer aulas de linguagem rítmica musical para os ritmistas do grupo (Anexo II).

No primeiro momento da aula, que chamamos de ‘musicalização’, realizavam-se atividades de percepção musical através de movimentos corporais relacionados com agógica das obras musicas e coordenação motora dos participantes. No segundo momento, chamado de ‘letramento musical’, temos o ensino da leitura de estruturas musicais e acontece de forma prática, vivenciada antes pela conscientização corporal, interligando a explicação das figuras rítmicas a aplicação prática de ritmos nos instrumentos. (SANTOS, 2009, p.01)

Catherine Furtado dos Santos ingressou no Curso de Música – Licenciatura em 2007 e trazia na sua trajetória de formação musical experiências com o instrumento bateria. Ao cursar as disciplinas de percussão, destacou-se pela presença constante nas

reflexões sobre o trabalho percussivo coletivo. No processo seletivo para monitor das disciplinas obteve êxito, realizando em 2008 um trabalho assíduo e participativo junto aos alunos das disciplinas de percussão e do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*. O seu envolvimento com um instrumento percussivo como a bateria em sua trajetória de formação musical, associada ao contato com experiências coletivas de musicalização através de instrumentos percussivos, tanto no ambiente universitário quanto em grupos da cultura popular como maracatus, além do contato direto com os ensinamentos do *Mestre Descartes Gadelha*, permitiu que adquirisse confiança para estar à frente de um grupo de ritmistas e coordenar com convicção e autoconfiança as atividades percussivas.

Quando eu entrei no curso eu não estava mais com aquela cabeça de “eu vou ser baterista, só baterista, porque lá vai ter um professor de bateria me esperando”. Eu já sabia que isso não ia ter, mas eu sabia que tinha essa história da oficina de percussão e eu ia ter que chegar lá e tentar encaixar com o que eu queria e o que eu queria de certa forma era conhecer aquele mundo novo e criar minha nova possibilidade porque só ser a performance ali eu já sabia. A partir do momento que eu entro no curso e vejo aquela possibilidade foi quando bateu aquela questão: “e se fosse eu ali professora, como é que eu ia fazer? Pô, você está aqui, esta fazendo o que aqui? Não tem bateria, mas sim Catherine, e aí? Não tem bateria, mas tem baqueta, tem caixa, tem gente, tem musica. Você não veio por causa da musica?”. Então acho que eu me alimentava muito dessas idéias. Em nenhum momento passou pela minha cabeça “Vai ser muito chato porque não tem bateria”. Não, ao contrario! Despertou varias coisas que tinham muito sentido pra mim. De certa forma eu acho até que eu estava esperando por aquilo e não sabia. [...] Eu me encontrei como musicista e, por outro lado, quanto mais eu dava aulas - ser professora - mais eu me encontrava musicalmente. Conviver com o grupo fez com que todos os elementos e as teorias sonoras tivessem vida e sentido, porque acontecia a prática e a criação musical. E para o meu encontro total os sons vinham em ritmos, vinham em tambores e, com esses, a vontade de fazer a música tocar. [...] No ano de dois mil e oito meu contato com os maracatus daqui ficou muito intenso, muito forte e esse contato também estava me ajudando na história da regência a ver o Descartes regendo. Me enfiei muito no maracatu e comecei a querer pesquisar.<sup>3</sup>

Em função da mudança do horário para os sábados, boa parte dos alunos do curso de Música – Licenciatura não permaneceu no grupo, que mesmo com um número reduzido de pessoas (a maioria estudantes de outros cursos da UFC ou da comunidade) continuou a desenvolver atividades de estudo sobre técnica de execução de instrumentos

---

<sup>3</sup> Entrevista com Catherine Furtado dos Santos em 08 de julho de 2010.

percussivos. Diante da evasão de alunos do grupo em função principalmente do horário, houve a necessidade de ampliar mais uma vez o número de participantes das aulas aos sábados. Através de visitas a escolas públicas do entorno da Casa de José de Alencar (Escola de Ensino Fundamental Iracema e Escola Municipal de Ensino Básico José Carvalho) foi possível dar acesso a uma experiência musical em contexto coletivo através de práticas percussivas a estudantes jovens e adolescentes dessas escolas. O *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* ampliou o seu número de participantes para 30 pessoas, constituindo-se essencialmente de estudantes secundaristas de escola pública além de alguns universitários e pessoas da comunidade, permanecendo um contingente maior de alunos da Escola E.F.M. Iracema. O trabalho passou a ter como eixo principal a musicalização, usando estratégias para o ensino percussivo não apenas com o objetivo de compreender o conteúdo técnico de execução dos instrumentos, “mas que desenvolvesse o senso crítico e reflexivo da prática musical”. (SANTOS, 2010, p.03)

Foi nessa experiência que percebi que todos os elementos musicais estavam envolvidos de uma vez só. E eu precisava está envolvida da mesma forma. Quando eu pensava em explicar sobre um tamborim, imediatamente, a pessoa do surdo também queria aprender. Um outro também pedia atenção e o grupo todo estava ali à minha espera. Com isso, tive que entender que todos estavam à espera da música e eu ainda estava à espera de entender tudo aquilo. E foi pensando na música que fui afinando os passos. Tive que compor, reger e organizar. Chegar à aula com o intuito de despertar o grupo para uma energia musical.<sup>4</sup>



---

<sup>4</sup> Entrevista com Catherine Furtado dos Santos em 19 de junho de 2011.

Imagem 5 – Ensaio Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada.  
Pátio da Casa de José de Alencar.

Durante todo o primeiro semestre de 2009, as atividades do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* e das disciplinas *Oficina de Percussão I e II* foram acompanhadas por visitas constantes do *Mestre Descartes Gadelha* que ministrou palestra e acompanhou o desenvolvimento musical percussivo de ambas as atividades, fazendo interferências sobre questões de técnica de execução, afinação e história dos instrumentos percussivos. Nas disciplinas de percussão foi possível ter novamente a visita de integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* que fizeram vivências com movimentação corporal para os alunos da disciplina utilizando ritmos de danças como as *cirandas* e o *Toré* dos índios Pitaguaris, do Município de Maracanaú/CE.



Imagem 6 – Alunos das disciplinas *Oficina de Percussão I e II*, dançando e tocando ciranda.  
Vivência com integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*  
21 de março de 2009.

O diálogo com o *Mestre Descartes Gadelha* suscitou a necessidade de registrar em áudio e vídeo células e frases rítmicas de estilos e gêneros diversos do seu repertório musical percussivo além de “saberes”, oralmente assimilados, acerca da história, morfologia e manipulação dos instrumentos de percussão, contemplando a sua utilização nas manifestações culturais populares. O objetivo principal seria a organização desses saberes percussivos, transformando-os em material didático para as atividades percussivas na UFC. As sessões de registro tiveram início em maio de 2009 produzindo um material com aproximadamente dez horas de duração que atualmente integra o acervo de documentos do Núcleo de Música Percussiva da UFC, aguardando

ser analisado e sistematizado. (Anexo III) Durante o processo de registro, o *Mestre Descartes* sentiu a necessidade de convidar amigos ritmistas e parceiros de composição para conversar sobre a música percussiva, revelando histórias e situações musicais que tiveram destaque em sua trajetória como ritmista. As conversas foram registradas e também fazem parte do referido acervo.

O contato constante do Mestre Descartes Gadelha com as atividades percussivas na UFC despertou a vontade de traduzir através de uma representação gráfica, o pertencimento das atividades percussivas ao ambiente acadêmico da UFC. Como artista plástico e pintor, Descartes Gadelha criou uma logomarca para a identificação do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* junto à própria UFC e a comunidade. O desenho destaca a armação de um pandeiro, em ouro, com cinco platinelas, (fazendo alusão a uma estrela cinco pontas) que, segundo o *Mestre*, significa os muros da universidade que cercam as árvores (mangueiras e cajueiros) que sombreiam a pequena casa caiada de cal, onde viveu o escritor José de Alencar, representante maior, para Descartes Gadelha, do saber da academia.



Imagem 7 – Logomarca do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada.  
Esboço feito pelo Mestre Descartes Gadelha

*Segundo semestre de 2009*

O trabalho intensivo de ensaios e aulas teórico-práticas do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* resultou na primeira apresentação do grupo fora do espaço acadêmico da Casa de José de Alencar. No dia 03 de novembro de 2009, a partir de um convite da direção da Escola Pública de Ensino Fundamental Iracema, o grupo se apresentou para os alunos no intervalo das aulas, tocando um instrumental percussivo composto de atabaques, congas, ganzás que acompanhavam em ritmo de

*Carimbó*, a melodia “Carimbó Sal e Sol” (Anexo IV), de autoria de Catherine Furtado dos Santos que também regeu e coordenou toda a apresentação.

Antes da apresentação, os alunos da escola estavam muito agitados e, de certa forma, brincavam com os amigos que estavam à frente para se apresentarem. Uma maneira de chamar atenção do público foi bater palmas no ritmo do carimbó voltando o olhar e o corpo para eles. A turma se apresentou com segurança e animação, sendo perceptível a vontade e o prazer de estarem tocando. (SANTOS, 2010, p. 04)



Imagem 8 – Apresentação na Escola Pública de ensino Fundamental Iracema. 03 de novembro de 2009.

A apresentação na *Escola Iracema* rendeu um convite para grupo reapresentar o trabalho na abertura da Conferência Estadual de Educação – COEE 2009 que aconteceu no Hotel Praia Centro em Fortaleza/CE no dia 11 de novembro de 2009.

#### *O Ano de 2010*

As atividades do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada ganharam força e incentivo no final de 2009 com as apresentações para a comunidade e atraíram novos integrantes procedentes principalmente das escolas públicas estaduais e municipais do entorno da Casa de José de Alencar. A visibilidade junto à comunidade e o crescimento do trabalho percussivo do grupo tornavam premente o cadastramento de suas atividades como *Projeto de Extensão* junto a Pró-Reitoria de Extensão da UFC. O cadastramento do projeto aconteceu em janeiro de 2010 recebendo uma identificação de ação extensionista de número 2010. PJ. 0440 – Grupo de Música Percussiva da UFC (Anexo V). A regência do grupo continuou efetivamente com Catherine Furtado dos Santos, que também passou a exercer a coordenação das atividades teórico-práticas, sendo remunerada através do Programa de Ensino Tutorial da UFC (PET/UFC) visto que o projeto não obteve êxito para renovação de concessão de bolsa junto a Pró-Reitoria de Graduação. A coordenação executiva do projeto permaneceu sob minha responsabilidade, realizando principalmente articulações para captação de recursos e

organização do espaço físico para ensaios e acomodação do acervo patrimonial do grupo em uma sala de aula na Casa de José de Alencar.

No início do ano o *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* se propôs ao desafio de desfilar mais uma vez na rua, durante os festejos carnavalescos. A proposta era de realizar um cortejo na rua lateral à Casa de José de Alencar, onde está situada a Escola de Ensino Fundamental Iracema (onde estudam parte dos integrantes do grupo) e que cruza becos e vielas onde mora a maioria dos alunos. Os ensaios para o desfile aconteceram durante o mês de janeiro e novamente o samba-enredo “Casinha Caiada” foi a peça que conduziu o cortejo. Através de doações, o grupo conseguiu recursos financeiros para a confecção de camisetas e de uma bandeira, com a logomarca do grupo e uma faixa com os dizeres “Rainha da Bateria”. O desfile teve início na Casa de José de Alencar seguindo em direção aos portões de entrada da *Escola Iracema* onde o cortejo faria uma parada para demonstração de ritmos percussivos e agradecimentos à comunidade. No trajeto de volta para a Casa José de Alencar uma aluna integrante do grupo exclamou: “*Olha, professora, essa é a rua onde eu moro, ali está minha mãe na calçada*”<sup>5</sup>. O grupo desviou o trajeto do desfile e percorreu as vielas do bairro, fazendo a festa e a alegria dos moradores, aproximando o fazer percussivo da comunidade.

“Nas laterais, a presença de familiares, amigos e participantes de grupos percussivos da cidade. Confetes e serpentinas animavam até o momento da parada que aconteceu em frente à escola. Este momento demarca mais um diálogo, no qual acontecem aprendizados profundos de vivência e de reflexões, sendo até mesmo inefáveis com a ajuda de espaços não convencionais de ensino. As ruas, por exemplo”. (SANTOS, 2010, p. 05)



<sup>5</sup> Depoimento de uma aluna integrante do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* à regente Catherine Furtado dos Santos.

Imagem 9 – Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada.  
Cortejo pelas ruas do bairro José de Alencar  
06 de fevereiro de 2010<sup>6</sup>

A experiência do desfile durante o carnaval revelou a necessidade e a importância em se estabelecer um vínculo maior com a comunidade, criando estratégias para ampliar a integração da música percussiva com o bairro, dando oportunidade aos parentes, amigos e familiares dos estudantes integrantes do projeto, conhecer o resultado do trabalho artístico desenvolvido na universidade. Surgiu então o Projeto “Batucada no meu Bairro” que consistia de vistas programadas, no último sábado de cada mês, a localidades do bairro do entorno da Casa de José de Alencar, para realização de um cortejo intercalado de apresentações de ritmos diversos como baião, carimbo, samba e maracatu, além de intervenções explicativas sobre o instrumental percussivo utilizado. Santos (2010) relata como foi a primeira experiência junto à comunidade.

Da primeira vez que essa idéia foi levantada na aula, a maioria da turma ria, afirmando que moravam em becos, ruelas e favelas. Segundo um aluno: “*professora, onde eu moro é perigoso e sujo, mas não tem problema de irmos até lá, pois eu já conheço os pilantras da rua onde moro.*” Com base neste depoimento, aproveitei para conhecer as experiências trazidas pelos integrantes. [...] Chegamos ao bairro. Seguimos e logo apareceram os vizinhos nas portas, e uma turma com várias crianças posicionou-se nas laterais da rua. O bairro era bem simples e, ao lado, havia um extenso campo de futebol, uma espécie de terreno abandonado. Em determinado momento, paramos em frente às crianças e apresentamos o grupo e o repertório tocado. Seguimos até o final da rua, que não era asfaltada, e voltamos até a casa do aluno. [...] Uma vizinha que estava na calçada pediu que nós sempre voltássemos. Terminamos o cortejo com muita alegria e tranquilidade. (p. 07)

Concomitante ao trabalho desenvolvido pelo *grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*, as atividades das disciplinas de percussão continuavam regularmente, sob minha responsabilidade, ao longo dos semestres e as experiências acumuladas durante os primeiros anos de trabalho nos possibilitaram distribuir os conteúdos de maneira sistemática na carga horária ofertada (Anexo VI).

Em junho de 2010 a quinta edição da Semana de Educação Musical – SEMU aconteceu sob a coordenação exclusiva dos alunos e dos professores do curso de Música – Licenciatura. Em virtude das discussões sobre atividades percussivas empreendidas nos dois últimos anos dentro do ambiente acadêmico do curso de Música – Licenciatura

---

<sup>6</sup> Foto: Lili Rodrigues

e por sugestão da coordenação do evento, foram incluídos três mini-cursos relacionados à música percussiva: grupo de percussão, construção de instrumentos de percussão<sup>7</sup> e percussão corporal<sup>8</sup>. As atividades das oficinas priorizaram trabalhos que desenvolviam principalmente as habilidades manuais, tanto para a produção sonora percussiva, quanto para a confecção de instrumentos musicais.

A oficina de música percussiva trabalhará com atabaques e congas explorando os ritmos da cultura afro e brasileira, enfatizando uma proposta de percussão que liga as possibilidades sonoras do instrumento ao contato direto com as mãos. (Professores: Catherine Furtado dos Santos e Leno Farias)<sup>9</sup>.



Imagem 10 – Mini-Curso de Construção de Instrumentos Percussivos  
V Semana de Educação Musical

O *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* encerrou a V SEMU com um cortejo pela Faculdade de Educação – FACED/UFC, local onde se realizou o evento.

A grande repercussão das atividades percussivas durante a V SEMU estimulou os integrantes do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, que sob a coordenação geral de Catherine Furtado dos Santos, contando com minha assessoria e com o apoio dos professores do curso de Música – Licenciatura organizaram o *I Encontro de Música Percussiva* na Universidade Federal do Ceará que aconteceu no dia 08 ao dia 10 de

<sup>7</sup> “Essa oficina proporcionará aos interessados o aprendizado da confecção de instrumentos de percussão (tambores), buscando novas possibilidades de se trabalhar a musicalização nas escolas e outras instituições. (Professores: Belton Gomes, Francisco Wellison, Marcelo Farias, Paulo Gurgel e Tauí Castro)”. Folder V Semana de Educação Musical. Documento impresso. Fortaleza, 2010

<sup>8</sup> “Proposta pedagógica baseada na utilização do corpo como instrumento musical. Aprendizado de som e ritmos corporais básicos. Jogos que trabalham a atenção e memorização tais como flecha e ecos. Práticas de improvisação que desenvolvem o senso de criação individual e coletivo. (Professor: Alessandra Araújo)”. Folder V Semana de Educação Musical. Documento impresso. Fortaleza, 2010

<sup>9</sup> Folder da V Semana de Educação Musical. Documento impresso. Fortaleza, 2010.

dezembro de 2010. O evento consistiu de palestras, mesa-redonda, oficinas e aulas-show com a presença do Mestre Descartes Gadelha e de grupos percussivos de Fortaleza/CE como o Maracatu Nação Iracema<sup>10</sup>, Grupo Alagba<sup>11</sup> e Grupo Ibadã<sup>12</sup>. As palestras trataram de temas como “Música Percussiva”, “Ritmos do candomblé” e “Pesquisa em Música Percussiva e Cultura Popular”. As oficinas realizadas foram “Notação Musical para Percussão”, “Construção de Instrumentos”, “Percussão Corporal”, “Ritmos dos Maracatus de Fortaleza” e “Bateria para Iniciantes”; todas buscando ampliar o contato, tanto de estudantes universitários quanto da comunidade, com a atividade musical percussiva. As mesas-redondas trataram dos temas como “Contextos Percussivos” e “A Música Percussiva na UFC”. (Anexo VII a e b)

Quando estava nos planos para fazer o encontro eu não sabia como isso poderia acontecer, mas tinha que ser feito. Tentei pensar em um encontro de percussão como um encontro de amigos. Por isso, contei com amigos e professores que eu sabia que tinha um "pouco" de percussão dentro de si e que poderíamos juntos dar o "ponta pé" inicial desse encontro percussivo dentro da universidade. E aconteceu. A comunidade universitária e externa compareceu. Impressionei-me com as palestras de professores que mesmo não sendo especificamente da área, como Luis Botelho e Elvis Matos, apresentavam um diálogo possível e um reconhecimento necessário desse fazer. Como também outros professores que estavam imersos nesse campo como Erwin Schrader e Descartes Gadelha. Vi o movimento nas salas quando aconteciam as oficinas. Tinha gente ensinando e gente querendo aprender. E o que muito me marcou foi também a diversidade que a percussão possibilitou durante o evento, pois no pátio de dentro um grupo de Marimbas se apresentava e, ao ar livre, na rua, um maracatu coroava o I Encontro de Música Percussiva da UFC<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> E no ano de 2002, nos 20 anos de Movimento Negro no Ceará, resolve-se no dia 13 de maio de 2002, no dia do maracatu fundar o Maracatu Nação Iracema, através da Associação Cultural e Educacional Afro Brasileira Maracatu Nação Iracema. Ela simboliza a práxis social do povo negro do Ceará. Vivência prática da caminhada. Disponível em <http://krislaynee.blogspot.com/2011/04/associacao-cultural-e-educacional-afro.html>. Acesso em 07 de jun 2011.

<sup>11</sup> ASSOCIAÇÃO ALAGBA tem por finalidade apoiar e desenvolver ações e projetos nas áreas social, cultural, artística e religiosa Afro Descendentes no Ceará, mantendo e preservando a essência do povo africano e valorizando o respeito ancestral e as praticas de boa conduta social na preservação da relação do homem como dependente da natureza na essência da vida e do culto as divindades da natureza, os Orixás. Atuando diretamente na comunidade do Conjunto Palmeiras, promovendo ações como seminários afros, trabalho sócio cultural voltado à Lei 10.639/03. Disponível em <http://www.associacaoalagba.org.br/quemsomos.php>. Acesso em 07 de jun 2011.

<sup>12</sup> O trabalho musical do IBADÃ reúne percussão, canto, dança e expressão corporal, com a proposta de interagir com o público através dos ritmos dos maracatus, samba-reggae, samba de roda, jongo, baião, coco, afoxé, caboclinho, congada, maculelê e outros. As diversas influências de ritmos enriquecem as apresentações do IBADÃ, pois expressam nossa variedade cultural. Disponível em <http://ibadabrasil.blogspot.com/>. Acesso em 08 de jun 2011.

<sup>13</sup> Depoimento de Catherine Furtado dos Santos enviado por email em 03 de julho de 2011.

Toda a efervescência percussiva que se desenvolveu durante o ano de 2010, atraiu a atenção de estudantes do curso de Música - Licenciatura para possibilidades de ampliação de atividades musicais envolvendo instrumentos de percussão, gerando uma demanda crescente de alunos com vontade de aprender a tocar instrumentos percussivos diversos, entusiasmados por experimentar novas sonoridades percussivas.

Dificuldades em se encontrar instrumentos percussivos de qualidade com possibilidade de afinação entre eles ou que produzissem timbres distintos, associadas aos altos custos para se adquirir determinados instrumentos em quantidade suficiente para as aulas, fez surgir a necessidade de pesquisar e compreender a organologia dos instrumentos percussivos e as especificidades de sua constituição e afinação, com o objetivo de ampliar e preservar o acervo instrumental percussivo do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, que ao final do ano de 2010 já contava com um total de **159** instrumentos percussivos (Anexo VIII).

Dentro desse contexto surgiram alguns alunos do curso de Música – Licenciatura que se propuseram a formar um grupo de estudo para compreender os processos de construção e confeccionar instrumentos musicais, inicialmente de caráter percussivo, ampliando posteriormente para instrumentos melódicos e harmônicos. Ao final de 2010 o grupo consolidou-se em um projeto chamado *Casa de Artesanato Musical* que foi contemplado com duas bolsas de monitoria da Pró-Reitoria de Graduação da UFC – PROGRAD. O objetivo do projeto, implantado no início de 2011, estabelecia a construção de uma *oficina* com sede na Casa José de Alencar, com ferramentas permanentes e materiais adequados e específicos para a construção de instrumentos musicais, desenvolvendo habilidades manuais e conhecimentos técnicos acerca da construção e reparo de instrumentos musicais, descobrindo as condições de propagação do som (acústica) e sistematizando técnicas de produção e fabricação desses instrumentos com fins pedagógicos musicais (Anexo IX).

Um dia conversando com dois colegas de curso, Tauí Castro e Belton Gomes, falei para eles do desejo que tinha que construir o meu próprio instrumento e eles me falaram que também tinham essa vontade e que até já sabiam fazer alguns instrumentos de percussão e que podiam me ensinar. Comentei também que existia no curso uma disciplina de construção de instrumentos que estava inativada e propus que fizéssemos um grupo de estudos para tentar movimentar essa disciplina. O nome do projeto surgiu porque queríamos dar um nome bem nacional para o nosso grupo de estudos, nada de nomes como *luthieria*. Como estudávamos na Casa José de Alencar pensei que poderíamos nomear o grupo com algo que desse a mesma sensação do lugar (simplicidade, brasilidade e aconchego). Então sugeri Casa de

Artesanato Musical. A partir de então venho cada vez mais me interessando pela pesquisa nesta área e percebendo a importância dessa atividade para o processo de educação musical, isso porque ela se torna um mecanismo para despertar e acrescentar o interesse pela música<sup>14</sup>.

Com três meses de execução do projeto, o grupo de estudantes conseguiu produzir 30 pads<sup>15</sup> para serem utilizados nas aulas de exercício técnico com baquetas e 08 alfaia reduzindo o custo em 70% do valor total desse mesmo material no comércio varejista de Fortaleza/CE. Com a confecção dos *pads* e dos instrumentos foi possível, além de reduzir gastos, oportunizar novas estratégias de ensino-aprendizagem para as disciplinas de percussão do Curso de Música – Licenciatura, também possibilitando novas experiências sonoras para o *grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*, viabilizando a criação de um naipe de alfaia e sistematizando conhecimentos.



Imagem 11 – Utilização dos *pads* na disciplina *Oficina de Percussão*.

*Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*

*Desfile no Carnaval de Rua de Fortaleza/CE*

*Março de 2011*

As experiências percussivas coletivas acumuladas nos últimos anos, aliadas a uma necessidade de compreender todas as etapas de um desfile carnavalesco, levaram os integrantes do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* a enfrentar o desafio de participar de um evento cultural popular do calendário da cidade, permitindo a vivência de cada etapa do processo, percebendo e superando as dificuldades e solucionando problemas tanto de ordem musical quanto organizacional.

<sup>14</sup> Depoimento de Francisco Wellison Rabelo Lemos recebido por email em 03 de julho de 2011.

<sup>15</sup> Os *pads* são discos construídos artesanalmente com uma superfície de borracha que simulam os tambores de uma bateria. São utilizados para a prática e o aprimoramento das técnicas de baquetamento.

No dia 07 de março de 2011, o *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* desfilou na Avenida Domingos Olímpio, mais uma vez com o samba enredo “Casinha Caiada” de autoria de Descartes Gadelha e Inês Mapurunga, abrindo o desfile oficial da segunda-feira de carnaval de Fortaleza/CE.

Os ensaios começaram no início de janeiro, aos sábados pela manhã, e intensificaram-se no mês de fevereiro acontecendo aos domingos, quando o grupo realizou cortejos pelas ruas do entorno da Casa de José de Alencar, com ajuda de um carro de som, para aperfeiçoar a execução percussiva em movimento, aumentando a motivação para o desfile ao despertar o interesse do público que passava pela rua.

Para a configuração da *bateria* levou-se em consideração as indicações do *Mestre Descartes Gadelha* que sugeriu a proporção de 01 surdo grave para 01 caixa, 01 chocalho, 02 agogôs, 02 tamborins, 01 repique, 01 cuíca e 01 surdo de corte. No acervo instrumental do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* existem somente 04 surdos graves e a configuração final do grupo seguiu a mesma proporção. Um total de 36 ritmistas participou dessa empreitada carnavalesca que solucionou de forma coletiva, questões de organização, distribuindo funções aos participantes do grupo, como confecção do figurino, reparo e afinação dos instrumentos e assuntos de logística, como o transporte do grupo e contatos com os organizadores do evento carnavalesco. O resultado desse esforço coletivo interferiu positivamente na sonoridade do grupo que de maneira exitosa cumpriu a missão de chamar a atenção para os feitos percussivos na Universidade Federal do Ceará, recebido com aplausos e elogios pelo público folião da avenida.

A concentração antes do desfile aconteceu no espaço da universidade com alguns integrantes dando os últimos retoques com as lantejoulas nas camisas, outros afinando os instrumentos e conferindo a sonoridade da bateria em geral. Depois almoçamos juntos e cada participante contribuiu com um prato de comida ou bebida para a alimentação. Isso fez com que a concentração fosse realmente um momento de integração, de socialização e cooperação. Após a refeição fizemos mais um ensaio geral e fomos vestir o figurino. O transporte chegou pontualmente e em clima de festa e muito samba chegou-se à avenida. Por ser o primeiro grupo a desfilarem usando um horário alternativo o público não havia chegado para o desfile. No nosso caso a proposta foi abrir o desfile das escolas de samba na segunda-feira de carnaval, fazendo com isso a estréia de um grupo acadêmico no espaço da cultura popular. Aproveitamos para organizar os instrumentos na posição original da bateria para o desfile. Enquanto aguardava-se a autorização para iniciar o desfile, o grupo manteve-se concentrado, realizando exercícios de alongamento seguindo a seqüência de atividades que sempre eram conduzidas no início dos ensaios. Para o desfile foi necessário alugar um carro de som próprio

para apresentar o samba-enredo, pois a prefeitura apenas disponibilizava equipamento móvel de som para os grupos cadastrados no desfile oficial. Após algumas horas a organização do evento solicitou que o grupo se posicionasse para o desfile. A avenida parecia longa e pela frente uma estréia, uma apresentação, uma produção artística baseada em Educação Musical começaria. Não se sabia ao certo em que momento iniciar a bateria. Tudo ainda era muito novo. Com a organização e a atenção do grupo os problemas foram solucionados sem desgastes, com todos colaborando para acontecer da melhor forma. [...] Ao anunciarem pelo sistema de som a entrada do grupo Acadêmicos da Casa Caiada iniciamos o *esquenta*<sup>16</sup>. Parte do público que chegava para o desfile, já parava para ver o que se passava. Ao finalizar o esquenta a bateria parava e todos cantavam o samba enredo, enfatizando o refrão com o balançar dos chapéus. Durante o cortejo na avenida fomos compreendendo de que forma faríamos o desfile. Decidimos fazer a seguinte seqüência: o esquenta, cantaríamos o samba-enredo e a bateria retornaria novamente acompanhando os cantores. Foi preciso entender, no momento do desfile, como chegaríamos ao final passando por todas essas etapas musicais interligadas, sem causar uma ruptura no desenvolvimento do que chamamos de desfile-apresentação. O trajeto começou a ter uma estrutura definida. Depois de a bateria tocar duas vezes o samba, dávamos uma pausa e começávamos novamente o *esquenta* ou então repetíamos apenas o vocal. Essa foi uma forma que encontramos para propiciar um pequeno descanso tanto às vocalistas, quanto ao cavaquinista e à própria bateria. Foi perceptível um aprendizado mútuo, contínuo e eficaz, resultando assim no final da avenida a finalização do samba no momento esperado e, ainda com uma brincadeira lúdica de regência, pedindo as *vibrações dos tambores* na qual com o toque e com o corpo em movimento comemorávamos a estréia no desfile carnavalesco. (SANTOS e SCHRADER, 2011, p. 06)



Imagem 12 – Desfile do Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada. Av. Domingos Olímpio – Carnaval 2011.

<sup>16</sup> Termo criado pelo grupo para designar uma seqüência de motivos ritmos, feita somente pelos instrumentos percussivos, onde os agogôs fazem um diálogo com os repiques, havendo resposta dos demais instrumentos da *bateria*.

Nossa narrativa chega a um instante de fechamento, no qual arrematamos nosso enredo relatando esta construção artística musical carnavalesca, com propósitos educacionais e formativos, que anuncia novos desafios e ações, fazendo uma pausa momentânea nessa trajetória de atividades percussivas construídas nos últimos cinco anos na Universidade Federal do Ceará. O trabalho percussivo em um ambiente acadêmico está posto e necessita de aprimoramento e compreensões cada vez mais profundas em busca de preservar, recriar e amadurecer o exercício musical percussivo coletivo em nossa comunidade.

*A universidade pôs um bloco na rua.  
O ritmo vive no coração de todos...  
Descartes Gadelha*

### **ALA DE RITMISTAS – Atividades das disciplinas de percussão na UFC e o impacto formativo nos alunos (futuros licenciados em música).**

Neste momento focalizo minha atenção para discutir não exatamente sobre um método, mas uma trajetória de trabalho assumido na perspectiva de ampliar as possibilidades de articulação dos processos de ensino-aprendizagem através da percussão, na formação do professor de música, vivenciando novos conhecimentos num diálogo constante com inter-relações de aprendizagem coletiva dentro do espaço da sala de aula das disciplinas *Oficina de Percussão I e II*.

Ao introduzir um novo campo de conhecimento na formação de professores de música na UFC nos foi necessário inicialmente estabelecer uma escuta constante em relação à bagagem musical rítmica e percussiva trazida pelos alunos ingressos no curso de Música – Licenciatura que se matriculavam nas disciplinas de percussão. Foi necessário estabelecer conversas e desenvolver observações contínuas para que fosse possível estabelecer critérios, parâmetros que balizassem o vasto conteúdo relacionado à produção musical percussiva, a fim de sintetizar, em uma carga horária de trinta e duas horas/aula, informações e atividades musicais pertinentes e conectadas com o eixo principal do projeto pedagógico do curso: o ensino e a aprendizagem de música em contextos coletivos.

Nos depoimentos do grupo representativo dos alunos que cursaram as disciplinas de percussão constatamos que 40% dos entrevistados nunca tinha tido experiência com percussão antes de entrar no curso de Música – Licenciatura. “Nunca tive experiência

com percussão. Eu vim aprender aqui mesmo na faculdade<sup>17</sup>”. Outros 15% afirmaram ter tido contato com percussão através de experiências lúdicas na infância. “Pegava uns baldes grandes e tudo e umas varetas de churrasco e pegava latinha e começava a improvisar um material percussivo de bateria e panela. Mas estudar mesmo só na faculdade<sup>18</sup>”. Em alguns casos o contato com a percussão se dava através dos familiares e amigos aprendendo informalmente o manuseio de um ou dois instrumentos percussivos em situações cotidianas casuais.

Quando eu tinha a oportunidade de encontrar um instrumento de percussão eu ia lá mexer bater. Eu tinha um tio que era percussionista e antes de começar o show eu subia no palco para conhecer os instrumentos aí ele me mostrava e eu ia só bater um pouco. Outra oportunidade que eu tinha de mexer com os instrumentos de percussão eram nas lojas de instrumentos<sup>19</sup>.

O restante do grupo entrevistado – 45% – afirmou ter tido experiências significativas com instrumentos percussivos antes de ingressar na universidade. As experiências percussivas foram diversas. Em alguns casos, o contato com a percussão também se deu através de amigos e familiares que, diferentemente da situação anterior, tinham envolvimento cotidiano maior e freqüente com a prática musical percussiva.

Eu nasci em uma família de músicos, então sempre freqüentei rodas de samba e aprendi a tocar pandeiro, rebolo, surdo, os instrumentos que são característicos das rodas. Aprendi vendo principalmente, imitando e via oral sempre que eu tinha alguma dúvida eu perguntava para alguém<sup>20</sup>.

Em outros casos, o envolvimento com a música percussiva aconteceu através da participação efetiva em grupos de percussão, rodas de capoeira e agremiações carnavalescas, como escolas de samba e grupos de maracatu, oportunizando o contato com instrumentos como pandeiro, tamborim, caixas, surdos, *rebolo*<sup>21</sup>, atabaques, alfaias e o ferro utilizado pelos grupos de maracatu de Fortaleza/CE. “Participei de um grupo

<sup>17</sup> Entrevista com Gleiciane de Abreu Oliveira em 26 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC

<sup>18</sup> Entrevista com Patrick Mesquita em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC

<sup>19</sup> Entrevista com Jonathan Raphael Ramos de Oliveira em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC

<sup>20</sup> Entrevista com Jamerson Farias Ribeiro em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>21</sup> O mesmo que *tantã*. Tipo de tambor de formato cilíndrico ou afunilado, semelhante ao atabaque, com o fuste em madeira ou alumínio. Possui uma pele animal ou de poliéster (sintética) em apenas uma das suas extremidades. É tocado com as mãos.

percussivo aqui da cidade que é a Caravana Cultural. E por eu ser carioca também tem aquela cultura carnavalesca e sempre tem muita percussão<sup>22</sup>”.

Ainda foi possível verificar que outra parte dos alunos teve experiência prévia ao ingressar no curso de graduação, tocando instrumentos percussivos em bandas marciais nos desfiles de comemoração do dia da independência ou ainda tocando *bateria* em grupos musicais nas escolas e igrejas, tendo um contato e aprendizado musical informal com esses instrumentos.

Minha experiência foi com carteira de colégio e panela de casa. Também com banda de igreja, sempre naquele ensinamento oral mesmo. E eu tive alguma experiência em banda marcial de desfile de sete de setembro. Eu toquei tarol no colégio São Luís lá em Petrolina, Pernambuco<sup>23</sup>.

As experiências ou falta de experiências dos alunos, com atividades percussivas, antes do ingresso no curso de Música – Licenciatura da UFC geraram, expectativas de aprendizado e motivações diversas para a realização das disciplinas de percussão. Indagados sobre a escolha por cursar essas disciplinas, de caráter optativo, os alunos revelaram as seguintes disposições e situações, enumeradas a seguir:

- 1) **Aprimorar a leitura** – melhorar a leitura rítmica, aprofundando questões de teoria musical, facilitando a leitura do ritmo na partitura.

O que fez eu me matricular nessa disciplina foi não ter tido contato com o instrumento de percussão. Por conta de não ter tido o contato com instrumentos rítmicos, com a leitura rítmica eu sentia também que eu tinha essa dificuldade de ler o ritmo e bater aquele ritmo então isso iria me ajudar a crescer como músico<sup>24</sup>.

- 2) **Melhorar a percepção rítmica** – Melhorar a percepção, a escuta de ritmos, desejando saber como é que se faz pra *sentir* o ritmo.

Tirar o ritmo de ouvido porque eu tenho um pouco de dificuldade. Quando você passa a fazer parte de uma atividade de percussão você vai aprendendo os ritmos e fica muito mais fácil<sup>25</sup>.

- 3) **Compreender os motivos rítmicos** – Estudar, conhecer e aprender novos ritmos, ritmos diferentes, uma diversidade de ritmos, ritmos brasileiros.

<sup>22</sup> Entrevista com Bruno da Silveira Carvalho em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>23</sup> Entrevista com Héber Daniel De Araújo Bragança em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>24</sup> Entrevista com Diego Nery dos Santos em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>25</sup> Entrevista com Claudioni Matias da Rocha em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Compreender as células rítmicas que existem em outros *ritmos*, principalmente nos ritmos brasileiros, diferenciando-as.

Acho que a percussão faz parte da cultura brasileira, bem mais que outros instrumentos. Eu sinto mais a cultura brasileira dentro do instrumento percussivo. A história do Brasil tem a presença da percussão e como eu sou muito apaixonado pela história do Brasil... Queria aprender essa questão das diferenciações rítmicas<sup>26</sup>.

- 4) **Conhecer e aprender a tocar os instrumentos percussivos** – Conhecer e tocar os instrumentos de percussão, pois não sabiam que tinham tantos instrumentos e com tantas variações. Ter a primeira oportunidade em tocar um instrumento de percussão. Conhecer um pouco da técnica para cada instrumento. Ter uma formação básica para mexer em todos os instrumentos que estavam disponíveis. Ter contato com alguns instrumentos que ainda não conheciam. Aprender outros instrumentos percussivos que não fossem somente os instrumentos de que sempre gostaram. Tocar algum instrumento de percussão diferente.

Eu esperava aprender todos os instrumentos. Isso não aconteceu em um só semestre. Como eu via muitos instrumentos eu ficava com vontade de aprender todos. Na escola eu participava era bandas de marcha. Lá não tinha mobilidade, eu sempre toquei no tarol e eu ficava muito chateado por que os meus ouvidos ficavam no surdo. Eu era doido para tocar surdo<sup>27</sup>.

- 5) **Melhorar a performance artística** – Utilizar a percussão em outros grupos musicais. Ter outro instrumento para tocar e acrescentar a vida musical. Facilitar a comunicação com os músicos, saber dialogar com os percussionistas. Aprender os motivos rítmicos para utilizar na execução de outros instrumentos. Conhecer todas as possibilidades musicais para estar em um ambiente de um grupo musical.

A percussão acaba te auxiliando. Quando você canta é uma possibilidade a mais para você no palco. De repente você vai e usa um instrumento de percussão<sup>28</sup>.

- 6) **Aperfeiçoar o desempenho musical** – Conseguir ter e melhorar a coordenação motora, ter uma maior resistência para tocar o instrumento percussivo, malhar o braço, adquirir uma postura melhor.

<sup>26</sup> Entrevista com Héber Daniel de Araújo Bragança em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>27</sup> Entrevista com Mairton de Paiva Silva em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2009.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>28</sup> Entrevista com Ana Maria de Sousa Sobrinho em 21 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Aprender um instrumento para enriquecer, mais dois, três ou quantos forem possíveis. A coordenação motora é muito importante para a independência das mãos dos pés às vezes também, do corpo. É interessante você trabalhar com a coletividade com percussão, uma massa sonora interessante. A questão das células rítmicas, eu uso nas minhas marcações no meu instrumento, no caso o piano. Eu uso bastante células de percussão. Notei que a gente se baseia sempre nelas<sup>29</sup>.

- 7) **Aprender para ensinar** – Aprender para multiplicar. Aprender a metodologia de como ensinar percussão, como se construir a didática do ensino de percussão e do ritmo. Aprender soluções didáticas que possam conduzir o caminho de ensinar. Utilizar a percussão como uma ferramenta de ensino em sala de aula. Saber pelo menos *o básico* da atividade com percussão para introduzir no seu trabalho na escola. Ter o máximo de experiência com percussão para dar aula na escola. Aplicar na escola os conhecimentos adquiridos na disciplina, musicalizando em grupo.

Tem escolas que a gente pode dar aula que tem apenas os instrumentos de percussão e não precisa ter só um instrumento, a gente sabendo o ritmo a gente consegue trabalhar com muitas coisas<sup>30</sup>.

- 8) **Compreender a percussão no coletivo** – Aprender como trabalhar em conjunto a música percussiva. Ver como fica a mistura, como se comportam todos esses instrumentos juntos. Poder estar tocando no coletivo.

A curiosidade de saber como trabalhar os instrumentos individualmente e em grupo. Eu queria entender, na perspectiva do professor, como é que funcionava um grupo percussivo. Trabalhar com uma coisa que eu não conhecia que era apenas percussão, tentar pegar as metodologias e juntar com as que eu já pensava<sup>31</sup>.

Um grupo reduzido de alunos mencionou ainda a atividade de regência para grupos percussivos como motivo que os impeliu a cursar as disciplinas de percussão. Acreditamos que pelo fato dessas disciplinas serem ofertadas nos semestres iniciais do curso, a maioria dos alunos entrevistados ainda não havia despertado para possibilidades de condução de grupos musicais, uma vez que as disciplinas de regência serem ofertadas somente a partir do quinto semestre. Outra parcela ainda mais reduzida de alunos mencionou como motivo principal para cursar as disciplinas de percussão

<sup>29</sup> Entrevista com Raimundo Edson Santos Távora Filho em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>30</sup> Entrevista com Jessica Poliana Carvalho dos Santos em 21 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>31</sup> Entrevista com Marcelo Mateus de Oliveira em 15 de outubro de 2009. Aluno do semestre 2008.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

apenas a necessidade de cumprimento de carga horária para conclusão do curso de Música – Licenciatura.

Realizar um trabalho musical percussivo buscando contemplar uma turma de alunos com conhecimentos tão heterogêneos sobre percussão, com motivações e expectativas de aprendizagem tão diversas, não foi tarefa fácil e solicitou o planejamento e aplicação de estratégias de ensino que foram desenvolvidas ao longo dos encontros nas disciplinas de percussão. O trabalho consistiu essencialmente em possibilitar o contato dos alunos com a prática percussiva em conjunto, ressaltando atividades com ritmos praticados na cultura popular<sup>32</sup> como o samba, o baião, a ciranda, a marcha, o maracatu, o carimbó e o ijexá, suscitando uma reflexão teórica sistemática sobre os seus elementos musicais constitutivos. A carga horária reduzida das disciplinas – 32 horas/aula cada uma – e a grande quantidade e variedade de instrumentos percussivos adquiridos, ainda que inexistentes no primeiro semestre de trabalho das disciplinas, fez com que optássemos por um programa que equilibrasse exercícios técnicos de execução instrumental com a prática constante de um repertório percussivo, voltado para formação de uma expressão musical consciente e consistente através dos instrumentos de percussão. Algumas atividades foram bem recebidas pelos alunos e foram efetivadas ao longo dos semestres como estratégias de ensino, compondo parte da metodologia do programa das disciplinas de percussão. Relatamos a seguir essas atividades procurando revelar uma pequena parcela desse cotidiano musical percussivo que foi desenvolvido nas aulas ao longo dos semestres.

#### **a) Atividade de alongamento e flexibilidade muscular**

Antes de iniciar qualquer atividade percussiva realizávamos exercícios de alongamento para aumentar a mobilidade das articulações e evitar o tensionamento de grupos musculares, facilitando o relaxamento muscular e reduzindo o risco de lesões. Todos formavam uma roda e fazíamos o alongamento em conjunto. Os exercícios eram repetidos em todas as aulas e direcionados para o alongamento de todas as partes do corpo, havendo maior atenção para os músculos do braço, antebraço, pulso e dedos das mãos. Constantemente outros exercícios eram acrescentados a este momento de flexibilização corporal, sugeridos pelos próprios alunos, que traziam novas propostas

---

<sup>32</sup> Utilizamos a terminologia “ritmos praticados na cultura popular” para evitar uma discussão acerca de gêneros musicais.

vivenciadas por eles em outras atividades físicas ou artísticas. Habitualmente foram realizados os seguintes exercícios:

- Juntar as duas mãos, próximo ao peito e fazer rotações com o pulso, para direita e esquerda.
- Alongar os braços. Esticar um braço para frente, com a palma da mão para baixo, e com a outra mão, por baixo, segurando os dedos e os polegares, fazendo uma pressão, trazendo os dedos, por cima, em direção ao corpo. Repetir o exercício com o outro braço.
- Variação do exercício anterior: ainda com o braço esticado, com a palma da mão para baixo, e com a outra mão, por cima, segurando os dedos e os polegares, fazer uma pressão, trazendo os dedos, por baixo, para próximo do corpo. Sentir todo o braço e antebraço alongar. Repetir o exercício com o outro braço.
- Outra variação dos exercícios anteriores. Esticar o braço com a palma da mão para cima, e com a outra mão repetir os movimentos anteriores, trazendo os dedos para próximo do corpo.
- Com os braços para frente, fechar a mão como se estivesse segurando uma vela e realizar um movimento para baixo e para cima com o pulso.
- Colocar a palma da mão na parede, espalmada, e com a outra mão, levantar dedo por dedo (despregando da parede). Fazer o alongamento para as duas mãos. Sentir os tendões do braço alongando.
- Com todo o braço esticado a frente do corpo, puxar o braço, para próximo ao peito, alongando o ombro e parte das costas.
- Soltar “*a munheca*”: balançar o pulso.
- Colocar a mão por trás da cabeça, procurando alcançar as costas e puxar o cotovelo para trás, alongando os músculos do tríceps e das costas.
- Entrelaçar as mãos por trás e esticar. Flexionar o tronco no sentido do chão, elevando os braços para cima. (destravar os joelhos ao flexionar o tronco)
- Entrelaçar as mãos e com as palmas das mãos para fora, esticar os braços para frente
- Rotação dos ombros.
- Elevar os ombros e manter elevado por alguns segundos. Mantendo a elevação, suspender os cotovelos, somente o braço, lateralmente. Em seguida, elevar os

antebraços, apontando-os no sentido oposto ao corpo, com as palmas das mãos para trás. Manter suspenso por alguns segundos e soltar, expirando.

- Rotação do pescoço.
- Variação da rotação do pescoço: olhar para baixo. Em seguida olhar para a mão direita, fazendo uma leve rotação do pescoço. Prosseguir olhando por cima do ombro direito. Olhar na direção oposta (esquerda), para cima. Repetir a seqüência para o lado esquerdo.
- Elevar os braços, esticados, na altura do ombro, com as palmas das mãos para baixo. Manter os braços suspensos e apontar os dedos para cima. Fazer uma rotação com os braços, para frente e para trás.
- Jogar os braços, aleatoriamente, no ar. Deixá-los livres.

**b) Atividades práticas em conjunto: execução de uma estruturação musical percussiva.**

Em virtude da grande variedade de instrumentos percussivos que estavam disponíveis para a aula, elaborávamos uma estratégia para permitir que cada aluno escolhesse o instrumento que fosse do seu interesse, permanecendo com ele durante toda a disciplina, desenvolvendo suas técnicas de execução musical, buscando também compreender sua história e função dentro de um contexto musical coletivo percussivo. A opção do aluno pelo instrumento era feita no primeiro encontro, através de uma dinâmica na qual os alunos experimentavam realizar, durante 15 minutos, uma estrutura musical percussiva. A proposta musical era livre para que houvesse improvisações e interação rítmico-musicais entre os alunos. Alguns alunos escolhiam um instrumento, mas em seguida pediam para trocar quando percebiam alguma dificuldade. Outros enfrentavam o desafio de descobrir as possibilidades sonoras do instrumento escolhido<sup>33</sup>.

Após a dinâmica inicial elegíamos algum ritmo da cultura popular como o *samba*, o *baião* ou o *maracatu* e criávamos uma estrutura básica, executando motivos rítmicos simples, mantendo a cadência (pulso) constante, para os diversos naipes de instrumentos que haviam se constituído espontaneamente. Os motivos rítmicos eram

---

<sup>33</sup> O *tamborim* alcançou a maior preferência nos depoimentos colhidos com um grupo representativo de alunos que cursaram as disciplinas de percussão, seguidos pelos instrumentos de *marcação* como *surdo* e *surdo de corte*. A *caixa*, a *zabumba*, e o *pandeiro* também tiveram aceitação, mas em porcentagem bem menor, assim como o *agogô*, o *repique*, a *alfaia* e o *atabaque*.

exemplificados e os alunos ouviam e buscavam reproduzir em seus instrumentos. A partir daí, realizávamos as seguintes seqüências:

- Todos giravam em uma roda, tocando uma base rítmica principal. Ao sinal da regência, todos paravam de tocar e de girar e um instrumentista realizava um solo, mantendo o andamento estabelecido pelo grupo. O instrumentista finalizava o solo e todos retomavam a base rítmica principal. (Quando o grupo estava tocando a base rítmica principal, todos da roda giravam inicialmente para direita. Após o solo, todos giravam para a esquerda e assim sucessivamente).
- Todos tocavam a base rítmica principal. Ao sinal da regência alguns naipes silenciavam enquanto outros naipes seguiam tocando, permitindo assim um exercício de escuta mais apurada dos motivos rítmicos de cada naipe e o “diálogo musical” que ocorria entre eles. Podia-se solicitar também que apenas um naipe permanecesse tocando. Desta forma objetivava-se conseguir uma escuta maior do som produzido pelos instrumentos do naipe. Ao sinal da regência, todos retomavam a base rítmica principal.
- Por fim, introduzíamos a primeira noção de *breque*<sup>34</sup> para o conjunto percussivo. A estrutura rítmica para o *breque* era simples e havíamos aprendido com o *Mestre Descartes Gadelha*. O *breque* consistia de um chamamento feito pela regência, usando as sílabas *tá tá tá*, executado com a voz e gestos das mãos levantadas e todo o conjunto percussivo respondia com cinco batidas *tum tum tum tum tum* (Fig. 1).

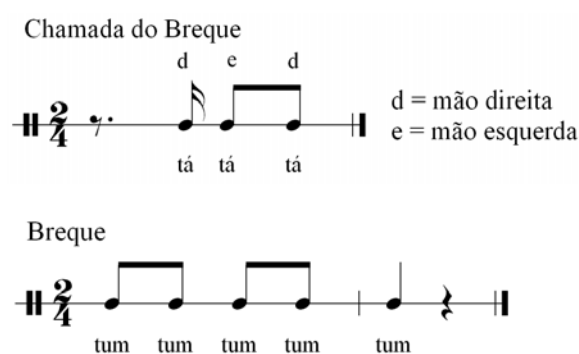


Figura 1 – Estrutura rítmica para o breque.

Durante a atividade ainda solicitávamos que os alunos experimentassem outros instrumentos, trocando com os colegas. Entretanto, ao trocar de instrumentos,

<sup>34</sup> Op. Cit.

percebíamos que alguns integrantes não conseguiam manter o andamento que estava sendo executado e o grupo passava a tocar em uma pulsação mais lenta. Em outros momentos, outros integrantes tocavam com mais vigor e o andamento tornava-se mais rápido. Alguns alunos reclamavam da fadiga muscular pelo primeiro contato com os instrumentos percussivos. Os exercícios constantes ao longo do semestre permitiriam superar o desconforto inicial.

**c) Atividade de leitura de motivos rítmicos: notação musical tradicional de ritmos populares brasileiros.**

A leitura de motivos rítmicos na pauta foi um desafio para as aulas de percussão, pois em virtude do andamento acelerado de grande parte dos ritmos populares brasileiros era necessária muita agilidade na leitura para acompanhar a notação e produzir um resultado sonoro semelhante ao que se era escutado no cotidiano dos grupos percussivos. Durante as aulas, foi muito comum ouvir reclamações dos alunos como: *“eu me atrapalho na leitura. Não consigo acompanhar visualmente. Prefiro ouvir, decorar e repetir o que escuto aqui no instrumento”*. Diante dessa dificuldade iniciamos uma atividade de sensibilização para o exercício de leitura da notação musical tradicional, optando por enfatizar a compreensão, na partitura, de algumas estruturas rítmicas básicas comumente executadas pelos instrumentos percussivos das escolas de samba, grupos de baião ou de maracatu, que são transcritos em uma métrica binária. Nesse sentido, elegemos a semínima como representante da pulsação e trabalhamos com a sua subdivisão em colcheias e semicolcheias. Para o *samba*, os motivos rítmicos executados pelos instrumentos tamborim, repique, ganzá, chocalho e caixa eram freqüentemente representados, pelos autores, por semicolcheias e para os motivos rítmicos dos surdos, as semínimas prevaleciam em maioria. Nesse sentido, passamos a criar motivos rítmicos sucessivos ou simultâneos com essas figuras, em compasso 2/4, executando-os com uma batida das mãos nas coxas da perna e marcação do pulso com os pés. Os exercícios foram:

- Realizar a pulsação com os dois pés (pulso = 80 batimentos/minuto) e bater as duas mãos nas coxas marcando a semínima como unidade de tempo.
- Realizar a pulsação com os dois pés e bater as duas mãos nas coxas marcando as colcheias.
- Realizar a pulsação com os dois pés e bater as duas mãos nas coxas marcando as semicolcheias.

- Realizar a pulsação com os dois pés e bater a mão direita na coxa marcando as semínimas e a mão esquerda marcando as colcheias. Com um sinal da regência, trocar a marcação rítmica da mão direita para a mão esquerda e vice-versa. Repetir o mesmo exercício marcando as colcheias em uma mão e as semicolcheias na outra. Os pés mantêm o pulso, executando as semínimas, que representa a unidade de tempo de todos os exercícios propostos anteriormente.



Figura 2 – Notação musical tradicional para um compasso binário com a semínima representando a unidade de tempo.

Posteriormente solicitava que a turma utilizasse os instrumentos. Formávamos quatro grupos com a seguinte configuração: 08 surdos, 04 caixas, 04 repiques e 08 tamborins. As atividades com os instrumentos, baseadas na leitura sobre a notação musical da figura 2, seguiam a seguinte seqüência:

- Todos tocavam as semínimas, depois as colcheias e por fim as semicolcheias. Tocavam-se os ritmos percebendo a movimentação do braço e do corpo, buscando uma sonoridade em conjunto, com toque preciso, ouvindo todos os instrumentos. Pedi para aqueles que estavam tocando o tamborim que o segurassem como se estivessem se olhando em um espelho, pois assim não forçariam tanto as articulações do pulso ao segurar o instrumento;
- Cada grupo de instrumentos tocava uma estrutura rítmica, sucessivamente e depois simultaneamente;
- Exercícios em forma de *cânone* com as estruturas rítmicas. Após um sinal de regência, os grupos passavam a tocar as estruturas rítmicas que os outros estavam executando;
- Exercício de mudança de andamento, tocando as estruturas rítmicas em andamento mais rápido e depois mais lento. Quando se aumentava o andamento, o grupo tendia a tocar mais forte. E o contrário também se dava com a diminuição do andamento. Realizávamos várias tentativas para acelerar o

andamento sem aumentar a intensidade até encontrarmos um equilíbrio entre tocar em andamento rápido e de forma suave, menos intensa.

Em um segundo encontro para o exercício da leitura, ampliávamos a compreensão dos motivos rítmicos, trabalhando com sete combinações possíveis de colcheias e semicolcheias para a subdivisão da semínima (Fig. 3). Fazíamos vários exercícios de leitura combinando os motivos rítmicos abaixo, uns com os outros e com a semínima:

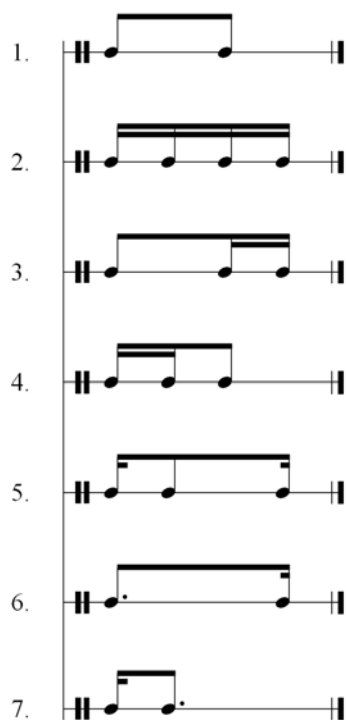


Fig. 3 – Sete combinações possíveis de colcheias e semicolcheias subdividindo-se a semínima.

Os alunos montavam combinações em um compasso binário e executavam no instrumento. A partir das propostas criadas, buscávamos semelhanças com os motivos rítmicos praticados nas escolas de samba, grupos de baião e maracatu. Na figura 4 podemos observar duas propostas apresentadas pelos alunos e sua correlação com motivos rítmicos executados pelas escolas de samba.

Motivos rítmicos criados pelos alunos

Agogô agudo grave

Surdo de Corte mão baqueta

Motivos rítmicos das escolas de samba

Figura 4 – Motivos rítmicos criados pelos alunos e os praticados pelas escolas de samba.

A leitura de motivos rítmicos com pausas também era explorada a partir da introdução gradativa de momentos de silêncio na estrutura de quatro semicolcheias (Fig. 5). Todas as variações possíveis foram estudadas, inicialmente marcando o ritmo com as mãos na coxa, seguido da percussão nos instrumentos, procurando perceber a sonoridade resultante.

Figura 5 – Sequência para estudo das pausas para semicolcheias.

Por fim, exercitávamos, em andamento mais lento, motivos rítmicos do samba para surdo de corte<sup>35</sup>, tamborim, caixa e repique, propostos por Oscar Bolão (2003) (Fig. 6). Os grupos eram separados para adquirir agilidade em executar os motivos rítmicos e depois todos juntos executavam em conjunto o trabalho desenvolvido individualmente.

<sup>35</sup> Chamado também de cortador ou surdo de terceira, ele tem a função de quebrar a rigidez dos surdos de marcação com frases rítmicas variadas. (BOLÃO, 2003, p. 56)

Tamborim

Repique

Caixa

Surdo de corte

▭ = movimentos para baixo  
V = movimento para cima

- • aro  
- • borda  
• mão

mão  
baqueta

Fig. 6 – Ritmo básico das escolas de samba. (BOLÃO, 2003, pg.70)

#### d) Atividades com instrumentos de marcação (surdos, bumbos e alfaias).

Os primeiros instrumentos de percussão que utilizávamos para realizar um estudo técnico de execução instrumental eram os instrumentos de *marcação* dos conjuntos percussivos da cultura popular brasileira: o surdo e o bumbo. Os motivos rítmicos praticados nesses instrumentos são na maioria das vezes simples e favoreciam o contato com a notação musical.

Iniciávamos a atividade com exercícios de leitura na pauta propostos por Costa & Gonçalves (2000) e Bolão (2003) (Fig. 7), iniciando o estudo com motivos rítmicos mais simples para o *surdo de 1º* e de *2º*<sup>36</sup>, ampliando a leitura para motivos rítmicos dos *bumbos* e outros mais complexos feitos pelo *surdo de corte*<sup>37</sup> e *alfaias*.

Surdo de 1º

Surdo de 2º

Bumbo

mão  
baqueta

mão  
baqueta

baqueta

<sup>36</sup> Surdos – tambores mais graves da bateria de uma escola de samba. Surdo de 1º ou marcação – o mais grave de todos, que tem em média 24 polegadas e tocam no segundo tempo do compasso (tempo forte do samba). Surdo de 2º ou resposta – tem em média 22 polegadas e tocam no 1º tempo do compasso. (COSTA & GONÇALVES, 2000, p. 19)

<sup>37</sup> Op. cit.

Surdo de Corte mão  
baqueta

Alfaia

d e d e d d e

d = baqueta mão direita  
e = baqueta mão esquerda

Figura 7 – Motivos rítmicos.

Com os surdos, trabalhávamos os motivos rítmicos para o samba e com os *bumbos e alfaias*, os motivos rítmicos do *maracatu acelerado (baião de maracatu)*. Através dos exercícios de leitura no pentagrama dos motivos rítmicos do *samba*, explicávamos a acentuação forte no segundo tempo do compasso binário (tempo forte do samba) e a resposta realizada pelo surdo de 2°. No ritmo executado pelo surdo de 1°, a batida solta da baqueta se encontra no segundo tempo e o primeiro tempo é executado por um abafamento feito pela mão do som produzido pela baqueta, que levemente encosta sobre a pele do instrumento. Já o surdo de 2° realiza esse procedimento ao inverso, com a batida solta da baqueta no primeiro tempo. Grande parte dos alunos sentia dificuldade em compreender essa mudança de acentuação em relação à métrica do compasso binário.

Todos os alunos tinham a oportunidade de tocar os *surdos, bumbos e alfaias*, em razão da grande quantidade de instrumentos disponíveis no acervo instrumental do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*. Os exercícios técnicos de execução musical com os surdos aconteciam em uma roda, procurando ampliar a percepção auditiva dos alunos e manter a marcação do andamento de forma precisa, constante e segura com o grupo. A facilidade em executar batidas apenas marcando o tempo, e a repetição constante do movimento percussivo, corroborava para uma execução imprecisa e desleixada, com intensidade excessiva e uma sonoridade distorcida, sendo chamada a atenção dos alunos para o cuidado em não deixar-se levar pelo cansaço físico e a monotonia sonora causada pela repetição contínua de uma estrutura rítmica simplificada.

Com o desenrolar da atividade, a maior dificuldade encontrada pelos alunos era o desconforto causado pelo peso do instrumento. Aprendendo a tocar os instrumentos de percussão percebia que meu desempenho e agilidade melhoravam quando sentia que o instrumento também fazia parte do meu corpo. Antes de tocá-lo precisava entender como se ajustava junto a mim. Fazia várias tentativas em diferentes posições e atitudes

corporais aleatórias. Algumas mais incômodas e outras mais ajustadas ao meu tamanho e postura corporal cotidiana. A posição dos braços e a distância das mãos em relação ao instrumento também foram importantes. A maneira de segurar as baquetas também interferia na sonoridade percutida. Era preciso testar várias formas, descobrir diversos movimentos e trejeitos que me proporcionassem um encontro com o instrumento. Era preciso abraçar o instrumento, torná-lo parte integrante e complementar do meu corpo. Procurei explicar para o grupo essa relação com o instrumento. Dando seqüência a atividade, realizávamos um trabalho de ajuste da posição do instrumento no corpo, buscando encontrar a melhor postura tanto para tocar, quanto para sustentar o instrumento de forma confortável. Os alunos de porte físico maior sempre escolhiam o surdo. Havia uma dificuldade muito grande para as alunas em segurar os surdos, em razão do peso e tamanho, principalmente os surdos maiores. Havia uma preferência por tocar alfaia ou o surdo de corte, que eram instrumentos menores e mais leves em relação aos surdos de primeira e segunda.

A carga horária de trabalho técnico específico somente com os surdos e bumbos nas disciplinas de percussão não era tão necessário, pois quando realizávamos atividades com outros instrumentos percussivos, necessitávamos sempre de um grupo para fazer a marcação do andamento e desta forma, mesmo reduzindo-se o tempo de trabalho específico, a atividade prática com os surdos e bumbos acabava tornado-se constante e diluída ao longo do semestre. O mesmo ocorria com as alfaias que eram constantemente trabalhadas durante as vivências com os ritmos do maracatu.

**e) Atividade com zabumba: independência entre as mãos direita e esquerda.**

Com o aumento do número de instrumentos percussivos foi possível dividir a turma em subgrupos para trabalharmos conjuntos específicos de instrumentos. A aquisição de sete *zabumbas* e a utilização de *surdos* e *bumbos* menores permitiu que uma turma com aproximadamente 20 alunos realizasse um trabalho técnico para compreender, em conjunto, os movimentos de execução de motivos ritmos da *zabumba*.

A proposta musical principal do trabalho com a *Zabumba* foi de percutir uma célula básica com a mão direita sobre a pele superior do instrumento, utilizando uma baqueta e percutir um *contra-batida*<sup>38</sup> com a mão esquerda sobre a pele inferior do

---

<sup>38</sup> Alguns autores permanecem utilizando o termo *contratempo* para os motivos rítmicos percutidos na pele inferior da *Zabumba*. Criei o termo *contra-batida* buscando fazer uma referência à idéia do *contraponto* na música vocal, pois os motivos rítmicos realizados na pele inferior da *Zabumba* não são

instrumento, utilizando o *bacalhau*<sup>39</sup>, fazendo assim um *diálogo rítmico* entre as duas batidas.

Os motivos rítmicos trabalhados foram extraídos do método *Zabumba Moderno* de Eder Rocha dos Santos (2004) (Fig. 8) para se compreender os seis principais sons produzidos com a percussão da *zabumba*: “três na membrana superior – sons aberto-grave, fechado grave e aro; e três na membrana inferior – sons aberto-agudo, fechado-agudo e aro membrana.” (Santos, 2004, p. 11). Todo o trabalho foi elaborado procurando desenvolver a leitura dos motivos rítmicos, na partitura. Entretanto, a percepção auditiva, visual e mecânica se sobressaia à leitura dos motivos rítmicos no pentagrama.



Figura 8 – Transcrição dos sons da zabumba, no pentagrama, do registro grave para o agudo. (Santos, 2004, p. 12)

#### f) Atividade com atabaques, congas e timbas: percussão com as mãos.

As aulas de atabaques, congas e timbas foram programadas para que os alunos tivessem uma experiência com exercícios percussivos usando o toque das mãos contra peles para a produção de som. O acervo instrumental do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* dispunha de apenas 07 atabaques, 06 congas e 03 timbas, totalizando 16 instrumentos. Como o número de alunos na turma sempre foi maior que o número de instrumentos, introduzíamos alguns agogôs e fazíamos um revezamento entre os alunos, ora tocando atabaque, ora fazendo uma marcação simples no agogô.

A proposta do encontro era dividida em dois momentos: no primeiro momento apresentávamos os motivos rítmicos (procurávamos manter o hábito de leitura da turma e o contato com a escrita musical) e introduzíamos os alunos aos instrumentos e no segundo momento, os alunos que tinham alguma experiência com congas ou atabaques compartilhavam seus conhecimentos adquiridos em suas vivências com grupos percussivos populares. Dessa forma reforçávamos o caráter colaborativo-coletivo da aprendizagem no trabalho das oficinas de percussão, contemplando com conhecimentos

---

*contratempos*, mas sim idéias rítmicas singulares sobre *unidades de referência* que se contrapõe a batida principal na pele superior do instrumento *zabumba*. Mais a frente discutiremos sobre os termos *batida* e *unidade de referência*.

<sup>39</sup> Vareta fina de nylon ou madeira que percute na pele inferior do instrumento.

adquiridos por transmissão oral, carregados de identidades culturais diversas. Na primeira vez que realizamos essa atividade, aproveitei a participação na aula de alguns integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caroá* e solicitei que me auxiliassem no encontro. Eu nunca havia ministrado uma aula com atabaques e congas, mas minha percepção rítmica sempre foi muito aguçada. Temendo não saber lidar com a “ginga” do toque nos instrumentos, propus então uma parceria para o encontro. Oportunizar um espaço para inserção de conhecimentos e informações tanto dos alunos, quanto de ritmistas convidados, tornou o aprendizado mais rico e acrescentou saberes, na maioria das vezes oralmente assimilados, que ampliaram a percepção sobre a estrutura dos instrumentos e de sua manipulação

Devido ao tamanho e peso principalmente das congas e dos atabaques sempre orientávamos os alunos, desde os primeiros encontros, a ajudar no transporte dos instrumentos para o espaço da aula, de forma organizada e com a participação de todos. Em alguns momentos essa tarefa tornou-se inviável para ser executada somente pelo professor. Todos deveriam participar da organização do instrumental percussivo, criando, já nesse momento, um sentido colaborativo-coletivo para as aulas.

Sempre iniciamos o primeiro momento da aula abordando algumas questões sobre a história dos instrumentos e sua relação com a cultura dos povos africanos. Em seguida demonstrávamos dois toques principais: o toque da mão espalmada no centro da pele do instrumento e o toque com os dedos na borda do instrumento. Também me utilizei dos encontros que tive com o *Mestre Descartes Gadelha* que me revelou que o toque da mão espalmada é na verdade um toque onde os dedos fazem o contato com a pele, e não a palma da mão; e que o toque dos dedos acontece em seqüência partindo inicialmente do dedo mínimo até o dedo indicador. Ou seja, os dedos vão percutindo a pele do instrumento em cadeia, mas em uma velocidade muito rápida na qual não se percebe uma seqüência de contato para cada dedo, mas sim, um som bastante forte e amplo devido ao contato múltiplo e quase simultâneo dos quatro dedos em conjunto.

Todos experimentavam esses toques. Em seguida, solicitava a todos que batessem com as duas mãos na pele do instrumento, procurando produzir um som o mais forte possível. Na seqüência, solicitava que todos repetissem a ação, produzindo um som bem suave. Chamávamos a atenção do grupo para que procurasse não machucar as mãos tocando forte e sim, procurar uma sonoridade forte sem machucar as mãos. Para tanto, demonstrávamos que com o uso dos dedos de uma das mãos, pressionando a pele para baixo, podia-se abafar o som resultante percutido pela outra

mão, ou deixá-lo vibrar. Dessa maneira poder-se-ia evitar o “vermelhão” e o desgaste das mãos pelo contato intenso e forte com a pele do instrumento.

Sempre deixávamos um tempo livre para que todos explorassem o instrumento, buscando diferentes sons e toques além dos toques apresentados por mim. A exploração de sons era aleatória. Cada um procurava realizar uma sonoridade própria. Após esse momento de livre descoberta, aproveitava a ocasião para provocar a reflexão através da obra de alguns autores, tais como Mario de Andrade, trazendo considerações sobre os instrumentos de percussão. De acordo com o autor,

os instrumentos de sopro são mais comumente empregados como chamamento mágico dum qualquer benefício. [...] Já a “música-de-pancadaria”, a percussão, é pra exorcismo dos espíritos maus, do malefício. As batidas, palmas, chicotadas da *Klopfnacht* e outras ocasiões, são práticas claramente exorcisadoras. (ANDRADE, 1982, p. 61)

Partindo de citações como esta, refletíamos que diferentemente dos instrumentos melódicos, nos quais normalmente buscamos realizar movimentos de forma sutil para se conseguir uma sonoridade suave, nos instrumentos de percussão era necessária uma energia que chamei de *exorcizadora*, mas não agressiva e tensa, para que se pudesse produzir a sonoridade inerente a estrutura acústica de um atabaque ou de uma conga.

Seguido com a aula, apresentávamos um primeiro motivo rítmico<sup>40</sup> (Fig. 9), também chamado de *toque para o atabaque*<sup>41</sup>, executado nas *rodas de capoeira*. A opção pelo trabalho com motivos rítmicos para o instrumento atabaque se dava por serem mais simples e poderem ser executados também com as congas e as timbas. As sílabas “tá” e “tum” foram utilizadas respectivamente para representar o *toque abafado* e o *toque na borda* do instrumento, procurando facilitar a memorização da sonoridade desejada.

---

<sup>40</sup> Utilizaremos esse termo para designar uma *unidade rítmica* mínima significativa, da qual nada pode ser removido, sem que haja perda de sentido.

<sup>41</sup> Os *toques para atabaques* apresentados neste trabalho foram transcritos de gravações em vídeo de rodas de capoeira, disponibilizadas na internet, e conversas informais com percussionistas, servindo essas transcrições apenas como apoio didático para as vivências durante as disciplinas de percussão, visto que não foi encontrada uma literatura específica que abordasse a questão da notação musical para esse instrumento, sendo necessária, portanto, uma investigação mais criteriosa sobre o assunto.

Tá - batida seca, abafada, com a mão espalmada no centro da pele do atabaque

\* 1° e 2° semicolcheias tocadas pelo berimbau

Tum - Batida solta na borda do atabaque

Figura 9 – Toque de atabaque 1.

Após a leitura da notação e sua compreensão, realizávamos o *toque* procurando alcançar uma sonoridade em conjunto. Após alguns minutos de exercício sobre o ritmo proposto, percebia-se que alguns alunos começavam a criar e executar outros motivos rítmicos, geralmente subdividindo o ritmo proposto. Solicitava então que todos retornassem ao ritmo inicial proposto. No entanto, ao meu sinal, todos poderiam improvisar, mantendo apenas o andamento.

Observando os improvisos, percebia que muitos estavam acrescentando uma semicolcheia no último quarto de tempo do segundo tempo, antes de percutir a colcheia do primeiro tempo do compasso proposto. Era chamada a atenção do grupo para esse *toque* intuitivo, que provavelmente já havia sido registrado na memória por algum contato com batuques no nosso cotidiano. Passávamos então para o segundo *toque* (Fig. 10), semelhante ao primeiro, acrescido da semicolcheia no último quarto de tempo do segundo tempo<sup>42</sup>.

Tá - batida seca, abafada, com a mão espalmada no centro da pele do atabaque

Tum - Batida solta na borda do atabaque

Figura 10 – Toque de atabaque 2 acrescido da semicolcheia no último quarto de tempo do segundo tempo

Todos executavam a proposta. Em seguida solicitava ao grupo que estava com as congas e as timbas que realizassem a proposta 1 e o grupo com os atabaques a proposta 2. Ao meu sinal para um dos grupos, todos passavam a improvisar com outros motivos rítmicos, enquanto o outro grupo mantinha a batida solicitada no início.

Continuávamos a aula acrescentando novos motivos rítmicos (Fig. 11).

<sup>42</sup> Para destacar a semicolcheia acrescida ao último quarto de tempo do segundo tempo, inserimos um compasso anterior ao motivo rítmico proposto e anotamos o toque, destacando-o em forma de anacruse.



A atividade com atabaques, congas e timbas sempre necessitou de dois encontros durante o semestre para que pudéssemos realizar, minimamente, um trabalho percussivo utilizando somente as mãos. O segundo encontro sempre era iniciado com uma seqüência de alongamentos e logo em seguida repetíamos os *toques* 1, 2, 3 e 4, do encontro anterior. Permanecíamos alguns minutos em cada *toque* para aquecer a musculatura e também descobrir a melhor intensidade do *toque* (força do braço necessária para um contato “suportável” da mão com a pele do instrumento) buscando executar uma sonoridade forte, vibrante, sem machucar as mãos e os braços. Seguíamos com a aula procurando compreender os motivos rítmicos 5, 6, 7, 8 e 9 para atabaques (Figs. 13, 14, 15, 16 e 17). Alguns alunos apresentaram dificuldade em dominar a leitura dos novos *toques* apresentados e tive que executar cada motivo rítmico anteriormente, para que depois o grupo repetisse.

Os exemplos foram:

Tá - batida seca, abafada, com a mão espalmada no centro da pele do atabaque



Tum - Batida solta na borda do atabaque

Figura 13 – Toque de atabaque 5.

Tá - batida seca, abafada, com a mão espalmada no centro da pele do atabaque



Tum - Batida solta na borda do atabaque

Figura 14 – Toque de atabaque 6.

Tá - batida seca, abafada, com a mão espalmada no centro da pele do atabaque



Tum - Batida solta na borda do atabaque

Figura 15 – Toque de atabaque 7.

Tá - batida seca, abafada, com a mão espalmada no centro da pele do atabaque

Tum - Batida solta na borda do atabaque

Figura 16 – Toque de atabaque 8.

Tá - batida seca, abafada, com a mão espalmada no centro da pele do atabaque

Tum - Batida solta na borda do atabaque

Figura 17 – Toque de atabaque 9.

Após a conscientização dos toques, começávamos a realizar diversas improvisações, sobrepondo os *toques* ou alternando seqüências, experimentando combinações e ouvindo o resultado final. Em alguns momentos trabalhávamos com a diferença de timbres, com os atabaques realizando um toque e as congas e timbas outros *toques* distintos. Exemplos das combinações realizadas foram: 1 e 4, 1 e 5, 4 e 5, 5 e 6, 9 e 2, e assim sucessivamente, chegando a realizar uma sobreposição de um motivo ritmo em compasso composto sobre outro em compasso simples.

### g) Atividade de composição de melodias: percutir e cantar ao mesmo tempo

Ao longo do semestre percebemos que em alguns momentos o trabalho com a percussão durante as aulas tornava-se por vezes *árido*, *maçante*, *enfadado*, principalmente por ser muito repetitivo, não havendo uma melodia ou harmonia que provocasse um contraste musical com a *massa* sonora percutida. Ao mesmo tempo era comum observar uma energia intensa ao se tocar o instrumento percussivo, procurando manter o andamento, e diante dessa situação, muitos alunos mais entusiasmados começavam a dançar e improvisar brincadeiras que se assemelhavam as danças de *umbigada*<sup>44</sup> ou então faziam movimentos que simulavam *desequilíbrios* em função das

<sup>44</sup> Dança em que a umbigada está presente como modalidade coreográfica. Característica de grande parte das danças de origem africana, a umbigada efetiva era a regra, mas foi sendo substituída por gestos equivalentes, como acenar do lenço, convite mímico, toque de perna, etc. Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001690.htm>. Acesso em 08 de jun de 2009.

síncopes que ocorriam em certos motivos rítmicos percutidos. Possivelmente uma estratégia para tornar a aula mais interessante. Sempre que possível procurava transformar o cansaço da turma e lançava um desafio: pensar em um texto para ser cantado. Solicitava que todos dessem sugestões de temas, frases, palavras, expusessem alguma informação para que fosse possível criar um poema, com métrica ou sem métrica e a partir daí, pudéssemos inserir uma melodia para ser posteriormente cantada por todos com o acompanhamento da percussão. A atividade de composição não era desenvolvida sistematicamente no plano de curso das disciplinas, entretanto sempre acontecia quando os alunos se sentiam desmotivados pelo excesso de atividades técnicas para execução dos motivos rítmicos.

Uma das composições criadas a partir dessa situação de busca por renovação de energias foi a peça *Croa da Cabeça* que foi elaborada em conjunto pelos alunos das disciplinas de percussão do semestre de 2009.1 e que relato a seguir o processo de criação.

### CROA DA CABEÇA

A turma estava finalizando um estudo sobre motivos rítmicos com atabaques, congas e timbas. Muita brincadeira na sala e certa dispersão. Propus a atividade de composição. Olhei para o lado e mencionei os raios do sol entrando pela porta da sala. Um aluno falou de uma *croa*<sup>45</sup> *da cabeça*. Todos riram da palavra. Coloquei algumas informações no quadro.

SOL                      CROA DA CABEÇA

Logo pensei: sol combina com a “morena” e acrescentei mais uma palavra no quadro.

SOL                      CROA DA CABEÇA                      MORENA

Precisávamos dar sentido às palavras. Fazer uma junção com um sentido métrico. Ficou assim:

A CROA DA CABEÇA O SOL ESQUENTA

A PELE DA MORENA O SOL...

Faltava uma complementação. Outro aluno saltou da cadeira e de imediato falou: a pele da morena o sol *bronzeia*. A turma riu. Eu entendi “desenha”! A turma achou que

---

<sup>45</sup> Croa: o mesmo que coroa.

*bronzeia* ficava muito óbvio. Sugeri então o meu equívoco: *desenha*. “*Ficou poético!*”

Exclamou um dos alunos. O *desenha* foi para o quadro e para o poema:

A CROA DA CABEÇA O SOL ESQUENTA

A PELE DA MORENA O SOL DESENHA

Mas ainda faltava outra parte. Uma aluna mencionou que tinha que ter o *povo* no meio da história. Eu me antecipei e disse que o povo fazia *batuque* em uma *roda*. Tínhamos então uma continuação:

POVO            BATUQUE            RODA

Lembrei da *umbigada* durante as aulas. O poema crescia:

A CROA DA CABEÇA O SOL ESQUENTA

A PELE DA MORENA O SOL DESENHA

UMBIGADA NO BATUQUE

A RODA...

Faltava finalizar. Alguém soltou: a *roda é cheia* e outro aluno reclamou: se tem sol, tem que ter a lua! Outro aluno perguntou: se a *roda é cheia*, a lua é o que? Houve uma resposta: a lua é que é cheia e não a *roda*! Outra pergunta: se a lua é cheia, o que vai completar a frase da *roda* e rimar com *cheia*? Com ares de compositor outro aluno finalizou: a *roda é uma teia*! O poema ficou assim:

A CROA DA CABEÇA O SOL ESQUENTA

A PELE DA MORENA O SOL DESENHA

UMBIGADA NO BATUQUE

A RODA É TEIA

O POVO SÓ CONHECE

A LUA CHEIA

Faltava a melodia. Um dos alunos já foi soltando a voz e criou uma melodia para a primeira frase do poema. Pedi para que ele repetisse e ele fez um pouco diferente. Tentei memorizar e reproduzir para ele o que havia percebido. Ele havia pensado diferente, mas memorizou o que eu havia aprendido. Já eram dois na sala que havia internalizado uma melodia. Fomos repetindo e a turma foi memorizando e repetindo conosco. O processo de composição foi sendo ampliado para as outras frases. Mais um aluno também cantou um pequeno trecho. As melodias foram surgindo e fomos buscando guardá-las em nossa memória. Era uma construção livre, suscitada pela nossa memória musical melódica e harmônica. O resultado foi recompensador. (Anexo X). O grupo cantou várias vezes a melodia e depois exercitamos o cantar e o percutir ao

mesmo tempo. Alguns alunos conseguiram e outros não. A aula terminou bastante divertida.

#### **h) Atividades de composição de motivos rítmicos: rodas de improvisação**

As rodas de improvisação aconteciam sempre após o estudo técnico de algum instrumento percussivo, com objetivo de oportunizar o contato constante do aluno com seu instrumento escolhido no início do semestre, dando continuidade ao aprimoramento técnico da execução instrumental. Em virtude da grande intensidade sonora que era produzida quando todos tocavam em conjunto, a atividade de improvisação acontecia sempre em um pátio externo nos jardins da Casa de José de Alencar, pois era impossível a realização de uma peça percussiva, com vários alunos tocando ao mesmo tempo, dentro de uma sala de aula.



Imagem 13 – Roda de improvisação nos jardins da Casa de José de Alencar

Antes de pegar nos instrumentos para tocar fazíamos uma dinâmica de grupo para conscientizar o sentimento de uma *pulsção* conjunta. Circulando em uma grande roda, cantávamos alguma melodia conhecida de *cantigas de roda*, marcando com passos a pulsção da peça e em alguns momentos a métrica com pisadas para o centro da roda. Gradativamente diminuíamos o canto retirando a letra da canção, passando a cantarolar em *lá, lá lá*, em seguida em *bocca chiusa* e finalmente em silêncio, sem produzir som, ouvindo a canção na mente e percebendo os sons de nossos passos. Logo em seguida, pegávamos cada qual o seu instrumento percussivo e repetíamos a mesma dinâmica, desta vez percutindo o pulso da música nos instrumentos. A única exigência com relação ao exercício anterior era de manter o pulso nos passos e a métrica nas pisadas

para dentro da roda. Novamente, finalizávamos a dinâmica somente marcando a pulsação com passos e nos instrumentos, sem mais cantar a melodia. Sobre a pulsação marcada com os passos começávamos a improvisar motivos rítmicos nos instrumentos. Todos continuavam andando em círculo. Uma diversidade de motivos rítmicos surgia: variações longas, toques curtos, batidas sincopadas, mas sempre ao final, um único motivo rítmico tornava-se hegemônico na roda entre os instrumentos que faziam a *marcação* e em várias turmas das disciplinas de percussão, ao longo dos semestres, o consenso recaía quase sempre sobre a célula rítmica do *baião*. Os demais instrumentos como caixas, tamborins, repiques, chocalhos, agogôs e etc., faziam subdivisões rítmicas sobre a *marcação do baião*.

Sem haver interrupções no fluxo rítmico construído, começávamos a fazer exercícios de atenção à regência. Exercícios de dinâmica e atenção ao *breque* de acordo com alguns gestos convencionados pelo regente: com os braços, na região da cintura, convencionávamos tocar em uma intensidade média, com os braços abaixo da cintura tocávamos com menos intensidade, os braços ao alto significavam batidas fortíssimas. As mãos bem ao alto *chamavam o breque*<sup>46</sup>. No desenrolar do exercício passávamos a misturar os gestos de intensidade com a *chamada do breque*. Pedíamos que fizessem o *breque* fortíssimo e continuassem tocando com intensidade baixa. Várias combinações eram solicitadas. Em alguns momentos, parávamos de percutir e fazíamos os ritmos oralmente. Com um sinal da regência, voltávamos a percutir os instrumentos. Em outros momentos o comando não era mais verbal e sim através de alguma *convenção* feita por um instrumento na mão da regência, como um *ferro* ou *triângulo*, por exemplo.

Em um determinado momento, ao sinal da regência, o grupo deveria começar a improvisar. Chamei a atenção para que caso não houvesse vontade de improvisar, dever-se-ia permanecer tocando a estrutura rítmica básica que havia sido construída por aquele grupo de instrumentos. Observei que ao sinal do comando para improvisar, todos saíram da estrutura rítmica básica, improvisando de uma vez só, causando uma confusão sonora, pois ninguém conseguia escutar as improvisações que estavam ocorrendo. Expliquei que a improvisação só teria sentido se o grupo escutasse as novidades rítmicas que seriam apresentadas pelos improvisadores. Caso contrário, não iria funcionar. Expliquei que a construção musical deveria funcionar como um diálogo entre instrumentos. Um executante apresentaria uma idéia rítmica e outro executante, ou um

---

<sup>46</sup> Op. Cit.

grupo de outros executantes, responderiam a idéia apresentada, estabelecendo uma comunicação em meio a estrutura rítmica básica que estava sendo mantida pelos demais participantes.

Após uma pausa para descanso, reiniciávamos a atividade de improvisação, Procurávamos manter a mesma estrutura rítmica construída anteriormente. Tínhamos adquirido uma memória sonora daquele *batuque* e precisávamos traduzi-la também no nosso corpo, e não somente no instrumento. Reiniciávamos o exercício procurando recuperar o jogo construído anteriormente, andando em um círculo. Logo de início, sugeria que procurássemos andar de costas. Depois saltando de maneira livre. Pedia que andássemos girando em um eixo próprio. Continuávamos a rodar e girar. Em alguns momentos girávamos e andávamos de costas. A atividade sempre ganhava corpo e virava uma grande brincadeira. Alguns alunos quase sempre começavam a improvisar a movimentação, tocando ao mesmo tempo no seu instrumento e no instrumento do companheiro que estava atrás ou na frente. Em algumas ocasiões, os alunos que tocavam surdos começavam a brincar com os instrumentos, levantando-os para o alto. Era um movimento que exigia força e levantavam os instrumentos, quase acima da cabeça, mantendo o ritmo na cadência correta. Em outros momentos esse entusiasmo contagiava os demais e todos começavam a levantar o instrumento e realizar a batida com o instrumento no alto. O importante era brincar e se divertir com a sonoridade e com a movimentação.

Em algum momento solicitava para que dois alunos fossem para o centro da roda e comesse a tocar um para o outro. A improvisação era permitida, criando novos motivos rítmicos e desligando-se da estrutura básica. Com a explicação dada anteriormente, o diálogo um com o outro, tornava-se mais claro. Com um sinal da regência, pedíamos que a roda parasse de tocar e os dois alunos no centro da roda deveriam continuar com a conversação. Com outro sinal da regência o círculo e o *batuque* voltava a girar. O exercício continuava com outros alunos dialogando no centro da roda, enquanto o restante do grupo improvisava também alguns motivos rítmicos sem destoar muito da estrutura básica. Os improvisos, em alguns momentos, eram exagerados, mas logo se chegava novamente a um consenso rítmico. Terminávamos a improvisação parando de girar e diminuindo a intensidade das batidas, sem diminuir o andamento. Íamos silenciando gradativamente até finalizarmos.

Na avaliação ao final da atividade, alguns alunos reclamavam da dificuldade em fazer movimentos muito exagerados. Mencionavam a timidez e a falta de experiência

com aquela atividade. Outros mencionavam ter dificuldades com o peso de alguns instrumentos, pois fazer um exercício de improvisação, tanto musical quanto corporal, com um instrumento pesado era muito cansativo. Outros se deliciavam com a batucada, pois a movimentação corporal proporcionava um alongamento constante do corpo e isso aliviava as tensões criadas por movimentos repetitivos.

É importante ressaltar que durante as rodas de improvisação, alguns alunos, com maior experiência em música percussiva, eram convidados a reger o grupo e procurar realizar as *convenções* e *breques* que haviam sido trabalhados.

**i) Atividades com agogôs, reco-recos, chocalhos, ferros, abes, xequerês, ganzás, triângulos e o pandeiro como instrumento complementar.**

Os *agogôs*, *reco-recos*, *chocalhos*, *ferros*, *abês*, *xequerês*, *ganzás* e *triângulos* sempre foram instrumentos que não tiveram muita aceitação por parte alunos das disciplinas de percussão. Possivelmente a variedade de instrumentos percussivos disponíveis para as aulas, aliada ao *status*<sup>47</sup> de certos instrumentos nas práticas coletivas de ritmos populares brasileiros como o *samba* e o *maracatu*, dificultava o convite à experimentação desse instrumental percussivo.

Nesse sentido, apesar de não haver um trabalho de execução técnica específica, construíamos um momento próprio para o contato dos alunos com o que convencionamos chamar de *instrumental percussivo miúdo*<sup>48</sup>, realizando uma atividade de improvisação, buscando construir motivos e estruturas musicais que possibilitassem o exercício técnico desse instrumental. O trabalho se dava com a divisão da turma em grupos para criarem uma *peça percussiva*, com motivos rítmicos, pequenas frases, variações e uma convenção conclusiva.

Não somente com atividades de improvisação, mas também durante as atividades de prática em conjunto estimulávamos o trabalho com esse *instrumental miúdo*. Em determinado momento, propúnhamos a troca de instrumentos entre os alunos e os encorajávamos a experimentá-los. Com exceção dos agogôs, por possuírem uma grande variedade de motivos rítmicos em função da sua estrutura com duas campanas, o

---

<sup>47</sup> Alguns instrumentos são responsáveis por estruturas musicais que caracterizam os ritmos da cultura popular brasileira. Os instrumentos de *marcação* como surdos e bumbos são essenciais nos ritmos de *samba* e *maracatu* por sustentarem o tempo na realização de síncopes e contratempos feitos pelas caixas, alfaias, tamborins e repiques; instrumentos tidos como *realizadores de convenções*.

<sup>48</sup> O termo surgiu por um dos alunos quando na situação de guardar os instrumentos após a aula: “*vou levar esses instrumentos miúdos que é mais fácil de carregar*”.

aprendizado dos demais instrumentos se dava pela *oralidade*, com a demonstração prévia da técnica de manuseio desses instrumentos e seus motivos rítmicos característicos para posterior execução pelos alunos. Quando havia oportunidade, explorávamos nas aulas de notação musical tradicional os motivos rítmicos para o agogô, propostos por Bolão (2003, p. 40) e Costa & Gonçalves (2000, p. 31) (Fig. 18)



Exemplo 1 – Grafia para agogô proposta por Bolão (2003)



Exemplo 2 – Grafia para agogô proposta por Costa & Gonçalves (2000)

Figura 18 – Grafias distintas para o instrumento agogô.

A maneira distinta dos autores em grafar os motivos rítmicos para o agogô, assim como os termos diferentemente usados para explicar a forma para se fazer a leitura da notação musical, causava confusão e dificuldade de compreensão por parte dos alunos nos momentos de execução instrumental. Tal situação nos fazia refletir sobre questões da notação musical para percussão e nos instigava a buscar uma alternativa para facilitar a compreensão e memorização da diversidade de motivos rítmicos; assunto este que abordaremos um pouco mais a frente.

Além do *instrumental percussivo miúdo* disponível no acervo do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, tínhamos 06 pandeiros de marcas e tamanhos diferenciados que foram adquiridos através de doações, anteriormente ao início das atividades das disciplinas de percussão, e que passaram a pertencer ao patrimônio instrumental percussivo do Curso de Música – Licenciatura da universidade.

Sempre houve um grande interesse por parte dos alunos em aprender a *tocar pandeiro*, influenciados pela forte presença do instrumento em rodas de samba, coco, choro, pagode, grupos de capoeira e conjuntos regionais. Entretanto, as atividades com *pandeiro* nas disciplinas de percussão aconteciam de maneira informal, sem uma atividade específica sistematizada, pois a qualidade, a diversidade de marcas e a pouca quantidade de pandeiros no acervo do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, não favoreciam a realização de um encontro específico para o seu aprendizado e nem a formação de um naipe para a prática coletiva, em função da variação da sonoridade entre os instrumentos.

O pandeiro é um instrumento que pode sintetizar todos os motivos rítmicos presentes em uma bateria de escola de samba, por ser capaz de reproduzir, ao mesmo tempo, diversos timbres diferentes. Compreendíamos que o seu aprendizado poderia colaborar de maneira positiva para um melhor entendimento das estruturas rítmica do *samba*. No entanto, o pandeiro tem um som pouco audível quando tocado no conjunto da bateria e como as disciplinas de percussão tinham como característica principal a realização de atividades práticas percussivas coletivas, o som do pandeiro não se sobressaía no todo sonoro final, havendo grande frustração por parte dos alunos que se empenhavam em aprender a tocar o instrumento.

Atualmente, nas escolas de samba, é possível constatar que o uso do pandeiro tem sido suprimido, passando a ser empregado apenas como alegoria pelos seus ritmistas.

Apesar de estar estampado em vários símbolos do Carnaval - inclusive em escudos de algumas escolas de samba - o pandeiro ocupa pouco e, em alguns casos, nenhum espaço nas escolas de samba de São Paulo. Instrumento sonoro tradicional e que é um dos primeiros que vêm à mente quando o assunto é samba, ele foi simplesmente banido há dez anos da Vai-Vai, segundo o mestre de bateria Tadeu. É nada mais do que malabarismo. O que segura uma boa bateria é a caixa. Não faz diferença alguma o seu uso. Paulo Serdan, presidente da Mancha Verde, não critica o uso do instrumento. Entretanto, não dispõe de nenhum na bateria da escola. O motivo, segundo ele, é simplesmente sonoro<sup>49</sup>.

O próprio Mestre Descartes Gadelha também aborda o assunto, justificando a substituição do pandeiro e reforçando a idéia de ser o principal instrumento que sintetiza o ritmo de *samba*.

A platinela do chocalho substituiu o som do pandeiro e não cansa ao se tocar o samba em ritmo acelerado, como é hoje. O pandeiro entra numa bateria de escola de samba não como acompanhamento, mas como malabarismo. [...] Musicalmente, uma bateria de escola de samba é o resumo do som do pandeiro. É como se fosse um pandeiro gigante. É como se o pandeiro fosse ampliado<sup>50</sup>.

Neste entremeio, optávamos, portanto, em não trabalhar com o pandeiro de forma especializada no programa das disciplinas de percussão, mas ao mesmo tempo facultávamos aos alunos a possibilidade de utilizá-los nas atividades de improvisação e

---

<sup>49</sup> FREITAS, Clayton & SOUZA, Giselli. Pandeiro perde espaço e passa a ser considerado “malabarismo” em escola de samba em São Paulo. R7. São Paulo. 14 fev. 2010. Disponível em <http://noticias.r7.com/carnaval2010/noticias/pandeiro-perde-espaco-e-passa-a-ser-considerado-malabarismo-em-escolas-de-samba-de-sao-paulo-20100214.html>. Acesso em 12 jul. 2011.

<sup>50</sup> Entrevista com Descartes Marques Gadelha em 30 de janeiro de 2011.

composição musical, assumindo a função de instrumento complementar ao processo de formação musical percussiva.

**j) Atividades com repiques, cuícas e tambor-onça.**

Em razão do número reduzido de *repiques* disponíveis no acervo instrumental do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* – somente quatro – uma atividade específica com um grupo somente utilizando esses instrumentos não era possível no programa das disciplinas de percussão do curso de Música – Licenciatura da UFC. O aprendizado do *repique* se dava, na maioria das vezes, com alguns alunos mais interessados, que se propunham a enfrentar o desafio de tocar o instrumento formando um pequeno grupo durante as atividades de improvisação e nas práticas em conjunto. Algumas indicações para a execução do instrumento eram fornecidas a esses alunos em momentos esporádicos, quando havia uma pausa durante as outras atividades musicais, e o treinamento da técnica de execução ocorria principalmente no momento de estudo individual de naipes, durante os intervalos das atividades em grupo.

A maioria dos alunos que freqüentava as disciplinas de percussão nunca tinha tido uma experiência com repique. Para um mínimo de execução musical do repique, era necessário uma orientação inicial sobre a batida com a mão na pele e como realizar o toque da baqueta no aro e na borda do instrumento. Em virtude da disponibilidade de tempo reduzida para o estudo técnico do instrumento, não era possível explorar em profundidade os exercícios de leitura dos motivos rítmicos e optávamos por aprender somente duas estruturas principais, baseadas na notação proposta por Bolão (2003). O contato fragmentado com o repique ao longo do semestre não permitia que os alunos adquirissem agilidade na execução musical. Compreendiam a notação musical, mas com o aumento da velocidade do andamento muitos alunos se atrapalhavam na leitura. A estratégia era utilizar palavras ou expressões associadas ao ritmo, como por exemplo, o nome próprio *Cassandra* para fazer uma batida mais simplificada e a expressão *no Paraná* para o motivo rítmico com quatro semicolcheias. Ouvindo a sonoridade das palavras e expressões os alunos empreendiam um melhor resultado sonoro ao tocar o repique até mesmo em andamento mais rápido.

repique

san dra Cas san dra Cas san dra Cas san dra Cas

— • aro  
— • borda  
• mão



Figura 19 – Notação musical para repique com palavras e expressões para os motivos rítmicos.

Após alguns exercícios práticos com o instrumento e um treinamento constante da batida mais simples, o efeito de *rufar*,<sup>51</sup> percebido na execução dos repiques nas escolas de samba, começava a surgir *naturalmente* com a pressão da baqueta sobre a pele e com a aceleração do andamento. Uma consequência da repetição em função da velocidade do andamento.

Outra atividade específica que também apresentava a mesma dificuldade para realização, em razão de não haver instrumento suficiente para os alunos, era a atividade com as *cuícas*. Mesmo com uma quantidade um pouco maior de instrumentos – 06 cuícas no cervo patrimonial do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* – a dificuldade aumentava por não se ter tempo hábil, em função do aprendizado dos outros instrumentos, para se conseguir uma sonoridade mínima como se percebe nas escolas de samba, produzindo um *som de ronco*<sup>52</sup> característicos das cuícas

Assim como pandeiros e os repiques, o aprendizado da cuíca acontecia de maneira informal, com a força de vontade de alguns alunos, principalmente nos momentos de descontração ou pausa nas atividades com outros instrumentos. Mais recentemente, o *Núcleo de Música Percussiva da UFC* adquiriu 06 tambores-onça. O *tambor-onça* é um instrumento semelhante à cuíca feito de madeira com amarração de corda e com a mesma haste presa no centro da membrana de couro. Por ter um diâmetro maior que a cuíca, produz um *som de ronco* mais grave e era utilizado pelos grupos de maracatus em Fortaleza/CE para fazer a marcação, complementando, e às vezes substituindo, o som dos surdos e bumbos. A aquisição dos tambores-onça permitiu ampliar o número de instrumentos e inserir nas disciplinas de percussão a prática percussiva através da fricção da haste de madeira. A criação de um naipe formado por tambores-onça e cuícas realizando a marcação do tempo em um andamento mais lento do ritmo de maracatu, permitiu aos alunos um contato sistemático e de forma

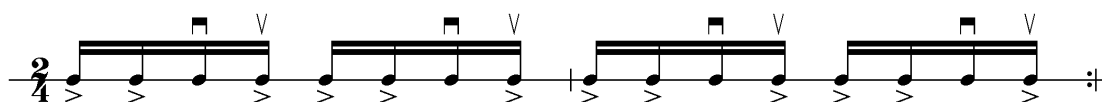
<sup>51</sup> Espécie de trêmulo executado com a baqueta sobre a pele de um instrumento de percussão de forma sucessiva e consideravelmente acelerada.

<sup>52</sup> O som da cuíca é obtido friccionando uma haste de madeira, chamada de *feliz*, presa no centro da membrana de couro, pelo lado interno, com um pedaço de tecido molhado e pressionando a membrana na parte externa da cuíca com dedo.

musicalmente simplificada com a prática e a percepção da sonoridade desses instrumentos.

### k) Atividade com Tamborim.

O trabalho realizado com o instrumento tamborim objetivava aperfeiçoar inicialmente a execução da batida usada nos desfiles das escolas de samba conhecida como *carreteiro* (Fig. 18). O *carreteiro* é um motivo rítmico composto de quatro semicolcheias, percutidas em um andamento acelerado. As duas primeiras e a quarta semicolcheias são percutidas, com um movimento da baqueta de cima para baixo, no tamborim que está seguro em uma das mãos, direcionada pra cima, posicionando o instrumento levemente na diagonal, com a pele voltada para o executante. A terceira semicolcheia é percutida com a virada, instantes antes, da mão que segura o tamborim para baixo e o instrumento é percutido com a *volta* da baqueta que toca a pele do instrumento em um movimento de baixo para cima.



■ = Movimento da mão para baixo, descrevendo um curto movimento circular  
A baqueta percuta o tamborim em um movimento de baixo para cima.

∇ = Movimento da mão para cima, descrevendo um movimento circular.  
A baqueta percuta o tamborim em um movimento de cima para baixo.

Figura 20 - Notação para o *carreteiro* executado pelo tamborim. (BOLÃO, 2003, pg. 65)

Executávamos o *carreteiro* em andamento lento e gradativamente íamos acelerando, buscando um controle muscular sobre a execução do instrumento. Aos poucos, o grupo começava a demonstrar fadiga, diminuindo o andamento. Passávamos a tocar o motivo rítmico, não de maneira constante, mas intercalando entre eles, dois compassos em silêncio. Assim, conseguíamos relaxar a musculatura e não perder o andamento. Ao sinal da regência, executávamos o motivo rítmico novamente de maneira constante. Quando percebíamos que o cansaço começava a interferir novamente na execução, acrescentávamos novamente os dois compassos em silêncio. Na medida em que o andamento era acelerado, mais difícil ficava a execução das quatro semicolcheias. Por mais habilidade e agilidade que se tivesse adquirido com o manuseio do instrumento, tornava-se impraticável a execução precisa do motivo rítmico proposto em andamento muito acelerado com a semínima representando a pulsação com

aproximadamente de 130 batimentos por minuto. De acordo com orientações do *Mestre Descartes Gadelha*, retirávamos a batida para a segunda semicolcheia, permanecendo um motivo rítmico composto por colcheia seguida de duas semicolcheias. Utilizávamos também a onomatopéia *tatácu* para facilitar a percepção e assimilação do motivo rítmico.

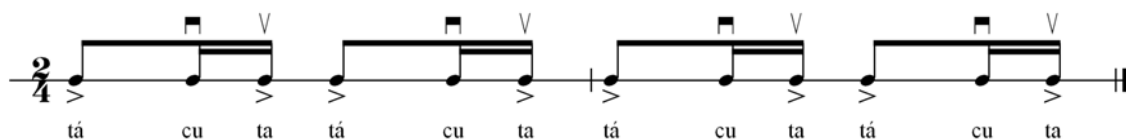


Figura 21 - Notação para o *carreiro* em andamento muito acelerado sem a segunda semicolcheia.

Além de ser utilizado para sustentar o ritmo junto aos demais instrumentos de uma escola de samba, o tamborim também executa freqüentemente convenções, desenhos rítmicos ou *levadas*, com a função de pontuar trechos da melodia do samba enredo. Nesse sentido, seguíamos realizando a atividade com o tamborim, exercitando principalmente a leitura dos motivos rítmicos propostos por Bolão (2003, p. 35) e Costa & Gonçalves (2000, p. 27). Durante as aulas chamávamos a atenção da turma para os motivos rítmicos propostos por Bolão (2003, p.35) que apareciam com 16 semicolcheias<sup>53</sup>, dispostas em dois compassos binários (2/4), fazendo a turma perceber que o primeiro compasso de cada motivo rítmico era o mesmo para todos os outros cinco exemplos apresentados.

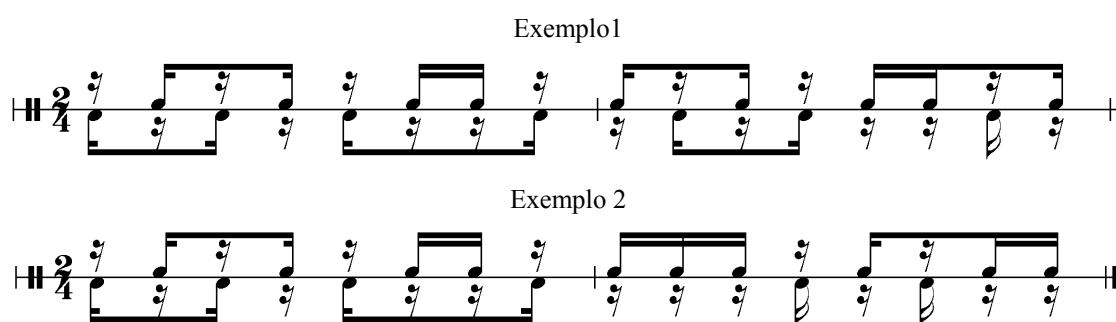


Figura 22 – Exemplo de número 1 e número 5 para a levada do tamborim (BOLÃO, 2003, p. 35)

Colocávamos todos os motivos rítmicos propostos no quadro e cada aluno pegava um tamborim para tocar. Fazíamos a leitura de cada motivo rítmico com todos os alunos tocando ao mesmo tempo. Enquanto estudávamos as seqüências do tamborim,

<sup>53</sup> As semicolcheias inferiores referem-se a batida do dedo da mão que segura o instrumento, na pele, por baixo do tamborim e as semicolcheias superiores referem-se a batida da baqueta na pele do instrumento.

pedia para que um grupo de alunos tocasse os surdos, para que pudéssemos sentir o tempo forte e o tempo fraco do samba.

Seguíamos nossos estudos procurando realizar repetidamente cada motivo rítmico. Ao meu sinal, trocávamos de motivo rítmico, procurando variar nossa execução musical. No entanto, ao tocar outro motivo rítmico, percebíamos uma dificuldade da turma em acompanhar a leitura, em virtude do andamento acelerado. Diminuíamos o andamento e mesmo assim, os alunos apresentavam dificuldades em passar de um motivo rítmico para outro. Percebíamos então que a dificuldade estava em sentir o tempo forte do compasso sendo percutido pela baqueta no tamborim e toda vez que mudávamos de motivo rítmico, fazíamos a mudança, lendo o primeiro compasso escrito. Como o ritmo se iniciava com o toque do dedo por baixo do tamborim, e não com a baqueta, não conseguíamos uma firmeza e precisão na mudança para o novo motivo.

Observando a dificuldade, retomávamos a discussão sobre a questão da percepção do ritmo de samba, alertando sobre a necessidade de se iniciar o motivo rítmico a partir do segundo compasso e não a partir do primeiro, como estava escrito. Percebíamos que existe uma dificuldade em sentir de forma mais clara o pulso no ritmo de samba, iniciando o toque do instrumento com uma batida fraca (dedo na pele por baixo do tamborim). Mesmo a notação estando correta, percebíamos que a sensação de ouvir um samba, executando a estrutura rítmica para o tamborim, só acontecia após a execução da segunda passagem sobre o motivo rítmico, ou seja, quatro compassos depois de iniciada a execução. Sentíamos que o tamborim se “encaixava” com o ritmo de samba no primeiro tempo forte do segundo compasso e não no primeiro tempo do primeiro compasso, coincidindo, portanto com a batida da baqueta sobre a pele do instrumento. Ali, podíamos sentir uma entrada forte na cadência do samba. A partir de então, passávamos a mudar o motivo rítmico executado, iniciando a leitura pelo segundo compasso e em seguida o primeiro, invertendo a seqüência dos compassos (Fig. 23). De imediato, os alunos conseguiam realizar todas as batidas e todas as mudanças sem muitos deslizes, com uma execução bem mais precisa e consistente.



Figura 23 – Inversão dos compassos para o exemplo 1 da levada do tamborim proposto por Bolão (2003).

Quando o grupo dominava em média três ou quatro motivos rítmicos do tamborim, fazíamos uma roda de improvisação, na qual dividíamos a turma em três ou quatro grupos e cada grupo tocava um motivo rítmico para o tamborim. Inicialmente cada grupo tocava o motivo sucessivamente e depois todos simultaneamente. Em outros momentos escolhíamos um motivo rítmico para todo o grupo realizar, enquanto um aluno fazia uma improvisação no centro da roda. Todos os alunos experimentavam improvisar. Por fim, dividíamos a turma em três grupos. Enquanto dois grupos tocavam cada qual um motivo rítmico para o tamborim, o terceiro grupo executava o *carreteiro*. Durante as improvisações com o tamborim, sempre tínhamos alguns alunos que se prontificavam para tocar os surdos.

**I) Atividade de encontro com a música percussiva coletiva das manifestações de cultura popular: maracatus, escolas de samba, afoxés e blocos carnavalescos**

Ao longo do semestre, sempre destinávamos um momento nas disciplinas de percussão para desenvolver uma atividade que proporcionasse o contato dos alunos com a música percussiva coletiva das manifestações da cultura popular. A estratégia principal era a realização de visitas aos grupos de maracatus, escolas de samba, afoxés e blocos carnavalescos, tanto da cidade de Fortaleza/CE, como de municípios próximos a capital.

Entre os anos de 2009 e 2010, existiam em média, na cidade de Fortaleza/CE, 15 grupos de maracatu, 07 escolas de samba, 03 blocos de afoxé, além de quase 80 blocos e cordões, que participavam dos desfiles oficiais do carnaval da cidade ou das atividades de pré-carnaval que aconteciam durante o mês que antecedia os festejos carnavalescos<sup>54</sup>. As visitas aos *barracões* dessas agremiações carnavalescas objetivavam um contato com a realidade da música percussiva na comunidade, criando uma oportunidade para conversas entre os alunos e os membros da diretoria e mestres dos conjuntos percussivos (batuques e baterias), permitindo um contato com os espaços de ensaio e o acervo instrumental dos grupos visitados.

Em virtude do calendário acadêmico não coincidir com o período de ensaio dos conjuntos percussivos, as visitas aos grupos carnavalescos muitas vezes não oportunizavam uma interação direta entre os alunos e os ritmistas, através de uma

---

<sup>54</sup> As informações foram colhidas através de artigos de jornal e dados da Prefeitura Municipal de Fortaleza, além de informações colhidas entre diretores de agremiações carnavalescas de Fortaleza/CE.

atividade de prática percussiva em conjunto. Diante da dificuldade em ajustar os horários das disciplinas de percussão com os ensaios dos grupos carnavalescos, convidávamos alguns *mestres* e *ritmistas* para conversas com os alunos durante o período das aulas. Em outros momentos, não havendo a presença desses convidados, exibíamos vídeos e gravações em áudio das performances dos conjuntos percussivos de Fortaleza/CE, colhidas durante os festejos carnavalescos.

Vale ressaltar que a partir da fundação do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, várias visitas foram feitas aos grupos carnavalescos de Fortaleza/CE, com o objetivo de colher depoimentos de diretores e mestres de batuque e bateria, sobre a história e o cotidiano musical percussivo desses grupos de manifestação cultural popular. Ao mesmo tempo, diversas incursões também foram realizadas aos desfiles carnavalescos e às apresentações dos grupos, durante o período de pré-carnaval, com o objetivo de colher material áudio visual das performances dos conjuntos percussivos, assim como dos ensaios e preparação para os desfiles, dando início a um percurso investigativo para a compreensão da atividade musical percussiva na comunidade de Fortaleza/CE. Todo o material colhido nessa investigação faz parte do acervo do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, aguardando ser organizado e analisado, estando disponível para consulta.

Parte desse acervo de gravações em áudio, referente aos grupos de maracatu, foi transcrita para a pauta musical e apresentada aos alunos durante as disciplinas de percussão para exemplificar as diferentes *batidas* e *motivos rítmicos* entre os diversos instrumentos percussivos dos grupos de maracatu (Anexo XI a, b, c, d, e, f, g), buscando incentivar pesquisas futuras sobre a diversidade rítmica encontrada nas manifestações da cultura popular brasileira.



Imagem 14 – Visita dos alunos ao barracão do *Bloco Cheiro*. (Segundo semestre de 2008)

**m) Atividade com baquetas (manulação) e percussão de caixa clara.**

As atividades de percussão com *caixas* iniciavam-se com um exercício de *manulação*<sup>55</sup>, que consistia do movimento das mãos segurando um par de baquetas percutindo sobre uma superfície macia. Nos três primeiros anos de implantação das disciplinas de percussão utilizávamos os braços de madeira das carteiras da sala de aula para a execução dos exercícios. Após a criação do projeto *Casa de Artesanato Musical*, foi possível utilizar *pads* feitos por alunos bolsistas do projeto, permitindo ampliar os exercícios técnicos de *manulação*, pela possibilidade de se ter o efeito de *rebote*<sup>56</sup> das baquetas na superfície de borracha dos *pads*.

Os exercícios de *manulação* aconteciam simultaneamente aos exercícios de leitura de motivos rítmicos para caixas e tarol, propostos por Bolão (2003, pg. 60-61). A leitura desses motivos rítmicos se dava sobre uma notação musical tradicional e muitos alunos tinham dificuldade em fazer uma leitura dinâmica em função da mudança de acentuação de algumas batidas em relação ao tempo forte do compasso binário, sempre grafado com a utilização da barra de compasso.

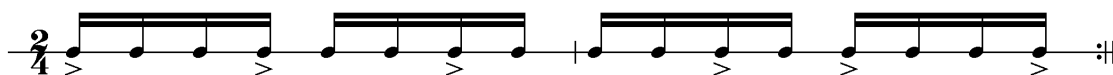
Diante da dificuldade de leitura e compreensão das acentuações, percebíamos a necessidade de criar uma estratégia para facilitar a memorização dessas acentuações e conseqüentemente da idéia central do motivo rítmico, permitindo que os alunos se concentrassem principalmente na mecânica dos movimentos.

Nesse sentido, iniciávamos um trabalho de entendimento da relação de duração das semicolcheias com o compasso, procurando entender essas semicolcheias do motivo rítmico estudado, não como sendo quatro agrupamentos de quatro sons subdividindo um pulso, mas 16 batidas individuais que compunham todo o motivo rítmico. A partir dessa compreensão, procurávamos visualizar as acentuações propostas na partitura, traduzindo-as de forma a organizar grupos de batidas individuais utilizando a letra X que representava uma semicolcheia, chamando a atenção para formação de grupos com um número par ou ímpar de batidas.

---

<sup>55</sup> Termo utilizado por percussionista para descrever os exercícios de coordenação motora para a execução de toques com as mãos com ou sem baquetas nos instrumentos.

<sup>56</sup> Nome da percussão da baqueta feito sem o movimento intencional da mão, resultado do movimento inercial de uma batida dirigida utilizada fundamentalmente nos instrumentos mebranofônicos. Como recurso técnico, essa percussão passou a ser objeto de exercícios para que o executante tenha controle sobre o movimento da baqueta. (FRUNGILLO, 2003, p. 272)



Agrupamento: seqüência de grupos com 3, 3, 4, 2, 3 e 1 batidas.

× × ×    × × ×    × × × ×    × ×    × × ×    ×

Figura 24 – Notação musical tradicional para caixa e o agrupamento de batidas.

Agrupando as batidas em X de acordo com a acentuação era possível visualizar e memorizar com mais facilidade o motivo rítmico em estudo, possibilitando, ao mesmo tempo, uma maior atenção para o movimento das mãos (direita e esquerda), permitindo uma compreensão dos movimentos musculares e, conseqüentemente, maior controle da execução das batidas no instrumento.

Abaixo da notação dos agrupamentos em “X”, inseríamos também indicações sobre qual mão (direita ou esquerda) executar a batida (Fig. 25).

× × ×    × × ×    × × × ×    × ×    × × ×    ×  
d e d    e d e    d e d e    d e    d e d    e

Figura 25 – Indicações de mão direita e esquerda para cada batida

No exemplo da figura 25, podemos observar como grafávamos no quadro as indicações das mãos para cada batida. No entanto, percebíamos que tal grafia causava confusão para os alunos no momento da leitura pelo excesso de informação visual e atrapalhava o entendimento mecânico do movimento, pois essencialmente o que era necessário compreender era a seqüência da batida que estava sempre dividida, sucessivamente, entre a mão direita e depois a mão esquerda. Memorizar a idéia da sucessão das mãos era mais simples do que acompanhar visualmente as indicações.

Apesar do número reduzido de caixas no acervo do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* (somente 07 caixas), os exercícios com as baquetas possibilitavam a aproximação dos alunos com as estruturas rítmicas para o instrumento. Durante as atividades práticas coletivas, a alternativa de permuta dos instrumentos entre os alunos possibilitava o contato de grande parte da turma com o instrumento caixa e os exercícios prévios de *manulação* facilitavam muito a manutenção do andamento e da sonoridade durante a atividade, mesmo com a permuta de instrumentos, pois os alunos já compreendiam os motivos rítmicos, tornando a sua execução mais fácil.

As atividades com as caixas e a compreensão de seus motivos rítmicos sempre tiveram destaque no programa das disciplinas de percussão, havendo mais de dois

encontros por semestre para o desenvolvimento de habilidades técnicas de execução do instrumento. De acordo com Serale (2011, p. 77) a caixa “é o primeiro instrumento na formação de um percussionista e é a base sobre a qual se desenvolve a técnica da percussão”. Nesse sentido, a relevância do desenvolvimento das habilidades técnicas de execução adquiriria uma importância maior do que apenas exploração das possibilidades tímbricas do instrumento.

#### **n) Atividade com linhas-guia**

Durante as aulas de percussão, observávamos inúmeras dificuldades dos alunos quanto à leitura de motivos rítmicos, principalmente síncope, presentes em ritmos como o samba, o baião e o maracatu. A notação musical tradicional européia que contempla alturas e durações e seu uso para instrumentos essencialmente rítmicos acabava se revelando complexa. Ao mesmo tempo, o exercício da prática instrumental associada à leitura de motivos rítmicos na partitura tornava as aulas lentas e cansativas, e a produção sonora coletiva demorava a acontecer, pois os alunos tinham que, ao mesmo tempo, decodificar os símbolos da partitura e realizar os movimentos corporais corretos para a execução dos instrumentos. O exercício da leitura de ritmos em partitura tradicional era uma barreira muito grande a ser vencida pelos alunos ritmistas.

Como professor de percepção musical e trabalhando com os alunos das disciplinas de percussão, muitas vezes percebia, em mim, quando estávamos tocando em grupo, uma dificuldade de manter o andamento acompanhando os motivos rítmicos grafados na pauta. A minha percepção auditiva era bem mais rápida do que minha percepção visual sobre a notação musical, principalmente porque os padrões rítmicos da notação percussiva se repetiam e manter o olhar sobre a notação causava um desconforto e uma sensação de pouco movimento. Era como se o andamento estivesse engessado, duro, preso pela minha busca por perceber o pulso e a métrica apresentada pelas partituras.

Com o passar do tempo surgiam outras percepções importantes sobre minhas próprias execuções musicais percussivas. Ao tocar um instrumento de percussão, observava que o movimento de *percutir* era sempre um movimento de *cima para baixo*, semelhante ao movimento que realizávamos para marcar o pulso, ou o som articulado no apoio quando líamos uma notação musical tradicional européia.

A notação musical tradicional europeia nos apresenta a idéia de um pulso constante com a possibilidade de subdividi-lo. É a idéia da *isocronia*<sup>57</sup> apontada por Miranda (2001, p. 59) de uma “regularidade contínua graças a um empenho gigantesco de superposições e disciplinarização de muitos tempos autônomos para obter apenas um tempo único, como foi feito na história do tempo no mundo euro-ocidental”.

Em um compasso binário (2/4), por exemplo, a semínima se apresenta como figura equivalente ao pulso, sendo a semicolcheia uma figura que representa um som com a metade da duração do pulso, podendo representar um som articulado no tempo (apoio), ou articulado no contratempo; neste último caso, criando a sensação de uma articulação no *impulso*. Quando batemos palmas e cantamos sons no impulso, o movimento de uma das mãos nos dá visualmente a idéia de um movimento de *baixo para cima*. O mesmo ocorre para as semicolcheias que, além da articulação no apoio e no impulso, serão articuladas em dois pontos imaginários, intermediários e também *suspensos*, no espaço da trajetória da mão, criando visualmente a idéia de articulação em um meio impulso e um meio-apoio<sup>58</sup>. (FIG. 26)

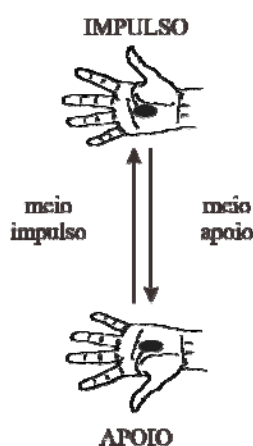


Figura 26 – Pontos imaginários para apoio, impulso, meio-apoio e meio-impulso em um movimento de bater palmas

Na minha percepção como ritmista, começava a compreender todos os sons percutidos como sons fortes ou fracos, percutidos de forma autônoma, sempre com a sensação de apoio, sendo organizados em um pulso elementar, ou seja, “estímulos regularmente recorrentes que articulam o contínuo temporal em unidades de mesma duração” (LUCAS, 2002, p. 104) Para um *ouvido* que estava acostumado a perceber a idéia de sons articulados no contratempo, a idéia de sons articulados somente em apoios, individuais, e não em impulsos, meio-apoios ou meio-impulsos, era, na minha

<sup>57</sup> Palavra derivada do termo isócrono: que realiza com intervalos iguais ou ao mesmo tempo.

<sup>58</sup> Terminologia usada por Scliar (1986, p. 18)

concepção, o princípio de um outro paradigma para o pensamento musical que me parecia mais próximo da escuta e da realização percussiva.

Miranda (2001) ressalta a existência de um *tempo individual* que se entrelaça em tempos coletivos representantes da polirritmia típica das culturas musicais africanas nas quais

a experiência de múltiplos tempos também postula uma concepção múltipla de temporalidade. O ritmo reafirma a captura comunal do tempo. Essa percepção comunal de múltiplos tempos se expressa pela superposição de ritmos irregulares girando em torno de um centro virtual, ou ausente, fora do tempo linear. (2001, p. 59)

Nesse sentido, para Miranda (2001), deve-se considerar as várias justaposições temporais e os vários graus de instantes que mantêm relações diferentes entre si e acrescenta:

Assim como não existe apenas um único tempo, também não existem somente instantes de tempos fortes, expressos por exemplo, nas batidas fortes dos tambores. A multiplicidade dos tempos se expressa tanto no balanço dos tempos fortes e fracos, onde o vazio de tempos fortes é preenchido, [...] bem como nos tempos defasados entretecidos em texturas polirrítmicas, expressando ambivalentemente a sincronização de tempos vividos e percutidos diacronicamente. (MIRANDA, 2001, p. 61-62)

A notação musical tradicional europeia, com sua estrutura de signos e códigos de representação sonora, como, por exemplo, a métrica, acentuações, subdivisões, sinais de dinâmica e pausas, além das figuras representativas de duração para sons de altura definida, acabava por dificultar, em um primeiro momento, a compreensão dos tempos *individuais* que estavam sendo percutidos. Para a execução da música percussiva, acreditava não serem necessárias tantas informações e para se obter um dinamismo necessário através da leitura para execução do instrumento percussivo, tais informações demasiadas, dificultavam o entendimento do padrão rítmico. Parecia-me ser como em um jogo de caça-palavras. As palavras principais estão ocultas no meio de outras letras. É preciso um esforço a mais para encontrá-las. Depois que as encontramos o jogo torna-se obsoleto, pois toda vez que olhamos para a estrutura de letras embaralhadas, visualizamos as palavras. Diante desta reflexão me perguntava: porque não facilitar para o ritmista a compreensão do padrão rítmico que está escrito, através de uma notação simplificada?

“A música percussiva tem muito mais recursos e outras riquezas que não fazem parte da música ocidental erudita, então não adianta correr atrás dessa teoria musical que você não vai achar uma resposta”. (LÜHNING *apud* GUERREIRO, 2000, p. 271)

A partir da estratégia desenvolvida nas atividades com caixas-clara – quando utilizávamos uma notação alternativa simplificada, com a letra X representando a figura da semicolcheia – sentia a necessidade de investigar a existência de outras possibilidades de escrita para instrumentos de percussão que pudessem corroborar para um entendimento dos motivos rítmicos populares brasileiros e também adicionar mais uma ferramenta didática para o ensino da música percussiva.

A escrita musical não é uma só, mas sim um conjunto diverso de grafias que se destinam a cada situação musical, com o objetivo de representar no papel diferentes tipos de música e de auxiliar no processo de compreensão e de interpretação do músico. (PAIVA, 2004, p. 93)

O grande contingente humano transplantado da África para o Brasil trouxe uma diversidade de elementos musicais que permaneceram preservados e se enraizaram nas manifestações culturais brasileiras. Quando nos deparamos com questões de notação musical tradicional europeia para os ritmos percussivos brasileiros, sentíamos a priori, a necessidade de fazer uma revisão bibliográfica acerca de estudos sobre elementos e estruturas musicais dos povos africanos. Grande parte da música africana tradicional “não se desenvolve sobre uma hierarquização das pulsações entre fortes e fracas (apoiadas e não apoiadas), a música negro africana tradicional, em geral, não se desenvolve dentro de um contexto métrico equivalente ao europeu”. (AROM, 1985, 293-297). Miranda (2001, p. 124) acrescenta que “a textura polirrítmica da música africana é obtida pela justaposição de várias figurações rítmicas assimétricas conduzidas por um pulso fortemente definido”.

A busca por trabalhos no campo da notação musical nos permitiu um encontro com as pesquisas de Kwabena Nketia (1974) que revela informações pertinentes sobre as bases rítmicas da música instrumental Africana. O encontro com esse autor nos possibilitou iniciar um estudo sobre maneiras alternativas de se grafar os motivos rítmicos da música percussiva.

Em seu livro *The Music of Africa* (1974, p. 131), Kwabena Nketia descreve o conceito de *timeline*, referindo-se à base rítmica por onde a melodia e os toques instrumentais se estruturam. Sandroni (2011, p. 25) acrescenta: “é uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a

polirritmias de estonteante complexidade”. O termo *timeline* foi traduzido por Raul Oliveira, para o português, como *linhas-guia* a partir da tradução da tese *A música no candomblé nagô-ketu* de Angela Lühning (1990, p. 99), segundo o tradutor, aproximando-se do sentido do termo *voz-guia*, freqüentemente utilizado em estúdios de gravação.

Pesquisadores da música africana distinguem três parâmetros da estruturação temporal da música percussiva que estão presentes nas formulas rítmicas das “linhas guias”. Não há um consenso entre os autores sobre a terminologia usada para definir esses parâmetros, havendo dificuldade em se interpretar a nomenclatura utilizada por eles. Entretanto, é possível observar que alguns tentam evitar terminologias com um sentido próximo e impregnado da hierarquização métrica da música ocidental. Dentre os autores que abordam essa questão, se destacam Simha Arom e Gerhard Kubik.

Segundo Simha Arom (1985, p. 277), os parâmetros são: a) **valor operacional mínimo** (*The minimal operational value*), b) **pulsação** (*pulsation*) e c) **período** (*period*). Gerhard Kubik (1990, p. 133) também se refere a esses parâmetros, adotando outra terminologia respectivamente, a) **pulsos elementares** (*elementary pulses*), b) **batidas de referência** (*reference beats* ou *stroke*) e c) **ciclo** (*cycle*).

Os *pulsos elementares* (Kubik) ou *valor operacional mínimo* (Arom) são considerados pelos autores como subdivisões internas das *batidas de referência* (Kubik) ou *pulsação* (Arom), “formando um fluxo contínuo de rápidas unidades de referência na mente dos instrumentistas e dançarinos sendo a sua principal orientação temporal” (LUCAS, 2002, p. 104). Arom (1985, p. 277) descreve ainda o *valor operacional mínimo* como sendo “a menor duração relevante obtida após a subdivisão” do que ele chama de *pulsação*.

Referindo-se ainda a idéia de *valor operacional mínimo*, Fonseca (2006, p. 109) a descreve ainda como sendo “unidades que funcionam como pulsação mental de fundo, separadas por distâncias iguais, possuindo característica cíclica, circular e constante”.

O termo *batidas de referência* (Kubik) ou *pulsação* (Arom), segundo Arom (1985, p. 276), “consiste de uma seqüência regular de pontos de referência em relação a como os eventos rítmicos são ordenados” e acrescenta ser “a unidade básica de tempo em relação à qual todas as durações são definidas”.

O termo *ciclo* (Kubik) ou *período* (Arom) se caracteriza por reunir *pulsos elementares* e *batidas de referência* ou *valor operacional mínimo* e *pulsação* em fórmulas fixas, na maioria das vezes assimétricas, que são repetidas em *ostinato*

rigoroso. Esses períodos podem apresentar grandezas variadas, podendo ocorrer em 6, 8, 12, 16, 24 *pulsos elementares* ou *valor operacional mínimo*, e de acordo com Lühning (*apud Fonseca 2006, p. 109*) “podendo ir até mesmo a 40”.

Partindo da idéia desses três parâmetros, encontramos em Kubik (1979) uma proposta de grafar sobre um fluxo de “pulsos elementares” constantes, na qual “X” representa articulação de som e “.” ausência de articulação ou articulação de som em menor intensidade. A partir da música de certas regiões da África Central, Gehard Kubik grafou algumas *linhas-guias* com duas versões de batidas para 16 pulsos da música da cidade de Katanga, no Zaire e também conhecida como *kachacha* em Angola e que chamou de “Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern” (KUBIK, 1979, p. 16). A grafia apresenta-se assim:

- ① 16      X . X . X . X X . X . X . X X . (versão de nove batidas)
- ② 16      X . X . X . X . . X . X . X . . (versão de sete batidas)

Figura 27 – Linhas-guias com 9 e 7 batidas sobre 16 pulsos propostas por Kubik (1979)

A escolha pela utilização da notação proposta por Kubik (1979), associada à escrita tradicional nas disciplinas de percussão, foi feita com intuito de possibilitar um diálogo analítico mais fluente entre grafia e intérprete, acreditando-se assim, facilitar o contato do músico ritmista com a escrita musical, em virtude do número reduzido de parâmetros a serem compreendidos, que essa grafia solicita. Acreditamos que através de uma grafia adequada, o processo de memorização das estruturas rítmicas possa acontecer de maneira mais rápida, permitindo ao intérprete concentrar sua atenção aos movimentos corporais necessários para a execução do instrumento percussivo.

Durante nossos estudos sobre o tema encontramos o trabalho de Augusto Perez Guarnieri (2007) que desenvolve um processo de notação musical não convencional para percussão partindo da idéia das linhas-guias, associando a elementos da notação tradicional. É possível visualizar na sua forma de grafar a idéia das linhas-guias em conjunto com a idéia da *métrica* tradicional européia para dois compassos binários ou um quaternário. (Fig. 28) A proposta de notação feita por Perez Guarnieri (2007) integra como ferramenta pedagógica um projeto de *oficina de música* para a escola, através da percussão “construindo um fazer criativo, cotidiano e reflexivo, a partir do qual os alunos aprendem de forma muito sensível, clara e rápida a ler, escrever e tocar uma variedade de ritmos africanos e afro-americanos”. (p. 50)

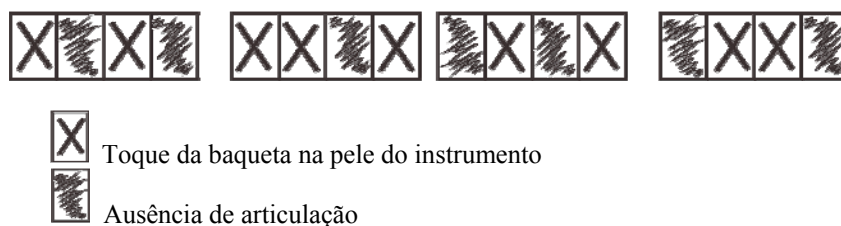


Figura 28 – Proposta de notação musical por Perez Guarniere (2007, p. 112) para tamborim em ritmo de *samba batucada*.

O exemplo da figura 28 nos permite constatar uma semelhança entre a proposta de grafia de Perez Guarniere (2007) e a de Gehard Kubick (1979).

A atividade de percepção das *linhas-guia*, nas disciplinas de percussão, acontecia concomitantemente às atividades de leitura dos motivos rítmicos para os instrumentos percussivos característicos dos ritmos brasileiros. Durante a atividade de leitura apresentávamos a notação musical tradicional européia – expressamente utilizada na maioria dos métodos de ensino de música percussiva – e, a partir do exemplo dado, fazíamos um exercício de *adequação* ou *tradução* da notação musical tradicional procurando encontrar os parâmetros que compunham as linhas-guias como *ciclo*, *batidas de referência* e *pulsção elementar*.

Ao estudar os motivos rítmicos para o tamborim, propostos por Bolão (2003, p. 35), encontrávamos uma grande variedade de toques para o instrumento. Os motivos rítmicos eram freqüentemente apresentados em uma seqüência de 16 semicolcheias dispostas em dois compassos binários (2/4).



Figura 29 - Samba: motivo rítmico para o tamborim / exercício 2 (BOLÃO, 2003, p.35)

A apresentação do motivo rítmico para o tamborim utilizava a escrita tradicional européia, sendo as semicolcheias superiores representantes do toque da baqueta na pele do instrumento e as semicolcheias inferiores representantes do toque na pele, pela parte de baixo, com o dedo médio da mão que segura o instrumento.

Acreditávamos que essa escrita, mesmo sendo correta e precisa, ela apresentava dificuldades visuais para leitura, pois acrescentava pausas onde não se percute o instrumento. Na nossa compreensão, o som percutido era sempre muito seco e curto, não necessitando uma pausa para expressar suas características de curta duração. O uso da pausa dificultava a visualização e memorização do motivo rítmico apresentado. No



O ritmista sempre inicia a execução do tamborim com o toque da baqueta no instrumento e não com o dedo na pele. Nesse sentido invertíamos a leitura dos compassos – executando inicialmente o segundo compasso e depois o primeiro – e tínhamos, portanto, uma última proposta de grafia:



Figura 33 – Estrutura final *simplificada* para o motivo rítmico do tamborim.

Podemos observar que o resultado gráfico final para o motivo rítmico proposto por Bolão (2003), se assemelha a grafia proposta por Gerhard Kubik (1979), havendo similaridade entre a idéia rítmica musical de duas culturas distintas separadas no espaço e no tempo: *o samba carioca* e a *kachacha* angolana.

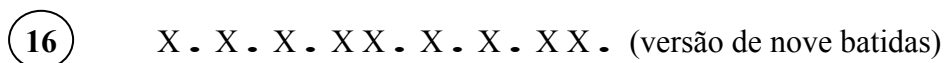


Figura 34 – Linha-guia com 9 batidas sobre 16 pulsos proposta por Kubik (1979) para a *kachacha* de Angola.

O trabalho com as linhas-guias não objetivava propor uma nova grafia musical, mas sim encontrar uma ferramenta pedagógica que nos auxiliasse no aprendizado e apropriação da estruturas musicais percussivas de forma mais coerente com as especificidades musicais dos instrumentos de percussão, em um curto espaço de tempo. A verificação da eficácia dessa notação no aprendizado musical e as implicações didáticas da sua utilização não foram examinadas em profundidade nas atividades desenvolvidas nas disciplinas de percussão e nos projetos de extensão em música percussiva ligados à universidade, não sendo possível determinar o impacto dessa estratégia metodologia na formação musical dos alunos. Uma investigação sistemática torna-se, portanto necessária para ampliar conceitos e organizar um material didático que desenvolva técnicas e processos a serem trabalhados por professores de música.

### **Fragmentos narrativos do impacto formativo das atividades percussivas.**

No decorrer de cinco anos de trabalho muitas ações e vivências com atividades musicais percussivas aconteceram na UFC, principalmente através do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* e das disciplinas *Oficina de Percussão I e II* do curso de Música – Licenciatura. A partir desse momento apresentamos algumas

disposições sobre o impacto dessas atividades na formação dos alunos do curso, futuros licenciados em música, buscando acrescentar suas concepções e pontos de vista acerca do trabalho desenvolvido, na tentativa de esclarecer proposições que responderão nossa questão de pesquisa. No entanto, antes de abordarmos esse tema, achamos necessário discorrer sobre algumas dificuldades encontradas no desenvolvimento das atividades das disciplinas de percussão, assim como expor algumas considerações a respeito dos efeitos da metodologia empregada no trabalho, considerando a análise e opinião dos próprios alunos.

A maior dificuldade enfrentada desde a implantação das disciplinas de percussão no curso de Música – Licenciatura foi a falta de instrumentos no primeiro ano de oferta da disciplina *Oficina de Percussão I*. A ausência completa de instrumentos exigiu muito improviso por parte do professor e criatividade por parte dos alunos. A falta de experiência, associada à carência de um modelo de trabalho que suprisse a falta dos instrumentos, nos fez realizar ações didáticas não muito eficientes como procurar reproduzir os motivos rítmicos propostos pelos métodos em materiais similares disponível no espaço da sala de aula.

E por não ter os instrumentos, eu senti falta também de uma metodologia mais estruturada pra falta de instrumentos. A gente tinha que se utilizar do próprio corpo ou de alguns outros materiais que tinha na sala pra produzir som. O problema é que a gente não pesquisava como conseguir o som naquele material, a gente pesquisava como achar um som de *cajón*<sup>59</sup> num armário<sup>60</sup>.

A avaliação dos resultados ao final da disciplina foi muito ruim, mas o trabalho desenvolvido acabou despertando e preparando os alunos para dificuldades com a realização de uma atividade percussiva em contextos com carência de recursos financeiros, como grande parte das escolas públicas de ensino fundamental e médio.

O ponto fraco era não ter instrumento. Então a gente tinha que explorar a sala, tinha que fazer com que o corpo priorizasse o som. Então as aulas eram pautadas nisso, como não tinha instrumento a gente tinha que arranjar alguma forma de fazer o som no corpo ou na sala. E isso na escola pública é muito freqüente você não ter os instrumentos, quase sempre você não tem. Então você tem que se virar e arranjar um jeito da aula ficar interessante<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Caixote construído totalmente em madeira, com um orifício circular na parte posterior, com cordas colocadas por dentro sob o tampo. Bastante utilizado para acompanhar danças espanholas.

<sup>60</sup> Entrevista com Philippe Brito de Moraes em 15 de outubro de 2009. Aluno da primeira turma da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>61</sup> Entrevista com Paula Cristina Martins Barros em 15 de outubro de 2010. Aluna da primeira turma da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

A partir do segundo ano de funcionamento do curso de Música – Licenciatura, o número de alunos matriculados na disciplina *Oficina de Percussão II* foi reduzido consideravelmente por questões de dificuldade de transporte e deslocamento para a Casa José de Alencar – distante dos outros Campi da UFC – além do horário de funcionamento das disciplinas (início da tarde) que impossibilitava os alunos de cursarem outras disciplinas optativas.

Eu não me matriculei por falta de tempo, por que nas segundas feiras eu sempre tinha meus compromissos, tinha aulas na cultura britânica à tarde. E ainda era mais difícil por que quando não tinha restaurante, nada por aqui, a gente terminava a aula muito cedo, na metade da manhã e tinha que ficar aqui esperando até à tarde. Aí não tinha onde comer, não tinha onde fazer nada e era complicado<sup>62</sup>.

Diante da situação, decidimos ofertar a disciplina *Oficina de Percussão II* em conjunto com a *Oficina de Percussão I*, no mesmo horário, visando constituir um grupo com um número maior de alunos que fosse adequado para se realizar um processo de trabalho musical com características coletivas. Ao mesmo tempo, os alunos mais experientes também poderiam auxiliar aqueles que estavam tendo contato pela primeira vez com um trabalho percussivo havendo a participação de todos e a colaboração para um aprendizado mútuo.

A gente ter trabalhado todo mundo junto, era uma coisa de cooperativa. Uma pessoa ali já sabe um pouquinho, a outra pessoa não sabia e isso é legal por que acontece ali um encontro de formações entre os estudantes que é muito rico<sup>63</sup>.

Outro depoimento nos revela a alegria e o entusiasmo de uma aluna em ter tido a oportunidade de tocar pela primeira vez um instrumento percussivo.

A possibilidade de pegar mesmo no instrumento, eu nunca tinha pegado e tocado, tentado pelo menos, achei muito legal essa questão<sup>64</sup>.

O espaço da Casa de José de Alencar, nos últimos anos, foi muito freqüentado por visitantes e suas instalações eram constantemente cedidas pela Direção para os mais diversos tipos de eventos da comunidade de Fortaleza/CE. Inúmeras vezes tivemos incompatibilidades quanto ao local e ao horário para o funcionamento das atividades de percussão em função dos inúmeros eventos na Casa de José de Alencar. O motivo era a

---

<sup>62</sup> Entrevista com Antônio Carlos de Sousa Junior em 13 de maio de 2010. Aluno ingresso no curso de Música – licenciatura no semestre 2007.1.

<sup>63</sup> Entrevista com Patrick Mesquita Fernandes em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>64</sup> Entrevista com Ana Lúcia de Andrade em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

intensidade sonora que era produzida pela atividade percussiva, interferindo na realização das reuniões e palestras no auditório e demais salas de aula. A estratégia para solucionar o problema era transferir as aulas para um local mais distante, no bosque, à sombra das árvores. Entretanto, em dias de chuva ou quando os eventos aconteciam ao ar livre, as atividades práticas tinham que ser suspensas, havendo somente atividades teóricas, quebrando o ritmo do trabalho que estava sendo desenvolvido. Apesar das dificuldades em compatibilizar as atividades das disciplinas de percussão com os eventos da Casa José de Alencar, compreendemos que a sua área ampla, com jardins, pátios e bosques, ainda é um espaço favorável para a realização de atividades percussivas coletivas, sendo uma vantagem para a universidade e para o programa do curso de Música – Licenciatura, por poder viabilizar uma atividade prática dessa natureza naquele sítio.

Apesar da grande diversidade de instrumentos percussivos disponíveis no acervo do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, não havia e ainda não há infra-estrutura e nem recursos humanos para acomodar e administrar todo o patrimônio instrumental, não sendo possível o empréstimo dos instrumentos aos alunos, dificultando o seu acesso ao material percussivo e comprometendo a prática instrumental em outros dias da semana, ficando esta limitada apenas ao horário da aula.

Senti falta de mais tempo pra praticar meu instrumento, até porque a gente não tem o instrumento em casa, então você precisa de tempo pra dominar<sup>65</sup>.

Em virtude das dificuldades de acesso aos instrumentos e a carga horária reduzida das disciplinas, diversas sugestões surgiram entre os alunos entrevistados, no sentido de ampliar as horas de trabalho, distribuindo as atividades percussivas ao longo da semana.

Eu acho que a percussão, como todo instrumento, é uma prática diária e a gente não têm todos os instrumentos em casa para praticar. Então eu acho que o horário deveria ser mesclado na semana. Em vez de uma, duas vezes. Eu acho que ficaria melhor até para os alunos terem um maior desenvolvimento<sup>66</sup>.

Outra questão que causava muita polêmica durante as aulas era a expectativa dos alunos em relação aos objetivos das atividades práticas das disciplinas de percussão.

---

<sup>65</sup> Entrevista com Lucia Maria Brazão de Barros Cardoso em 15 de outubro de 2009. Aluna do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>66</sup> Entrevista com Jamerson Farias Ribeiro em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Continuamente, parte dos alunos, argumentava sobre a necessidade de adequação do programa das disciplinas para um estudo mais especializado de determinados instrumentos percussivos. Alguns alunos já traziam para as aulas uma bagagem de conhecimentos adquiridos em suas trajetórias musicais e sentiam a necessidade de ampliar os seus conhecimentos sobre determinados instrumentos.

Eu já tocava alguns instrumentos então eu senti falta de algumas técnicas específicas de determinados instrumentos, por exemplo, no pandeiro. Existem técnicas específicas para você tocar o pandeiro, assim, nuances pequenas, mas que às vezes é relevante você destacar. Então eu senti falta disso, mas acho que por eu já tocar e aquele lance de chegar na disciplina e querer saber um pouco mais então eu senti falta<sup>67</sup>.

A disciplina não tinha como meta a formação de especialistas, mas sim, dar a oportunidade para que os alunos tivessem contato com instrumentos percussivos na sua graduação, até mesmo porque não havia tempo hábil pra explorar, de forma minuciosa, a técnica de execução para cada instrumento percussivo que estava disponível.

Muitas pessoas já com experiência e muitas sem experiência e acho que torna mais difícil o trabalho do professor. Individualmente as pessoas que não tinham experiência evoluíram bastante<sup>68</sup>.

No sentido de apaziguar a inquietação daqueles alunos *percussivamente mais musicalizados*, era continuamente dada a oportunidade, durante as rodas de improvisação, de que viessem a frente do grupo e iniciassem a condução de um trabalho coletivo percussivo. Com essa ação pedagógica esclarecíamos que muitas vezes não era possível um trabalho mais especializado, face ao número reduzido de horas das disciplinas e a necessidade de muitos em aprenderem um instrumento percussivo, sendo a musicalização também uma tarefa importante no exercício profissional de um músico-professor.

Devido ao caráter optativo, as atividades das disciplinas de percussão, em alguns momentos, pareceram, em nossa percepção, não terem a devida repercussão junto aos alunos do curso de Música – Licenciatura. Ao mesmo tempo, a configuração das disciplinas como *disciplinas livres*<sup>69</sup>, dava a oportunidade para alunos de outros cursos

---

<sup>67</sup> Entrevista com Jamerson Farias Ribeiro em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>68</sup> Entrevista com Jonatas Souza e Silva em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>69</sup> É uma disciplina que é oferecida por qualquer curso da UFC, e que não faz parte da integralização curricular do curso escolhido pelo estudante.

da universidade, que não tinham a possibilidade de vivenciar experiências artísticas em sua formação, de realizarem uma atividade musical com certificação acadêmica.

Eu observei que veio mais gente de fora de outros cursos do que daqui. É como se fosse menos importante. Assim quando você está estudando música a primeira coisa, para você se entrosar mais com a música, você precisa sentir e uma forma de sentir é realmente com a percussão, com o ritmo por que a gente é o movimento também<sup>70</sup>.

O livre acesso às disciplinas de percussão com um programa de atividades essencialmente coletivas e integradoras possibilitava o fazer musical de forma dinâmica e lúdica, percebendo-se nos alunos um resultado eficaz da musicalização através de uma produção musical em conjunto, ao mesmo tempo em que respeitava o desenvolvimento rítmico e musical individual de cada participante. Não era raro ouvir ao final do semestre a seguinte expressão: “*eu consegui atingir meu objetivo porque consegui tocar um instrumento*”.

Em relação às estratégias de ensino e aprendizagem aplicada às disciplinas de percussão, podemos destacar algumas atividades relevantes que repercutiram no processo de formação dos alunos, em função do tratamento dado a certos temas relacionados ao trabalho musical percussivo

A abordagem coletiva para o ensino de percussão se sobressaía como a estratégia mais importante no projeto de educação musical por conseguir reunir todos os alunos na produção de uma mesma idéia musical, respeitando às individualidades e valorizando o contato interpessoal, permitindo ao grupo uma relação livre e responsável com o material sonoro produzido. Era a união de todos em torno de uma unidade percutida.

Você conseguir unir muita gente, trinta e cinco pessoas para gerar a mesma idéia, o mesmo som então esse era o ponto forte: a unidade<sup>71</sup>.

Outros dois alunos ainda comentam:

eu me lembro da percussão como sendo sempre animação e todo mundo chegar à unidade, tocar a mesma música e cada um ver o que o outro está fazendo e isso aí me chamava atenção<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Entrevista com Erica Albernaz Ferreira de Carvalho em 12 de junho de 2010. Aluna do semestre 2008.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>71</sup> Entrevista com Romenick Ferreira Magalhães em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2008.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>72</sup> Entrevista com Diego Nery dos Santos em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Aprender que quando se toca em conjunto você toca diferente você tem que ouvir o outro, você tem que sentir o que o outro está fazendo para você tentar fazer igual<sup>73</sup>.

Ao mesmo tempo em que todos tocavam juntos, também era facultado a possibilidade de um coordenar o conjunto. A possibilidade de comandar o grupo era para muitos a primeira experiência de regência.

Eu acho que evolui bastante naquele momento que foi pedido para eu reger. Aquilo foi muito novo para mim. Tive que correr atrás de muita coisa que eu não sabia. Tive que ouvir CDs de escolas de samba para ficar tirando as viradas, ensinar as viradas, onde entrava cada naipe. O agogô. Nos ensaios o agogô voltava torto e ninguém sabia como ele entrava. Então isso forçou a barra para eu quebrar a cabeça e tentar resolver aqueles problemas. Eu achei legal. Me fez evoluir demais. Foi um período muito rico para mim<sup>74</sup>.

E tais experiências em oportunizar a ida de alunos para liderar a execução musical, despertavam nos demais participantes das turmas a vontade de também estar à frente de um grupo percussivo.

Quando você está aqui trabalhando em grupo você tem a oportunidade de escutar as pessoas tocando também. Então você vê as diferentes maneiras que as pessoas interpretam os ritmos e você acaba absorvendo um pouco daquilo. Até a própria maneira de você lecionar a disciplina pra gente, você aprende também a mastrar uma orquestra de percussão e você sente vontade de estar na frente: “Ah, isso aqui é massa da pra você fazer” e você começa a levar as coisas pra você<sup>75</sup>.

Outra aluna ainda acrescenta:

a coisa interessante foi a formação de grupos onde, os próprios estudantes eram a cabeça do grupo e uns ensinavam aos outros. Vários alunos, várias vezes iam reger<sup>76</sup>.

A estratégia para se compreender a diversidade dos ritmos brasileiros também causava forte impressão nas turmas através de um estudo comparativo entre esses ritmos e pela sua fusão como, por exemplo, executar ao mesmo tempo os motivos rítmicos característicos do samba e do baião, ou do baião e do maracatu, ou do frevo e do baião, sempre buscando recriar e reinterpretar sonoridades.

Eu lembro que teve processos de criação em que agente mesclava isso tudo. A zabumba e o triângulo tocando samba; e o surdo e os outros

<sup>73</sup> Entrevista com Héber Daniel De Araújo Bragança em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC

<sup>74</sup> Entrevista com Allan de Magalhães Sales em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>75</sup> Entrevista com Bruno da Silveira Carvalho em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>76</sup> Entrevista com Andrea Feitosa dos Santos em 12 de junho de 2010. Aluna do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

instrumentos tocando baião e o frevo. E todo esse lance de você misturar os instrumentos e os ritmos<sup>77</sup>.

E essa mistura, mescla ou amálgama musical percussiva não se dava somente com os instrumentos e os motivos rítmicos da percussão, mas entre o conjunto percussivo e outros grupos instrumentais e vocais, motivando os alunos durante as aulas a compreenderem a importância de associar a música percussiva ao discurso melódico e harmônico como forma de enriquecer, através desse diálogo, a produção musical final que estava sendo almejada.

Outra coisa interessante foi o envolvimento com o grupo de guitarras. Eles tocaram com a gente também. Isso foi também uma coisa bem bacana de se pensar na integração com outros instrumentos. Eu acho que foi sempre um avanço nesse sentido metodológico<sup>78</sup>.

O estudo da teoria associada ao exercício prático imediato no instrumento possibilitava a compreensão da diversidade de motivos rítmicos de forma dinâmica, tornando possível a criação e a reinvenção de estruturas rítmicas.

Ver a teoria, bater as células, estudar aquela coisa do baião ou algo do tipo, a gente sempre fazia isso antes e depois ia para o instrumento. Isso era muito interessante. A gente reproduzia aquela coisa e criava uma outra idéia<sup>79</sup>.

Constantemente, ao longo do semestre, reprogramávamos as atividades das aulas quando sentíamos que parte da turma apresentava dificuldade em dominar a execução musical de determinados instrumentos. Nesse sentido reservávamos algumas horas para o aprimoramento técnico daqueles instrumentos que apresentavam maior dificuldade para serem tocados, sendo também um momento para desenvolver o condicionamento muscular. O espaço da Casa de José de Alencar, nesse sentido, permitia que os alunos se espalhassem pelos jardins, cada um com seu instrumento e permanecessem concentrados na tarefa de aprimorar tecnicamente a execução rítmico-musical. Essa estratégia de trabalho sempre foi avaliada positivamente pelos alunos das disciplinas de percussão por possibilitar um momento para tirar dúvidas e corrigir, individualmente, dificuldades existentes.

---

<sup>77</sup> Entrevista com Jamerson Farias Ribeiro em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>78</sup> Entrevista com Catherine Furtado dos Santos em 03 de julho de 2011. Licenciada em Música pela Universidade Federal do Ceará e regente do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*. Aluna do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>79</sup> Entrevista com Mairton de Paiva Silva em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2009.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Como era só um dia na semana agente tinha que malhar mais, tinha que puxar realmente mais para prática e eu acredito que foi bastante coerente. Assim, a gente demorou pouco tempo vendo a parte das figurinhas, mas, o importante realmente era tocar, malhar por que a gente tinha pouco tempo para fazer isso e para criar um entrosamento com o grupo para começar a fazer um som bonito<sup>80</sup>.

Outra estratégia muito apoiada pelos alunos eram as atividades com instrumentos específicos, possibilitando o contato com a diversidade de instrumentos percussivos e suas peculiaridades sonoras percutidas.

Acho que o ponto forte foi a gente ter aprendido os diferentes ritmos principalmente os brasileiros e também a chance de pegar instrumentos diferentes não ficar somente em um, teve aula só de zabumba, de tamborim<sup>81</sup>.

Tem o carreteiro lá que eu achava super legal mais eu não conseguia fazer e eu aprendi, aprendi aqui, sabia fazer aquela variação para acompanhar, mas aquela forma como você toca na escola de samba eu não sabia aprendi aqui<sup>82</sup>.

As rodas de improvisação também eram momentos de descoberta da diversidade rítmica nos quais a liberdade de tocar e criar ganhava destaque e a possibilidade de invenção tornava-se um desafio instigante aos alunos na busca por novas sonoridades rítmicas e novas experiências em percutir qualquer instrumento.

E outra coisa que também é muito bacana, que nos outros grupos é mais difícil, é essa questão que você deixa pra gente improvisar. Você deixa a gente improvisar, não dá “carão” na gente, não tolhe. Porque isso é muito comum. A gente estar nos grupos e se você fizer uma célula rítmica diferente todo mundo para e olha pra você e com isso tolhe a sua criatividade. E eu acho que a função daqui é deixar além do aprendizado também a criatividade, de deixar a pessoa soltar os improvisos rítmicos aprender a se soltar, a se familiarizar<sup>83</sup>.

Em relação às atividades práticas em conjunto, sempre havia um desafio para ser superado em função da configuração instrumental exigida por determinados ritmos que eram estudados durante o semestre. Dependendo do ritmo a ser trabalhado, a configuração da estrutura rítmica característica para aquele ritmo proposto poderia variar entre dois, três ou mais naipes de instrumento. A quantidade de alunos em relação a quantidade de instrumentos por naipes não nos permitia ter muitos alunos em um

---

<sup>80</sup> Entrevista com Erica Albernaz Ferreira de Carvalho em 12 de junho de 2010. Aluna do semestre 2008.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>81</sup> Entrevista com André Benedecti de Castro Andrade em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>82</sup> Entrevista com Jamerson Farias Ribeiro em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>83</sup> Entrevista com Clara Bezerra Nunes Barros em 21 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

naípe só, nos obrigando a introduzir outros instrumentos e criar outros motivos rítmicos para serem executados para aquele ritmo específico que estava sendo trabalhado.

No dia da ciranda, eu senti que a ciranda tem uma limitação de instrumentos, a gente tinha mais instrumentos do que a ciranda usualmente utiliza e eu achei que você criou células rítmicas pra gente fazer<sup>84</sup>.

O desafio de criar novas estruturas rítmicas despertava a curiosidade dos alunos instigando-os a estarem atentos as possibilidades timbrísticas disponíveis em outros instrumentos percussivos, realizando combinações de sonoridades, explorando as regiões graves, médias e agudas desses instrumentos.

Com o estudo rítmico no curso, da batida mais grave e mais aguda você acaba manuseando um pouco o instrumento. Eu não tinha me atentado, por exemplo, que todo instrumento de percussão tem uma área grave, média e aguda, pode ser uma coisa óbvia, mas esse conceito foi algo que ajudou. Talvez só tocando eu não percebesse. Então todo instrumento de percussão que eu pego já procuro essas áreas e tento explorar o som daquele instrumento<sup>85</sup>.

A utilização das linhas-guias como estratégia para a compreensão dos motivos rítmicos anotados na pauta musical, muito contribuiu para entender a importância da escrita como fonte de memorização, possibilitando através da leitura, decifrar e reinterpretar informações rítmicas vivenciadas no cotidiano das experiências musicais dos alunos, fomentando um posicionamento crítico e analítico sobre a realização da música percussiva, facilitando a comunicação entre os músicos.

Sobre o *timeline* achei muito interessante esse tratamento que você dá e até levei para outra disciplina também. Eu nunca tinha trabalhado com isso, uma coisa mais direta mesmo, forte, fraco<sup>86</sup>.

Outro aluno acrescenta:

trabalhar com o *timeline* além da escrita tradicional foi interessante, apesar de eu preferir a escrita tradicional porque já estou acostumado com ela. E também a questão da liberdade que tem de não ficar sempre fixo na mesma forma<sup>87</sup>.

Toda a construção musical percussiva desenvolvida durante as disciplinas *Oficina de Percussão I e II* teve forte impacto na aquisição de competências musicais e no processo formativo dos alunos do curso de Música – Licenciatura, potencializando

---

<sup>84</sup> Op. Cit.

<sup>85</sup> Entrevista com Patrícia Lilian de Sales Rocha em 15 de outubro de 2009. Aluna do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>86</sup> Entrevista com Raimundo Edson Santos Távora Filho em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>87</sup> Entrevista com Aldair de Lima Pinto em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

seus conhecimentos e habilidades musicais com repercussão em suas atuações como professores de música.

As experiências com a percussão auxiliaram no processo de aquisição do letramento musical, reforçando as habilidades da leitura e escrita de ritmos, dando a oportunidade aos alunos de se familiarizarem com estruturas rítmicas básicas para conjuntos percussivos.

E a parte de escrita também, eu pude conhecer como é que é o jeito de se escrever percussão, quais são os clichês mais básicos, as conversões de virada mais comuns<sup>88</sup>.

Outros alunos acrescentaram:

Quando eu comecei a aprender tudo era na base do ouvido, na base da marra. Quando eu entrei na faculdade e vi ritmos eu comecei a observar as coisas que antes eu gostaria de saber como era na partitura e tudo, e disse: “valha como é fácil!”<sup>89</sup>

Eu pensei que não existia teoria musical para percussão, achei que era tudo no empirismo, de sentir, não achei que houvesse notas para percussão, achei muito legal você poder ler e acompanhar com a percussão<sup>90</sup>.

O contato com a notação musical permitia um nível de consciência maior sobre o movimento corporal para a execução dos instrumentos percussivos.

Tocar tendo uma consciência do ritmo, ver a coisa toda escrita lá, todos os ritmos e isso foi o principal por que lendo o ritmo de um eu conseguia tocar outro instrumento só de olhar para a apostila. Foi principal essa consciência de como tocar um instrumento de percussão e não tocar só por que é um movimento que você deseja fazer com a mão, mas é um movimento que você sabe por que ele é assim e foi esse o principal aspecto positivo<sup>91</sup>.

Em outros casos, a compreensão dos ritmos na pauta possibilitava uma autonomia para o estudo da execução técnica dos instrumentos percussivos.

Na disciplina eu vi o professor colocar os ritmos ali na lousa, aquelas figuras. E o surdo faz isso, a caixa faz isso, o tantã, o repique faz isso. Isto já ajudou bastante a gente a estudar por conta própria. E tinha aquela apostila com vários ritmos, varias levadas do repique, por exemplo. Você sozinho, usando, você domina aquela escrita você estuda só, sem precisar do professor, sem o professor precisar estar

<sup>88</sup> Entrevista com Philipe Brito de Moraes em 15 de outubro de 2009. Aluno da primeira turma da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>89</sup> Entrevista com Mairton de Paiva Silva em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2009.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>90</sup> Entrevista com Elizabete Marques Coelho Fiúza em 21 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>91</sup> Entrevista com Jonatas Souza e Silva em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

fazendo direto para você repetir. O professor colocar as figuras e aquilo formar uma frase rítmica e a gente poder se emancipar para estudar só, ver, pegar, ler e tocar, a hora que você quiser<sup>92</sup>.

As experiências percussivas também fortaleceram a percepção musical dos alunos e em um primeiro momento, possibilitaram a compreensão e o desenvolvimento da capacidade em distinguir nuances rítmicas de um conjunto percussivo.

Eu notei uma melhora expressiva na questão de apreciação, de escutar, de poder falar um pouco mais sobre o assunto, entender que áreas são essas de timbres diferentes, de jeitos de tocar diferentes, por mais que ainda não seja muito forte<sup>93</sup>.

Com a disciplina eu acabei conhecendo os ritmos, sabendo ouvir mais, acabei que fui evoluindo ao longo dos dois semestres que eu fiz. Com essa vivência a gente vai aprendendo mais até que hoje da para gente diferenciar um ritmo do outro, uma batida da outra, da para diferenciar se alguém esta fora da batida, do contexto. Então é essa evolução<sup>94</sup>.

Outros alunos acrescentaram ainda sobre a importância das atividades percussivas vivenciadas como sendo uma oportunidade de adquirir controle técnico e expressivo sobre a estrutura musical em um conjunto percussivo.

O que eu sabia em relação ao instrumento de percussão, era tocar sem nenhum embasamento teórico, realmente de imitar os ritmos. Então depois da disciplina eu consegui embasar isso, saber o que eu estava fazendo realmente onde eu podia variar onde eu não podia<sup>95</sup>.

E essa parte também da técnica me ajudou a entender melhor a composição do instrumento, a técnica do instrumento. Aplicação e a aplicabilidade de como é que seria na aula, como é que você monta com um surdo e uma caixa um diálogo que é o que faz dizer o nome de música percussiva. E aprendi mais desse dialogo, que não é só técnica, ele passa a ter uma função, a função musical. A dinâmica também é uma coisa que em percussão eu não escutava muito. A gente começou a se atentar para isso<sup>96</sup>.

Em um segundo momento, as experiências percussivas aguçaram a percepção musical para a relação das durações dos sons em qualquer contexto musical e sua relação com a melodia.

<sup>92</sup> Entrevista com Marcio Clayton Dias Lopes em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>93</sup> Entrevista com Philipe Brito de Moraes em 15 de outubro de 2009. Aluno da primeira turma da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>94</sup> Entrevista com Romenick Ferreira Magalhães em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2008.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>95</sup> Entrevista com Jamerson Farias Ribeiro em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>96</sup> Entrevista com Catherine Furtado dos Santos em 03 de julho de 2011. Licenciada em Música pela Universidade Federal do Ceará e regente do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*. Aluna do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Eu só tinha noção de tempo e contra tempo, tempo forte, tempo fraco, tempo grave e agudo. Eu dividia isso na minha cabeça, ia percebendo e ia juntando. Com o curso eu já tive noção de pegar esse tempo que eu só dividia em dois e dividir em um e quatro. E o tempo que era dois virava oito. Então eu tive uma percepção bem mais aguçada<sup>97</sup>.

Outra aluna acrescentou:

Depois que eu fiz a oficina que eu comecei a mexer mais com percussão. Quando eu vejo um instrumento, eu já sei, tenho alguma noção. Eu presto atenção nos ritmos das músicas na percussão e eu estou prestando mais atenção agora nos graves, mais graves e isso me ajudou muito até na cadeira de solfejo por que tinham os ditados. Aí eu prestava atenção nos graves e isso me ajudava para escrever o agudo. Então quando eu escuto uma música isso me ajuda a prestar atenção no resto, você ouvindo as vozes mais graves, o baixo e a percussão, a bateria, você escuta o resto. Então melhorou meu ouvido<sup>98</sup>.

É preciso destacar que as disciplinas de percussão possibilitaram também o contato dos alunos com uma grande quantidade de instrumentos percussivos.

E teve a possibilidade de estudar mais instrumentos também. Eu estudei surdo, caixa, tamborim, repique, pandeiro, o agogô, triangulo, zabumba, acho que todos os instrumentos que estavam disponíveis aí eu tive a oportunidade de aprender<sup>99</sup>.

O contato com os instrumentos percussivos não se resumiu apenas em aprender a tocar percussão, mas também a ter cuidados para manuseá-los, tanto na execução musical, quanto no transporte, manutenção e conservação de todo o acervo instrumental.

Toda essa coisa de a gente aprender que o instrumento não é para bater, o respeito com o instrumento, ter cuidado com ele para guardar. Tudo isso foi feito e eu acho isso muito bacana<sup>100</sup>.

As atividades em conjunto favoreciam ao entendimento rítmico-estrutural de diversos ritmos brasileiros, ao mesmo tempo em que abordavam aspectos interpretativos desses ritmos quando juntos à contexto musicais das manifestações da cultura popular.

Em relação à apreciação a cadeira permitiu eu discernir um baião. Ficou bem mais claro. Antigamente eu achava que tudo era forró mais não era. Ficou bem mais fácil, clareou muita coisa em relação a quem só tirava de ouvido<sup>101</sup>.

<sup>97</sup> Entrevista com Marcio Clayton Dias Lopes em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>98</sup> Entrevista com Erica Albernaz Ferreira de Carvalho em 12 de junho de 2010. Aluna do semestre 2008.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>99</sup> Entrevista com Marcio Clayton Dias Lopes em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>100</sup> Entrevista com Andrea Feitosa dos Santos em 12 de junho de 2010. Aluna do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>101</sup> Entrevista com Mairton de Paiva Silva em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2009.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Outros dois alunos acrescentaram:

E o maracatu, por exemplo, eu não conhecia e aí a gente vê tocar, vê na aula, esta aqui no livro, mas tocar e outra coisa. Quando você toca você sente e nunca mais vou esquecer como é<sup>102</sup>.

Eu não sabia que existiam vários maracatus, não sabia também que existia essa diferença e também a historia da ciranda, fiquei encantada, quer dizer, pra mim que não tinha noção nenhuma foi muito bom.<sup>103</sup>

As experiências percussivas também auxiliaram na melhoria da execução musical dos alunos, reforçando a capacidade de coordenação motora e o aprimoramento técnico da execução instrumental. “Quando eu fiz a disciplina, ampliaram-se os conhecimentos tanto quanto em diferenciar um determinado ritmo do outro quanto aumentou a minha facilidade para ritmos distintos, com as duas mãos. Trabalhar os dois lados<sup>104</sup>”.

Eu evolui também na parte técnica de tocar outros instrumentos por que eu sabia tocar o tamborim, mas, os outros eu não tocava. Aí a gente gira, toca todos os instrumentos. Eu achei bem legal também<sup>105</sup>.

As experiências percussivas ainda repercutiram junto aos alunos em questões como a composição musical, através da utilização de idéias percussivas para criação de novas obras musicais e arranjos.

Hoje eu já penso em criação, por que eu componho, e antigamente eu só pensava em letra, em voz e nos instrumentos que eu sabia tocar. Então agora, com a percussão, já fica bem diferenciado por que não é muito típico, fora o samba e de algumas músicas regionais se usar alguns instrumentos de percussão que não são muito utilizados tipo, zabumba, pandeiro. Em algumas músicas alternativas, por exemplo. Então hoje em dia eu já penso nessa forma de composição com percussão<sup>106</sup>.

Antes da disciplina eu não tinha muita consciência de como era. Era aquela coisa empírica de tentar reproduzir o ritmo, mas sem ter a consciência do ritmo na cabeça. E depois que foi estudado isso a fundo, e feito na prática também, o que mudou para mim principalmente foi assim: o fato de também não só reproduzir os ritmos, mas também escrever esses ritmos. Eu passei a escrever para

<sup>102</sup> Entrevista com Allan de Magalhães Sales em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>103</sup> Entrevista com Ana Maria de Sousa Sobrinho em 21 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>104</sup> Entrevista com Patrick Mesquita em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC

<sup>105</sup> Entrevista com Allan de Magalhães Sales em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>106</sup> Entrevista com Andrea Feitosa dos Santos em 12 de junho de 2010. Aluna do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

bateria, coisa que eu nem imaginava que eu iria um dia fazer. E também cheguei a um ponto assim, de dominar a escrita, os ritmos para os estilos da música percussiva brasileira até um ponto que o pessoal, outros músicos de fora, assim que tocam outros estilos, vieram pedir ajuda, pedir para eu escrever samba para eles por que eles não sabiam e queriam que alguém que soubesse e escrevesse. Então o que foi o principal para mim foi isso. Poder escrever para percussão e escrever não só para instrumento de percussão mais como escrever música brasileira na percussão. Foi esse o principal ganho que eu tive com a disciplina. A única atividade que eu me mantenho fazendo é a de escrever para percussão. Isso aí eu não deixei de fazer, aprendi aqui e não parei mais de escrever para percussão<sup>107</sup>.

Todo o conjunto de conhecimentos teórico e práticos percussivos vivenciados nas disciplinas de percussão tornou possível a elaboração de ferramentas pedagógicas para serem usadas em experiências escolares. Tais ferramentas foram utilizadas pelos alunos quando cumpriram a disciplina obrigatória de estágio curricular do curso de Música – Licenciatura ou quando tiveram a oportunidade de ter uma outra experiência pessoal de ensino, aplicando os saberes percussivos vividos, criando e recriando novas estratégias de ensino-aprendizagem em seu cotidiano escolar.

Nas falas dos alunos entrevistados, colaboradores na construção desse conhecimento musical percussivo na Universidade Federal do Ceará, encontramos trechos de profunda sensibilização para a importância dos saberes musicais percussivos na construção de um projeto de educação musical para a escola e que brindamos ao leitor neste momento, antes de finalizarmos esse capítulo e tecermos nossas considerações finais

No estágio, por exemplo, tinha um coral infantil. Lá a gente trabalhou junto com o coro atividades de percussão também. E tinham alguns alunos que faziam acompanhamento de percussão, porque já tinham alguma experiência com percussão, faziam um acompanhamento percussivo pro coral. Acho que trabalhar com isso foi uma habilidade que eu adquiri na disciplina<sup>108</sup>.

Eu não dou aula de percussão na escola, mas eu uso som de percussão pra exemplificar as famílias dos instrumentos. Também faço trabalho de associação de timbre, eles escutam o timbre de percussão e vão dizendo as diferenças<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Entrevista com Jonathan Raphael Ramos de Oliveira em 12 de junho de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC

<sup>108</sup> Entrevista com Patrícia Lilian de Sales Rocha em 15 de outubro de 2009. Aluna do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>109</sup> Entrevista com Paula Cristina Martins Barros em 15 de outubro de 2010. Aluna da primeira turma da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Depois da disciplina eu passei a tocar e fazer oficinas com o instrumento de percussão<sup>110</sup>.

Eu passei a utilizar nas minhas aulas também, como trabalhar a introdução rítmica da escrita formal com gente que ainda não sabe ler<sup>111</sup>.

Essa ousadia de você tentar as coisas... E ouvir que percussão é uma coisa que engaja muito os alunos. E eles gostam muito. Eles são melhores até do que eu. Eles têm mais ritmo, descobrem as coisas. Então eu trabalho com percussão na escola e me deu essa coisa de: “Não, eu posso tentar, eu posso abrir um livro, ler como funciona e tentar passar isso pros meninos<sup>112</sup>.”

Eu preciso acompanhar alguns alunos de canto e às vezes eu preciso de um samba, eu tenho que fazer umas coisas percussivas no teclado. Então eu já me vejo automaticamente tocando um teclado percussivo. [...] Eu aplico percussão corporal só na turma de teoria. A gente sempre faz e sempre da certo. Eu ensino só nesse requisito mesmo percussão corporal<sup>113</sup>.

Você sempre se depara com uma situação em que você tem que tocar um instrumento de percussão. Na escola que eu trabalhei, era perto da casa de um grande amigo meu, que também toca percussão. Na casa dele tem vários instrumentos percussivos. Como na escola não tinham instrumentos, como a escola era perto da casa dele, eu conversei com ele e ele me confiou de pegar os instrumentos. Levava lá para a meninada que tocava e no final eu devolvia os instrumentos dele. Eu acabei pegando confiança com ele de deixar os instrumentos guardados em uma sala na escola em que só eu tinha acesso e assim eu não tinha que estar o tempo todo levando e trazendo. Meu trabalho percussivo com elas rendeu muito para mim como professor e para eles como aprendizes<sup>114</sup>.

Eu ensinei em uma escola e eu não sabia que elas já tinham um histórico de percussão. Elas já tinham percussão na comunidade, uma bateria. E eu fui ensinar e elas acabavam me falando as células rítmicas e eu ia escrevendo as células rítmicas. E fui ensinar a leitura. Eles me fizeram ouvir e eu as fiz ler na partitura e elas aprenderam: “Ah, então quer dizer que essa célula que a gente faz é isso aí?” E foi legal. Então isso foi um conhecimento que eu obtive aqui, foi uma coisa que foi

---

<sup>110</sup> Entrevista com Philipe Brito de Moraes em 15 de outubro de 2009. Aluno da primeira turma da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>111</sup> Entrevista com Marcelo Mateus de Oliveira em 15 de outubro de 2009. Aluno do semestre 2008.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>112</sup> Entrevista com Lucia Maria Brazão de Barros Cardoso em 15 de outubro de 2009. Aluna do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>113</sup> Entrevista com Mairton de Paiva Silva em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2009.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>114</sup> Entrevista com Patrick Mesquita em 13 de maio de 2010. Aluno do semestre 2007.2 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC

aplicada na prática. Não foi só o conhecimento que ficou guardado<sup>115</sup>.

Nossa jornada aproxima-se do fim e o percurso até aqui marcado em tempos múltiplos e percutido por sensibilizações irmanadas por ações conjuntas que apontam para ampliação e inserção curricular efetiva das atividades percussivas, na formação de todos os futuros professores de música do curso de Música – Licenciatura da UFC. Para o corpo discente entrevistado, o pioneirismo de um projeto percussivo acadêmico em um espaço de educação musical formal na cidade de Fortaleza/CE, necessita de cuidados, desde a manutenção de sua estrutura física, estendendo-se até a integralização curricular do curso de Música – Licenciatura, para o qual há a exigência por parte desses alunos de ampliação da carga horária na formação dos educadores musicais.

É muito ampla a música percussiva aqui no Brasil. Tem uma riqueza tão grande que não dá pra explorar apenas com dois semestres. Então acho que deveria ampliar mais isso e tornar o estudo maior. A gente viu ciranda que eu não sabia que existia, a gente viu o maracatu, vários maracatus que tem e que eu não sabia que existiam, o samba que também é muito rico e a gente não conhece tudo. E não deu tempo a gente trabalhar tudo<sup>116</sup>!

Ao mesmo tempo, os próprios alunos cobram uma mudança no *status* das disciplinas percussivas, alterando o caráter *optativo* dessas disciplinas e implantando a obrigatoriedade para todos os alunos do curso de Música – Licenciatura.

Eu acho uma deficiência não da matéria, mas do curso em si de não ter uma disciplina obrigatória de percussão dentre outros aspectos, se não tivesse a disciplina optativa o professor formado aqui sairia sem saber como fazer um trabalho percussivo a não ser que tivesse experiência anterior, eu acho que tem que ser obrigatória<sup>117</sup>.

Outra aluna complementa:

A disciplina deveria ser obrigatória até mesmo porque a música percussiva não deve ser ignorada, principalmente aqui no Brasil, porque as pessoas respiram percussão. Em qualquer momento que a gente está falando alguma coisa, esta cantando alguma música tem sempre alguém batendo na cadeira porque todo mundo gosta de percussão<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> Entrevista com Carla Rebeca Carneiro de Souza em 21 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>116</sup> Entrevista com Gabriel Freire Lima em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>117</sup> Entrevista com Aldair de Lima Pinto em 21 de junho de 2010. Aluno do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

<sup>118</sup> Entrevista com Gleiciane de Abreu Oliveira em 26 de junho de 2010. Aluna do semestre 2010.1 da disciplina *Oficina de Percussão I* do curso de Música – Licenciatura da UFC

A implantação, ainda que em regime *optativo* das disciplinas de percussão no curso de Música – Licenciatura e a criação do *Núcleo de Música Percussiva* reunindo o programa de extensão *Brincantes Cordão do Caroá* e os projetos *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada* e a *Casa de Artesanato Musical*, fundamentou-se basicamente na necessidade de resgatar as conquistas no campo do fazer musical percussivo na UFC, fazendo-se um trabalho com o intuito de criar um espaço para a música percussiva que pudesse sobreviver independente de esforços ou interesses puramente pessoais.

Durante todo nosso trabalho, estivemos ao lado de ações, fatos, memórias, eventos, atividades, personalidades que construíram caminhos de formação musical através da percussão na Universidade Federal do Ceará. Encerramos aqui essa trajetória aguardando que este estudo possa representar um primeiro momento de discussão do que acreditamos ser um grande projeto de educação musical: a música percussiva coletiva.

*Passei minha vida inteira tendo contato com a percussão. Você está numa academia que tem a percussão, quer dizer, de repente tem a percussão ali como disciplina. Menino aquilo pra mim foi, eu não sei nem explicar... É isso: foi um sonho que ia ser realizado.*

*Catherine Furtado dos Santos<sup>119</sup>.*

---

<sup>119</sup> Entrevista com Catherine Furtado dos Santos em 03 de julho de 2011. Licenciada em Música pela Universidade Federal do Ceará e regente do *Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada*. Aluna do semestre 2008.1 da disciplina *Oficina de Percussão II* do curso de Música – Licenciatura da UFC.

“Quanto ao possível,  
você não o tem previamente,  
você não o tem antes de tê-lo criado.”

François Zourabichvili<sup>1</sup>

## CONCLUSÃO

### **DISPERSÃO – Percebendo em diferentes sentidos, uma experiência percussiva em movimento.**

O trajeto percorrido por esta investigação buscou reconstruir movimentos de inserção da atividade musical percussiva no ambiente acadêmico da Universidade Federal do Ceará, procurando compreender sua complexidade e particularidades, ressaltando os atores dessa manifestação rítmica, com destaque ao *Mestre* e ritmista *Descartes Gadelha* que desponta como elo de ligação entre as atividades com percussão no ambiente acadêmico e as experiências percussivas na comunidade de Fortaleza/CE; o *Grupo de Tradição Cearense* e o *Grupo Brincantes Cordão do Caroá*, que desempenharam e desempenham um papel importante na difusão da música percussiva associada a manifestações artísticas da cultura popular; e o alunos das disciplinas *Oficina de Percussão I e II*, que juntamente conosco, possibilitaram vivenciar uma *experiência significativa* e inédita com percussão coletiva, para constatar ressonâncias importantes no processo de formação de alunos do curso de Música – Licenciatura da UFC.

Em uma perspectiva histórica, este estudo reconstituí fatos e acontecimentos, aqui expostos como uma narrativa singular na qual nos inventamos para descobrir-mo-nos como um *corpo percussivo único* dentro do espaço institucional da UFC. Diante desse achado, ressurgiu a importância do impulso auto-biográfico a partir do qual a narrativa de mim mesmo me fez perceber o impacto de ações coletivas como processo formativo e auto formativo no qual, em ação de pesquisa, foi possível constituir um espaço para um currículo musical percussivo para a formação de professores, além de ser um registro importante e uma fonte de pesquisa necessária para projetos percussivos futuros.

Este estudo apresenta ainda de forma bastante documentada, estratégias de gestação de atividades rítmico-musicais em um espaço acadêmico de ensino superior. Ao iniciarmos a trajetória de investigação, constatamos que muito pouco havia sido

---

<sup>1</sup> (ZOURABICHVILI, 2000, p. 335)

acadêmicamente produzido sobre as iniciativas percussivas do Ceará e suas infiltrações no ambiente acadêmico. Isto nos leva a crer que os dados coletados em nosso esforço de compreensão sobre *como* a cultura musical percussiva coletiva pode acontecer na formação de professores de música na Universidade Federal do Ceará resulta também em uma sistematização eloquente de saberes que até aqui estavam dispersos ou ocultos.

No que tange a dimensão formativa das atividades percussivas, a investigação aqui desenvolvida integra práticas e conceitos, permitindo que nos apossamos de sentimentos, pensamentos e experiências de outras épocas que aqui se encontram com práticas atuais e apontam caminhos para a formação do *artista percussivo educador* que na percussão encontra muitas possibilidades de expressão, ensino e pesquisa.

A construção de nossa trajetória percussiva, como já apontamos, iniciou-se com a constatação de uma enorme carência de informações sobre estratégias de ensino e aprendizagem através de práticas musicais percussivas coletivas no âmbito das instituições universitárias. De acordo com nossas reflexões, tal situação é decorrente da forte valorização da chamada “música erudita européia” que herda a maioria dos espaços formativos musicais em grande parte das Instituições de Educação Superior Brasileiras, tornando restrito o espaço para reflexões sobre *formação* através de elementos da cultura local.

A busca por informações nos sítios na internet nos revelou que a maioria das instituições de ensino superior prioriza atividades com o instrumento *bateria* ou com um *instrumental percussivo sinfônico*, sendo este último bastante comum na realização de obras contemporâneas, abordando a prática percussiva numa perspectiva erudita, com contornos de *brasilidade*, mas calcada em estruturas da música ocidental tradicional européia. As práticas musicais percussivas coletivas se encontram como que margeando os currículos oficiais dos cursos superiores de música permanecendo, na maioria das vezes, associadas a eventos e a projetos de extensão evidenciando, portanto, uma realidade curricular acadêmica ainda distante do patrimônio musical percussivo brasileiro/nacional e suas estratégias e dinâmicas de desenvolvimento no universo das manifestações culturais populares brasileiras.

Nesse contexto, a Universidade Federal do Ceará, desde sua fundação até a criação dos cursos de Música - Licenciatura, não foi exceção. As práticas musicais percussivas coletivas sempre estiveram à margem de um projeto institucional curricular acadêmico, manifestando-se apenas em eventos esporádicos ou em projetos de caráter

extensionista, alavancados por alguns poucos indivíduos abnegados e por uma vontade *sazonal* dos administradores da instituição em incentivá-las.

O *Grupo de Tradições Cearenses* surge nesse cenário da UFC como o primeiro movimento que fez aproximar elementos da cultura popular ao ambiente acadêmico universitário, ainda que através de uma atividade artística de caráter extensionista, trazendo a percussão como parte do conjunto instrumental que acompanhava as performances artísticas do grupo, ressaltando a importância da música percussiva no contexto das manifestações culturais populares.

No mesmo cenário surgiu posteriormente o *Grupo Brincantes Cordão do Caroá* que em sua trajetória artística incorporou a idéia de fortalecimento da identidade cultural brasileira chamando a atenção da comunidade universitária para as manifestações artísticas da cultura popular. O contato intenso do *grupo Brincantes Cordão do Caroá* com os saberes constitutivo das manifestações artísticas cultura popular, através das expedições culturais às diversas regiões do Estado do Ceará, do nordeste e do Brasil, para o convívio contínuo com mestres e brincantes dos folguedos populares e da organização de eventos, como os Seminários de Arte e Educação na Faculdade de Educação/UFC, possibilitaram experiências significativas vivenciadas tanto pelos estudantes universitários quanto pelo próprio grupo ao longo da sua trajetória. Tais experiências revelaram-se neste trabalho como um currículo artístico importante para os seus integrantes e através desse percurso de formação, os folguedos da Cultura local passaram a ter espaço e visibilidade no ambiente acadêmico da UFC.

Nossas reflexões apontam que a falta de um acompanhamento sistemático das atividades do *grupo Brincantes Cordão do Caroá* e a ausência de formalidade nas ações de constituição do seu trabalho artístico permitiu que os seus membros construíssem uma rede de sociabilidade na perspectiva de formar artística e musicalmente os seus integrantes e tocadores da percussão, consolidando o trabalho percussivo a partir de encontros com diversos sujeitos que potencializaram musicalmente o grupo, oportunizando um fluxo de troca de informações diversificadas sobre música percussiva, sem que um lastro prévio de concepções musicais cerceasse a busca pelas expressões da Cultura Popular. Este aspecto paradoxal beneficia o trabalho dos *Brincantes* em seu início, ao lhes conferir liberdade, mas, num momento posterior, começa a dispersar as próprias conquistas do grupo.

A estratégia de aprendizado por imersão cultural vivenciada pelo *grupo Brincantes Cordão do Caroá* pode vir a ser uma ferramenta pedagógica importante para

as disciplinas tanto de Música Percussiva, quanto de Cultura e Antropologia Musical do curso de Música - Licenciatura, na perspectiva de ampliação das possibilidades para os alunos, de reconhecimento do outro e de si próprio, a partir do fortalecimento de particularidades e traços de cada elemento cultural compartilhado. Em uma relação com *aquilo* que muitas vezes se apresenta ao olhar acadêmico como diferente, exótico, incerto e assistemático, é capaz de produzir experiências que, a meu ver, não são contempladas atualmente na integralização curricular da maioria dos cursos de Música no Brasil, face a um modelo formativo ainda fechado, sistêmico que não contempla o que verificamos ser um “complexo assistemático”, como por exemplo, as experiências musicais percussivas vividas *in loco*, com *mestres da cultura*, pelos integrantes do grupo *Brincantes Cordão do Caroá*.

As experiências formativas do *Grupo Brincantes Cordão do Caroá* no campo da música percussiva nos chamam a atenção para que estas experiências não fiquem restritas apenas a um programa de extensão, mas que sejam parte integrante da formação de qualquer arte-educador, pedagogo e/ou professor de música/músico, reafirmando o que entendemos ser o compromisso universitário de formar a partir de estruturas e elementos socialmente construídos da nossa própria cultura. Acreditamos ser também papel importante da universidade, compreender as práticas musicais percussivas na comunidade e trazê-las para dentro do espaço acadêmico, realizando um diálogo aberto e direto sobre suas possibilidades formadoras e socializadoras de músicos e da música percussiva; para assim, incorporar esses saberes produzidos na comunidade aos currículos dos cursos de arte e de música, principalmente no campo das práticas musicais percussivas coletivas nas instituições de ensino superior, utilizando processos de ensino-aprendizagem que possam consolidar, preservar e valorizar frente à sociedade brasileira o fazer musical percussivo próprio da cultura brasileira.

Ao longo da nossa pesquisa, estivemos atentos em localizar diversas expressões musicais percussivas e seus sujeitos envolvidos que tivessem uma ligação com o ambiente acadêmico da Universidade Federal do Ceará. O testemunho desses sujeitos foi o principal material que sustentou nossa narrativa e no decorrer do trabalho, alguns desses sujeitos, dependendo da abrangência de sua atuação, tanto na universidade como na comunidade, acabaram adquirindo maior relevo e destaque, como é o caso do *Mestre Descartes Gadelha*, que no momento de implantação das disciplinas de percussão aproximou-se do trabalho musical percussivo que estava sendo construído através do

*Núcleo de Música Percussiva da UFC*, fornecendo informações importantes sobre atividades com a percussão.

As experiências musicais constantes com o *Mestre Descartes Gadelha*, entrecortados por conversas cotidianas sobre percussão, nos revelaram um conteúdo valioso sobre a música percussiva e sua relação com a cultura do carnaval de Fortaleza/CE; informações e materiais musicais estes, que decidimos registrar e transcrever, apresentado uma parcela desse patrimônio musical como anexo deste trabalho. Apesar de não ser o foco principal da pesquisa, o registro e a transcrição de melodias e dos motivos rítmicos percussivos aqui apresentados fez-se necessário com objetivo de salvaguardar memórias musicais e saberes dos sujeitos dessa nossa narrativa, criando um acervo de partituras musicais para ser utilizado como ferramenta didática nas aulas dos cursos de Música - Licenciatura. A recuperação desse material, aqui apresentado, será de grande importância para análises e investigações futuras no sentido de compreender a música percussiva realizada pela comunidade de Fortaleza/CE, aproximando esse universo musical da academia através das disciplinas de percussão e do *Núcleo de Música Percussiva da UFC*.

Ao narrar a trajetória de formação musical percussiva do *Mestre Descartes Gadelha*, analisando seus depoimentos quanto sua atuação junto a escolas de samba, foi possível perceber, que a cultura do *samba* na cidade em Fortaleza/CE esteve nas três últimas décadas associada de alguma forma à cultura do *samba carioca*. Os conjuntos rítmico-instrumentais de carnaval das décadas de 1950 sofriam influência das orquestras de sopros e possivelmente do frevo pernambucano e tal fenômeno musical não se desenvolveu no carnaval fortalezense, provavelmente em virtude da interferência da maneira *carioca* de se tocar o samba, veementemente defendida por Descartes Gadelha a partir das décadas de 1960 e 1970 e veiculada pelos meios de comunicação, como a televisão que surgia na mesma época.

Nas conversas e depoimentos com o *Mestre Descartes* percebemos que houve uma adesão por parte das agremiações carnavalescas ao que pode ser chamado de *autêntico samba carioca* de meados da década de 1960, nos remetendo a necessidade de uma reflexão futura sobre a existência de um *samba com pertencas cearenses* que deu lugar a outra forma de expressão musical carnavalesca, tendo *Descartes Gadelha* como um propagador da cultura musical percussiva carioca. Parece-nos, portanto, que havia um *jeito de fazer música de carnaval* em Fortaleza/CE que foi sendo substituído ao longo dos anos por um processo de *colonização* ou *massificação* pela musicalidade

rítmica percussiva do *samba carioca*, tendo o *Mestre Descartes* desempenhado um importante papel neste processo de colonização.

Ao mesmo tempo em que o *samba* em Fortaleza/CE se transfigurava, a tradição das orquestras carnavalescas na cidade não ofereciam destaque e não era um forte referencial para a prática percussiva coletiva, havendo uma liberdade criativa muito grande para a experimentação no campo musical percussivo das baterias das escolas de *samba* locais, uma vez que ainda não estavam sedimentadas as regras advindas do *samba* do Rio de Janeiro/RJ. Uma ausência de *tradição* nesse contexto, permitiu que Descartes Gadelha ficasse “acavaleirado”, como ele próprio afirmou, para fazer mudanças e inovações sobre as estruturas rítmicas do *samba carioca* que se tentava implementar, acrescentando breques inusitados e alterações de andamento nas melodias e acompanhamentos percussivos assumindo assim uma posição rítmico-musical de *colonizador* e ao mesmo tempo *colonizado* em sua própria terra. Posteriormente, Descartes Gadelha introduziria essa liberdade criativa nos batuques de Maracatu, sendo muito criticado por grupos mais tradicionais pelas suas inovações e alterações rítmicas nas estruturas dos conjuntos instrumentais percussivos. Acreditamos que essa liberdade criativa rítmica do *Mestre Descartes Gadelha* se acentuou em um período efervescente de transformações musicais no carnaval de Fortaleza/CE, havendo uma maior valorização dos conjuntos percussivos frente a outros instrumentos melódicos, propiciando o surgimento de *alas de ritmistas* que se constituíram espaços de ensino e aprendizagem de música, voltados essencialmente para a prática musical percussiva.

Essa experiência pedagógica e musical percussiva criativa, vividas pelo *Mestre Descartes Gadelha*, foi transferida ao *Núcleo de Música Percussiva da UFC*, através das visitas e palestras feitas ao grupo, permitindo uma compreensão das estruturas básicas dos ritmos brasileiros e as possibilidades de transformá-las e recriá-las a partir das sonoridades peculiares de cada instrumento e de cada estrutura rítmica.

Todo esse momento de renovação e transfiguração da música percussiva no carnaval de Fortaleza/CE não encontrou uma organização institucional que promovesse um aprofundamento e sustentação das suas atividades. Os debates e discussões, o convívio de idéias diversas, plurais, múltiplas não pôde ocorrer de forma organizada, uma vez que as instituições formadoras, as universidades, não se detiveram mais atentamente sobre este fenômeno ficando tais idéias como que pertencente a grupos e indivíduos, carecendo de um aprofundamento científico em relação às argumentações teórico-práticas sobre a atividade percussiva. Através de nossa pesquisa foi possível

detectar essa situação e apontar como necessidade premente, um aprofundamento investigativo sobre toda essa história, pois acreditamos que os grupos carnavalescos constituem-se escolas de formação musical e que a pedagogia do ensino da música não voltou os seus olhos para esse contexto de aprendizagem e ensino da arte de percutir.

Ao construir a trajetória do *Mestre Descartes Gadelha*, ainda observamos que em seu processo de formação musical, houve diversas oportunidades de contato com professores de música que lhe ensinaram, ainda que de maneira esparsa e fragmentada, elementos estruturais da música e da linguagem musical. Mesmo sem uma formação musical escolar que o permitisse trabalhar com notação musical, Descartes Gadelha utilizou-se de estratégias mnemônicas e da criação de onomatopéias para transmitir suas idéias rítmico-musicais, reproduzindo e preservando por gerações as sonoridades percussivas com as quais tinha vivenciado sua trajetória pelos grupos percussivos que freqüentou como ritmista e mestre de bateria.

Ao longo de sua formação, o contato contínuo com as atividades percussivas e ao mesmo tempo com professores música e regentes de corais e orquestras, o *Mestre Descartes Gadelha* apurou a sua percepção sonora e as questões de afinação entre os instrumentos percussivos tornaram-se uma necessidade vital, influenciando sobremaneira sua metodologia de trabalho e as formas de abordagem do ensino instrumental nos grupos em que trabalhou, sendo possível sistematizar conceitos e estratégias de ensino e aprendizagem que foram recolhidas e anexadas neste trabalho.

O seu letramento musical associado ao vasto conhecimento sobre artes plásticas e cultura, lhe possibilitou um destaque no cenário artístico e percussivo musical carnavalesco de Fortaleza/CE, recebendo anualmente, convites para criar figurinos e adereços, além de compor enredos, sambas-enredos e loas para as escolas de samba e grupos de maracatu, sendo seu nome, portanto, referência para a história cultural percussiva e carnavalesca da cidade. Algumas de suas composições foram aqui recuperadas nos momentos de entrevista, registradas em áudio e vídeo e transcritas para partitura apresentadas também como parte dos anexos desse trabalho.

A participação do *Mestre Descartes Gadelha* junto às atividades do *Núcleo de Música Percussiva da UFC* gerou estratégias de ensino e material didático para a realização das disciplinas de percussão dos cursos de Música – Licenciatura da UFC, auxiliando principalmente a compreensão e execução dos motivos rítmicos. Somente a leitura dos motivos rítmicos através dos métodos e das partituras, não nos dava uma sonoridade característica que estávamos acostumados a ouvir dos grupos percussivos

das manifestações culturais populares. Somente através do contato com um *mestre de cultura* e suas indicações e informações sobre a estrutura dos instrumentos e a função de sua sonoridade no contexto do conjunto percussivo nos folguedos populares e festejos mominos, foi possível desenvolver detalhes sonoros e timbrísticos peculiares para a execução musical de cada instrumento de percussão em contextos rítmicos diversos da música brasileira.

A partir das vivências relatadas pelo *grupo Brincantes Cordão do Caroá* e das experiências narradas pelo *Mestre Descartes Gadelha* foi possível também perceber que as práticas musicais percussivas coletivas dos folguedos populares apresentam-se fortemente associadas a contextos sociais, culturais e religiosos, muitas vezes com características ritualísticas e místicas. A música percussiva na comunidade aglutina e delimita espaços sociais, socializando grupos humanos e mantendo viva uma memória coletiva. No âmbito acadêmico, o sistema curricular com carga horária definida e restrita para uma prática percussiva, não nos permitiu estabelecer vínculos sociais mais fortes entre os alunos participantes da disciplina. A heterogeneidade da turma e o curto espaço de tempo para encontros não permitiu a construção de configurações de interdependência entre os alunos que pudessem conduzi-los a transcender em um imaginário coletivo com significados rítmicos musicais próprios tornando o aprendizado percussivo muitas vezes árido, repetitivo e redundante.

Todo o nosso percurso investigativo procurou desvelar experiências percussivas tanto dos integrantes do *grupo Brincantes Cordão do Caroá* quanto do *Mestre Descartes Gadelha*, ao mesmo tempo em que buscou compreender a inserção dessas práticas musicais percussivas coletivas em um ambiente acadêmico, buscando identificar qual o seu impacto formativo para a formação de professores de música na Universidade Federal do Ceará. A partir das nossas experiências e investigações é possível enunciar algumas proposições que acreditamos serem importantes para consolidar a atividade percussiva em um ambiente acadêmico:

- 1) Os projetos de extensão podem permitir o acesso, tanto dos alunos, funcionários e professores da universidade, quanto da comunidade, a um fazer musical percussivo com a possibilidade de configurar um programa musical a longo prazo, sem o limite de horas estabelecidas por uma integralização curricular, estando aberto para a realização constante de experiências significativas na construção da arte de percutir;

- 2) A necessidade de diálogo constante com as praticas musicais percussivas dos folguedos populares, procurando inicialmente um contato com as práticas percussivas no âmbito da própria instituição, ampliando a rede de conexões com diversas expressões, formas e fazeres artísticos e culturais da comunidade, principalmente no entorno do local onde se configuram as atividades percussivas na instituição;
- 3) O contato com *Mestres de Cultura* é essencial na perspectiva de ampliação da visão de mundo e de cultura de todos envolvidos com as atividades percussivas, trazendo informações valiosas para a composição dos programas das disciplinas de percussão, incrementando o conteúdo e dinamizando a metodologia através dos saberes percussivos e procedimentos pedagógicos que não estão disponíveis nos métodos de execução instrumental percussiva e nas investigações científicas de caráter etnomusicológico, buscando conferir ao trabalho desenvolvido uma relação de proximidade com a cultura musical percussiva desenvolvida na comunidade;
- 4) Os recuos históricos elaborando biografias e trajetórias de vida de grupos, personalidades e trabalhos artísticos relacionados com a atividade percussiva na instituição e na comunidade são necessários para compreender quais as possibilidades curriculares concretas para a inserção curricular dessa atividade percussiva e quais as demandas para a composição dos conteúdos rítmicos musicais acerca do trabalho a ser desenvolvido.

Os saberes e informações sobre uma cultura musical percussiva coletiva, abordadas nesse trabalho, apresentam-se como dimensão pedagógica importante, transformando-se em idéias concretas para uma experiência com percussão em espaços escolares e acadêmicos. Notadamente, tais idéias tiveram efeito na formação de professores de música do curso de Música – Licenciatura da UFC, campus de Fortaleza/CE. A partir do nosso estudo também é possível apontar proposições que tiveram impacto relevante no processo de construção dos saberes pedagógicos e musicais dos alunos licenciados em música na UFC. São elas:

- 1) Melhoria na *audiação* e na apreciação musical quanto à duração dos sons e a qualidade dos timbres contribuindo para o aprendizado musical e para o desenvolvimento acadêmico em outras disciplinas do curso como *Percepção e Solfejo*, aperfeiçoando a percepção e a leitura rítmica;

- 2) A descoberta das possibilidades trazidas a partir das proposições sobre *linhas-guia* como ferramenta pedagógica para uma compreensão analítica de estruturas rítmicas, auxiliando no processo de ensino e aprendizagem de instrumentos percussivos.
- 3) Oportunidade de contato com um instrumento percussivo, possibilitando, em um curto período de tempo, a inserção de alunos sem experiência prévia com a prática instrumental em uma atividade musical coletiva;
- 4) Contato com ferramentas de ensino e aprendizagem para o trabalho coletivo em sala de aula; uma realidade a ser enfrentada pelos professores de música que são preparados para o trabalho musical em ambientes escolares com turmas numerosas;
- 5) Compreensão de duas dimensões importantes do ensino coletivo de música: a observação e a interação do grupo como agente principal de aprendizagem; a prática da democracia no ensino, no qual todos aprendem com todos, observando, comparando e avaliando por si mesmos, sem a necessidade de uma intervenção verbal do professor;
- 6) Construção do saber a partir de uma experiência significativa na qual a dimensão formativa tem como meta a “prontidão criativa”, essencial para o trabalho docente; quando todas as etapas do desenvolvimento musical estão interligadas com a solução, de forma coletiva, de questões de logística para as apresentações, como a organização do grupo, a distribuição de funções aos participantes, a confecção de figurinos e adereços, o reparo, a afinação e o transporte dos instrumentos, o deslocamento do grupo, assim como contatos com os organizadores dos eventos; e quando permite o desenvolvimento de soluções pedagógicas para o ensino de música, preparando o futuro professor para ensinar criativamente e não somente reproduzir *receitas de como ensinar*.

No decorrer de toda nossa experimentação, não nos propusemos em nenhum momento a elaborar modelos metodológicos que conduzissem a uma unidade conclusiva ou que avaliassem as atividades percussivas desenvolvidas pelos sujeitos participantes, mas sim, procuramos evidenciar as saídas emancipatórias através da multiplicidade de pensamentos e ações habituais dos pesquisados, buscando características da atividade percussiva coletiva como estratégia pedagógica de musicalização e educação. A evidência empírica aqui apresentada demonstrou a eficácia

técnica do processo coletivo de formação para música percussiva, fundamentando a proposta desse trabalho que é aproximar estratégias de ensino e aprendizagem de uma cultura percussiva eminentemente coletiva do espaço acadêmico universitário.

Ao longo de toda minha formação musical, a falta de oportunidade em ter contato com atividades musicais percussivas incorporadas como componente curricular dos programas das escolas de música que frequentei, despertou a necessidade de criar um lugar para o ensino de música percussiva na instituição pública de ensino superior, na qual sou professor efetivo em um curso de formação de professores de música. Quando me propus a iniciar esse trabalho de experimentação musical, não havia nenhuma perspectiva de incorporação de práticas musicais percussivas à Universidade Federal do Ceará no que toca a integralização curricular do Curso de Música – Licenciatura (campus de Fortaleza/CE). Não havendo esse lugar constituído, associado à dificuldade em encontrar e me encontrar como um instrutor, animador, professor da atividade percussiva, procurei eu mesmo iniciar um processo de construção e experimentação musical na arte de percutir no local onde trabalho. No desenrolar desse percurso, percebi que além da responsabilidade de formar ritmistas, também seria necessário me formar um ritmista. Para ser professor ritmista era preciso saber ser ritmista, e nessa trajetória em busca por saberes e pertenças, o encontro com o Mestre Descartes Gadelha me oportunizou respostas a questões técnicas e sociais para a construção de um conjunto musical percussivo. Ao mesmo tempo, o *grupo Brincantes Cordão do Caroá* me revelou de maneira apaixonada e entusiasmada o mérito das práticas musicais percussivas em contextos artísticos populares.

Margaret Drabble (1980) afirma que “quando nada é certo, tudo é possível”. A música percussiva coletiva na Universidade Federal do Ceará é um acontecimento possível. O alicerce, os adornos e contornos desse movimento foram criados a partir da construção de vivências musicais cotidianas que permanecem vivas até a conclusão desse trabalho, e que necessitarão cada vez mais de organização e empenho institucional para sua manutenção e ampliação, inclusive no que se refere ao espaço físico para a sua execução. O caráter optativo das disciplinas *Oficina de Percussão I* e *Oficina de Percussão II* carece de uma revisão junto a coordenação dos cursos de Música – Licenciatura no sentido de transformar tais disciplinas percussivas em *disciplinas obrigatórias* à todos os alunos, futuros professores de música.

Restaria ainda por fim perguntar se a universidade poderá mudar seu paradigma de ensino, permitindo que as disciplinas de percussão sejam transformadas em

seminários, com formatos estendidos e acessíveis à comunidade, nos quais se possibilitaria uma participação efetiva da experiência significativa vivida por ritmistas? Como se dará a articulação do conhecimento entre os detentores de um saber musical institucionalizado e elitista e os *reconhecedores* do saber musical popular? Quais as impressões dos acadêmicos *educandos* sobre incluir em seu processo formativo os saberes da cultura musical popular? Estas são algumas questões de pesquisa postas para um movimento que se constitui inicial e único na história da Universidade Federal do Ceará e que ainda necessitarão de respostas.

A humanidade criou sonoridades diversas, arquitetou e construiu instrumentos, combinou acordos sonoros, verbalizou a música, grafou em papeis e compôs a sinfonia do conhecimento musical. Tudo isso para que a abundância de timbres soasse em acordos e/ou desacordos harmônicos, em um pulso único, no tempo, no contratempo, em múltiplos tempos. Hoje vivemos uma diversidade de partes de todos os tempos, ordenadas em múltiplos tempos e por isso não mais consentimos um individualismo mono/isocrônico em um ato solista isolado do *som sendo somente único* que venha se sobressair a um coletivo *multissonante*. Acreditamos na polifonia coletiva, seja ela música rítmica ou música das melodias, na universalidade dos saberes, no universo que nos circunda, na universidade que nos pertence e na qual pertencemos. Universidade que se conclama ser *universo* e que se transforma, se recria e se apropria de todo o saber. Saber que se torna parte inerente e constitutiva de sua força universal que revitaliza o conhecimento, as idéias, os pontos de vista e o pensamento. Há de se pensar a música, há de se recriar os seres, há de se cantar melodias, há de se sublimar os ritmos, permitir fluir o tempo, para em então se perceber, na integração dos gestos, as batidas, os cânticos, as fantasias, as danças e a arte de viver. É chegado o tempo de perceber o tempo, vários tempos, tempos medidos, tempos assimétricos, tempos ordenados, tempos percutidos, toques, pulsos, marcar as dimensões temporais distintas, ao som dos tambores, guizos, maracas e agogôs. Anunciar o tempo polirrítmico das danças, das palavras, das harmonias e sinfonias, apresentando em um ritual de som e benção, as batidas e toques que constituem a vida. É assim, na batida forte do coração que então, enredando-me, finalmente enlaço este enredo e concluo esse percurso de palavras afirmando: uma experiência significativa em mim se aconteceu.

A nossa trajetória em cortejo por enquanto se despede para recomeçar, na crença de continuidade de novos enredos e tramas percussivas que destaquem ritmistas e apresentem novas alegorias de saberes e percursos percutíveis. Este trabalho exaustivo e

ainda inconcluso pede licença para parar. Uma pausa acadêmica necessária e premente para suscitar reflexões, novas observações e indagações. Ao som da levada do surdo encerramos nossa exposição com uma convenção habitual das escolas de samba a nós apresentada de forma mnemônica pelo Mestre Descartes Gadelha. Nosso desfile percussivo coletivo na UFC faz um intervalo e pede passagem...

Pedi pra parar, parou!



## BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Calé. **Origem e evolução do maracatu no Ceará.** Fortaleza: Banco do Nordeste, 2007.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de. **Ensino de música com a experiência prévia dos alunos:** uma experiência com percussionistas de Salvador. Salvador 2004. 121f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFBA, 2004.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil.** Org. Orneida Alvarenga. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982.

AROM, Simha. **Polyphonies et polurhythmies instrumentales d’Afrique Centrale:** structure et méthodologie. Paris: SELAF, 1985.

ARROYO, Margarete. **Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical.** Revista da ABEM. Nº 5. Setembro 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BARELA, Liliana, MIGUEZ, Mercedes, CONDE, Luis García. **Algunos apuntes sobre história oral.** Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2000.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo.** Fortaleza: Museu da Imagem e do Som, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio:** a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. Lumiar: Rio de Janeiro, 2003.

BRASIL. (Governo Federal). **Caderno “Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura”.** Brasília: Ministério da Cultura, 2009.

CARR, Wilfred & KEMMIS, Stephen. **Teoria crítica de la enseñanza.** Barcelona: Martinez Roca, 1988.

CARVALHO, João Jairo de. **Maracatu como macroecumenismo possível.** Protestantismo em Revista, São Leopoldo, V. 23, set/dez, p. 75-84, 2010.

CEARÁ (Governo do Estado). **Plano estadual da cultura.** Fortaleza: Secretaria da Cultura, 2003.

COSTA, Jane Meyre Silva. As políticas culturais do ceará e sua relação com o movimento cabaçal. In: **Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, 3, 2007, Salvador. Resumos.

COSTA, Odilon e GONÇALVES, Guilherme, **O batuque carioca.** Rio de Janeiro: Groove, 2000

COSTA, Pablo Assumpção Barros. **Anicete: quando os índios dançam**. Fortaleza: UFC – Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia. 2002.

COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha. Três Proposições sobre formação e invenção. In: OLINDA, Ercília Maria Braga de (org.). **Formação Humana: liberdade e historicidade**. Fortaleza: Editora da UFC, 2004

DRABBLE, Margaret. **The Midle Ground**. London: Weidenfeld & Nicholson Ltd, 1980.

ELIAS, Nobert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FADELI, Thiago Tozetti; FERRI, Marco Antonio Parente; SILVA, Roseli Sandra E; GONÇALVES JUNIOR, Luiz. *Arco da velha: resgate e vivência de brinquedos e brincadeiras populares*. In: **XV Encontro Nacional de Recreação e Lazer - Lazer e Trabalho: novos significados na sociedade contemporânea**, 2003, Santo André. *Anais do...* CD-ROM. Santo André: 2003.

FONSECA, Ediberto José de Macedo. “...Dar rum ao orixá...”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-116, 2006.

FONTELES, Ana Rita. **Um intérprete do povo**. Universidade Pública. Fortaleza, n. 32, p. 8, jul. /ago., 2006.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica. para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira**. Belo Horizonte 2008. 80f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFMG, 2008.

FREITAS, H., OLIVEIRA, M., SACCOL, A.Z. e MOSCAROLA, J. **O método de pesquisa survey**. São Paulo/SP: Revista de Administração da USP, RAUSP, v. 35, nr. 3, Jul-Set. 2000, p.105-1123

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: UNESP, 2003.

GAMEIRO, Rodrigo & Carvalho, Cristina. O Movimento Mangubeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco. In: **Congresso Português de Sociologia**, 4, 2008, Lisboa. Anais. Lisboa: Universidade Nova Lisboa, 2008.

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

HEIDDEGER, M. **De camino al habla**. Barcelona: Edicionaes Del Serbal, 1987.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Lisboa: Educa, 2002.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brasil**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

\_\_\_\_\_. **Drum patterns in the “batuque” of Benedito Caxias**. *Latin American Music Review*, 11 (2): 115-181, 1990.

LAHIRE, Bernard. **Retratos sociológicos: disposições e variações individuais**. Porto Alegre: ARTMED, 2004

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad.: João Wanderley Geraldi. Palestra proferida no 13º COLE-Congresso de Leitura do Brasil. Unicamp, Campinas/SP. 17 a 20 de julho, 2001.

LEACH, Edmund. **Cultura e comunicação**. Lisboa: Edições 70, 1992.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LÜHNING, Angela. **A música no candomblé nagô-ketu**. Tradução não publicada, de Raul Oliveira, da tese de doutorado *Die Musik im candomblé nagô-ketu*, Hamburgo, Verlag der Musikalienhandlung, 1990.

MATOS, Elvis de Azevedo. **Um inventário luminoso ou alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

MIRANDA, Dilmar Santos de. **Tempo da festa x tempo do trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical**. Fortaleza. 2001. 297f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2001.

NKETIA, J.H. Kwabena. **The music of Africa**. London: W.W. Norton & Company, 1974.

NOGUEIRA, João Jorge. **Música, divina música**. *Jornal Unitário*. Fortaleza, 15 fev. 1970.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. **Ações em formação musical no Brasil e reflexões sobre as relações com a cultura**. *Revista da ABEM*, nº 18, outubro de 2007. P. 53 – 62.

OLIVEIRA, Eusélio. **Texto de apresentação da exposição de Descartes Gadelha**. Fortaleza, 1974. Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/expo/1974/02/index1.htm>. Acesso em: 22 jan. 2011.

PAIVA, Maria das Graças M. V. **Tecnologia apropriada: possibilidades e questionamentos em torno dos planos urbanísticos / turísticos do Nordeste**. *Revista de Economia do Nordeste*, vol. 21, n. 2, Fortaleza, 1990.

PAIVA, Rodrigo Gundin. **Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos.** Campinas 2004. 151f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, 2004. Paulo, 2004.

PEREZ GUARNIERI, Augusto. **Africa em el aula: uma proposta de educación musical.** La Plata: Univ. Nacional de La Plata, 2007.

PIRES, Sérgio. **Ispaia Brasa, o bloco que foi escola.** Fortaleza: Federação das Agremiações Carnavalescas/Equatorial Produções, 2004.

PONTES FILHO, Lúcio Flávio Arruda. **Grupo de tradições cearenses: a marca do folclore nordestino.** Fortaleza: Faculdade Integrada do Ceará, 2010.

RIBEIRO, Sônia Tereza da Silva. **Considerações sobre diretrizes, currículos e a construção do projeto pedagógico para a área de música.** Revista da ABEM, nº 8, março de 2003. P. 39 – 45

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. In: **Anais do III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.** Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2007. Anais. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf>. Acesso em 17 Mai 2011.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SANTOS, Catherine Furtado dos & SCHRADER, Erwin. Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada - UFC: a universidade põe o “bloco” no carnaval de rua. In: **Anais do X Encontro Regional Nordeste da ABEM.** Recife, 2011. Anais.

SANTOS, Catherine Furtado dos. **Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada da UFC.** XVII Encontro de Iniciação à Docência. UFC, 2009.

\_\_\_\_\_. Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada – UFC: diálogos entre a universidade, a escola e a comunidade. In: **Anais do XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical.** Goiânia, 2010. Anais.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Batuque book Maracatu: baque virado e baque solto.** Recife: Ed. Do Autor, 2005.

SANTOS, Éder Rocha dos. **Zabumba Moderno: Vol. 1 Nordeste.** São

SCLIAR, Esther. **Elementos de teoria musical.** São Paulo: Novas Metas, 1986.

SECULTFOR. **Cultura de bolso.** Prefeitura Municipal de Fortaleza, 2010.

SERALE, Daniel O. **A performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista.** Rio de Janeiro, 2011. 114f. Dissertação (Mestrado em Musica) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2011.

SESC. **Terreiro da Tradição**. Denise de Sena Abintes Cobello; Paulo Henrique Leitão dos Santos e Rosiane Oliveira (Dane de Jade) org. Fortaleza: SESC, 2010.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA. **Projeto político pedagógico curso de licenciatura em música**. Florianópolis, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Instituto de Cultura e Arte / Pró-Reitoria de Extensão. Programa de Extensão Brincantes Cordão do Caroá. **Grupo de difusão das práticas e saberes dos brincantes da cultura popular tradicional da universidade federal do ceará**. Projeto. Fortaleza, 2006.

\_\_\_\_\_. **Projeto de criação do curso de educação musical modalidade licenciatura**. Fortaleza, 2005.

\_\_\_\_\_. Pró-Reitoria de Extensão. **Brincantes Cordão do Caroá**: cadastramento de projeto de ação integrada. Fortaleza, 2003.

\_\_\_\_\_. **Projeto de Implantação do Curso de Licenciatura em Educação Musical**. Fortaleza: UFC, 2005.

\_\_\_\_\_. Pró-Reitoria de Extensão. **Projeto Benfica**. Programa de Extensão Brincantes Cordão do Caroá. Fortaleza, 2007.

\_\_\_\_\_. Pró-Reitoria de Extensão. **Relatório de Programa de Extensão Brincantes Cordão do Caroá**. Fortaleza, 2007.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na política. In: ALLIEZ, Eric. (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, Col. TRANS, 2000.

## Entrevistas

1. Aldair de Lima Pinto em 21/06/2010
2. Allan de Magalhães Sales em 12/06/2010
3. Ana Maria de Sousa Sobrinho em 21/06/2010
4. André Benedecti de Castro Andrade em 21/06/2010
5. Andrea Feitosa dos Santos em 12/06/2010
6. Antônio Carlos de Sousa Junior em 13/05/2010
7. Antônio Marques Gomes da Silva em 12/04/2010
8. Aristoni Batista Monteiro em 14/01/2011
9. Belton Gomes da Silva Neto em 08/07/2010
10. Brayner Feijó Brenas em 16/07/2010
11. Bruno da Silveira Carvalho em 21/06/2010.

12. Carla Rebeca Carneiro de Souza em 21/06/2010
13. Catarina Maria Diogo da Silva em 10/03/2011
14. Catherine Furtado dos Santos em 08/07/2010 e 05/04/2011
15. Catherine Furtado dos Santos em 08/07/2010, 19/06/2011 e 03/07/2011.
16. Clara Bezerra Nunes Barros em 21/06/2010
17. Claudioni Matias da Rocha em 21/06/2010
18. Cristiano Simão Pereira em 13/05/ 2010.
19. Descartes Marques Gadelha em 16/06/2008, 06/10/2008, 05/12/2010, 28/01/2011, 30/01/2011 e 03/02/2011
20. Diego Nery dos Santos em 13/05/ 2010
21. Ednardo Targino de Queiroz em 9/08/2010
22. Elizabete Marques Coelho Fiúza em 21/06/2010
23. Erica Albernaz Ferreira de Carvalho em 12/06/2010
24. Ezequias Martins Arruda em 03/05/2009.
25. Fabiano de Cristo Teixeira e Pinto Junior em 27/06/2010 e 11/04/2011
26. Francisco Aderaldo de Oliveira em 07/05/2010.
27. Francisco Damião da Silva Filho em 15/05/2010
28. Francisco José Colares de Paula em 25/03/2011.
29. Francisco Roberto Tavares em 13/03/2011
30. Francisco Wellison Rabelo Lemos em 03/07/2011.
31. Gabriel Freire Lima em 21/06/2010
32. Gleiciane de Abreu Oliveira em 26/06/2010
33. Héber Daniel De Araújo Bragança em 21/06/2010.
34. Henrique Dídimo Vieira Maia em 29/04/2011.
35. Jamerson Farias Ribeiro em 12/06/2010
36. Jessica Poliana Carvalho dos Santos em 21/06/2010
37. João Wanderley Roberto Militão em 07/04/2010
38. Jonatas Souza e Silva em 21/06/2010
39. Jonathan Raphael Ramos de Oliveira em 12 /06/ 2010.
40. José Claudio Correa Primo em 06/05/ 2010.
41. Kátia Cilene de Lima Galvão em 06/05/2011.
42. Lorena Chagas Lemos Pinho em 27/06/2010.
43. Lucia Maria Brazão de Barros Cardoso em 15/10/2009
44. Mairton de Paiva Silva em 13/05/2010

45. Marcello Santos em 19/12/2010.
46. Marcelo Mateus de Oliveira em 15/10/2010
47. Marcio Clayton Dias Lopes em 12/06/2010
48. Marcos Antônio Melo Oliveira em 08/05/2010
49. Nathaly Tavares Picanço em 13/02/2011.
50. Patrícia Lilian de Sales Rocha em 15/10/2009
51. Patrick Mesquita Fernandes em 13/05/2010 e 10/05/2011.
52. Paula Cristina Martins Barros em 15/10/2010
53. Paulo Henrique Leitão dos Santos em 03/05/2009, 19/03/2011 e 02/04/2011.
54. Philipe Brito de Moraes em 15/10/2009
55. Potiguar Fernandes Fontenele em 12/03/2011
56. Raimundo Edson Santos Távora Filho em 21/06/2010
57. Raimundo Praxedes Sousa em 29/04/2010
58. Romenick Ferreira Magalhães em 13/05/2010
59. Waldemir Borges Lima em 05/02/2011
60. Wellington Ferreira Carmo em 12/07/ 2010

## ANEXOS

### Introdução

Anexo I Entrevista semi-estruturada. Perguntas para os alunos

### Capítulo I

(Sem anexos)

### Capítulo II

Anexo I Motivos rítmicos / Grupo Brincantes Cordão do Caroá  
 Anexo II Grupo Brincantes Cordão do Caroá / Histórico (Eventos e Apresentações)  
 Anexo III Grupo Brincantes Cordão do Caroá / Imprensa

### Capítulo III

Anexo I Grupo de Estudo de Percussão. Plano de Atividades.  
 Anexo II a Letra do samba enredo “Casinha Caiada”.  
 Anexo II b Partitura do samba enredo “Casinha Caiada”  
 Anexo III Partitura do samba enredo “O Povo da Terra de Alencar” da escola de samba Ceará Moderno.  
 Anexo IV Partitura do samba “Este Samba É Amor” do bloco Espalha Brasa.  
 Anexo V a Partitura do samba “Solfejos de Carnaval” do bloco Espalha Brasa.  
 Anexo V b Partitura do samba “Senhor Prefeito” do bloco Espalha Brasa.  
 Anexo VI Partitura do samba enredo “Baile Imperial” da escola de samba Ispaia Brasa.  
 Anexo VII Partitura do samba enredo “Nordeste, Lampião e Cangaço” da escola de samba Ispaia Brasa.  
 Anexo VIII Partitura do samba enredo “Festa nos Olhos” da escola de samba Ispaia Brasa.  
 Anexo IX Partitura do samba enredo “Xingu, os Índios e seus Mitos” da escola de samba Ispaia Brasa.  
 Anexo X Partitura do samba enredo “Circo Folia” da escola de samba Ispaia Brasa.  
 Anexo XI Letra do samba enredo “A Modinha Cearense” da escola de samba Ispaia Brasa.  
 Anexo XII Partitura do samba enredo “Fortaleza em Três Tempos” da escola de samba Ispaia Brasa.  
 Anexo XIII Partitura do samba enredo “Ecos da Infância” da escola de samba Ispaia Brasa.

- Anexo XIV Partitura do samba enredo “Bem Belém Blem” da escola de samba Ispaia Brasa.
- Anexo XV Partitura do samba “De Barriga Cheia”.
- Anexo XVI Letras de sambas de quadra.
- Anexo XVII Partitura do samba enredo “O Sonho” da escola de samba Girassol.
- Anexo XVIII Letra do samba enredo “Quem Tem Dente Chupa Cana, Quem Não Tem Come Banana” da escola de samba Girassol.
- Anexo XIX Letra do samba enredo “Se Saudade Mata, Eu Já Estou com Medo” da escola de samba Girassol.
- Anexo XX Letra do samba enredo “Ispaia Brasa, uma Década de Glória” da escola de samba Unidos do Pajeú.
- Anexo XXI Letras de sambas enredo “A Rendeira no Esplendor do Sol Cearense” e “Torre da Lua”.
- Anexo XXII Letra do samba enredo “Verdes Mares, Canal Euforia” da escola de samba Corte no Samba.
- Anexo XXIII Proposta de enredo e samba enredo “Viva a Vaia” de autoria de Descartes Gadelha
- Anexo XXIV Letra do samba enredo “Viva a Vaia”
- Anexo XXV Letra do samba enredo “Milagre de Tupã” para o bloco Caciques do Urubu.
- Anexo XXVI Letra do samba enredo “No Tempo de Luisão I e Único” para a escola de samba Tradição Cearense.
- Anexo XXVII Partitura do samba “Au, au” para o bloco A Porra da Cachorra.
- Anexo XXVIII Desenho esquemático para a construção do *Baticum*, da *Chucalheira* e da *Triangueira*.
- Anexo XXIX Partitura da loa Afetos Perdidos na Noite do Tempo no Vozes D’África Vão Se Encontrar para o Maracatu Vozes da África
- Anexo XXX a Partitura do ritmo acelerado/festivo do Maracatu Solar
- Anexo XXX b Partitura do ritmo lento/solene do Maracatu Solar
- Anexo XXXI Partitura do samba enredo “Bem Fica” para o bloco Coração Benfica.
- Anexo XXXII Chaves para um mestre de bateria
- Anexo XXXIII Trabalho de desenvolvimento da bateria

#### **Capítulo IV**

- Anexo I Lista de instrumentos cedidos pela SECULT/CE.

|            |  |
|------------|--|
| Anexo II   | Formulário de identificação de projetos da graduação – PROGRAD/UFC                                     |
| Anexo III  | Registro de células rítmicas e entrevistas com Descartes Gadelha                                       |
| Anexo IV   | Partitura da rítmico melódica “Carimbó Sal e Sol”.   |
| Anexo V    | Formulário de ação de extensão – Grupo de Música Percussiva da UFC                                     |
| Anexo VI   | Programas das disciplinas <i>Oficina de Percussão I e II</i>   |
| Anexo VII  | Impresso do I Encontro de Música Percussiva da UFC.  |
| Anexo VIII | Patrimônio instrumental do <i>Núcleo de Música Percussiva da UFC</i>                                   |
| Anexo IX   | Formulário de solicitação de monitoria de projeto de graduação para o ano letivo de 2011 – PROGRAD/UFC |
| Anexo X    | Partitura da melodia “Croa na Cabeça”.   |
| Anexo XI a | Partitura com motivos rítmicos do batuque do Maracatu Az de Ouro.                                      |
| Anexo XI b | Partitura com motivos rítmicos do batuque do Maracatu Rei de Paus.                                     |
| Anexo XI c | Partitura com motivos rítmicos do batuque do Maracatu Nação Fortaleza.                                 |
| Anexo XI d | Partitura com motivos rítmicos do batuque do Maracatu Kizomba.   |
| Anexo XI e | Partitura com motivos rítmicos do batuque do Maracatu Vozes da África                                  |
| Anexo XI f | Partitura com motivos rítmicos do batuque do Maracatu Filhos de Yemanjá.                               |
| Anexo XI g | Partitura com motivos rítmicos do batuque do Maracatu Nação Pici.                                      |

# **INTRODUÇÃO**

**(ANEXOS)**

## ANEXO I

### Entrevista Semi- Estruturada Perguntas para os alunos

#### **Quais as experiências musicais percussivas vividas antes do ingresso na universidade**

- 1) Você teve alguma experiência com percussão anteriormente? Com qual instrumento?

#### **Quais as motivações que os levaram a escolher um campo de saber, de caráter “optativo” e quais as expectativas de aprendizado.**

- 2) O que esperava aprender e/ou o que almejava conseguir com a participação em uma atividade percussiva?
- 3) O que o motivou a cursar a disciplina optativa “Oficina de Percussão I”?
- 4) Você cursou a disciplina “Oficina de Percussão II”? O que o levou a cursar ou não essa disciplina?

#### **Impacto formativo**

- 5) Como você avalia o trabalho realizado durante a disciplina? Destaque os principais pontos fortes e fracos.
- 6) Como você avalia a metodologia empregada pelo professor nas atividades práticas e teóricas da disciplina?
- 7) Como você avalia o seu desenvolvimento musical percussivo? Como você estava antes das aulas e como você está agora em termos de: repertório (músicas e estilos musicais), performance (prática individual, com outros músicos e em público), apreciação (escuta e crítica), criação (composição, improvisação e expressão musical), conhecimento e prática de ritmos, técnica (baquetas, tambores de mão), independência e coordenação, leitura e escrita.
- 8) Você continua estudando/tocando um instrumento de percussão? Quais instrumentos percussivos você está se desenvolvendo atualmente?
- 9) O que mais lhe motivou a continuar estudando/tocando um instrumento de percussão? Em caso negativo, o que mais lhe desestimulou a continuar estudando/tocando um instrumento de percussão?
- 10) Você já teve experiência utilizando instrumentos de percussão em atividades de ensino?

#### **Informações Complementares**

- 11) Com qual instrumento percussivo você mais se identificou? Por quê?
- 12) Qual a função da percussão na formação e na atuação do educador musical?
- 13) Você conhece processos de ensino-aprendizagem envolvendo instrumentos de percussão?
- 14) Qual a sua expectativa para o incremento do trabalho percussivo na UFC?
- 15) Que informações você gostaria de acrescentar a essa entrevista?

## **CAPÍTULO II**

**(ANEXOS)**

## ANEXO I

### MOTIVOS RÍTMICOS<sup>1</sup> GRUPO BRINCANTES CORDÃO DO CAROÁ

#### BAIÃO

Triângulo

Caixa

Zabumba

Tambor

+ = em cima  
o = em baixo

d = mão direita  
e = mão esquerda

× = Bacalhau  
● = marreta presa  
● = marreta solta

× = aro  
● = pele

d = mão direita  
e = mão esquerda

#### MARCHA

Ganzá

Caixa

Zabumba

Tambor

■ = em cima  
∨ = em baixo

d = mão direita  
e = mão esquerda

× = Bacalhau  
● = marreta presa  
● = marreta solta


× = mão direita  
● = mão esquerda


#### Virada entre estrofes


Zb.

<sup>1</sup> Transcrição realizada em 2009 pelos bolsistas Allan Sales e Dilene Pena para o programa “Bolsa Arte – Música” da Pró-Reitoria de Extensão da UFC, sob orientação do Prof. Erwin Schrader.

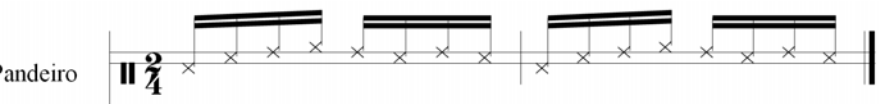
## CIRANDA


Ganzá  ▣ = em cima  
∇ = em baixo

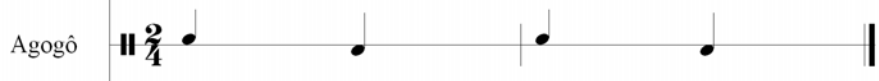
Caixa  d = mão direita  
e = mão esquerda


Tambor  × = som abafado  
● = som solto

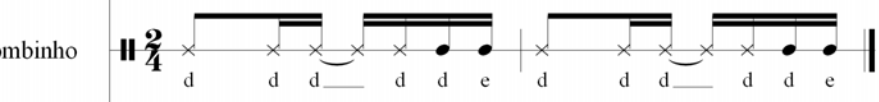
## COCO


Pandeiro  palma  
ponta base  
dedo

Ganzá  ▣ = em cima  
∇ = em baixo


Agogô  agudo  
grave


Caixa  d = mão direita  
e = mão esquerda


Bombinho  × = abafado  
● = solto

Tambor  × = baquetas  
● = pele


## VALSA


Caixa  d = mão direita  
e = mão esquerda

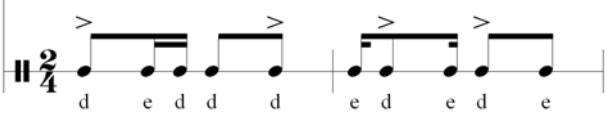
Zabumba  × = bacalhau  
● = marreta

Tambor  × = aro  
● = pele


# QUILOMBO


Caixa  d = mão direita  
e = mão esquerda

Zabumba  × = Bacalhau  
● = marreta solta

Tambor  d = mão direita  
e = mão esquerda

## Virada

Zb. 

Tb. 

## Breque

Cx.  5

Zb. 

Tb.  5

# XOTE

Triângulo  + = mão fechada  
o = mão aberta

Caixa  d = mão direita  
e = mão esquerda

Zabumba  × = bacalhau  
● = marreta

Tambor  × = aro  
● = pele

## ANEXO II

### GRUPO BRINCANTES CORDÃO DO CAROÁ

#### HISTÓRICO<sup>1</sup>

##### Eventos e Apresentações

#### 2002

- Simões Filho – Bahia – XXII Encontro Nacional dos Estudantes de Pedagogia – ENEPe.

#### 2003

- Recife – Pernambuco – 3º Bienal de Arte, Ciência e Cultura da UNE
- Jataí – Goiás – XXIII Encontro Nacional dos Estudantes de Pedagogia – ENEPe.
- I Seminário de Arte e Educação – redescobrimo a Cultura Popular Cearense – Faculdade de Educação – Universidade Federal do Ceará
- Dia de Sonho, Dia de Petrobrás – 50 Anos – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.
- Arco Verde – Olinda – Recife / Pernambuco – Viagem de pesquisa e documentação.
- Juazeiro do Norte – Crato – Floresta Nacional da Chapada do Araripe – Várzea Alegre / Ceará - Viagem de pesquisa e documentação.

#### 2004

- Theatro de Portas Abertas – Theatro José de Alencar
- I Espaço de Arte e educação – Um Mergulho na Cultura Popular – Faculdade de Educação/UFC
- Canoa Quebrada – Aracati – Ceará Circuito Ceará de Cultura 1º Etapa
- Calourada Geral da UFC – Concha Acústica – Reitoria
- Espetáculo: Entremeios, embaixadas e Cortejos – Teatro SESC Emiliano Queiroz
- MANDACULTURA – IX Semana Universitária – Universidade Estadual do Ceará/UECE.
- 6º Aniversário do Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza/CE
- II Seminário de Arte e Educação – Redescobrimo a Cultura Popular – FACED/UFC
- Conferência Sul-Americana sobre o Combate a Desertificação – 10 anos de Convenção – Ministério do Meio Ambiente
- Temporada do espetáculo: Entremeios, Embaixadas e Cortejos – Palco principal do Theatro José de Alencar
- I Semana da Cultura Tradicional Popular – Theatro José de Alencar
- I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas – Quixadá/CE e Quixeramobim/CE
- Semana de Educação da UFC – FACED/UFC
- Hospital São José
- Dia da Consciência Negra (19 e 20/11/04) no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
- Reisado no Benfica – Marcha de Revelação – 24/12

---

<sup>1</sup> Material recolhido dos arquivos do grupo no dia 26 de março de 2011.

- Reisado no Benfica – Marcha de Comemoração do Nascimento de Cristo – 26/12

## 2005

- Quilombo – Juazeiro do Norte – Ceará – 01/01
- Reisado no Benfica – Celebração aos Reis Magos – 06/01
- SEBRAE – Feira do Turista – 13/01
- FUNDAÇÃO PIRATA – Projeto de Revitalização da Praia de Iracema – Quinta Cultural do Pirata (Duração: sete meses – todas as quintas-feiras Dez/04 a Jun/05)
- Theatro José de Alencar – Seminário de Cultura Popular / Aniversário da emancipação do Ceará de Pernambuco – 17/01
- 2º Festival Vida & Arte de 19 a 23 de jan. Núcleo de Tradição – 22/01
- ADUFC – Associação dos Docentes da Universidade Federal do Ceará – Congresso Latino Americano de Bibliotecas Digitais – 21/02
- São Paulo/SP – 4º Bienal de Arte e Cultura da UNE – Encontro com Nossa América (25/02 a 02/03)
- Seminário de Desenvolvimento de Políticas de Juventude – SESC Iparana (Secretaria de Esporte e Juventude do Estado do Ceará (11 a 13/03)
- Semana de Artes Cênicas do CEFET – Ceará (21/03)
- Euzébio/CE – Paixão de Cristo Praça do Euzébio (25.03)
- Aniversário do Teatro do SESC Emiliano Queiroz (31/03)
- 4º Encontro de Historiadores da Educação – Auditório Castelo Branco (10/05)
- Calourada Geral UFC – Concha Acústica. (20/05)
- 15º Cine Ceará – Festival Cine Ceará. Parca do Ferreira (03 a 09/06)
- Quixeramobim/CE – Festa de Santo Antônio (11/06)
- 95 Anos do Theatro José de Alencar (17/06)
- Encontro da ANDIFES – Casa de José de Alencar (07/07)
- X ENAPET – Encontro Nacional dos Pet's (Programa de educação Tutorial) – (18/07)
- 57º Reunião Anual da SPBC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – UECE
- IV Maratona SESC de Improvisação Teatral (03/08)
- II Semana da Cultura Tradicional Popular do Theatro José de Alencar com Discípulos de Mestre Pedro. 17 a 22/08 (18/08)
- Alpendre – casa da Arte, Pesquisa e Produção (30/08)
- Bienal Percussiva 2005 & II Encontro de Percussão – Anfiteatro – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (06/09)
- Encontro de Tecnologia – Secretaria de Ciência e Tecnologia do estado do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (09/09)
- 12º Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga – Maciço de Baturité (16 a 24/09)
- I Conferência Municipal de Cultura – Concha Acústica – Reitoria – UFC (13/10)
- Seminário de Arte e Educação da UECE – Universidade Estadual do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (09/11)
- VII Mostra Cariri das Artes – Crato, Juazeiro do Norte e Nova Olinda (11 a 19/11)
- 15º Caminhada Axé – Salvador/Bahia (26/11)

- Coroação do Rei – Anexo da PRAE – Pró-Reitoria de Assuntos estudantis (01/12)
- Festival de Cinema NÓIA – teatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (03/12)
- Programação Especial Natal de Luz da Cidade de Fortaleza – SESC – Praça do Ferreira (02, 05, 16 e 23/12)
- II Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Sertão Central – Quixadá / Quixeramobim – Ceará (17 e 18/12)
- Participação do programa: Por Uma Cultura de Paz (FM Universitária 107.9 MHz) (21/12)
- Reisado no Benfica – Marcha de Revelação – 24/12
- Reisado no Benfica – Marcha de Comemoração do Nascimento de Cristo – 26/12

## 2006

- Quilombo – Juazeiro do Norte/CE (01/01)
- Dia de Reis na Reitoria – Natal de Luz da UFC (06/01)
- Reisado no Benfica – Celebração aos reis Magos (06/01)
- Cine Ceará
- SEMACE – Semana de Ecologia
- Theatro José de Alencar – Ceará em Cena (07/08)
- Feira da Música (09/08)
- Pátio do Theatro José de Alencar (10/08)
- Sexta da Tradição Oral – SESC (11/08)
- Sobral – Ao Gosto Popular (19 e 20/08)
- Festa de São Francisco do Canindé (outubro de 2006)
- Theatro José de Alencar – Palco principal (17/10)
- 3º Seminário de Arte e Educação - realização do evento e Apresentação cultural (26 a 29/10)
- I Mostra de Saúde Indígena – Brasília/DF (14 a 18/11)
- VIII Mostra SESC Cariri de Cultura – Crato/CE (19 a 25/11)
- DVD Natura Musical – Theatro José de Alencar – Lançamento (17/12)
- Confraternização de Natal – BNB Passaré – Dezembro de 2006

## 2007

- Dia de Reis na Reitoria – Natal de Luz da UFC (05/01)
- Reisado no Benfica – Celebração aos Reis Magos (06/01)
- Centenário de Theo Brandão – Museu Theo Brandão – Maceió/AL
- V Bienal de Arte e Cultura da UNE – Fundação progresso – Rio de Janeiro/RJ
- Centro de Teatro do Oprimido – CTO-RIO – Rio de Janeiro/RJ
- Comemoração dos 177 anos do nascimento de Antonio Conselheiro – Quixeramobim/CE
- Colóquio Internacional de História e Memória da Educação – Aracati/CE
- IV festival de Inverno da Serra da Meruoca – Sobral/CE
- Encontro Nacional de Estudos Medievais – Fortaleza/CE
- 17º Cine Ceará – Fortaleza/CE
- I For Rainbow – Fortaleza/CE
- Terreiro da Tradição – SESC – Ceará

## ANEXO III

### GRUPO BRINCANTES CORDÃO DO CAROÁ

#### IMPrensa<sup>1</sup>

##### 2004

Folia dos Brincantes. O elenco do grupo Brincantes Cordão do Caroá: hoje no teatro Sesc Emiliano Queiroz. Jornal O Povo, 13 de maio de 2004.

Centro em festa comemorando o sexto aniversário, o Centro Cultural Banco do Nordeste programa uma série de atrações gratuitas a partir de amanhã. Brincantes Cordão do Caroá. Através de apresentações o grupo resgata músicas de domínio público presentes até hoje nos reisados cearenses. Arte e Diversão. Jornal O Estado. 15 de junho de 2004.

A universidade redescobre a cultura popular nordestina. Domingo Cultura. Jornal Diário do Nordeste. 25 de junho de 2004.

Entremeios, embaixadas e cortejos. Brincantes Cordão do Caroá: reisado cearense e canções de domínio público. Vida & Arte. Jornal O Povo, 03 de setembro de 2004.

##### 2005

Queimando as palhas. Dia de Reis. Fechando as atividades natalinas, o Cordão do Caroá vai fazer a “queima das palhas da lapinha” na Reitoria da UFC, nesta sexta. O grupo, ligado à Pró-reitoria de Extensão, virou o ano em Juazeiro do Norte com o Reisado dos Irmãos (de quem são discípulos), as Guerreiras De Joana Darc, da mestra Margarida, e outros brincantes. Vida & Arte. Jornal O Povo, 05 de janeiro de 2005.

O grupo cearense Brincantes Cordão do Caroá fará um cortejo pelo Centro de Convenções durante o Festival Vida & Arte. Hoje eles celebram o Dia de Reis com uma apresentação pelas ruas do Benfica. Vida & Arte (capa). Jornal O Povo, 06 de janeiro de 2005.

Folia Brincante. Os Brincantes Cordão do Caroá pedem passagem hoje à tarde/noite pelas ruas do bairro do Benfica para celebrar o Dia de Reis. No final do mês, eles apresentarão seu cortejo no Festival Vida & Arte 2005. Vida & Arte. Jornal O Povo, 06 de janeiro de 2005.

Gente Feliz. Maracatus e reisados saíram em cortejo ontem pelo Centro de Fortaleza, anunciando a posse dos auxiliares da Prefeita Luiziane Lins. Jornal Diário do Nordeste, 14 de janeiro de 2005.

Foi bom demais. Quem apontou foi o público. Seis pessoas escolheram alguns bons momentos do 2º Festival Vida & Arte para um pequeno ensaio fotográfico. O show de Maria Bethânia liderou as indicações. Difícil escolher a melhor pedida, mas numa peneirada apareceram Boi Barrica, Brincantes do Cordão do Caroá, o click da global

---

<sup>1</sup> Material recolhido dos arquivos do grupo no dia 26 de março de 2011.

Sabrina Sato, a intrépida Trupe e o feiticeiro Hermeto Paschoal. Festival Vida & Arte. Jornal O Povo, 24 de janeiro de 2005.

Brincantes Cordão do Caroá: maracatu em nova roupagem. Festival Vida & Arte. Jornal O Povo, 30 de janeiro de 2005.

Batendo tambor. “A gente estava na Faculdade de Educação da UFC, eu dava aula para os Brincantes do Cordão do Caroá, com Cacau Arcoverde, Fabiano de Cristo, e a gente via a necessidade de fazer uma coisa nossa. A gente estava escutando Ednardo, ‘ eu sou da nata do lixo / sou do luxo da aldeia / sou do Ceará / Aldeia Aldeota / estou batendo na porta / pra lhe aperrear’. Eu disse: para, para, para! Ednardo acabou de dar pra gente o nome: Aperreia! O que é isso? É o nosso culto ao tambor. Não tem estatuto, presidente, nada. Surgiu por acaso e se tiver que acabar vai ser por acaso.... (.....). Vida & Arte. Jornal O Povo. 06 de fevereiro de 2005.

Caroá no Cariri (Capa). Estudantes universitários de Fortaleza abrem os braços para a cultura popular e brincam reisado sob a orientação de mestres do sertão do cariri. Reunidos em torno do Cordão do Caroá, eles vem aprendendo com os discípulos de Mestre Pedro, em Juazeiro do Norte, as nuances da brincadeira típica. Na capital, representam a tradição. Vida & Arte. Jornal O Povo, 21 de novembro de 2005.

A busca do novo reisado. Paulo Henrique explica como elaborou o novo reisado do Cordão do Caroá, bebendo nas fontes do Cariri e adaptando os ensinamentos dos mestres em busca de uma personalidade própria, uma identidade. Vida & Arte. Jornal O Povo, 21 de novembro de 2005.

## **2006**

Reisado no Benfica. Fechando as festividades de Natal, o Cordão do Caroá vai fazer a “queima das palhas da lapinha” amanhã, na reitoria da UFC. Desde 2001 eles saem as ruas, especialmente no Benfica, reavivando as chamas dos reisados natalinos. O grupo, que é ligado a Pró-Reitoria de Extensão, virou o ano em Juazeiro do Norte com o reisado dos Irmãos, de quem são discípulos. Jornal O Povo (capa), 05 de janeiro de 2006.

O Cordão do Caroá, junto com o Reisado dos Irmãos, em cortejo nas ruas de Juazeiro do Norte. Agenda Vida & Arte. Jornal O povo, 05 de janeiro de 2006.

Cordão do Caroá. Em sua coluna semanal, Eleuda de Carvalho conta histórias e impressões do Cordão do Caroá. Coluna Periférica. Jornal O Povo. 09 de janeiro de 2006. Disponível em <http://www.opovo.com.br/www/colunas/periferica/553992.html>

Cine Ceará abre sua 15ª edição. Na entrada do Cine São Luiz, espaço nobre do festival, a animação ficou por conta da batida nordestina dos Brincantes do Cordão do Caroá. Jornal O Povo, 03 de junho de 2006.

## **2007**

Reisado. Os grupos de reisado Brincantes do Cordão do Caroá e Discípulos do Mestre Pedro de Juazeiro do Norte, se apresentam na Reitoria da Universidade Federal do Ceará, no encerramento do ciclo natalino da UFC. Jornal O Povo. 06 de janeiro de 2007.

Reverência ao dia de Reis no Cariri. Cultura Popular: comemorando hoje, o Dia de Reis, em Juazeiro do Norte, manifestações de preservação da tradição secular. Jovens encenam a chegada dos Reis Magos no nascimento do Menino Jesus. Dezenas de grupos de rua participam dos festejos a partir das 8h. As apresentações também acontecem na cidade do Crato (foto página inicial: Brincantes Cordão do Caroá). Regional. Jornal Diário do Nordeste, 06 de janeiro de 2007.

Filme Cearense abre festival. A festa começou ao lado de fora do Centro Cultural SESC Severiano Ribeiro, com uma apresentação do grupo de cultura popular Brincantes do Cordão Caroá. Jornal Diário do Nordeste, 02 de junho de 2007.

Brincantes Cordão do Caroá. Cultura Popular. Homero Cavalcante. Urupema, Revista de Cultura Alagoana, nº 2, setembro de 2007.

Brincantes. Reisado Cordão do Caroá. Dança e atua de um jeito bem cearense. Conheça o grupo no Viva Fortaleza, às 22h40min. TV O Povo: canal 48(UHF), 23(NET), 11(TV Show). Jornal O Povo, 10 de outubro de 2007

## **2008**

Brincando de Tradição. O Reisado Brincantes Cordão do Caroá pesquisa e experimenta a cultura popular dando novas formas a velhos folguedos. Revista Universidade Pública, nº 41, Janeiro/Fevereiro de 2008.

## **2009**

UFC mantém a tradição do Reisado no Ceará. A universidade Federal do Ceará comemorou ontem, com muita festa na Reitoria o tradicional Reisado, reunindo homens, mulheres e crianças que buscam manter viva a tradição do Dia de Reis no Estado. (Foto de Capa: Brincantes Cordão do Caroá). Jornal O Estado, 07 de janeiro de 2009.

Reisado comemorado na UFC. Dança. Grupo faz apresentação no pátio da reitoria da Universidade. Jornal O Estado, 07 de janeiro de 2009.

## **CAPÍTULO III**

**(ANEXOS)**

## ANEXO I



### UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO MUSICAL GRUPO DE ESTUDO DE PERCUSSÃO PLANO DE ATIVIDADES

#### **Descrição:**

O seguinte plano de trabalho refere-se ao planejamento de atividades voltado para o Grupo de Estudo de Percussão do curso de Licenciatura em Educação Musical. Essas são baseadas em cinco tópicos que descreverão as funcionalidades e finalidades das atividades necessárias à Oficina. Sendo os tópicos: Estruturação, Conhecimento Histórico, Conhecimento Técnico, Vivência Prática e Produções Artísticas.

#### **Estruturação:**

Este tópico fundamenta-se na importância de organização e preservação dos instrumentos, sendo necessário valorizar o material de trabalho público e favorável ao desenvolvimento educacional.

- Descrição da quantidade e nomeação dos instrumentos.
- Organização das peças e posicionamento correto de arrumação.
- Manutenção e Limpeza. Separação dos instrumentos e nomeação dos estudantes responsáveis pelo uso, limpeza e organização. Uso de flanelas.
- Verificação constante das afinações.

#### **Conhecimento Histórico:**

Este tópico fundamenta-se na consciência histórica e cultural da origem dos instrumentos, dos estilos musicais e a funcionalidade desses na prática coletiva. Aborda aspectos teóricos dos diferentes Ritmos Culturais, divulgando o conhecimento cultural e a valorização dos Ritmos brasileiros.

- Pesquisa histórica Rítmica e Cultural dos instrumentos de percussão.
- Pesquisa dos princípios ritmistas brasileiros (Referências bibliográficas e apreciação de áudio e vídeos disponíveis).

#### **Conhecimento Técnico:**

Este tópico fundamenta-se nos primeiros contatos com o instrumento. As informações necessárias à adequada utilização e produção musical.

- A importância e a prática dos exercícios de Alongamento e Aquecimento Corporal.
- A proteção auditiva.
- Técnicas específicas de Alongamento para o devido instrumento utilizado.
- Resistência Muscular.
- Posicionamento e manuseio correto do instrumento com corpo/postura.
- Estudos de acústica. Espaço/Instrumentos.

- A afinação específica e necessária de cada instrumento e relativo ao estilo musical.
- Conhecimento da Linguagem Musical Rítmica utilizada por cada instrumento. A escrita, leitura e os símbolos.
- A Regência Rítmica (fundamentações e importâncias).

### **Vivência Prática:**

Este tópico fundamenta-se na realização prática da execução dos instrumentos ao desenvolver musical. Através da troca de experiências e conhecimento musical adquirido pela prática coletiva na percepção da Educação Musical.

- Atividades coletivas de Estimulação Rítmica através do Canto e Corpo.
- A percepção timbrística de cada instrumento e a produção sonora adquirida.
- A participação de Percussionistas experientes e de extrema importância para contribuição Rítmica e cultural. Troca de experiências e oportunidade de novos conhecimentos.
- Estudo e pesquisa de Repertório a ser trabalhado.
- Separação e posicionamento dos instrumentos por equipes.
- Atividade de “Soma sonora” para percepção de intensidades de cada instrumento.
- Estudo de técnica e adaptação ao instrumento trabalhado. A diferença de tocar e bater.
- Junção das práticas de cada instrumento.
- Ensaio de repertório. Treino das estruturas musicais: entradas, breques, dinâmicas, solos, interpretações e outros.
- Prática de criações.

### **Produções Artísticas:**

Este tópico fundamenta-se na conclusão dos trabalhos realizados na oficina, importante para a apresentação das produções artísticas e responsável na Formação do Educador musical comprometido com o trabalho.

- Apresentações e desfiles temáticos das produções percussivas desenvolvidas pelos centros culturais e praças de Fortaleza.
- Formação do Educador Musical através da inclusão de jovens de Escola Pública, tendo acesso à cultura musical e rítmica.
- Apresentação de trabalhos acadêmicos com demonstrações teóricas e práticas de cada estilo e instrumento estudado.

Catherine Furtado dos Santos  
Revisão: Prof. Erwin Schrader

## ANEXO II (a)

Letra do Samba-enredo para o bloco carnavalesco *Acadêmicos da Casa Caiada*, do Curso Superior de Música da Universidade Federal do Ceará.

# Casinha Caiada

Autoria: Descartes Gadelha e Inês Mapurunga

Numa casinha caiada  
Um dia uma luz nasceu  
Entre mangueiras floradas  
O menino José cresceu

Olhando a natureza  
Criou sua literatura  
José Martiniano de Alencar  
Glória da nossa cultura

Mas a casinha caiada  
Relíquia de sua inspiração  
Onde gorjeia a passarada  
No cheirinho de manjeriço  
Hoje é altar  
De Luz do saber  
Refúgio dos que fazem  
Da vida uma canção  
É aquela casinha caiada  
Capucho de algodão  
Numa casinha caiada

Obs.: O título “Casa Caiada” é uma alusão à casa pintada de branco, onde nasceu o escritor José de Alencar, que hoje em seu entorno funciona o Curso de Música da Universidade Federal do Ceará.

ANEXO II (b)  
**CASINHA CAIADA**  
*Acadêmicos da Casa Caiada*

Descartes Gadelha  
 & Inês Mapurunga

Samba Enredo 2008

8 D A7 D G D A7  
 Nu ma ca si nha\_\_ cai a\_\_ da nu ma ca si nha\_\_ cai a\_\_ da um

7 D B7 Em Am Em Em(maj7) Em7 Em(maj7)  
 di a u\_\_ ma luz\_\_ nas ceu\_\_ en tre man guei ras\_\_ flo ra\_\_ das

15 Em F° D/F# F7 A7 Am7 D7  
 o me ni no\_\_ Jo sé\_\_ cres ceu\_\_ o lhan do a na\_\_ tu re\_\_ za cri

23 D7 G Gm F#m B7  
 ou su a li te\_\_ ra tu\_\_ ra\_\_ Jo sé Mar ti ni a no de A\_\_ len car\_\_

31 Em A7 Am B7 G Gm F#m B7  
 gló ria da nos sa\_\_ cul tu\_\_ Jo sé Mar ti ni a no de A\_\_ len car\_\_

39 Em A7 D Bm7 Em A7 F#m B7  
 gló ria da nos sa\_\_ cul tu\_\_ ra lai a\_\_ lai a\_\_ lai a\_\_ lai a\_\_

47 Em A7 D Bm7 Em A7 F#m B7 Em  
 ô ô ô ô ô ô ô ô lai a\_\_ lai a\_\_ lai a\_\_ lai a\_\_ ô ô ô ô

56 A7 D Dm A7 Dm Cm/A  
8 ô ô ô ô ô Mas a ca si nha\_\_ cai a\_\_ da\_\_ re lí quia de

64 D7 Gm Gm7 E7 A7  
8 su a ins pi\_\_ ra ção\_\_ on de gor jei a a pas\_\_ sa ra\_\_ da no chei

72 Dm A7 D7 Gm G#°  
8 ri nho\_\_ de man\_\_ je ri ção ho je é\_\_ al tar\_\_ de luz do\_\_ sa ber\_\_

81 A7 Gm A7 Dm BbM7 E7 A7 Cm/A  
8 \_\_ re fú gio dos\_\_ que fa\_\_ zem\_\_ da vi\_\_ da u ma\_\_ can ção\_\_

90 D7 Gm A7 Dm BbM7 Gm6 A7  
8 \_\_ é a que la\_\_ ca si\_\_ nha cai a da ca pu\_\_ cho de al go dão\_\_

97 D FINE A7 D  
8 \_\_ Nu ma ca si nha\_\_ cai a\_\_ da nu ma

# Anexo III

## O Povo da Terra de Alencar

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Ceará Moderno  
Carnaval de 1960

Bráulio Martins &  
João Batista de Almeida



Ô ô ô ô a - rá Mo - der - no sur - giu

8



nes - te re - can - to do Bra - sil Com pas - to - ras re - que - bran -

15



- do tam - bo - rins re - pi - ni - can - do Chei - os de en - can - tos mil

22



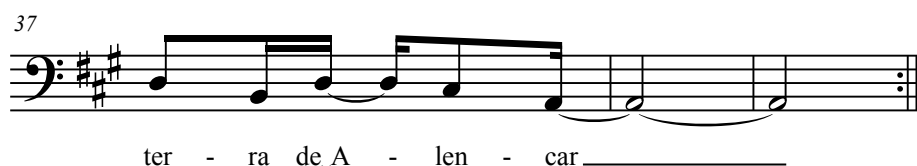
pe - la pri - mei - ra vez ô ô ô ô sa - í - mos as ru -

30



- as da ci - da - de vi - e - mos ho - me - na - ge - ar o po - vo da

37



ter - ra de A - len - car

# Anexo IV

## Este Samba é Amor

Samba para o  
Bloco Espalha Brasa  
Carnaval de 1966

Descartes Gadelha &  
Benson Queiroz



Es-te sam-ba que é meu es-se sam-ba que é teu es-se sam-ba é a - mor \_\_\_\_\_

7




é a - mor que nas - ceu \_\_\_\_\_ ve - ja mi - nha gen - te es - sa é mi - nha a - le - gri - a

13



as - sim des - se jeito eu sam - bo de tarde de noi - te e de dia com mui - ta a - le - gri - a lá \_\_\_\_\_

19



— lá lá lá lá lá lá \_\_\_\_\_ lá

26



lá ar - ras ta Ma - ri - a a san - dá - lia no as - fal - to den - tro da ba - tu - ca - da

33



do meu co - ra - ção as - sim des - se jei - to to - car meu pan - dei - ro e o po - vo di -

40



zen - do \_\_\_\_\_ mas que sam - ba tão bom! lá lá lá lá lá lá

Samba para o  
Bloco Espalha Brasa  
Carnaval de 1967

## Anexo V (a) Solfejos de Carnaval

Bráulio Martins

Lá rá lá rá lá rá lá rá não há quem

9

vi - va sem so - frer de a - mor é um so - fri - men - to mui - to na - tu - ral

15

vê se con - se - gues es - que - cer a dor du - ran - te os três

21

di - as de car - na - val tris - te - zas não pa - gam di - vi - das

28

nem a - di - an - ta cho - rar com o pei - to chei - o de má - goa vou com os

35

o - lhos a - zuis d'á - gua ve - nho es - sa can - ção can - tar lá rá rá rá

41

lá rá rá rá lá rá rá rá lá rá rá rá lá rá rá rá

49

lá rá rá lá rá lá rá lá rá lá rá

# Anexo V (b)

## Senhor Prefeito

Samba do Bloco Espalha Brasa  
Carnaval de 1967

Bráulio Martins

O-lha\_a - qui \_\_\_\_\_ Se - nhor \_\_\_ Pre - fei - to \_\_\_\_\_ o nos - so

7  
prei - to \_\_\_ de gra - ti - dão \_\_\_\_\_ o - lha\_a - qui ve - ja bem a nos - sa\_es - co -

13  
- la \_\_\_ des - fi - lan - do de \_\_\_ car - to - la \_\_\_\_\_ di - zen - do que sen - te \_\_\_ no co -

19  
- ra - ção \_\_\_\_\_ ve ja ho - me na - gema o gran - de ar - tís - ta \_\_\_\_\_

26  
o nos - sso\_a - mi - gô Des - car - tes que sem - pre se - rá um bom \_\_\_ ra - paz \_\_\_\_\_ ho - me -

32  
na - gem bem \_\_\_ con - tri - ta \_\_\_ a im pren - sa fá - la - dá\_e es - cri - ta \_\_\_\_\_ e as au - to - ri -

37  
da - des em \_\_\_ ge - ral \_\_\_\_\_ que mui - to nos \_\_\_ a - ju - da - ram nes - se car - na - val \_\_\_\_\_

42

# Anexo VI

## Baile Imperial

Samba-enredo  
Escola de Samba Ispaia Brasa  
Carnaval de 1969

Bráulio Martins &  
João Batista de Almeida

Che - gou ô ô a Is-pa-ia Bra-sa tra - di-ci - o-nal

8  
a pre-sen - tan-do nes - se car - na-val o bai - le da fa - mí-lia Im-pe - ri-al

14  
1. 2.  
che - gô ô Che - - nos sa - lões no - bres en - fei - ta - dos

22  
com mui - to gos - to e dis - tin - ção A Mar - que - sa dan - ça -

28  
- va com\_o Mar - ques a Ba-ro - ne - sa bai - la - va com\_o Ba - rão

35  
nu-ma\_a-po-te - o-se de ri-que - za e de be-le - za che - ia de es - plen-dor

41  
se ou - vi a a su - a - ve me-lo - di - a da val - sa

Valsa da opereta "Viuva Alegre"  
de Franz Lehar (trecho incidental)

48

pa-ra\_o Impe - ra - dor \_\_\_\_\_ lá lá lá lá lá lá lá lá

56

lá lá \_\_\_\_\_ lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

66

en - quan - to\_a Mar - que - sa \_\_\_ de San - tos sor - ri - a com\_a su - a be -

72

le - za jo - vi - al \_\_\_\_\_ a fi - dal - gui - a \_\_\_ se re - u - ni - a no ma - jes - to -

79

- so pa - la - ce - te Impe - ri - al \_\_\_\_\_ nu - ma noi - te\_a - le - gre

86

\_\_\_\_\_ chei - a de per - fu - mes e \_\_\_ ma - tiz \_\_\_\_\_ a nos - sa ma - jes - ta -

93

- - de \_\_\_\_\_ val - sa - va com a Impe - ra - triz \_\_\_\_\_ lá lá \_\_\_\_\_ lá lá \_\_\_\_\_

101

\_\_\_\_\_ lá lá \_\_\_\_\_ lá lá \_\_\_\_\_ lá lá \_\_\_\_\_ lá lá \_\_\_\_\_ lá lá \_\_\_\_\_

111

Da capo

\_\_\_\_\_ lá \_\_\_\_\_ lá \_\_\_\_\_ che - gô ô

# Anexo VII

## Nordeste, Lampião e Cangaço

Samba- enredo  
Escola de Samba Ispaia Brasa  
Carnaval de 1976

Descartes Gadelha

Ve - nha ou - vir \_\_\_\_ a - pren - der e \_\_\_\_ can - tar \_\_\_\_ a his - tó - ria do \_\_\_\_ Nor - des -

6  
1. 1.  
- te que a Is - pa - ia vai \_\_\_\_ mos - trar \_\_\_\_ pa - ia vai \_\_\_\_ mos - trar \_\_\_\_ lem - bran -

12  
- do as fa - ça - nhas do \_\_\_\_ pas - sa - do o chão de sol \_\_\_\_ quei - ma - do e o can -

17  
ga - ço a im \_\_\_\_ pe - rar \_\_\_\_ a se - de de jus - ti - ça e - ra \_\_\_\_ cons - tan - te o ho -

23  
- mem vi - ran - do fe - ra ma - tan - do pra \_\_\_\_ ga - nhar \_\_\_\_ Lam - pi - ão \_\_\_\_ o ter -

29  
\* Ritmo de baião  
ror e he - roi \_\_\_\_ da re - gi - ão \_\_\_\_ le - van - do su - a \_\_\_\_ can - ção \_\_\_\_ é Lam - pi - é Lam - pi - é

36 Trecho incidental da canção de cangaceiro  
1. 2.  
lam - pi \_\_\_\_ é Lam - pi - é Lam - pi - ão seu no - me é Vir - gu - li - no a - pe - li - do lam - pi - ão é ão

## 44 Retoma o ritmo de samba

o ser - tão a in - cen - so chei - ra - va o ven - to so - pra - va a re - za e o

ho - mem a con - tem - plar cor - ren do de es - tre - la em es - tre -

- la bus - can - do as por - tas do céu que o pro - fe - ta pro - me - te - ra e

o san - to vi - vo Pa - dim de Ju - a - ze - ro a - ben - ço - an - do os ro - mei -

- ros mi - nha San - ta Be - a - ta mo - ci - nha eu vim a - qui pra

vê meu Pa - dim pa - ra ver meu Pa - dim

Trecho incidental da canção de "Beata Mocinha" de Luiz Gonzaga

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Ispaia Brasa  
Carnaval de 1970

# Anexo VIII

## (Festa nos Olhos)

### Viagem Pitoresca Através do Brasil

Descartes Gadelha

Ó que ma - ra - vi - lha nos meus o - lhos u - ma

6  
fes - ta co - lo - ri - da ao con - tem - plar o es - plen - dor

12  
1. 2.  
das a - qua - re - las que De - bret pin - tou que ma - ra - vi - lha

18  
ó quan - tas prai - as en - so - la - ra - das som - bre a -

23  
das por ex - ten - sos co - quei - rais a pe - le bro - ze - a da da mu - la -

29  
ta con - fei - ti - ços e ri - que - zas pe - la no - bre - za a pe - so de

34  
ou - ro dis - pu - ta - da ca - mi - nhan - do e de - se - nhan - do

41  
pe lo Bra - sil de nor - te a sul das ce - nas tris - tes e a - le - gres

Núcleo de Música Percussiva da UFC  
Recordado por Descartes Marques Gadelha em 06 de fevereiro de 2011  
Transcrição: Erwin Schrader

49

ao pa - go - de do Lun - du o lu - ar ba - nha - do de pra - ta o ou - tei -

55

ro o ca - bo - clo pra su - a - ma - da en - to - an - do can - ções de vi - o - lei - ro lê lê ô

61

ô lê lê ô ô lê lê ô lê ô

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Ispaia Brasa  
Carnaval de 1972

## Anexo IX

# Xingu, os Índios e seus Mitos

Descartes Gadelha

Vi-las Bo - as dois ir - mãos Vi-las Bo - as dois ir - mãos

6  
se - gui - ram o ca - mi - nho do Ma - re - chal fa - zen do

12  
da A - ma - zô - nia i - men - sa ca - te - dral plan - ta -

19  
- ram a sa - ú - de a ci - ên - cia en - tre o po - vo tri - bal

26  
u - nin - do in - dios num a - bra - ço que a Is - pa - ia traz pra -

32  
es - se car - na - val Ron - don on Ron - don Ron - don Ron - don o gran -

39  
- de pro - te - tor da ra - ça mar - rom Ron - don Ron - don Ron - don

46  
o gran - de pro - te - tor da ra - ça mar - rom che - gan - do ao Xin - gu fun -

Núcleo de Música Percussiva da UFC  
Recordado por Descartes Marques Gadelha em 06 de fevereiro de 2011  
Transcrição: Erwin Schrader

53



da-ram um gran - de par - que pa-ra gló-ri-a a - le-gri - a da pu-re-za da ra-ça a gran-

59



de-za do Bra-sil Ao Ín-dio so - mos gra - tos o teu san-gue ra - ci-a - do man-di-

65



o - ca e pe - na - chos Vi - las Bo - as dois ir - mãos

# Anexo X

## Circo Folia

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Ispaia Brasa  
Carnaval de 1973

Descartes Gadelha

O sol rai-ou quem a-ca-bou de che - gar o cir - co fo - li -

6 1. 2.  
- a que vei-o pa - ra a - le - grar o sol rai - ou o sol rai-ou

11  
vou gar - ga - lhar quá quá quá quá vou con to - da a fa - mí -

16  
- lia e quem qui - ser me a - com - pa - nhar que - ro ver o meu pa - lha -

20  
- ço o ma - ca - co se co - çar que - ro ver o ho - mem for -

24  
- te o tra - pé - zio do - mi - nar quem é que vai oi

29  
quem vai sou eu é vi - ver a be - la in - fân - cia que o cir - co a -

33 1. 2.  
le - gre nos traz quem é que vai gre nos traz

Trecho incidental da valsa "Subindo ao Céu" de Aristides Manoel Borges

38

lá rá rá      lá rá rá      lá rá rá      lá rá rá

46

lá rá rá

## ANEXO XI

### **A Modinha Cearense<sup>i</sup>** Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

ESCOLA DE SAMBA ISPAIA BRASA  
– 1974 –

Boa noite meu amor  
Meu coração te fala  
Em tua janela  
Faço a ti essa serenata  
Tangido pela saudade  
Perdido na madrugada

#### **Era assim que os poetas!**

Era assim que os poetas  
Belas modinhas cantavam  
Com seus bandolins  
Em noites estreladas  
Tempo em que o amor  
A poesia guardava  
Fortaleza, poesia  
Cidade enamorada

Modinha canção paixão  
Dos violões nas luaradas  
Acordes de corações  
E de emoções és relicário  
Hoje és saudade na avenida  
No samba da Ispáia Brasa

#### **Boa noite meu amor!**

---

<sup>i</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas.

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Ispaia Brasa  
Carnaval de 1975

## Anexo XII

### Fortaleza em Três Tempos

Descartes Gadelha



A - trás de pra - ta a-qui u - ma na - ve de - sem - bar-cou

5



um Ca - pi-tão de co-ra-gem um for-te mon - tou no al - to Ma - ra-ja-ig

11



àsmar - gens do Pa-je-ú A nos - sa San - ta As-sun-ção com luz a ben-ço-ou

16



em ci - da - de trans - for - mou bo-a noi - te a to dos eis

22



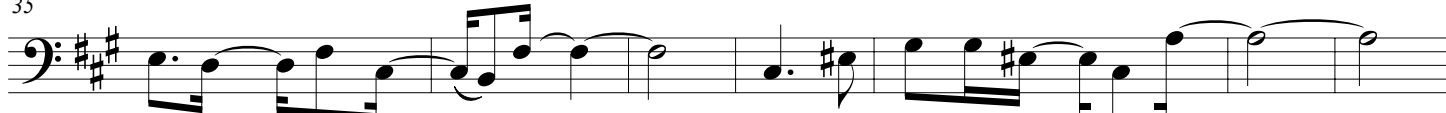
a A - ve - ni - da pra - te - a da com o lu - ar que on -

28



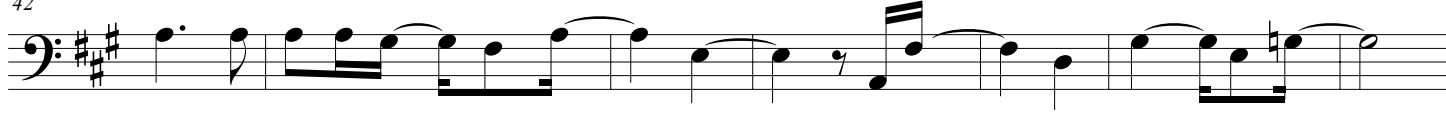
- tem ins - pi - rou be - lo po - e - ta em se - re - na - ta é mais um

35



so - nho que pas - sa nes - se sam - ba de i - lu - são

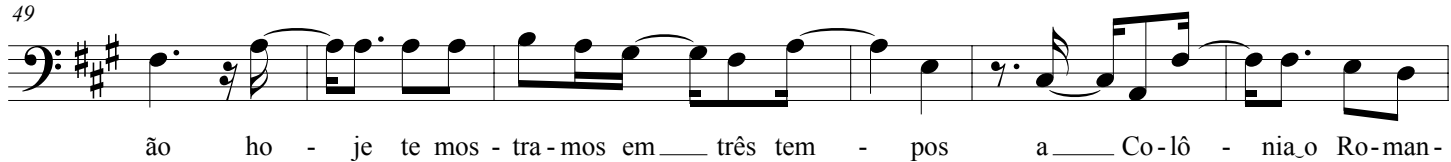
42



For - ta - le - za mi - nha a - ma - da te dou meu co - ra - çã

Núcleo de Música Percussiva da UFC  
Recordado por Descartes Marques Gadelha em 06 de fevereiro de 2011  
Transcrição: Erwin Schrader

49



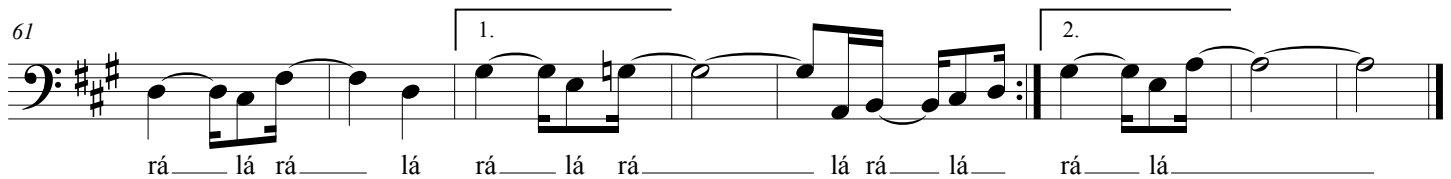
ã o ho - je te mos - tra - mos em três tem - pos a Co - lô - nia o Ro - man -

55



tis - mo e a e - vo - lu - ç ã o lá rá lá rá lá rá lá rá lá

61



rá lá rá lá 1. rá lá rá lá rá 2. rá lá

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Ispaia Brasa  
Carnaval de 1977

## Anexo XIII Ecos da Infância

Descartes Gadelha

On-tem es-cu - tei na me-mó - - os be - los pre - gões pas-sa -

7  
- dos re - vi - ven - do a lin - da au-ro - ra num par - que i-

14  
lu - mi-na - do ao ver a cri - an - ça da brin - car dei - xei o tem-po de

21  
la-do e co-me - ceí a can - tar on-de mo-ra a Mar - ga-ri - da o-lê o-lê o-lá

27  
on-de mo-ra a Mar - ga-ri - da o - lê seus ca - va-lhei - ros o al - vo - re - cer o al-

34  
vo - re - cer da e - xis - tên - cia en - fei - tan-do o céu comar-rai - as e ba-

40  
lões e - ra o res - pi - rar tran-qui - lo da i - no-cên - cia com a-ma-re-

46  
li - nha e que - bra de pe - ões po - rém a - ma - nhã ao par - que vol-ta -

Núcleo de Música Percussiva da UFC  
Recordado por Descartes Marques Gadelha em 06 de fevereiro de 2011  
Transcrição: Erwin Schrader

52

rei pa - ra ser cri - an - ça \_\_\_ ao me - nos u - ma vez \_\_\_ lá nos bar -

58

qui - nhos \_\_\_ vol - ti - nhas i - rei dar \_\_\_ e com mi - nh'al - ma \_\_\_ can - tar \_\_\_ quem

64

quer al - go - dão - zi - nho pi - ru - li - to e bom bo - ca - do \_\_\_ ma - ri - o - la e pu - xa pu - xa é

70

só tra - zer tro - ca - do \_\_\_ mo - ça lin - da não me pa - ga mas não co - me nem da - na do eu on - tem

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Ispaia Brasa  
Carnaval de 1979

## Anexo XIV Bem Belém Blem

Descartes Gadelha, Virgílio Cesar,  
Mario Luiz & Marcelino

\*A escola não desfilou e o samba enredo  
foi aproveitado pela escola de samba União da Vila

### Parte do Descartes



Ma - dru - ga - da é bem\_\_ chei - ro - sa no ho - ri - zon -

6



- te um rai - o de luz a - nun - ci - a\_\_ a\_\_ sin - fo - ni - a da pas - sa - ra -

12



- da\_\_ sau - dan - do o mais be - lo di - a\_\_ a - cor -

18



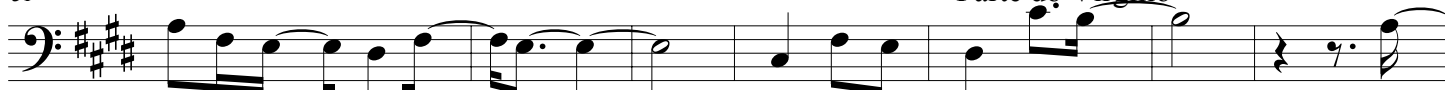
- da me - ni - na - da va - mos\_\_ pra fei - ra com - prar pa - ne - la\_\_ de ro -

24



- sa por que o ga - lo lá\_\_ da mis - sa be - lis - ca quem não

31



for de rou - pa no - va\_\_ bum - ba meu boi che - gou\_\_ com

38



\_\_ o boi\_\_ a ban - de - ar\_\_ e o co - ro a\_\_ can - tar\_\_ ê\_\_ bum - bá

44



\_\_ bum - bá\_\_ meu boi\_\_ do Ce - a - rá\_\_ ê\_\_ bum - bá\_\_ e o tem

Núcleo de Música Percussiva da UFC  
Recordado por Descartes Marques Gadelha em 27 de fevereiro de 2011  
Transcrição: Erwin Schrader



# Anexo XV

## De Barriga Cheia

Descartes Gadelha

Samba composto no dia do aniversário do compositor Bráulio Martins quando o mesmo ofereceu, em sua residência, para os colegas sambistas da Escola de Samba Ispaia Brasa, uma panelada e uma buxada com chachaça feitas pela sua esposa, Dona Dilma. (Início dos anos 1970)

### Samba telecuteco

E - dil-son cha-me as me-ni - nas que o sam-ba já vai co-me - çar o A-dri-  
6 a - no ba - lan - çou o a - cor - de e o Bráu-lio de bar - ri - ga já vai en - trar o (i)S-  
10 tê - nio to-mou u - ma do - se pro gan - zá me-lhor ba-lan-çar pois tô de bar-ri-ga chei -  
15 - a e sam-bis-ta quan-do co - me só pen-sa em se dei - ar Ai que pa - ne - la da gos - to -  
19 - sa Do-na Dil - ma pre - pa - rou Cos - tu - rou a - té bu - xa - da e eu co-mi  
24 tan - to que foi um hor - ror per - dão Nos - sa Se - ho - ra sei que no céu não vou en - trar  
29 sou sam - bis - ta res - pei - ta do e de bar - ri ga chei - a só pen - so em me dei -  
33 1. tar e de bar - ri - ga chei tar 2.

Núcleo de Música Percussiva da UFC  
Recordado por Inês Mapurunga em 20 de março de 2011  
Transcrição: Erwin Schrader

## ANEXO XVI

### SAMBAS DE QUADRA<sup>i</sup>

Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

#### **Menina Assanhada**

Menina que passa assanhada  
Como o broto perdido ao longe  
Trocando sorrisos com o sol  
E orvalho de carinhos ao luar  
Será rosa amanhã no caminho  
De quem segue teu canto de amar.

Nunca mais quero acordar  
Se isto chegar ser um sonho  
Atrás de ti fico andando  
Nem que seja sonhando  
Lá lá lá lá...

#### **Teu Sorriso**

Teu sorriso é suave  
Igual ao murmúrio da brisa  
A ternura dos pássaros  
Que cantam amando  
E amam cantando.

Não precisas falar  
Sorrias a cantar  
Na doce melodia  
Do teu meigo olhar.

#### **Dia de Yemanjá (25 de outubro de 1979)**

O sol dourando o mar  
As gaivotas bailando a rezar  
Cardumes prateados  
Formando um Santo altar  
Eis no mar a grande festa  
Dedicada a linda Yemanjá.

Ó minha santa das águas  
Protetora adorada  
Vou ter homenagear.

Levando um samburá de flores  
Garrafas de cheiro  
Prá jogar no mar.

E a multidão vem cantando  
E a Praia do Futuro  
Vira o maior conga  
Os atabaques trovejam  
Os terreiros saudando  
A Santa Yemanjá.

---

<sup>i</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas

Samba-enredo  
Escola de Samba  
Girassol  
Carnaval de 1980

## Anexo XVII O Sonho

Descartes Gadelha

Pa-ra es-que - çer o can-sa - ço vi - a-jei no cla - rão da lu -  
7 a fui em bus - ca do pas - sa - do da paz da  
14 vi-da e da ter - nu - ra e de re - pen - te en - con - trei  
20 a mu - sa por mim tão so - nha - da sor - rin do en-tre  
26 os pi - ri - lam am - pos e can - tan - do com a pas - sa - ra - da  
32 \* Somente na repetição canta-se a nota superior.  
eu sou Rei por que e-la me bei - jou a Prin - ce - sa en - can - ta - da num  
38 1. 2.  
Rei me trans - for - mou Rei me trans - for - mou en - tão as bor-bo-  
44 le - tas e as flo - res de a - mor fi - ze ram um bai - la - do

Núcleo de Música Percussiva da UFC  
Recordado por Descartes Marques Gadelha em 27 de fevereiro de 2011  
Transcrição: Erwin Schrader

50

com can-de - la - bros e gri - nal - das as plan - tas nos - so a -

56

mor en - fei - ta - ram as fa - das com ter - na ma - gi - a

62

com es - tre - las nos - so chão - la - dri - lha - ram meu co - ra -

68

ção to - do em fes - ta com o hi - no de a - mor das ci - gar - ras

74

mas nos bra - ços da i - lu - são des - per - tei - no es - plen - dor da al - vo - ra -

81

- da e pe - guei na vi - o - la pra can - tar com a pas - sa - ra - da

ANEXO XVIII

**QUEM TEM DENTE CHUPA CANA,  
QUEM NÃO TEM COME BANANA<sup>1</sup>**  
Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL  
– 1983 –

Quem tem dente chupa cana  
Quem não tem come banana (bis)  
Girassol gira samba  
Mela a cara de banana  
Assim o palhaço anuncia  
A chegada da alegria!  
Esta noite vai ter festa  
No grande circo da vida;  
No palácio de lona  
O rei dita a sua lei:  
Abram as portas do coração  
E sejam criança outra vez. (bis)  
Abracem a felicidade  
Ponham sorrisos no olhar,  
Mergulhem neste rio de alegria  
E deixem as águas rolar;  
Assim eu vou brincar para ser bom,  
Vou gargalhar quá quá quá,  
Para esquecer o que sou;  
De cara pintada eu crio coragem,  
De cara pintada  
Esqueço a saudade de verdade;  
São três dias de folia,  
Esperei o ano inteiro  
Pra fazer da vida sofrida  
Um alegre picadeiro!

---

<sup>1</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas.

ANEXO XIX

**SE SAUDADE MATA EU JÁ ESTOU COM MEDO<sup>i</sup>**

Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL

– 1985 –

Pelas ruas da cidade  
De nossa senhora D'Assunção  
Ecoa sons tão vibrantes  
De Luiz Assunção  
O luar é testemunha  
Do sentimento do poeta  
Enternecendo os corações  
Nos carnavais e nas serestas  
Maria, Maria com que cara eu fiquei  
Me diga se saudade mata  
Se saudade mata eu já estou com medo (bis)

Meu São Luiz! Oh meu São Luiz  
Do Maranhão, terra da canção!  
Legou a nossa história  
O mestre Luiz Assunção  
Na P.R.E. 9 a pioneira  
Abraçado ao piano  
Divertimentos em seqüência  
E a festa na Caiçara  
E o Noturno Pajeú  
Clube da gargalhada  
No clube do Papai Noel  
Criança sonhando ser artista  
Partido azul e encarnado  
Com a Diana tão bonita

Ao ver a fúria do mar  
Engolindo a areia  
Seu sentimento amoroso  
Chorou com as estrelas  
Adeus praia de Iracema  
Ao luar sussurrou  
Praia dos Amores  
Só o nome ficou  
Adeus, adeus,  
Adeus praia de Iracema  
Linda praia dos amores  
Que o mar carregou.

---

<sup>i</sup> Edição da letra a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor a melodia para a letra aqui apresentada.

ANEXO XX

**ISPAIA BRASA, UMA DÉCADA DE GLÓRIA<sup>i</sup>**

Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DO PAJEÚ

– 1981 –

Na multidão  
Um grito de alegria ecoou  
De uma batucada animada  
Assim a Ispaia Brasa brotou (com muito amor)

Era a chama do samba  
Se espalhando  
Com o povo a cantar  
Hoje a Pajeú se engalana  
Para sua história mostrar (chegou)

Chegou ô ô ô ô  
A Ispaia Tradicional  
Com a Marquesa de Santos  
A corte e o Baile Imperial  
E a viagem pitoresca  
De Debret através do Brasil  
Xingu, os índios, seus mitos  
E a rapsódia nordestina

Vou gargalhar, quá, quá, quá, quá  
No Circo Folia que veio para alegrar (bis)

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  
Teu caminho florido  
Que a Ispaia Brasa  
Plantou com Carinho (bis)

---

<sup>i</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas.

## ANEXO XXI

### SAMBAS ENREDO<sup>i</sup>

Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

**A Rendeira no Esplendor do Sol Cearense** – Bloco Carnavalesco Bem-Te-Vi (1981)

Olê Olê Rendeira  
Olê mulher rendá  
Me ensinas a fazer renda  
Que eu te ensino a namorar

Da ilha dos açores  
Para a terra do céu de anil  
A arte da rendeira  
Fez morada no Brasil  
Pelas caatingas  
A almofada se espalhou  
E no vaqueiro valente  
Encontrou o seu amor

Fugindo da seca e da injustiça  
Chegando as praias  
Um novo lar encontrou  
Onde a brisa matutina  
Sussurra belos hinos de amor

Na mala da frente  
Ou na sombra dos coqueirais  
O estalar dos bilros  
De mãos divinais  
Como uma fonte doce  
Brota renda sem parar  
Cantando modinhas  
De amor a suspirar

Bela rendeira  
Olhando as ondas  
Ver uma jangada chegar  
Sorrindo corre  
Com a meninada  
Para seu amor beijar

**Torre da Lua** – Escola de Samba Tesouras Imperiais de Palmácia (1982)

Lá vem o sol  
Depois do clarão da lua  
Vambora minha gente  
Pra Palmácia sambar

Eu vou subir  
Para respirar a pureza  
Na “Torre da Lua”  
Abraçar a natureza  
No “Santo Cruzeiro”  
Agradecer ao Senhor  
Por tanta beleza  
Em Palmácia tudo é amor

Ao longe eu vejo  
Um pinga-pinga de luz  
Lençóis brancos de areia  
E a risca do mar azul  
Tudo é tão belo  
Aonde a vista alcança  
Palmácia é a magia  
Que a todos encanta

---

<sup>i</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas.

ANEXO XXII

**VERDES MARES, CANAL EUFORIA<sup>i</sup>**  
Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

ESCOLA DE SAMBA CORTE NO SAMBA  
– 1982 –

Sereia, sereia, linda sereia  
Musa que inspirou um sonhador  
Guerreiro do progresso e da cultura  
Que da serra pro infinito voou  
Numa bela estrela guia  
Edson se transformou  
Hoje sua vida está mais viva  
Em tudo que nos deixou (bis)

Povão do Lagamar tão sofrido  
Porém reconhecendo o seu valor  
Canta na avenida iluminada  
A glória de quem só plantou amor

Roda, roda, gira, gira  
O apito ecoou  
Liga logo, liga, liga  
Liga meu televisor  
Roda, roda, gira, gira  
O apito ecoou  
Verdes Mares é o canal  
De um gênio sonhador

Bom dia Ceará, bom dia  
Alô Nordeste Rural  
Comunicando euforia  
Verdes Mares nosso canal  
É a consciência da verdade  
Rimando com a informação  
Desenvolvendo a cultura  
E as nossas tradições (bis)

---

<sup>i</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas

## ANEXO XXIII

### VIVA A VAIA<sup>1</sup>

Descartes Marques Gadelha

Este enredo faz parte do projeto “Novo Império” recém implantado no G.R.E.S. Império Ideal. Uma das metas renovadoras do projeto é de executar um carnaval que tenha a seguinte característica:

- a) Tema contagiante e de fácil assimilação;
- b) Que tenha um tom de jocosidade e alegria;
- c) Que seja eminentemente carnavalesco e que desperte, portanto, o interesse e a motivação verdadeiramente carnavalesca;
- d) Que seja ligado diretamente a nossa cultura;
- e) Que sendo crítico; desperte o interesse dos meios de comunicação jornalísticos;
- f) Que favoreça o trabalho da harmonia e a montagem do desfile;
- g) Que as diversas partes da montagem (adereços, alegorias, fantasias e etc.) seja de fácil execução;
- h) Que facilite a motivação da composição da melodia/letra de modo que o canto seja entoado com prazer por todos os integrantes, também favoreça a harmonia da bateria;
- i) Que seja executado (montagem) com um mínimo de despesa.

### O TEMA VIVA A VAIA

A personalidade do cearense tem como característica três pontos básicos: a hospitalidade, a fraternidade e a satirização.

Este espírito satírico fez com que o cearense escolhesse a vaia como uma de suas maiores instituições. A vaia é usada em todas as ocasiões e de qualquer modo; tudo é motivo para uma boa e explosiva vaia.

O valor da vaia está acima do aplauso, haja vista a quase total ausência dessa forma de aclamação, muito comum em povos de outras regiões. Inúmeros artistas já acostumados ao consagrado e aconchegante aplauso, sentem o tradicional e aflitivo “sangue gelado” sempre que se apresentam diante do público fortalezense com sua peculiar forma de aplaudir que é o silêncio; porém a situação piora quando provam o poder detergente e destruidor da vaia cearense quando é manifestada. O cearense não aplaude por tradição, mas vaia por convicção. A nossa vaia é um gesto instintivo, portanto, seria um condicionamento racial como a forma achatada da cabeça; esta característica é tão forte que mesmo com o advento da televisão e dos novos meios de comunicação tão diluentes e xerocantes dos costumes, não foi diminuída em nada, pelo contrário, é fortemente vaiado como se a vaia pudesse penetrar pelo vídeo e fosse molestar o sr. juiz em pleno campo.

Dizem que o cometa Halley levou uma vaia tão grande em 1910, que dessa vez resolveu passar mais distante para não escutar uma vaia maior ainda com a população aumentada em 1986. O cearense tem um prazer tão grande em vaiar que no dia em que

---

<sup>1</sup> Transcrição da proposta original, impressa em papel, do enredo intitulado “Viva a Vaia”, de autoria de Descartes Marques Gadelha, para o desfile de carnaval de 1987 da escola de samba Império Ideal. Na época, a proposta não foi aceita e a escola de samba desfilou com o enredo “O Mundo Fantástico da Propaganda” de autoria de Maria do Carmo Souza.

o sol apareceu após três dias de chuva, recebeu uma gigantesca vaia em plena Praça do Ferreira.

Até em ocasiões profundamente trágicas como no momento em que o homem se projetava no vazio para a auto destruição, recebia em plena queda uma ensurdecidora vaia que ficou devidamente documentada em V.T., fotos, jornais, etc., “PULA, PULA QUE EU QUERO IR PRA AULA! PULOU! HUUUUUUU!...” Foi assim que centenas de adolescentes de um dos mais caros e burgueses colégios da cidade gritaram, o que justifica que a vaia está na intimidade da própria massa que compõem diversas camadas sociais do povo de Fortaleza. Ai, talvez, não houve o grito de uma coletividade sádica, pois isto não é possível, mas simplesmente o impulso da vaia que está no inconsciente dessa mesma coletividade e que é manifestado sob um mínimo motivo tanto banal como grandioso, trágico ou alegre.

O povo francês diz “VIVRE POR VIVRE”; o fortalezense ironiza “VAIAR POR VAIAR”. Baseado no fenômeno da vaia e no espírito satírico do nosso povo, é que pensamos em desenvolver um enredo carnavalesco que mostrasse em forma de samba esta nossa peculiaridade cultural. Partimos do futebol onde a vaia tem sua grande função. O teatro José de Alencar, nossa maior casa de espetáculo onde grandes nomes da nossa cultura tiveram sua glória com suas famosas burletas, operetas, etc. como Carlos Câmara e seu espírito satírico com sua criação “O Casamento da Peraldiana”; no verso e na prosa tivemos Ramos Cotoco e o filósofo cômico Quintino Cunha. Os atuais Renato Aragão e o genial Chico Anysio que levaram além fronteiras nosso espírito de bons gozadores. Na universidade das ruas os meninos desde cedo aprendem a molecagem, a sátira que ironiza o próprio abandono, onde a sublimação da dor é feita com galhofa e vaia. Se a fome é vaiada por que não vaiar a mesa farta do rico? Todos precisam de chuva, mas se ela cair além do necessário, a vaia come! Se a feiúra é vaiada, vaia-se também a beleza! Vaia-se a pobreza, o luxo, a riqueza, a inteligência e também a burrice; a burrice dos vestibulandos e os disparates dos cursinhos fabriquetas de doutores; finalmente os artistas atores e circenses que aqui têm suas vaias garantidas.

Fortaleza, 20 de fevereiro de 1986.

À Comissão de Carnaval do G.R.E.S. Império Ideal

---

Rildo

---

Guto

---

Golden

---

Descartes

SETOR DA HARMONIA

COMPOSIÇÃO DO GRUPO DE HARMONIA E EVOLUÇÃO:

Diretor Geral de Harmonia: \_\_\_\_\_

Diretor de Alas e Coreografia: \_\_\_\_\_

Diretor de Cenografia: \_\_\_\_\_

Diretor de Barracão: \_\_\_\_\_

Diretor de Bateria: \_\_\_\_\_

Diretor de Conjunto e Puxadores: \_\_\_\_\_

## QUANTIDADE MÍNIMA DE DESFILANTES

Pela ordem do desfile:

| SETOR                                     | INTEGRANTES | APOIADORES |
|---|-------------|------------|
| 1. Comissão de Frente                     | 10          | *          |
| 2. Abre Alas                              | 9           | 6          |
| 3. O futebol                              | 20          | *          |
| 4. Ala show da bateria                    | 20          | *          |
| 5. Bateria                                | 120         | *          |
| 6. Moleques de rua                        | 20          | *          |
| 7. Baianas                                | 20          | *          |
| 8. Destaque: o sol                        | 1           | 6          |
| 9. Mestre sala e porta bandeira           | 2           | 1          |
| 10. Destaque: a chuva                     | 1           | 6          |
| 11. A comida da nobreza                   | 20          | *          |
| 12. A mesa farta do rico com destaque     | 1           | 6          |
| 13. O luxo e a beleza – Ala com destaque  | 41          | 4          |
| 14. A burrice                             | 20          | 20         |
| 15. Os Zés com fome                       | 20          | *          |
| 16. Alegoria aos grandes vultos           |             | 8          |
| 17. Boêmios intelectuais                  | 20          | *          |
| 18. Atores e palhaços                     | 20          | *          |
| 19. O Teatro José de Alencar com destaque | 1           | 8          |
| 20. Encerramento – tripé                  |             | 2          |
| <b>TOTAL</b>                              | <b>536</b>  | <b>67</b>  |

Serão 11 alas, 5 destaques, 120 ritmistas, 1 casal M.S.P.B., 67 apoiadores e **536 integrantes**<sup>2</sup>.

PEÇAS DE DESFILE – QUANTITATIVO:

5 ALEGORIAS

1 CARRETA ABRE ALAS

2 TRIPÉS

20 ADEREÇOS DE APOIO

29 BANDEIRAS

20 ADEREÇOS PARA O SETOR 6

20 ADEREÇOS PARA O SETOR 9

20 ADEREÇOS PARA O SETOR 11

20 ADEREÇOS PARA O SETOR 14

TOTAL DE PEÇAS: 137

---

<sup>2</sup> No projeto original a soma do número total de integrantes está acrescentada a lápis e não corresponde a soma dos números dos integrantes apresentados na tabela.

ANEXO XXIV

**VIVA A VAIA<sup>i</sup>**

Letra e Música: Descartes Marques Gadelha

ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO IDEAL

– 1986 –

Moleque (muito moleque)  
Sei que vou moleque  
Isto me envaidece  
Pois é minha tradição  
Fortaleza  
Teu cantar é de luz  
Sou bairrista consagrado  
Cearense amolecado  
Mas bondoso pra xuxú

Eu vaio tudo  
Vaio até o que não existe  
Vaio a feiúra, a beleza e a burrice  
Eu vaio a chuva  
Vaio o luxo e a riqueza  
Vaio a fome  
E a comida da nobreza

Hei! Hei! Hei!  
Olha o sol chegou  
Hei! Hei! Hei!  
Pra que se demorou (bis)

Até vultos importantes  
Com inteligência e franqueza  
Satirizam a vida  
E ao ar de nossa Fortaleza  
Quintino Cunha  
O pensador da gozação  
E Ramos Cotoco  
Com o bonde e as moças  
Fez gargalhar este povão

Viva a vaia  
Oh meu povo mangador  
Uh! Uh! Uh!  
A vaia tem o seu valor (bis)

(Mas moleque)

---

<sup>i</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas.

ANEXO XXV

**MILAGRE DE TUPÃ<sup>i</sup>**

Letra e Música: Silvério, Marcelio e Descartes Marques Gadelha

BLOCO CARNAVALESCO CACIQUES DO URUBÚ

– 1983 –

Num milagre de tupã  
Maurraile de fogo escapou  
Seguiu pela mata afora  
Em busca de amor

Ao longe uma luz no seu caminho  
Uma linda jovem o abraçou  
Era filha de Urubu Rei (bis)  
Que se tornou o seu amor

Enfrentaram feras  
A seca a fome e o frio  
Na caminhada era tudo um desafio

Diante do céu anil  
Quiseram a tupã chegar  
Como a passarada feliz  
Sonharam em voar  
Então a sua amada  
A Maurraile ensinou  
A fazer um macacão (bis)  
De penas que ele juntou

Dáí então cantando voou  
Em busca do céu com o seu amor  
E o povo feliz no céu festejou  
O homem pássaro que lá chegou

---

<sup>i</sup> Edição da letra a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor a melodia para a letra aqui apresentada.

ANEXO XXVI

NO TEMPO DE LUISÃO PRIMEIRO E ÚNICO<sup>i</sup>

**ESCOLA DE SAMBA TRADIÇÃO CEARENSE**

– 1990 –

Na Rua Senador Pompeu  
Pelo concreto escorria alegria  
Com os clarins anunciando  
A rica corte da folia

A ordem do rei determinava  
Beleza, paz e união  
Estava assim aberto o carnaval  
No tempo de Luisão (bis)

Belas fachadas, todas enfeitadas  
O canelau com peitos de quenga  
Lança perfume somente na testa  
Curso de carros das pensões alegres  
Blocos de sujós e os paga-angus  
Prova de Fogo, Lauro Maia e as baianas  
Luis Assunção e maracatus  
Zé Tatá arrasando de cigana (bis)

Amigo tudo isso acontecia  
No império do momo Luisão  
Três dias de muita folia  
Com batucada e emoção  
Hoje Luisão está no espaço  
Alegrando os anjos no infinito  
Enquanto no meu peito é só saudade  
Daquele carnaval esquecido

Pegue a chave da cidade  
Abra a porta da alegria  
Luisão primeiro e único  
É o rei da folia

---

<sup>i</sup> Edição das letras a partir do material original fornecido pelo autor. Não foi possível recuperar a partir da memória do autor as melodias para as letras aqui apresentadas

Samba para o Bloco  
A Porra da Cachorra  
Carnaval de 2001

## Anexo XXVII

### Au Au

Descartes Gadelha e  
Inês Mapurunga

Au au au au a au pe-lo Ben-fi - ca é es te o can-tar  
7 au au au au a au mi - nha ca - chor - ra  
14 vi - ve a ba - tu - car es - sa a - le - gri - a é  
22 nos - sa tra - di - ção ao con - trá - rio do Wal - di - ki  
29 1. 2. sim eu sou um ca - chor - rão sou um ca - chor - rão  
36 o re - du - to que a his - tó - ria ba - ti - zou o  
45 Ma - re - chal De - o - do - ro que mui - to nos hon - rou en -  
53 tre tan - to ca - chor - ra ma - gra é a con - sa - gra - ção e

Núcleo de Música Percussiva da UFC

Recordado por Maria Inês Mapurunga de Miranda e Descartes Marques Gadelha em 13 de Março de 2011

Transcrição: Erwin Schrader





# Anexo XXIX

## Afetos Perdidos na Noite do Tempo no Vozes d'África Vão Se Encontrar

Loa  
Maracatu Vozes da África  
Para o Carnaval de 2004

Descartes Gadelha & Inês Mapurunga




No ve-lho\_en - ge - nho em pas - sa do\_\_\_ so - fri - do\_\_\_ sons de ni - nar vi - vem\_a

7



e - co - ar é a San-ta Au-re - ni - ta\_\_\_ can - tan-do\_\_\_ bai - xi - nho pra si-nha - zi - nha\_\_\_ po-

15



der so - nhar mas a vi-da ru - mou céus di-fe - ren - tes co-ra-ções dis - tan - tes\_\_\_ a

23



ca - mi - nhar\_\_\_ a - fe - tos per - di - dos na noi - te do tem - po no Vo-zes

30



d'Á - fri - ca vão se\_en-con - trar a Ra - i-nha\_or-de - nou o ru - far dos tam - bo - res

37



o ca-na - ri-nho des-per - tou o\_\_\_ Lun - du é a si - nha - zi - nha Ma-ri - a Cla - ra

45



que vol-tou pra can - tar vol-tou pra can - tar no ma-ra - ca - tu e che - ga\_uma

50

Deu-sa com dan - ça bo - ni-ta an-ti-ga mãe pre - ta San-ta\_Au-re - ni - ta e\_o co-ro ne - gro

56

ven - da-val de\_e-mo - ção en-che\_A-ve - ni - da com es-sa can - ção San-ta\_Au-re -

63

ni - ta vem cá dan - çar e\_a si-nha - zi - nha vem cá can - tar San-ta\_Au-re -  
San-ta\_Au-re -

71

ni ta vem cá e\_a si-nha - zi - nha tam-bém vem cá brin - car no ma - ra - ca - tu  
ni - ta vem cá e\_a si-nha - zi - nha tam-bém vem a - le - grar meu ma - ra - ca - tu

78

ra - ca - tu  
ra - ca - tu

\* Somente na repetição faz-se a segunda voz.

OBS. Esta loa foi composta na Av. Domingos Olimpio, logo após o desfile do Maracatu Vozes D'África. Domingo 03/03/2003 e aperfeiçoada no dia 11/03/2003.  
(Informação colhida em entrevista com Descartes Marques Gadelha no dia 20 de março de 2011)

# Anexo XXX (a)

## Maracatu Solar

Loa: São Jorge Solar  
Autores: Descartes Gadelha &  
Pingo de Fortaleza

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010  
Av. Domingos Olímpio.  
14 de Fevereiro

Estrutura Básica para o ritmo acelerado / festivo

♩ = 105

**Legenda:**

- ▮ = Movimento de cima para baixo
- ∇ = Movimento de baixo para cima
- + = Mão fechada
- o = Mão aberta
- + = toque do bacalhau sobre o couro sintético
- d = mão direita
- e = mão esquerda

**Orientações:**

- 1) A caixa, com esteira, é tocada com duas baquetas.
- 2) Em alguns momentos do refrão as baquetas das alfaias batem entre si o ritmo do chocalho (\*)
- 3) Caixas, tambores, alfaias e bumbos realizam um breque de acordo com o refrão da melodia sobre o segundo compasso da estrutura básica.
- 4) O xequerê é tocado com a mão esquerda movimentando a cabaça para baixo e a mão direita puxa o trançado de contas para cima
- 5) O bumbo 1 é o mais grave e afinado uma quinta abaixo do bumbo 2.
- 6) O tambor possui um tom bem mais agudo em relação ao bumbo.

## Anexo XXX (b)

# Maracatu Solar

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010

Av. Domingos Olímpio.

14 de Fevereiro

Loa: São Jorge Solar  
Autores: Descartes Gadelha &  
Pingo de Fortaleza

♩ = 54

Estrutura Básica para o ritmo lento / solene

■ = Movimento de cima para baixo  
 ∇ = Movimento de baixo para cima  
 + = Mão fechada  
 o = Mão aberta

+ = toque do bacalhau sobre o couro sintético  
 + = Pele presa  
 o = Pele livre  
 d = mão direita  
 e = mão esquerda

### Virada alfaia

Af. d d d d d d | d d d d e

+ o + o +

Orientações:

- 1) A caixa, com esteira, é tocada com duas baquetas.
- 2) O chocalho se assemelha a um sino. O termo "chocalho" vem do sino que é amarrado no pescoço do boi.
- 3) Para o toque da alfaia, a mão esquerda ao percutir o couro, preciona a pele enquanto que a mão direita realiza a tercina no primeiro tempo, liberando a pele na cabeça do segundo tempo do compasso.
- 4) O xequerê é tocado com a mão esquerda movimentando a cabeça para baixo e a mão direita puxa o trançado de contas para cima

Samba para o Bloco  
Coração Benfica  
1999

# Anexo XXXI

## Bem Fica

Descartes Gadelha e  
Inês Mapurunga

Bem \_\_\_\_\_ fi-ca meu a - mor \_\_\_\_\_ ô \_\_\_\_\_ ô \_\_\_\_\_ ô \_\_\_\_\_ bem fi - ca

8  
on \_\_\_\_\_ de es - tou \_\_\_\_\_ não \_\_\_\_\_ não par - tas nun - ca mais \_\_\_\_\_

15  
che - ga já não que - ro pran - to o meu a \_\_\_\_\_ ca-lan -

24  
to é o teu mei - go o - lhar \_\_\_\_\_ Ben fi - ca é a

32  
nos - sa pá - tria i - do - la - tra - - da de po -

40  
e - tas i - mor - tais \_\_\_\_\_ vem \_\_\_\_\_ fi-ca bem \_\_\_\_\_ co-mi - go

49  
vem fi - car com meu \_\_\_\_\_ ca - ri - nho as - sim te a - ma - rei mui - to mais \_\_\_\_\_


56  
\_\_\_\_\_ en - tra nes - sa ba - tu - ca - da des - se co - ra - ção

Núcleo de Música Percussiva da UFC

Recordado por Maria Inês Mapurunga de Miranda e Descartes Marques Gadelha em 13 de Março de 2011

Transcrição: Erwin Schrader


65



— des-se co - ra - ção — que é to - do teu — lá lá lá lá

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, starting at measure 65. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The lyrics are positioned below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.


74



ia — lá ia — lá des-se co - ra - ção — des-se co - ra - ção — que é

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, starting at measure 74. The notation continues from the previous line, maintaining the same key signature and rhythmic patterns. The lyrics continue below the staff.

82



to - do teu — bem fi - ca

Detailed description: This block contains the third and final line of musical notation, starting at measure 82. The music concludes with a double bar line. The lyrics are positioned below the staff.

## ANEXO XXXII

### CHAVES PARA UM MESTRE DE BATERIA<sup>1</sup>

Descartes Gadelha

O caráter da personalidade é organizado de forma compartimental. Cada compartimento fornece elementos adequados às funções de direção da bateria de acordo com as necessidades. Existem chaves que comandam tais compartimentos, as quais o mestre deve conhecer com perfeição.

#### Primárias

- 1) Chave do conhecimento
- 2) Chave da psicologia
- 3) Chave da ação
- 4) Chave da religiosidade

#### Secundárias

- 5) Chave da musicalidade
- 6) Chave da estética (antes da bateria tocar, ela deve estar tocando com perfeição na alma do mestre)
- 7) Capacidade de liderança (mestre e paciência são duas coisas que se fundem para formar o líder)
- 8) Carisma (sorriso e tranquilidade. Raiva e tristeza nem pensar)
- 9) Chave da Harmonização (domínio do conhecimento inter-relacional de grupo – identificação mestre/bateria)
- 10) Chave do pertencimento

#### 1. Chave do conhecimento

O mestre deve conhecer com perfeição e tocar todos os instrumentos, saber afiná-los montar e desmontar todas as peças; conhecer os diversos materiais, seus sons, função e peso; ter conhecimento das baquetas e suas técnicas; conhecer bem as peles de animais e sintéticas e suas funções; conhecer as origens e a parte sociológica e antropológica do Samba, os estilos, os tempos das velocidades dos andamentos; conhecer quais levadas se adéquam mais aos andamentos rápidos e aos lentos; quais as relações dos sons e tamanhos dos instrumentos; conhecer o verdadeiro balanço do samba (o toque ou suingue) quando a bateria tem suingue e quando perde devido tanto as mesclas das levadas como ao tempo do andamento (velocidade). O samba muito rápido perde a divisão. As levadas são simplificadas para caber dentro do compasso, a musicalidade cai e o samba deixa de ser samba, tornando-se uma marcha dura sem balanço e sabor.

#### 2. Chave da psicologia

O líder deve ter um bom senso e domínio do conhecimento das personalidades. Sendo uma bateria composta por um conjunto de indivíduos, cada qual com o seu universo interior diferente e único, é impossível e improdutivo a aplicação de regras uniformizadoras. Cada pessoa, o mestre deve tratar de forma absolutamente pessoal e diferenciada das demais e com muito cuidado para não ferir susceptibilidades. Observar cuidadosamente e de forma discreta o caráter de cada componente; sempre que possível tentar dialogar ou se informar sobre as tendências, relações ou preferências de cada um.

#### 3. Chave da ação

---

<sup>1</sup> Transcrição dos escritos originais, redigidos do próprio punho, de autoria de Descartes Marques Gadelha.

O mestre deve ter ações resolutivas rápidas e simples, pensar rápido e com absoluta certeza do que quer. O piloto que dirige um transatlântico ou um super Boeing não pode vacilar causando insegurança aos passageiros; isso é a mesma coisa numa bateria. A simplicidade e a delicadeza deve ser a vestimenta moral do líder. Uma boa bateria harmonizada é o reflexo de um verdadeiro líder que a dirige.

#### **4. Chave da religiosidade**

O mestre da bateria deve ter o mesmo sentimento do místico religioso diante do altar. A bateria tocando é o instante precioso do crescimento espiritual. É o momento de seu transcendentalismo. É o seu diálogo com o criador porque o som da bateria é uma forma de prece. Daí a total desnecessidade da bebida alcoólica ou qualquer droga estimulante. O grande estímulo (lombra) está no bom sentimento do líder. O som da bateria deve se projetar além da materialidade e ir a outras dimensões. É um feliz prazer, mas tudo isso depende unicamente da capacidade do mestre de conduzir seus músicos, pois estes devem estar em perfeita sintonia com o som, o ritmo e o mestre.

#### **5. Chave da musicalidade**

Ser essencialmente músico em todos os sentidos, mas não necessariamente técnico-erudito. Ter vocação, dedicação e paixão pela música do samba. Conhecer muito bem a complexidade da música afro e suas variações e estilos. Conhecer os ritmos do candomblé e os ritmos cubanos e até a afro música dos Estados Unidos.

#### **6. Chave da estética**

Criar inovações e breques variados sempre tendo o cuidado de não modificar a raiz do samba. Não esquecer que antes da bateria tocar, iniciar o toque, ela (a bateria) tem que estar tocando com perfeição na alma do mestre; criar e definir a forma de regência com sinais de controle ou códigos de gestos; estes códigos devem ser bem pensados e a ação bem efetuada e bastante ensaiada, com o grupo em perfeita coordenação. Ensaiar a bateria em três volumes: piano (som baixo), médio e alto e sempre no mesmo andamento de velocidade; ensaiar com velocidade baixa (50), média (80) e rápida (120) e muito rápida (140), sempre variando a volumetria do som. É muito importante ensaiar a bateria na velocidade baixa (50). Isso educa o ouvido dos integrantes porque todos ouvem a todos simultaneamente. Ensaiar por naipes distanciados em blocos de instrumentos.

#### **7. Capacidade de liderança**

Mestre e paciência são duas coisas que se fundem para formar o líder. O mestre jamais pode demonstrar um mínimo de insegurança, na forma de raiva, aborrecimento, impaciência na demora dos cortes ou nas paradinhas, etc. Utilizar o apito em raras ocasiões e mesmo assim só para chamar atenção e jamais para servir de regência. Esta deve ser efetuada com os gestos dos códigos. Se os ritmistas não estão tocando bem ou o som da bateria está péssimo a culpa total é do mestre que negligenciou seu posto. Se para o mestre for necessário chamar atenção de um músico, chama-o em particular e discretamente e explica a questão ou as instruções. Tudo tem que ser combinado com antecedência antes que a bateria comece a tocar. Se o aprendiz não aprendeu é porque o instrutor não soube ensinar.

#### **8. Carisma**

Além dos conhecimentos o mestre deve desenvolver seu carisma. O carisma é uma força interior ou faculdade transcendental de si. Tornar-se respeitável sem que as pessoas notem. O líder carismático lidera sutilmente sem que as pessoas lideradas se sintam dirigidas, pelo contrário, os músicos se sentem seguros e tocam com prazer diante da iluminada presença do mestre. Finalmente o mestre é um harmonizador de almas e de sons, um sensível canalizador de personalidades e sons diferentes e antagônicos para formar acordes... O mestre só deve apresentar sorriso, conhecimento e tranquilidade. Raiva, preocupação ou tristeza, nem pensar.

### **9. Chave da harmonização**

O mestre antes de mais nada é um harmonizador; entretanto o mestre deve cultivar continuamente sua harmonia interior através da reflexão e da autocrítica. Nesse cultivo interior é necessário o uso dos seguintes “equipamentos”: serenidade, mansuetude, alegria e compreensão para poder conviver em boa harmonia com os componentes do grupo que dirige. A harmonia social e musical é resultado de profunda observação psicológica por parte do mestre à frente de uma bateria. Jamais controlar, mas conduzir, no plano estético, a sensibilidade de cada indivíduo para que o resultado final seja exitoso pois, finalmente, todos são mestres e tem algo para ensinar. No final, um mestre é apenas um semeador de ritmo, som e afeto.

### **10. Chave do pertencimento**

O mestre deve despertar no componente o interesse pelo caráter da música brasileira informando a sua gênese, ou seja, as raízes fundamentais onde se ancora o espírito e o DNA da nossa musicalidade, através dos fatores históricos, antropológico/sociológicos e geográficos. A herança cultural dos diversos povos que aqui se estabeleceram e se fundiram com os povos já estabelecidos milenarmente, em nosso território (os ameríndios). Falar da diversidade de gêneros, estilos e particularidades de diversas regiões do Brasil como o chorinho, os sambas, os forrós, as modinhas, maxixe, frevos, maracatus, umbanda e candomblé e etc. O músico conscientizado culturalmente cria o sentimento de pertencimento, e, por tendência, vincula-se ao agrupamento que melhor se identifique e lhe seja confortável e também protegido culturalmente. Daí os grupos de chorinhos, pagode, maracatus, etc. onde se sentem todas as nuances da nossa música.

## ANEXO XXXIII

### ESCOLA DE SAMBA GIRASSOL<sup>1</sup>

Trabalho de desenvolvimento da bateria.

1. Conhecimento do Instrumental (identificação, anatomia da mão em relação ao espaço do instrumento; adaptação, função e distribuição);
2. Técnica (domínio e vibração da baqueta e do couro; áreas de som do instrumento; som de palma, abafado e livre; os metais, etc.);
3. Afinação e aperto; qualidade do som do couro e do nylon; vibrações dos cilindros e qualidade de fabricação; materiais empregados;
4. Dinâmica (preparo físico, musculatura, contrações, resistência e efeitos; causa de atraso de andamento; o cansaço);
5. Conhecimento das batidas (simplificação e rendimento);
6. Misturas de batidas adequadas e inadequadas; efeitos em conjunto e individual; o solista e os naipes de instrumentos;
7. Som geral (harmonia) qualidade e expressividade; volume de som; intensidade e velocidade; som maneiro (pianíssimo);
8. Andamento (cadência, pulsação e regência);
9. Esquema e arranjo da bateria para apoiar a melodia;
10. Concentração e o diretor de bateria (regente); a bebida alcoólica e outros psicotrópicos; a emoção natural e a falsa (doping), o verdadeiro batuqueiro e o falso; o sambista e o folião; a influência e a ancestralidade africana; o espiritual do samba.

Palestra para o dia \_\_\_\_\_  
Técnico da bateria

DESCARTES MARQUES GADELHA

---

<sup>1</sup> Transcrição do material original, datilografado em papel, de autoria de Descartes Marques Gadelha.

## **CAPÍTULO IV**

**(ANEXOS)**



| <b>Município</b> | <b>Nº. de Patrimônio</b>                         | <b>Instrumentos</b>                | <b>Quantidade</b> |
|------------------|--|------------------------------------|-------------------|
| Fortaleza        | sem nº de tomo;                                  | Agogôs                             | 02                |
| Fortaleza        | 12146, 12147, 12148, 12149, 12150, 12326 e 12329 | Atabaque                           | 07                |
| Fortaleza        | sem nº de tomo;                                  | Baquetas para Atabaque             | 07                |
| Fortaleza        | 12172 e 12173                                    | Bombo                              | 02                |
| Fortaleza        | 12108  | Caixa Amplificada                  | 01                |
| Fortaleza        | 12163, 12164 e 12165                             | Caixa Clara                        | 03                |
| Fortaleza        | 12069 e 12078                                    | Carrilhão com Estante              | 02                |
| Fortaleza        | 12327  | Cavaquinho                         | 01                |
| Fortaleza        | 12046, 12019 e 12158                             | Cowbel                             | 03                |
| Fortaleza        | 12020, 12048, 12159 e 12328                      | Ganzá                              | 04                |
| Fortaleza        | 12056 e 12080                                    | Jogo de conga grave, médio e agudo | 02                |
| Fortaleza        | 12109  | Microfone                          | 01                |
| Fortaleza        | 12018, 12047, 12160 e 12330                      | Pandeiro                           | 04                |
| Fortaleza        | sem nº de tomo                                   | Pares de prato                     | 02                |
| Fortaleza        | 12325  | Sanfona                            | 01                |
| Fortaleza        | 12166, 12167, 12168, 12169, 12170 e 12171        | Surdo                              | 06                |
| Fortaleza        | 12058 e 12084                                    | Timbale                            | 02                |
| Fortaleza        | sem nº de tomo                                   | Triângulo                          | 03                |
| Fortaleza        | 12332  | Zabumba                            | 01                |
|                  |  | <b>Total</b>                       | <b>54</b>         |

## ANEXO II



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO - PROGRAD  
COORDENADORIA DE PROJETOS E ACOMPANHAMENTO CURRICULAR – COPAC**

### **MONITORIA DE PROJETOS DA GRADUAÇÃO**

EDITAL DE CONVOCAÇÃO N°13/2008

#### **DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO**

1. Título do Projeto: **Núcleo de Percussão da UFC**

2. Curso: Licenciatura em Educação Musical

3. Unidade Acadêmica (Centro/Faculdade/Instituto ou *Campus*): Instituto de Cultura e Arte

4. Breve descrição do projeto e de seus impactos na graduação: As Oficinas de Percussão I e II, do Curso de Licenciatura em Educação Musical da UFC, são disciplinas optativas eletivas que, em conjunto com as atividades da escola de samba “Acadêmicos da Casa Caiada” da UFC, compõe o Núcleo de Percussão da UFC, que proporciona pesquisa e formação em práticas musicais coletivas, com enfoque na diversidade rítmica brasileira. Através de três encontros semanais, com duração de 2 horas, as atividades realizadas pelo NUPUFC promovem uma formação musical, de caráter socializador, entre estudantes de diversas áreas da graduação e pós-graduação da UFC, estudantes de nível médio de escolas públicas do entorno da Casa de José de Alencar e pessoas da comunidade. O projeto conta com a assessoria do mestre de cultura Descartes Gadelha, detentor de saberes populares rítmicos nos gêneros de baião, maracatu e samba. Buscando a valorização do conhecimento musical popular que ainda não logrou alcançar os espaços acadêmicos, o projeto busca proporcionar aos estudantes da UFC, em especial os de Licenciatura em Educação Musical, um contato com mestres de cultura que são portadores de saberes rítmicos percussivos e que, se não repassados para as novas gerações, serão inevitavelmente perdidos. Ao mesmo tempo, busca aproximar os estudantes universitários da realidade na qual atuarão como profissionais do ensino e professores de música assim como, intenta trazer a comunidade para dentro de um espaço universitário público para que esta se beneficie dos conhecimentos que ali são gerados.

5. Característica do Projeto (marque um X)

( ) Renovação

( X ) Projeto Novo

6. Articulação com o Programa Especial de Apoio à Graduação Edital 08/2008 (marque com um X):

( X ) Sim – Projeto contemplado com recursos do Prodocência (apoio as licenciaturas) 2006 e 2007.

( ) Não

7. Especifique a quantidade de monitor(es) solicitado(s): 01 monitor

8. Alcance do projeto: O projeto beneficia, prioritariamente, estudantes de graduação e pós-graduação da UFC, assim como estudantes de outras universidades (UECE e UNIFOR), estudantes de escolas públicas do entorno da Casa de José de Alencar e pessoas da comunidade

Nº de alunos de graduação diretamente beneficiados: 35 estudantes da UFC

Nº de alunos de graduação indiretamente beneficiados: 80 estudantes de Música e 40 estudantes (média) das áreas de Psicologia e Comunicação Social

#### DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO COORDENADOR DO CURSO

#### E/OU DE PROFESSOR(ES) DA EQUIPE DE ORIENTAÇÃO DOS MONITORES

|   |                    |   |
|---|--------------------|---|
| Nome completo do(a) Coordenador(a) do Curso | Regime de trabalho | Carga horária semanal média dedicada ao ensino de graduação |
| Prof. Ana Cléria Soares da Rocha            | 40h DE             | 10h (Cursando Mestrado)                                     |
| Titulação: Especialização                   |                    |   |
| Telefone(s): 3248.7029 / 3244.1518          |                    | Celular: 9909.5999  |
| E-mail: anacleriasax@yahoo.com.br           |                    |   |
| Nome(s) do(s) Professor(es)/orientador(es): | Regime de trabalho | Carga horária semanal média dedicada ao ensino de graduação |
| Prof. Ms. Erwin Schrader                    | 40h DE             | 8h (Cursando Doutorado)                                     |

#### JUSTIFICATIVA

A frase “*eu nunca vi calangutango no calangu da lacraia*” é comumente utilizada por mestres de percussão para ensinar jovens aprendizes a tocarem o instrumento “caixa” nas agremiações de

maracatu e samba em Fortaleza. Tal ferramenta de ensino, provavelmente transmitida por gerações, é uma das inúmeras ferramentas presentes no processo de ensino percussivo de grupos populares, dos quais a academia ainda não possui conhecimento e acesso.

Atualmente, é possível constatar que o terreno da música brasileira ainda não conquistou o devido espaço dentro da formação de professores de música. A formação musical destes profissionais ainda está centrada, na maioria dos cursos, na produção musical de caráter europeu. Assim sendo, perguntamos: como ampliar o conhecimento dos saberes populares na formação universitária de professores de música e como deve ser essa formação para que estes possam atuar com competência na realidade que os espera após a graduação?

Estes questionamentos apresentados são geradores desta iniciativa: um projeto de oficinas de percussão através das quais se buscará trazer a comunidade e seus saberes para dentro da universidade em uma atividade de ensino e extensão que alimentará a formação (ensino) e que poderá gerar campos de pesquisa a serem explorados.

O presente projeto busca legitimar a prática musical das escolas de sambas, maracatus e grupos de baião trazendo-os para o interior da universidade e integrando nesta realização estudantes de ensino médio (comunidade) e superior (graduandos em Educação Musical e demais cursos). Assim, trazer a comunidade e sua música para o espaço acadêmico é algo essencial para uma formação que valoriza o contexto cultural na qual esta se desenvolve. Como nos aponta Paulo Freire “ensinar exige apreensão da realidade; o reconhecimento e a assunção da identidade cultural”.

O elo entre a produção de conhecimentos gerados na academia e os saberes produzidos nos extratos sociais populares é algo de extremo valor para a formação professores de música, e demais profissionais, cuja atuação deverá contemplar o universo cultural no qual este estará inserido após o término de sua formação em nível de graduação.

O Curso de Licenciatura em Educação Musical da Universidade Federal do Ceará está situado em um privilegiado espaço histórico, a Casa de José de Alencar (Sítio Alagadiço Novo), no bairro de Messejana, espaço este circundado por várias comunidades que se situam à margem do saber que é gerado na academia. Nos três primeiros trimestres de 2008, através de encontros e diálogos com as escolas públicas estaduais e municipais do entorno do referido sítio, diagnosticou-se uma total ausência de atividades artísticas musicais no âmbito escolar, ao mesmo tempo em que foram detectadas várias iniciativas espontâneas, por parte dos alunos, no campo da música percussiva, através da criação de grupos percussivos para atividades da escola, como semana de jogos inter-classes, festas de São João e festa em comemoração ao dia da pátria, dentre outras. Todas essas atividades não contam com apoio institucional das escolas.

Para minimizar a distância entre a universidade e a comunidade, vislumbramos a possibilidade de realizar um projeto de oficinas de percussão através do qual estudantes das escolas públicas do entorno da Casa de José de Alencar (histórico sítio onde nasce um de nossos maiores romancistas) poderão tomar contato com o universo da música, através de grupos de percussão, orientados por professores e alunos monitores do Curso de Educação

Musical da UFC e também assessorados por um músicos percussionistas (mestres de cultura) de reconhecido saber na comunidade de Fortaleza, fazendo assim a junção dos saberes populares com a comunidade e a academia. Tal prática poderá vir a ser uma ferramenta para a legitimação, no âmbito universitário, dos processos de construção de crenças e valores da arte de sabedoria popular. Como afirma Bourdieu (2006), o que “constrói *as reputações* é o campo da produção como sistema das relações objetivas entre “personalidades do mundo das artes” ou instituições e espaço de lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor”.

Por fim, salientamos que o presente projeto possui interface com duas pesquisas em andamento acerca da atividade percussiva em Fortaleza. A primeira, uma tese de doutorado em Educação, aborda as possibilidades de expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas, tendo as atividades do NUPUFC como objeto de pesquisa e a segunda, uma monografia de graduação e Educação Musical, aborda a formação do batuque e a história dos grupos de maracatus cearenses.

#### **OBJETIVOS**

1. Promover a socialização e o desenvolvimento de dimensões cognitivas, afetivas, éticas, atitudinais e psicomotora dos integrantes do grupo
2. Ampliar a compreensão da estrutura acústica (física) do instrumental tradicional brasileiro de percussão (samba, maracatu e baião), suas práticas musicais em conjunto, suas origens culturais e relações com outras culturas, assim como seu desenvolvimento ao longo do século XX.
3. Desenvolver técnicas de execução dos instrumentos de percussão brasileiros através de uma prática de execução musical em conjunto e sistematizar um material pedagógico acerca dos processos de ensino-aprendizagem empregados na atividade.
4. Pesquisar e sistematizar uma prática de novos meios de expressão instrumental percussiva, experimentando diversos matizes sonoros aplicados aos estilos musicais mencionados – samba, maracatu e baião.
5. Ampliar o contato entre a universidade e as escolas públicas do seu entorno, fortalecendo as práticas artísticas nessas instituições e estreitando o vínculo visando a manutenção e ampliação do projeto, assim como a criação de novos projetos artísticos para a comunidade
6. Ampliar os saberes acadêmicos através do contato com os saberes populares do cotidiano dos mestres de cultura percussiva
7. Proporcionar uma integração entre os estudantes de graduação de diversos cursos da UFC, através de uma atividade lúdica cultural formadora de consciência sobre os fazeres artísticos populares.

#### **ATIVIDADES A SEREM DESENVOLVIDAS PELO(S) MONITOR(ES)**

**Atividades iniciais:**

- Apresentar, em conjunto com o orientador, a proposta das atividades desenvolvidas no Núcleo de Percussão;
- Participar das palestras com o ritmista Descarte Gadelha sobre ritmos brasileiros e sobre a prática percussiva em conjunto;
- Realizar a manutenção dos instrumentos percussivos. Organizar as peças dos instrumentos e sua disposição no almoxarifado;
- Prestar esclarecimentos aos novos integrantes acerca dos instrumentos percussivos: classificação (membranofônicos e idiofônicos), manuseio, regulagens, afinação e conservação dos instrumentos;
- Auxiliar os novos integrantes nas atividades de aquisição da Linguagem Rítmica Musical;
- Elaborar um cronograma de trabalho administrativo em conjunto com o Técnico de som do grupo de percussão;
- Iniciar pesquisa bibliográfica sobre os principais ritmistas brasileiros.
- Iniciar pesquisa histórica e cultural dos ritmos e instrumentos de percussão brasileiros.

#### **Atividades preparatórias:**

##### ***Alongamentos:***

- Realizar um trabalho de alongamento corporal em grupo. Alongamento específico dos braços e mão, relativos ao instrumento trabalhado, utilizando recursos como baquetas para um melhor resultado.
- Realizar atividades de estimulação rítmica com os novos integrantes, explorando a pulsação, andamento e dinâmicas de intensidade.
- Introduzir levadas rítmicas básicas, de escolas de samba tradicionais, aos iniciantes, através de movimentos corporais.

##### ***Fundamentações teóricas:***

- Elaboração de uma aula exclusiva para afinação dos instrumentos, identificando as posições corretas, maneiras de afinação e diferenciação para cada peça.
- Elaboração de palestras sobre a história dos ritmos trabalhados: contextualização, principais personagens, vestuário, dança e Música, instrumentos usados, funcionalidades e finalidades rítmicas, letras, mestres importantes e apreciação de gravações em áudio e vídeo.
- Proporcionar reflexões, questionamentos e discussões sobre temas percussivos pertinentes ao trabalho realizado

#### **Atividades de ensaio:**

##### ***Contato com o instrumento***

- Organizar o grupo percussivo. Organizar lista de integrantes e seus respectivos instrumentos. Lista de endereços (contatos). Organizar a distribuição e recepção dos instrumentos.
- Auxiliar o mestre regente no ensaio das estruturas rítmicas correspondente ao gênero estudado, através exercícios práticos em andamento lento e gradativo.

- Auxiliar os novos integrantes na leitura de ritmos dos métodos utilizados, assim como nas células rítmicas percebidas, pela da oralidade, da prática do mestre Descartes Gadelha.
- Auxiliar no ensaio dos ritmos e convenções da música proposta para o repertório do grupo.

- 

#### ***Estruturação do grupo de base inicial***

- Ensaiar um ou mais naipes em conjunto, trabalhando a percepção auditiva do grupo para diferentes andamentos e intensidades sonoras;
- Proporcionar momentos de composição e criação, subdividindo os naipes para elaborar, ensaiar e apresentar propostas rítmicas próprias;
- Elaborar exercícios que explorem não só a criatividade, mas a reflexão, familiarização com o instrumento e novas propostas de expressão musical.

#### ***Formação do grupo principal***

- Ensaiar todos os naipes em conjunto dispostos para a realização de dinâmicas que visam o desenvolvimento da percepção auditiva rítmica e melódica;
- Ensaiar execução de batidas simples em diversos andamentos. Variação de pausas e retomada do ritmo, acompanhando frases melódicas e harmônicas do violão/cavaquinho ou canto;
- Preparar e ensaiar dinâmicas de exploração da intensidade. Execução de batidas simples para treino das dinâmicas de intensidade;
- Preparar a execução da melodia pela voz e associar ao trabalho percussivo;
- Ensaiar dinâmicas rítmicas de base;
- Ensaiar as convenções e paradas percussivas;
- Ensaiar detalhadamente as passagens entre uma convenção e a seguinte;

#### ***Atividades de Regência:***

- Proporcionar atividades de integração do grupo. Realizar dinâmicas de grupo com atividades de corpo, música e reflexões sobre a metodologia de trabalho;
- Conhecer o repertório que será trabalhado e prestar esclarecimentos ao grupo;
- Registrar os ritmos trabalhados em partituras;
- Detectar e solucionar possíveis dificuldades de execução dos instrumentos;
- Preparar atividades de canto para todo o grupo.
- Facilitar a compreensão e acesso ao repertório trabalhado;
- Auxiliar is líderes de naipe;
- Coordenar os naipes e suas atividades práticas de ensaio.
- Realizar atividades de percepção rítmica e técnicas manuseio do instrumento
- Organizar e repassar as simbologias do gestual de regência
- Apresentar trabalhos acadêmicos com demonstrações teóricas e práticas das atividades realizadas;
- Participar como regente nos desfiles temáticos e nas produções percussivas desenvolvidas pelo grupo em centros culturais e praças de Fortaleza.

**DO TRABALHO DO(S) MONITOR(ES)**

- “Diário de campo”, com relato das atividades diárias desenvolvidas no grupo de percussão;
- Reunião quinzenal de planejamento e desenvolvimento de estratégias pedagógicas, assim como avaliação das atividades desenvolvidas pelo grupo de percussão;
- Relatório semestral final de atividades.

**INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES (SE NECESSÁRIO)****QUANTIFICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS**

| <b>TAMBORES</b>              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| 04 Surdos                    | 04 baquetas                  |
| 04 Surdos de Corte           | 04 baquetas                  |
| 04 Repiques                  | 04 baquetas                  |
| 08 Zabumba                   | 08 baquetas e 08 bacalhaus   |
| 04 Tarol                     | 8 baquetas                   |
| 01 Tambor (“alfaia”)         | 02 baquetas                  |
| 10 Tamborim                  | 10 baquetas                  |
| 04 Pandeiro                  |                              |
| 04 Cuíca                     |                              |
| 03 Atabaques                 |                              |
| <b>Total de tambores: 38</b> | <b>Total de baquetas: 58</b> |
|                              |                              |
| <b>METAIS</b>                |                              |
| 04 Triângulo                 | 04 ferrinhos                 |
| 03 Ovinhos                   |                              |
| 04 Agogô                     | 04 pauzinhos                 |
| 02 Chocalho                  |                              |
| 02 Reco-reco                 | 02 ferrinhos                 |

|  |                                  |
|--|----------------------------------|
| <b>Total de metais: 15</b>                     | <b>Total de complementos: 10</b> |
|  |                                  |
| <b>OUTROS</b>                                  |                                  |
| 06 baquetas do tipo lisas                      |                                  |
| 01 caixa guardando todas as chaves de afinação |                                  |
|  |                                  |
| <b>Total de instrumentos: 56</b>               |                                  |

O Núcleo de Percussão da UFC possui parceria com a SECULT e aguarda 70 novos instrumentos através do projeto "Música Percussiva para a Escola"

Data de aprovação do Projeto pelo Colegiado do Curso de Graduação:

19 / 12 / 2008

Fortaleza, 19 de dezembro de 2008.

\_\_\_\_\_ (Assinatura)

**Ana Cléria Soares da Rocha**

(PROPONENTE - Nome completo digitado)

## ANEXO III

### Registro de Células Rítmicas e Entrevistas com Descartes Gadelha (Decupagem)

#### 1º dia de gravação

##### Disco 1

| <b>Título</b>                    | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b>     |
|----------------------------------|---------------|------------|------------------------|
| Surdo 1ª                         | 00:00         | 00:17      | não valeu              |
|                                  | 00:17         | 00:27      | não valeu              |
|                                  | 00:27         | 00:50      | OK                     |
| Surdo 2ª                         | 00:50         | 01:16      | não valeu              |
|                                  | 01:16         | 01:26      | não valeu              |
|                                  | 01:26         | 01:50      | OK (se mexeu no final) |
|                                  | 01:50         | 02:21      | OK                     |
| Surdo de Corte (Casa Caiada)     | 02:21         | 02:49      | OK                     |
| Surdo de Corte (Mangueira)       | 02:49         | 03:36      | OK                     |
| Surdo de Corte (Salgueiro)       | 03:36         | 04:16      | OK                     |
| Surdo de Corte (Portela)         | 04:16         | 04:54      | OK                     |
| Surdo de Corte (Unidos de Lucas) | 04:54         | 05:14      | não valeu              |
|                                  | 05:14         | 06:19      | OK                     |
| Solo Geral                       | 06:19         | 09:25      | OK                     |
| Repique (Casa Caiada)            | 09:25         | 10:30      | não valeu              |
|                                  | 10:30         | 13:45      | OK                     |
| Repique Basico                   | 13:45         | 14:18      | OK                     |
| Caixa                            | 14:18         | 14:26      | não valeu              |
|                                  | 14:26         | 15:00      | OK                     |
| Caixa (Mangueira)                | 15:00         | 15:42      | OK                     |
| Caixa (Estacio de Sá)            | 15:42         | 16:25      | não valeu              |
|                                  | 16:25         | 16:59      | OK                     |
| Caixa (Salgueiro)                | 16:59         | 17:11      | não valeu              |
|                                  | 17:11         | 18:20      | OK                     |
| Caixa (Imperio da Tijuca)        | 18:20         | 19:02      | OK                     |

##### Disco 2

| <b>Título</b>           | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b>           |
|-------------------------|---------------|------------|------------------------------|
| Caixa (Unidos de Lucas) | 00:00         | 00:15      | não valeu                    |
|                         | 00:15         | 01:16      | OK                           |
| Caixa (Mocidade)        | 01:16         | 02:03      | OK                           |
| Caixa Variação          | 02:03         | 05:59      | OK (Caiu a baqueta no final) |
| Tamborim (Casa Caiada)  | 05:59         | 06:08      | não valeu                    |
|                         | 06:08         | 06:42      | OK                           |
| Tamborim (Rápido)       | 06:42         | 07:25      | OK                           |
| Tamborim (Rápido 2)     | 07:25         | 07:54      | OK                           |
| Variações               | 07:54         | 12:36      | OK                           |
| Tamborim (Galera)       | 12:36         | 16:15      | OK                           |
| Reco-reco (Casa Caiada) | 16:15         | 16:51      | OK                           |
| Solo                    |               | Fim da     |                              |
|                         | 16:51         | Fita       | OK                           |

### Disco 3

| <b>Título</b>                        | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|--------------------------------------|---------------|------------|--------------------|
| Zabumba (1ª Baião Gravado)           | 00:00         | 00:37      | OK                 |
| Varição 1                            | 00:37         | 01:02      | OK                 |
| Varição 2                            | 01:02         | 01:34      | OK                 |
| Varição 3                            | 01:34         | 01:44      | não valeu          |
|                                      | 01:44         | 02:20      | OK                 |
| Varição 4                            | 02:20         | 02:51      | OK                 |
| Varição 5                            | 02:51         | 03:29      | OK                 |
| Varição 6                            | 03:29         | 04:09      | OK                 |
| Varição 7                            | 04:09         | 04:45      | OK                 |
| Varição 8                            | 04:45         | 05:04      | não valeu          |
|                                      | 05:04         | 05:39      | OK                 |
| Xaxado (BIT 130)                     | 05:39         | 06:16      | OK                 |
| Xaxado 2                             | 06:16         | 06:34      | não valeu          |
|                                      | 06:34         | 06:50      | OK                 |
| Xote                                 | 06:50         | 07:25      | OK                 |
| Varição 1                            | 07:25         | 08:47      | OK                 |
| Samba de Roça (BIT 110)              | 08:47         | 10:21      | OK                 |
| Valsa Sertaneja ou Mazurka (BIT 155) | 10:21         | 11:27      | OK                 |
| Mazurka Carnavalesca                 | 11:27         | 12:01      | OK                 |
| Frevo (BIT 150)                      | 12:01         | 12:33      | OK                 |
| Côco (BIT 100)                       | 12:33         | 13:30      | OK                 |
| Varição (Vibrando como caixa)        | 13:30         | 14:31      | OK                 |
| Triangulo                            | 14:31         | 15:03      | OK                 |
| Xequere (Maracatu BIT 115)           | 15:03         | 15:29      | não valeu          |
|                                      | 15:09         | 15:38      | não valeu          |
|                                      | 15:38         | 16:30      | OK                 |
| Varição                              | 16:30         | 17:04      | OK                 |
|                                      |               | Fim da     |                    |
| Repique (Maracatu)                   | 17:07         | Fita       | OK                 |

### 2ª Dia de Gravação

#### Disco 1

| <b>Título</b>  | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|----------------|---------------|------------|--------------------|
| Alujá de Xango | 00:00         | 01:03      | não valeu          |
|                | 01:03         | 01:53      | não valeu          |
|                | 01:53         | 02:46      | não valeu          |
|                | 02:46         | 04:56      | OK                 |
|                | 04:56         | 06:13      | não valeu          |
|                | 06:13         | 08:13      | OK                 |
| Oxalá          | 08:13         | 09:49      | não valeu          |
|                | 09:49         | 13:01      | não valeu          |
|                | 13:01         | 16:28      | OK                 |
|                | 16:28         | 19:14      | OK                 |

#### Disco 2

| <b>Título</b>     | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|-------------------|---------------|------------|--------------------|
| Romunhah Abertura | 00:00         | 00:10      | não valeu          |
|                   | 00:10         | 00:20      | não valeu          |

|                          |       |       |                                  |
|--------------------------|-------|-------|----------------------------------|
|                          | 00:20 | 00:36 | não valeu                        |
|                          | 00:36 | 02:16 | não valeu (só no finalzinho)     |
|                          | 02:16 | 04:00 | Acho que OK (anotação do Daniel) |
| Erwin, Catherine e Allan | 04:00 | 04:16 | não valeu                        |
|                          | 04:16 | 04:22 | não valeu                        |
|                          | 04:22 | 04:39 | não valeu                        |
|                          | 04:39 | 04:58 | não valeu                        |
|                          | 04:58 | 05:15 | OK                               |
| Clara e Descartes        | 05:15 | 05:31 | não valeu                        |
|                          | 05:31 | 06:03 | Acho que OK (anotação do Daniel) |
| Samba de Caboclo         | 06:03 | 07:42 | não valeu                        |
|                          | 07:42 | 08:49 | não valeu                        |
|                          | 08:49 | 10:00 | OK                               |
| Ferro                    | 10:00 | 10:19 | não valeu                        |
|                          | 10:19 | 10:21 | não valeu                        |
|                          | 10:21 | 10:38 | OK                               |
| Xequere                  | 10:38 | 10:40 | não valeu                        |
|                          | 10:40 | 10:59 | OK                               |
| Lé                       | 10:59 | 11:17 | OK                               |
| Rom                      | 11:17 | 11:52 | OK (Solo)                        |
|                          | 11:52 | 15:44 | OK                               |
| Opanigé                  | 15:44 | 15:50 | não valeu                        |
|                          | 15:50 | 17:33 | OK                               |

### Disco 3

| <b>Título</b> | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|---------------|---------------|------------|--------------------|
| Obaluaê       | 00:00         | 01:15      | OK                 |

### 3ª Dia de Gravação

#### Disco 1 (mesmo que disco 3 do dia anterior)

| <b>Título</b>                           | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b>         |
|---|---------------|------------|----------------------------|
| Alfaia ou Tambor fofo (Maracatu BIT 90) | 01:15         | 01:42      | não valeu                  |
|   | 01:42         | 04:04      | OK                         |
| Cuíca (BIT 120)                         | 04:04         | 04:22      | não valeu                  |
|   | 04:22         | 05:00      | não valeu                  |
|   | 05:00         | 05:40      | não valeu                  |
|   | 05:40         | 06:25      | não valeu (mexeu no final) |
|   | 06:25         | 07:07      | OK                         |
| Cuíca Variação 1                        | 07:07         | 07:49      | OK                         |
| Solo1                                   | 07:49         | 08:35      | não valeu                  |
|   | 08:35         | 09:50      | não valeu                  |
| Extras (arrasta maria)                  | 09:50         | 10:09      | OK                         |
| Solo1 (cuíca)                           | 10:09         | 10:19      | não valeu                  |
|   | 10:19         | 11:42      | OK                         |
| Arrasta Maria                           | 11:42         | 12:02      | não valeu                  |
|   | 12:02         | 12:17      | não valeu                  |
|   | 12:17         | 12:38      | não valeu                  |
|   | 12:38         | 13:07      | não valeu                  |
| Brigando com o metronomo (extras)       | 13:07         | 13:25      | OK                         |
| Arrasta Maria                           | 13:25         | 14:42      | OK                         |

### Disco 2

| <b>Título</b>                   | <b>Início</b> | <b>Fim</b>    | <b>Observações</b> |
|---------------------------------|---------------|---------------|--------------------|
| Entrevista Virgílio e Descartes | 00:00         | Disco<br>Todo | OK                 |

### **Disco 3**

| <b>Título</b>                      | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|------------------------------------|---------------|------------|--------------------|
| Improviso Cuíca e pandeiro         | 00:00         | 01:23      | OK                 |
| Verso                              | 01:23         | 01:37      | não valeu          |
| Extra (verso)                      | 01:37         | 02:10      | OK                 |
|                                    | 02:10         | 02:59      | OK                 |
| Surdo Maracatu (BIT 90)            | 02:59         | 03:55      | OK                 |
| Surdo 2                            | 03:55         | 04:40      | OK                 |
| Falando com turistas               | 04:40         | 05:24      | OK                 |
| Surdo de corte                     | 05:24         | 06:24      | OK                 |
| Galera                             | 06:24         | 07:45      | OK                 |
| Mais Galera                        | 07:45         | 08:02      | OK                 |
| Ferro - Ago go - Gongue (Maracatu) |               |            |                    |
| Basico                             | 08:02         | 08:51      | OK                 |
| Varição 1                          | 08:51         | 09:33      | OK                 |
| Varição 2                          | 09:33         | 10:34      | OK                 |
| Varição 3                          | 10:34         | 11:38      | OK                 |
| Varição 4                          | 11:38         | 12:55      | OK (cortar começo) |
| Varição 5                          | 12:55         | 13:34      | OK                 |
| Xequere                            | 13:34         | 14:02      | OK                 |
| 3 taboires (Baobá)                 | 14:02         | 14:17      | não valeu          |
|                                    | 14:17         | 14:31      | não valeu          |
|                                    | 14:31         | 15:13      | não valeu          |
|                                    | 15:13         | 16:06      | não valeu          |
|                                    | 16:06         | 16:12      | não valeu          |
|                                    | 16:21         | 17:31      | final errado       |
|                                    | 17:31         | 18:45      | OK                 |
| Varições                           | 18:45         | 19:21      | OK                 |

### **4ª Dia de Gravação**

#### **Disco 1**

| <b>Título</b>                                | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b>                |
|--|---------------|------------|-----------------------------------|
| Tamborim em grupo variação 01                | 00:02         | 00:51      | não valeu                         |
| Tamborim em grupo variação 01                | 00:51         | 01:32      | não valeu                         |
| Tamborim em grupo variação 01                | 01:32         | 02:28      | OK                                |
| Tamborim em grupo variação 02                | 02:28         | 03:31      | OK (final +ou-)                   |
| Arranjo Tamborim em grupo                    | 03:31         | 04:25      | não valeu                         |
|  | 04:25         | 04:55      | não valeu                         |
|  | 04:55         | 06:16      | OK                                |
| Como tocar Tamborim                          | 06:16         | 06:23      | não valeu                         |
|  | 06:23         | 11:52      | OK (em 11:22 ritmo de Bossa Nova) |
| Descartes / Titô Ritmo Sincopado e Acelerado | 11:52         | 14:15      | OK                                |
| Descartes / Titô Variação                    |               |            |                                   |
| Malacaxeta                                   | 14:15         | 15:16      | OK                                |

#### **Disco 2**

| <b>Título</b>               | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|-----------------------------|---------------|------------|--------------------|
| Descartes conversa com Titô | 00:00         |            | OK                 |

### Disco 3

| Título                                     | Início | Fim   | Observações |
|--|--------|-------|-------------|
| Descartes / Titô história do Tarol / Caixa | 00:00  | 08:24 | OK          |
| Trio Surdo / Caixa / Malacaxeta            | 08:24  | 13:03 | OK          |
| Arrasta Maria / Depoimento e Exemplo       | 13:03  | 16:27 | OK          |
| Charanga de Estádio / Depoimento           | 16:27  | 16:58 | OK          |

### 5ª Dia de Gravação

#### Disco 1

| Título   | Início | Fim   | Observações  |
|--|--------|-------|--------------|
| Grupo de Samba (Inês) - "Casa Caiada" História     | 00:00  | 07:04 | OK           |
| Descartes toma remédio                             | 07:04  | 07:35 | não utilizar |
| Percussão/Voz história: Inês "o que vier eu traço" | 07:35  | 16:00 | OK           |

#### Disco 2

| Título   | Início | Fim   | Observações                     |
|--|--------|-------|---------------------------------|
| Inês "Teco-Teco"   | 00:00  | 01:23 | não valeu                       |
| Inês "Teco-Teco"   | 01:23  | 03:51 | OK                              |
| História cuíca e Carioca - Demonstração Cuíca/ Inês Improviso Voz (Inês) e Cuíca (Carioca) | 03:51  | 15:47 | Cena conturbada/Muito improviso |
|  | 15:47  | 18:04 | OK                              |

#### Disco 3

| Título                                 | Início | Fim   | Observações                         |
|--|--------|-------|-------------------------------------|
| Improviso Voz (Inês) e Cuíca (Carioca) | 00:00  | 04:22 | OK                                  |
| Asa Branca - Voz e Cuíca               | 04:22  | 06:17 | mais ou menos: cuíca desafina muito |
| Asa Branca - Voz e Cuíca               | 06:17  | 07:55 | não valeu                           |
| Asa Branca - Voz e Cuíca               | 07:55  | 10:09 | não valeu                           |
| Inês e Descartes - "Raposa Velha"      | 10:09  | 10:48 | OK                                  |
| Cuíca e Descartes - "Valsa"            | 10:48  | 12:04 | mais ou menos: cuíca desafina muito |
| Início do samba - Grupo e Inês         | 12:04  | 12:20 | não valeu                           |
| Início do samba - Grupo e Inês         | 12:20  | 15:50 | OK                                  |
| Início do samba - história             | 15:50  | 18:48 | OK                                  |

#### Disco 4

| Título  | Início | Fim   | Observações |
|---|--------|-------|-------------|
| Início do samba - história (Cont.) Luiz Gonzaga | 00:00  | 17:34 | OK          |

### 6ª Dia de Gravação

#### Disco 1

| Título   | Início | Fim   | Observações  |
|--|--------|-------|--------------|
| Pandeiro - Frevo de Bloco (Frevo Canção) BIT 100 | 00:00  | 01:06 | OK           |
| Pandeiro - Marcha Rancho (BIT 100)               | 01:06  | 01:44 | não valeu    |
| Pandeiro - Marcha Rancho (BIT 100)               | 01:44  | 02:51 | OK           |
| Pandeiro - Samba de Partido Alto (03 Variações)  | 02:51  | 04:54 | OK (BIT 100) |

|  |       |       |    |
|--|-------|-------|----|
| Pandeiro - Chorinho (Com Variações) (BIT 100)    | 04:54 | 06:40 | OK |
| Pandeiro Básico - Samba (BIT 100)                | 06:40 | 08:53 | OK |
| Pandeiro - Xote (Sem BIT)                        | 08:53 | 10:04 | OK |
| Pandeiro Básico - Capoeira Angola (05 Variações) | 10:04 | 12:05 | OK |
| Pandeiro - Valsinha Caipira (Sem BIT)            | 12:05 | 13:42 | OK |
| História do Pandeiro                             | 13:42 | 18:40 | OK |

## Disco 2

| Título   | Início | Fim   | Observações |
|--|--------|-------|-------------|
| História do Pandeiro (Cont.)                     | 00:00  | 07:39 | OK          |
| História do Pandeiro (Cont.) - Afinação          | 07:39  | 12:20 | OK          |
| Alfaia - Maracatu Baque Virado (BIT 90) (Básico) | 12:20  | 13:08 | OK          |
| Alfaia - Maracatu Baque Virado (Variação 01)     | 13:08  | 13:55 | OK          |
| Alfaia - Maracatu Baque Virado (Variação 02)     | 13:55  | 14:59 | OK          |
| Alfaia - Maracatu Baque Virado (Variação 03)     | 14:59  | 16:05 | OK          |
| Alfaia - Maracatu Baque Virado (Variação 04)     | 16:05  | 17:00 | OK          |
| Alfaia - Maracatu Baque Virado (Todas Variações) | 17:00  | 18:56 | OK          |

## Disco 3

| Título  | Início | Fim   | Observações |
|---|--------|-------|-------------|
| Alfaia - Maracatu Solene de Coroação (BIT 45) | 00:00  | 01:54 | OK          |
| Alfaia - Maracatu Baobá (Sem BIT)             | 01:54  | 02:46 | OK          |
| Alfaia - Maracatu (Variação 01)               | 02:46  | 03:50 | OK          |
| Alfaia - Maracatu (Variação 02)               | 03:50  | 04:51 | OK          |
| Alfaia - Maracatu (Variação 03)               | 04:51  | 05:09 | não valeu   |
| Alfaia - Maracatu (Variação 03)               | 05:09  | 06:18 | OK          |
| Agogô - Samba (BIT 100) (Básico)              | 06:18  | 07:09 | não valeu   |
| Agogô - Samba (BIT 100) (Básico)              | 07:09  | 07:57 | OK          |
| Agogô - Samba (Variação 01) (BIT 100)         | 07:57  | 08:53 | OK          |
| Agogô - Samba (Variação 02) (BIT 100)         | 08:53  | 09:40 | OK          |
| Agogô - Samba (Variação 03) (BIT 100)         | 09:40  | 10:33 | OK          |
| Agogô - Samba (Variação 04) (BIT 100) + Fala! | 10:33  | 11:44 | OK          |
| Agogô - Samba (Variação 05) (BIT 100)         | 11:44  | 12:39 | OK          |
| Agogô - Samba (Variação 06) (BIT 100)         | 12:39  | 13:26 | OK          |
| Agogô - Samba Rojão + Fala!                   | 13:26  | 15:45 | OK          |
| Agogô - Samba Rojão (Variação 01) (BIT 100)   | 15:45  | 16:28 | OK          |
| Agogô - Samba Rojão (Variação 02) (BIT 100)   | 16:28  | 17:06 | OK          |
| Agogô - Bossa Nova (Sem BIT)                  | 17:06  | 17:10 | não valeu   |
| Agogô - Bossa Nova (Sem BIT)                  | 17:10  | 18:03 | OK          |

|   |       |       |              |
|---|-------|-------|--------------|
| Agogô - Bossa Nova (Variação) +<br>Fala no Final! | 18:03 | 19:46 | OK (Sem BIT) |
|---|-------|-------|--------------|

**Disco 4**

| <b>Título</b>                                   | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|---|---------------|------------|--------------------|
| Agogô - Maracatu (Básico) (BIT 90)              | 00:00         | 00:56      | OK                 |
| Alfaia - Maracatu Baque Virado<br>(Variação 05) | 00:56         | 02:17      | OK (BIT 90)        |
| Agogô - Maracatu (Variação 01) (BIT<br>90)      | 02:17         | 03:22      | OK                 |
| História do Agogô                               | 03:22         | 09:35      | OK                 |
| História da Alfaia                              | 09:35         | 17:58      | OK                 |
| História da Alfaia (Cont.)                      | 17:58         | 20:02      | OK                 |

**Disco 5**

| <b>Título</b>                           | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|---|---------------|------------|--------------------|
| História da Alfaia (Cont.)              | 00:00         | 03:48      | OK                 |
| Descartes Visita Terreiro de<br>Umbanda | 03:48         | 24:43      | OK                 |

**7ª Dia de Gravação**

**Disco 1**

| <b>Título</b>   | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|---|---------------|------------|--------------------|
| Frases Musicais (Telecoteco<br>Tecoteco Lecotecoeta)  | 00:00         | 01:23      | não valeu          |
| Frases Musicais (Telecoteco<br>Tecoteco Lecotecoeta)  | 01:23         | 06:13      | OK                 |
| História Onomatopéia Jackson do<br>Pandeiro (Chinela) | 06:13         | 11:31      | OK                 |
| Depoimento sons gerais da bateria<br>(Cuíca e Avião)  | 11:31         | 15:08      | OK                 |
| Onomatopéias (imitando o som da<br>bateria)           | 15:08         | 17:19      | OK                 |
| Onomatopéias (Silabas "Pá" e<br>"Pum")                | 17:18         | 18:50      | OK                 |

**Disco 2**

| <b>Título</b>                                      | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|--|---------------|------------|--------------------|
| Onomatopéias (Silabas "Pá" e<br>"Pum") Continuação | 00:00         | 02:26      | OK                 |
| Onomatopéia Zabumba                                | 02:26         | 03:04      | não valeu          |
| Onomatopéia Zabumba                                | 03:04         | 05:30      | OK                 |
| Frases Musicais "Rambora" e "E"                    | 05:30         | 06:27      | não valeu          |
| Frases Musicais "Rambora" e "E"                    | 06:27         | 07:55      | OK                 |
| Frases Musicais (Maracatu)                         | 07:55         | 10:58      | OK                 |
| Frases Musicais (Repique e Surdo)                  | 10:58         | 12:26      | OK                 |
| Frases Musicais (A merda)                          | 12:26         | 13:14      | OK                 |
| Frases Musicais (Depoimento sobre<br>o tema)       | 13:14         | 14:36      | OK                 |
| Caixa - Ciranda (BIT 100)                          | 14:36         | 15:28      | OK                 |
| Caixa - Marcha Sertaneja (BIT 130)                 |               |            |                    |
| Básico + 6 variações                               | 15:28         | 17:45      | OK                 |

**Disco 3**

| <b>Título</b>                      | <b>Início</b> | <b>Fim</b> | <b>Observações</b> |
|------------------------------------|---------------|------------|--------------------|
| Caixa - Marcha Sertaneja (BIT 130) | 00:00         | 02:50      | OK                 |

+ 6 variações (Cont.)

|   |       |       |                            |
|---|-------|-------|----------------------------|
| Caixa - Frevo de Orquestra                                | 02:50 | 04:18 | OK +/- muita variação      |
| Caixa - Marcha de Fanfarra Militar (BIT 120) Básica       | 04:18 | 05:13 | Ok +/- não valeu variações |
| Caixa - Marcha de Fanfarra Militar (BIT 120) 13 variações | 05:13 | 10:17 | OK                         |
| Surdo - Ciranda (BIT 100)                                 | 10:17 | 11:16 | OK                         |
| Zabumba - Marcha Sertaneja (BIT 130)                      | 11:16 | 12:07 | OK                         |
| Ferro - Maracatu (Lento) (BIT 45)                         | 12:07 | 13:18 | OK                         |
| Ferro - Maracatu (Rápido) (BIT 90)                        | 13:18 | 14:08 | OK                         |
| Ferro - História  | 14:08 | 14:22 | não valeu                  |
| Ferro - História  | 14:22 | 18:47 | OK                         |

#### Disco 4

| Título                                 | Início | Fim   | Observações |
|--|--------|-------|-------------|
| Ferro - História (Cont.)               | 00:00  | 03:13 | OK          |
| Ferro - História com Triângulo (Cont.) | 03:13  | 05:36 | OK          |
| Ferros - Coroação                      | 05:36  | 07:04 | OK          |
| Caixa - Maracatu Baque Solto (BIT 150) | 07:04  | 07:46 | OK          |
| Cuíca - Maracatu Baque Solto (BIT 150) | 07:46  | 08:52 | OK          |
| Agogô - Maracatu Baque Solto (BIT 150) | 08:52  | 09:29 | OK          |
| Surdo - Maracatu Baque Solto (BIT 150) | 09:29  | 10:29 | OK          |

#### 8ª Dia de Gravação

##### Disco 1

| Título                         | Início | Fim           | Observações |
|--------------------------------|--------|---------------|-------------|
| Aula Descartes sobre Candomblé | 00:00  | Disco<br>Todo | OK          |

##### Disco 2

| Título                                 | Início | Fim           | Observações |
|--|--------|---------------|-------------|
| Aula Descartes sobre Candomblé (cont.) | 00:00  | Disco<br>Todo | OK          |

##### Disco 3

| Título                                | Início | Fim   | Observações |
|---------------------------------------|--------|-------|-------------|
| Oxalá Base (Descartes Sozinho)        | 00:00  | 01:03 | OK          |
| Oxalá Variação (Descartes Sozinho)    | 01:03  | 02:20 | OK          |
| Opanijé Base (Descartes Sozinho)      | 02:20  | 03:21 | OK          |
| Opanijé Variação (Descartes Sozinho)  | 03:21  | 04:24 | OK          |
| Avamunhá Base (Descartes Sozinho)     | 04:24  | 05:32 | OK          |
| Avamunhá Variação (Descartes Sozinho) | 05:32  | 06:30 | OK          |
| Alujá de Xangô (Descartes Sozinho)    | 06:30  | 08:09 | OK          |

##### Disco 4 (Toques com o trio percussivo)

| Título | Início | Fim | Observações |
|--------|--------|-----|-------------|
|--------|--------|-----|-------------|

|                    |       |       |           |
|--------------------|-------|-------|-----------|
| Oxalá              | 00:00 | 02:05 | OK        |
| Opanijé            | 02:05 | 04:10 | OK        |
| Avamunhá           | 04:10 | 06:16 | OK        |
| Alujá (1)          | 06:16 | 08:27 | OK        |
| Alujá (2) Tonibodé | 08:27 | 10:32 | OK        |
| Alujá (3) Ilu      | 10:32 | 12:36 | OK        |
| Agabi              | 12:36 | 12:45 | não Valeu |
| Agabi              | 12:45 | 14:50 | OK        |
| Agurê p/ Oxossi    | 14:50 | 16:55 | OK        |

**Disco 5** (Toques com o trio  
percussivo - cont.)

| Título                                    | Início | Fim   | Observações |
|---|--------|-------|-------------|
| Agurê p/ Iansã                            | 00:00  | 02:06 | OK          |
| Ijexá (caminhar da luz)                   | 02:06  | 04:20 | OK          |
| Samba de Caboclo                          | 04:20  | 06:27 | não Valeu   |
| Samba de Caboclo (Congo)                  | 06:27  | 09:00 | OK          |
| Cabula                                    | 09:00  | 11:08 | OK          |
| Barravento                                | 11:08  | 13:16 | OK          |
| Macumba Antiga                            | 13:16  | 15:18 | OK          |
| Macumba Atual (Bandomblé) (?)             | 15:18  | 17:23 | OK          |
| Ponto de cura de preto velho<br>(umbanda) | 17:23  | 19:00 | OK          |

# Anexo IV

## Carimbó Sal e Sol

Catherine Furtado

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Piano, with treble and bass clefs and a 2/4 time signature. It features a key signature of two flats and a melody consisting of a series of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff is for Maracas, with a 2/4 time signature and a simple rhythmic pattern of quarter notes. The third staff is for Timbales, with a 2/4 time signature and a rhythmic pattern of quarter notes. The fourth staff is for Conga Drums 1, with a 2/4 time signature and a rhythmic pattern of quarter notes, some marked with an 'x'. The fifth staff is for Conga Drums 2, with a 2/4 time signature and a rhythmic pattern of quarter notes, some marked with a '7'. The score is divided into three measures, each labeled with a number (1., 2., 3.) at the top.

Ê Carimbó  
Carimbó, carimbó do mar  
Sal e Sol  
Saudações do meu Ceará

Ê essa Zimba  
Essa Zimba que vem do Pará  
Canta e toca  
Nos bravios não os (Ce)(Pará)

# Carimbó Sal e Sol

5

Pno.

Mrs.

Timb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

9

Pno.

Mrs.

Timb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Ê — ca rim bó — ca rim bó ca rim bó do mar

# Carimbó Sal e Sol

13

Pno.

sal e sol — sa u da ções do meu ce a rá

13

Mrs.

13

Timb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

17

Pno.

Ê — essa zim ba — essa zim ba que vem do Pa rá

17

Mrs.

17

Timb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

# Carimbó Sal e Sol

21

Pno.

Canta(e) to ca Nos bra vios não os (CE) (Pa) rá

Mrs.

Timb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

25

Solo Flauta

Pno.

Mrs.

Timb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Carimbó Sal e Sol

29

Pno.

29

Mrs.

29

Timb.

29

C. Dr. 1

29

C. Dr. 2

33

Pno.

33

Mrs.

33

Timb.

33

C. Dr. 1

33

C. Dr. 2

## ANEXO V



**Universidade Federal do Ceará  
Pró-Reitoria de Extensão  
Formulário de Ação de Extensão**

**Código n: 2010. PJ. 0440**

### IDENTIFICAÇÃO DA AÇÃO

|                         |                                   |
|-------------------------|-----------------------------------|
| TÍTULO                  | GRUPO DE MÚSICA PERCUSSIVA DA UFC |
| MODALIDADE              | Projeto                           |
| AREA TEMATICA PRINCIPAL | Cultura                           |
| AREAS SECUNDÁRIAS       | Educação                          |
| LINHA DE EXTENSÃO       | Música                            |
| IMPACTO PARA MELHORIA:  | Produção artística                |
| COORDENADORIA:          | Instituto de Cultura e Arte       |

### MUNICÍPIOS DE REALIZAÇÃO

|           |              |
|-----------|--------------|
| MUNICÍPIO | FORTALEZA/CE |
|-----------|--------------|

### ORIGEM DA AÇÃO

|                  |                             |
|------------------|-----------------------------|
| DEPARTAMENTO     | INSTITUTO DE CULTURA E ARTE |
| CENTRO/FACULDADE | INSTITUTO DE CULTURA E ARTE |

### ATIVIDADES RELACIONADAS

|                       |   |
|-----------------------|---|
| DISC DE GRADUAÇÃO     | Oficina de Percussão I e II             |
| ATIVIDADE DE PESQUISA | Doutorado em Educação, Programa PET/UFC |

### PERÍODO DA AÇÃO

|                 |            |
|-----------------|------------|
| DATA DE INICIO  | 02/03/2010 |
| DATA DE TERMINO | 30/12/2011 |

### LOCAIS DE REALIZAÇÃO DA AÇÃO

|             |   |
|-------------|---|
| INSTITUIÇÃO | UFC - Casa de José de Alencar                               |
| ENDEREÇO    | Avenida Washington Soares6055, Alagadiço Novo, Fortaleza-CE |

### PARCEIROS

|                       |   |
|-----------------------|---|
| INSTITUIÇÃO           | <b>SECULT- CE</b>                               |
| TIPO DE INSTITUIÇÃO   | Pública   |
| FORMA DE PARTICIPAÇÃO | Cede Recursos Humanos/Instalações/Equipamentos, |

### PÚBLICO ALVO

|                    |   |
|--------------------|---|
| DESCRIÇÃO:         | Estudantes de Escolas Públicas e Universitários |
| CARACTERIZAÇÃO:    | Jovens (14 a 24 anos)                           |
| BENEF. DIRETAMENTE | 30  |

BENEF. INDIRETAMENTE

0

## COORDENADORES DE AÇÃO

COORDENADOR

**Erwin Schrader**

EMAIL

tioerwin@gmail.com

TIPO

Principal

## APRESENTAÇÃO / JUSTIFICATIVA

Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada da Universidade Federal do Ceará, formado em junho de 2008 pela extensão da disciplina de percussão do curso de Licenciatura em Educação Musical, batizado pelo ritmista e artista plástico Descartes Gadelha atualmente, contempla jovens estudantes de escola pública do bairro de José de Alencar, com a orientação de Catherine Furtado (Educação Musical/UFC sétimo semestre) e coordenação do Prof. Erwin Schrader. A proposta do grupo é desenvolver atividades de formação musical através do contexto coletivo da Música Percussiva através de um diálogo com escolas públicas, oferecendo também aulas de letramento musical e técnica vocal. Os encontros acontecem no espaço da Casa de José de Alencar, aos sábados a partir das 09h00min, com a disponibilidade de 120 instrumentos percussivos, 60 deles cedidos pela SEULT, abrangendo diversas propostas rítmicas. Além do propósito da formação musical, o grupo interage com Mestres da Cultura Popular, agremiações de escolas de sambas e maracatus, contribuindo com produções artísticas de um repertório brasileiro e expandindo a vivência entre os espaços populares, escolares e acadêmicos.

## OBJETIVOS GERAIS

Realizar estudos na área percussiva dos Ritmos brasileiros, explorando as questões histórico-culturais e prática instrumental. Desenvolver a formação do Educador musical através da vivência prática coletiva e percepção rítmica estimulada através das produções musicais.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Formar um acervo de partituras e bibliográfico com pesquisas teóricas e materiais de áudio e vídeo sobre música percussiva coletiva. Montar repertórios de música percussiva destacando os principais ritmos brasileiros para grupos de percussão.

## METODOLOGIA

As atividades do Grupo de Música Percussiva da UFC serão desenvolvidas na perspectiva de estabelecer um elo entre a produção de conhecimentos gerados na academia e os saberes produzidos nos extratos sociais populares. Serão desenvolvidas as seguintes estratégias de ação: Estruturação do acervo instrumental percussivo: Aquisição de instrumentos percussivos, através de parcerias e doações. Organização e preservação do acervo instrumental Estudos e pesquisas em música percussiva: Encontros para estudo dos aspectos históricos da música percussiva, com ênfase para os ritmos e gêneros musicais brasileiros. Pesquisas sobre a percussão brasileira, destacando os principais ritmistas e as origens dos instrumentos percussivos, assim como os processos de ensino-aprendizagem para a música percussiva coletiva. Registro em partitura de motivos rítmicos da música percussiva cearense para fins didáticos. Prática de música percussiva coletiva: Ensaios ordinários para montagem de um repertório percussivo. Treino das estruturas musicais: entradas, breques, dinâmicas, solos, interpretações e outros. Encontros com mestres de bateria e percussionistas experientes, buscando uma troca de saberes e experiências Produções Artísticas: Apresentações e desfiles temáticos das produções percussivas desenvolvidas pelo grupo em espaços da universidade ou em centros culturais e praças de Fortaleza. Apresentação de trabalhos acadêmicos com demonstrações teóricas e práticas sobre música percussiva.

## ANEXO VI



Universidade Federal do Ceará  
Pró-Reitoria de Graduação  
Coordenadoria de Projetos e Acompanhamento Curricular  
Divisão de Pesquisa e Desenvolvimento Curricular

### PROGRAMA DE DISCIPLINA

|  |                       |                               |                     |
|--|-----------------------|-------------------------------|---------------------|
| 1. Curso: Educação Musical   |                       | 2. Código: 44                 |                     |
| 3. Modalidade(s): Licenciatura   |                       | 4. Currículo(s): 2006         |                     |
| 5. Turno(s)  | Diurno                | X                             | Noturno             |
| 6. Departamento: ICA   |                       |                               |                     |
| 7. Nome da Disciplina:   |                       | <b>OFICINA DE PERCUSSÃO I</b> |                     |
| 8. Código <b>PC 256</b>  |                       |                               |                     |
| 9. Pré-Requisito(s):   |                       |                               |                     |
| 10. Carga Horária: 4h  |                       |                               |                     |
| Duração em semanas   | Carga Horária Semanal |                               | Carga Horária Total |
| 16   | Teórica:              | Prática: 2h                   | 32h                 |
| 11. Número de Créditos <sup>1</sup> : 02   |                       | Período: Semestral            |                     |
| 12. Caráter de Oferta da Disciplina:   |                       |                               |                     |
| Obrigatória:   | X                     | Optativa:                     |                     |
| 13. Regime da Disciplina:  |                       |                               |                     |
| Anual:   |                       | Semestral:                    | X                   |
| 14. Justificativa:   |                       |                               |                     |
| O terreno da música brasileira ainda não conquistou o devido espaço dentro da formação de professores de música. A formação musical destes profissionais ainda está centrada, na maioria dos cursos, na produção musical de caráter europeu. A disciplina "Oficina de Percussão" buscará legitimar a prática percussiva de grupos populares da cultura brasileira (ex: escolas de sambas e maracatus), trazendo-os para o interior da universidade e integrando seus saberes ao projeto músico-pedagógico do curso. Assim, trazer os saberes da comunidade e sua música para o espaço acadêmico é algo |                       |                               |                     |

<sup>1</sup> crédito corresponde a 16 horas/aula (Resolução CEPE/UFC nº. 7, de 10/12/2004)

essencial para uma formação docente que valoriza o contexto cultural na qual esta se desenvolve.

15. Ementa:

Estudo da estrutura acústica (física) e cultural do instrumental tradicional brasileiro de percussão e suas práticas musicais. Técnica e execução dos instrumentos de percussão. Prática de execução musical em conjunto.

| 16. Descrição do Conteúdo: Unidades e Assuntos das Aulas Práticas  | Semana              | Nº. de horas-aulas |
|--|---------------------|--------------------|
| Estudar a estrutura acústica (física) e cultural do instrumental tradicional brasileiro de percussão (samba, maracatu e baião) e suas práticas musicais. | 1º, 2º, 3º e 4º     | 8h                 |
| Estudar as origens dos instrumentos de percussão brasileiros e o desenvolvimento musical da percussão no século XX.                                      | 5º, 6º, 7º e 8º     | 8h                 |
| Desenvolver a técnica e execução dos instrumentos de percussão brasileiros através de uma prática de execução musical em conjunto.                       | 9º, 10º, 11º e 12º  | 8h                 |
| Compreender as origens dos instrumentos de percussão brasileiros e suas relações com outras culturas.  | 13º, 14º, 15º e 16º | 8h                 |

17. Bibliografia Básica:

BOLÃO, Oscar. Batuque é um privilégio - A percussão na música do Rio de Janeiro. Lumiar, Rio de Janeiro, 2003.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba: o quê, quem como e por quê. Fontana, Rio de Janeiro, 1974.

ROCCA, Edgar Nunes. Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. EBM/Europa, Rio de Janeiro, 1993.

ENUNCIÇÃO, Luiz Almeida da. A percussão dos ritmos brasileiros. EBM, Rio de Janeiro, 1993.

HISTÓRIA DO SAMBA. Editora Globo S/A, Divisão de Fascículos e livros. (Coleção)

COSTA, Odilon e GONÇALVES, Guilherme, O batuque carioca. Rio de Janeiro: Groove, 2000

18. Bibliografia Complementar:

SANTOS, Éder Rocha dos. *Zabumba Moderno: Vol. 1 Nordeste*. São Paulo, 2004.

STONE, George Lawrence, Stick Control for the Snare Drummer. Georg B. Stone & Son, Inc, 1935.

19. Avaliação da Aprendizagem:

Participação, assiduidade, pontualidade e interesse em sala de aula, apresentação individual, elaboração de aulas, leituras de partituras.

Execução Instrumental

20. Observações:

21. Aprovação do Colegiado da Coordenação do Curso:

Nº da ata da Reunião:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Data de Aprovação:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Coordenador (a) de curso

22. Aprovação do Colegiado Departamental:

Nº da ata da Reunião:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Data de Aprovação:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Chefe (a) do Departamento

23. Aprovação do Conselho de Centro/Faculdade:

Nº da ata da Reunião:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Data de Aprovação:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Diretor (a)

24. Aprovação do Conselho de Ensino, Pesquisa e Ensino:

Nº da ata da Reunião:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Data de Aprovação:

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Presidente do Conselho



Universidade Federal do Ceará  
Pró-Reitoria de Graduação  
Coordenadoria de Projetos e Acompanhamento Curricular  
Divisão de Pesquisa e Desenvolvimento Curricular

### PROGRAMA DE DISCIPLINA

|  |                       |                                |                     |
|--|-----------------------|--------------------------------|---------------------|
| 1. Curso: Educação Musical   |                       | 2. Código: 44                  |                     |
| 3. Modalidade(s): Licenciatura   |                       | 4. Currículo(s): 2006          |                     |
| 5. Turno(s)  | Diurno                | X                              | Noturno             |
| 6. Departamento: ICA   |                       |                                |                     |
| 7. Nome da Disciplina:   |                       | <b>OFICINA DE PERCUSSÃO II</b> |                     |
| 8. Código <b>PC 257</b>  |                       |                                |                     |
| 9. Pré-Requisito(s):   |                       | OFICINA DE PERCUSSÃO I         |                     |
| 10. Carga Horária: 4h  |                       |                                |                     |
| Duração em semanas   | Carga Horária Semanal |                                | Carga Horária Total |
| 16   | Teórica:              | Prática: 2h                    | 32h                 |
| 11. Número de Créditos <sup>2</sup> : 2  |                       | Período: Semestral             |                     |
| 12. Caráter de Oferta da Disciplina:   |                       |                                |                     |
| Obrigatória:   | x                     | Optativa:                      |                     |
| 13. Regime da Disciplina:  |                       |                                |                     |
| Anual:   |                       | Semestral:                     | X                   |
| 14. Justificativa:   |                       |                                |                     |
| O elo entre a produção de conhecimentos gerados na academia e os saberes produzidos nos extratos sociais populares é algo de extremo valor para a formação professores de música, cuja atuação deverá contemplar o universo cultural no qual este estará inserido após o término de sua formação em nível de graduação. Encontrar novos meios de execução em conjunto de instrumentos percussivos. |                       |                                |                     |
| 15. Ementa:  |                       |                                |                     |
| Desenvolvimento da percussão no século XX. Instrumentos de percussão de  |                       |                                |                     |

<sup>2</sup> 1 crédito corresponde a 16 horas/aula (Resolução CEPE/UFC nº. 7, de 10/12/2004)

outras culturas. Pesquisa e prática de novos meios de expressão instrumental percussiva. Percussão corporal. Técnicas de execução em conjunto.

| 16. Descrição do Conteúdo: Unidades e Assuntos das Aulas Práticas   | Semana              | Nº. de horas-aulas |
|---|---------------------|--------------------|
| Desenvolver a técnica e execução dos instrumentos de percussão brasileiros através de uma prática de execução musical em conjunto.  | 1º, 2º, 3º e 4º     | 8h                 |
| Pesquisar e elaborar uma prática de novos meios de expressão instrumental percussiva.   | 5º, 6º, 7º e 8º     | 8h                 |
| Experimentar e organizar os diversos matizes sonoros aplicados aos estilos musicais mencionados.                                    | 9º, 10º, 11º e 12º  | 8h                 |
| Trabalhar simultaneamente aos ritmos um repertório melódico que contenha na sua estrutura palavras rítmicas das culturas estudadas. | 13º, 14º, 15º e 16º | 8h                 |

#### 17. Bibliografia Básica:

BOLÃO, Oscar. Batuque é um privilégio - A percussão na música do Rio de Janeiro. Lumiar, Rio de Janeiro, 2003.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba: o quê, quem como e por quê. Fontana, Rio de Janeiro, 1974.

ROCCA, Edgar Nunes. Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. EBM/Europa, Rio de Janeiro, 1993.

ENUNCIÇÃO, Luiz Almeida da. A percussão dos ritmos brasileiros. EBM, Rio de Janeiro, 1993.

HISTÓRIA DO SAMBA. Editora Globo S/A, Divisão de Fascículos e livros. (Coleção)

COSTA, Odilon e GONÇALVES, Guilherme, O batuque carioca. Rio de Janeiro: Groove, 2000

#### 18. Bibliografia Complementar:

SANTOS, Éder Rocha dos. *Zabumba Moderno: Vol. 1 Nordeste*. São Paulo, 2004.

STONE, George Lawrence, Stick Control for the Snare Drummer. Georg B. Stone & Son, Inc, 1935.

#### 19. Avaliação da Aprendizagem:

Participação, assiduidade, pontualidade e interesse em sala de aula, apresentação individual, elaboração de aulas, leituras de partituras.

Execução instrumental

20. Observações:

21. Aprovação do Colegiado da Coordenação do Curso:

Nº da ata da Reunião:

/

Data de Aprovação:

/

/

\_\_\_\_\_  
Coordenador (a) de curso

22. Aprovação do Colegiado Departamental:

Nº da ata da Reunião:

/

Data de Aprovação:

/

/

\_\_\_\_\_  
Chefe (a) do Departamento

23. Aprovação do Conselho de Centro/Faculdade:

Nº da ata da Reunião:

/

Data de Aprovação:

/

/

\_\_\_\_\_  
Diretor (a)

24. Aprovação do Conselho de Ensino, Pesquisa e Ensino:

Nº da ata da Reunião:

/

Data de Aprovação:

/

/

\_\_\_\_\_  
Presidente do Conselho

## ANEXO VII a

Curso de Música da UFC  
Instituto de Cultura e Arte ICA/UFC  
Núcleo de Música Percussiva da UFC  


Programa de Educação Tutorial - PET  
Setor de Comunicação da UFC  
Brincantes do Cordão do Cará  
Centro Acadêmico Izaira Silvino  


REALIZAÇÃO

PARCERIA



raquel.geller | r99geller@gmail.com

# I ENCONTRO DE música percussiva

8, 9 e 10 de dezembro | 2010  
de 8h às 18h  
Auditório da PROGRAD-PICI  
Curso de Música | UFC

<http://www.musicapercussivaufc.blogspot.com>  
[musicapercussivaufc@gmail.com](mailto:musicapercussivaufc@gmail.com)  
[85] 8793.2601

encontro de música percussiva

## ANEXO VII b

### APRESENTAÇÃO

O I Encontro de Música Percussiva é uma iniciativa do Núcleo de Música Percussiva da UFC, com o apoio dos estudantes, professores do curso de Música e PET, envolvidos na temática percussiva da cultura, da arte e da educação musical na cidade de Fortaleza.

O evento contará com palestras, mesas-redondas, oficinas e aulas-show, tendo a participação especial do mestre de cultura Descartes Gadelha, artista plástico, ritmista e colaborador dos grupos de maracatus e escolas de samba na cidade. Além da presença privilegiada de professores, grupos percussivos, profissionais e estudantes que compartilham desta formação contínua.



### OFICINAS

- **Notação para Percussão**  
**Erwin Schrader**

Introduzir os conhecimentos de leitura rítmica a partir da proposta do Time Line adaptados a partitura percussiva.

- **Construção de Instrumento**  
**Tauí Castro e Casa de Artesanato Musical**

Aprendizado da confecção de instrumentos de percussão, buscando novas possibilidades de se trabalhar a musicalização nas escolas e outras instituições.

- **Percussão Corporal**  
**Alessandra Araújo**

Proposta pedagógica baseada na utilização do corpo como instrumento musical. Aprendizado de sons e ritmos corporais básicos. Jogos que trabalham a atenção e a memorização tais como flecha e ecos. Práticas de improvisações que desenvolvem o senso da criação e coletivo.

- **Ritmos dos Maracatus de Fortaleza**  
**Catherine Furtado**

Desenvolvimento da prática percussiva em coletivo através dos Ritmos dos Maracatus de Fortaleza, compreendendo o contexto histórico e musical.

- **Bateria Iniciante**  
**João Luís Studart**

Oficina voltada ao público interessado em iniciar os estudos com o instrumento bateria, desenvolvendo noções básicas de teoria e prática.



### PROGRAMAÇÃO

|                             | quarta [8/12]  | quinta [9/12]  | sexta [10/12]   |
|-----------------------------|--|--|---|
| Auditório da PROGRAD   PICI | 8h às 10h<br><b>CREENCIAMENTO + ABERTURA</b><br>Grupo Chorisco<br>[Fortaleza   CE] | <b>PALESTRA</b><br>Ritmos do Candomblé<br>Prof. Ms. Gerardo S. Viana Jr<br>[Música   UFC]  | <b>PALESTRA</b><br>Pesquisa em Música Percussiva e Cultura Popular<br>Prof. Ms. Erwin Schrader e Prof. Ms. Paulo Leitão<br>[Música   UFC]               |
|                             | 10h às 12h<br><b>PALESTRA</b><br>Música Percussiva<br>Descartes Gadelha            | <b>MESA-REDONDA</b><br>Contextos Percussivos<br>Prof. Phd. Luiz Botelho e Prof. Dr. Elvis Matos<br>[Música   UFC]<br>Mediador: Prof. Ms. Pedro Rogério<br>[Música   UFC] | <b>MESA-REDONDA</b><br>Atividades Percussivas da UFC:<br>Casa Caiada e Reizado Cordão do Carotá<br>Mediador: Prof. Ms. Erwin Schrader<br>[Música   UFC] |
| Curso de Música   UFC       | 14h às 16h<br><b>OFICINAS PERCUSSIVAS</b>  | <b>OFICINAS PERCUSSIVAS</b>  | apresentações<br><b>OFICINAS PERCUSSIVAS</b>  |
|                             | 16h às 18h<br><b>AULA-SHOW</b><br>Projeto Alagba<br>[Fortaleza   CE]               | <b>AULA-SHOW</b><br>Maracatu Nação Iracema<br>[Fortaleza   CE]   | <b>AULA-SHOW</b><br>Papel Criativo do Tambor Grave<br>Daniel Leão<br>+<br><b>ENCERRAMENTO</b><br>Grupo Ibadã<br>[Fortaleza   CE]                        |





## ANEXO VIII

### INSTRUMENTAL DO GRUPO DE MÚSICA PERCUSSIVA ACADÊMICOS DA CASA CAIADA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ 2011.1

| <b>INSTRUMENTOS</b>    | <b>QUANTIDADE</b>   | <b>INSTRUMENTOS</b> | <b>QUANTIDADE</b> |
|------------------------|---------------------|---------------------|-------------------|
| <b>MEMBRANOFÔNICOS</b> |                     | <b>IDIOFÔNICOS</b>  |                   |
| Alfaia                 | 05                  | Agbê                | 11                |
| Atabaque               | 07                  | Agogô               | 13                |
| Bumbo de Marcha        | 02                  | Carrilhão           | 02                |
| Caixa                  | 07                  | Chocalho            | 03                |
| Conga                  | 06 (02 conj. de 03) | Cowbel              | 02                |
| Cuíca                  | 11                  | Ferro               | 07                |
| Pandeiro Couro/Naylon  | 07 (04/03)          | Ganzá               | 05                |
| Repique G/P            | 10 (06/04)          | Pratos              | 02 pares          |
| Surdo de Corte         | 04                  | Reco-reco           | 02                |
| Surdo de Marcação      | 02                  | Triângulo           | 07                |
| Surdo de Resposta      | 02                  | Xequerê             | 05                |
| Tambor Onça            | 06                  |                     |                   |
| Tamborim               | 18                  |                     |                   |
| Timbas                 | 03                  |                     |                   |
| Timbales               | 02                  |                     |                   |
| Zabumba                | 08                  |                     |                   |
| <b>SUBTOTAL</b>        | <b>100</b>          |                     | <b>59</b>         |

### TOTAL DO INSTRUMENTAL: 159

| <b>BAQUETAS</b>  | <b>QUANTIDADE</b> | <b>BAQUETAS</b> | <b>QUANTIDADE</b> |
|------------------|-------------------|-----------------|-------------------|
| Alfaia           | 22                | Madeira Lisa    | 20                |
| Bacalhau         | 19                | Pequena Agogô   | 06                |
| Caixa            | 58                | Surdão          | 13                |
| Cabeça Preta 03  | 20                | Surdo de Corte  | 14                |
| Chicote Maracatu | 09                | Tamborim        | 20                |
| Ferro            | 05                | Tamborim Liso   | 09                |
| Ferro Reco-reco  | 01                | Triângulo       | 05                |

| <b>ACESSÓRIOS</b> | <b>QUANTIDADE</b> |
|-------------------|-------------------|
| Cavaquinho        | 01                |
| Caixa de Som700   | 01                |
| Talabartes        | 37                |
| Peles novas S1/S2 | 01/01             |
| Repique G/ P      | 07/10             |
| Aro Pandeiro 10   | 01                |
| Napas             | -----             |
| Caixa de Afinação | -----             |

### **Instrumentos em Falta**

**02 baquetas de Ferro de Maracatu**

**02 baquetas de Triângulo**

**01 baqueta Ferrinho de Reco-reco**

### **Instrumentos para manutenção**

**01 Caixa- esteira e pele resposta**

**02 Atabaques- madeira e ligas**

**01 Cuíca – pele rasgada**

**Agogôs- restauração**

## ANEXO IX



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO - PROGRAD  
COORDENADORIA DE PROJETOS E ACOMPANHAMENTO CURRICULAR – COPAC

### FORMULÁRIO DE SOLICITAÇÃO DE MONITORIA DE PROJETO DE GRADUAÇÃO PARA O ANO LETIVO DE 2011

I DADOS DO(S) CURSO(S) DE GRADUAÇÃO ENVOLVIDO(S)<sup>1</sup>:

1. Unidade Acadêmica:
2. Nome do curso:
3. Código do curso:
4. Modalidade:  
Licenciatura (X) Bacharelado ( ) Tecnólogo ( )
5. Turno: Diurno (X) Noturno ( )

II DADOS DO PROPONENTE E DO PROJETO A SER REALIZADO EM 2011:

1. Nome completo do proponente:
2. ( ) Coordenador de Programas Acadêmicos  
( X ) Coordenador de Curso de Graduação  
( ) Professor
3. Telefones do proponente:
4. Endereço eletrônico do proponente:
5. Nome(s) completo(s) do(s) docente(s) responsável (is) pela(s) ação (ões) do projeto de monitoria / orientador(es) dos monitores (quando houver equipe):
6. Nome do projeto a ser desenvolvido:
7. Implementação de projeto ( )  
Renovação de projeto desenvolvido em 2010<sup>2</sup> ( )

<sup>1</sup> Informar dados por curso. Se preferir, preparar tabela com os dados solicitados.

<sup>2</sup> Em caso de renovação, é obrigatório anexar ao projeto: a) o relatório do coordenador do curso de graduação (ou do professor orientador, quando for o caso) – Anexo 1; b) o(s) relatório(s) individual(is) do(s) bolsista(s) envolvido(s) – Anexo 2.

8. Em caso de renovação: quantidade de monitores/bolsistas participantes em 2010:

9. Quantidade de monitores/bolsistas solicitados para 2011:

10. Justificativa da quantidade de bolsas solicitadas para 2011:

11. Número de alunos que o projeto beneficiará.

12. Carga horária média do(s) professor(es) dedicada ao ensino de graduação.

### III INTRODUÇÃO/JUSTIFICATIVA:

- a) Argumentos que mostram a importância desta monitoria para a formação do estudante de graduação.

O projeto de extensão “Casa de Artesanato Musical” é de extrema importância para a formação dos alunos do curso de Licenciatura em Música, pois propõe desenvolver práticas e saberes da cultura popular acerca da construção de instrumentos percussivos e melódicos, aproximando esses saberes ao conhecimento científico elaborado no espaço acadêmico, além de ampliar e preservar técnicas de manufatura desses instrumentos que são transmitidos de geração em geração através da tradição oral. Através de três encontros semanais, cada um com duração de 4 horas, alunos bolsistas e participantes voluntários da universidade e comunidade irão participar da pesquisa e da construção de instrumentos musicais ampliando sua formação através de atividades sobre a história, técnicas de construção e pesquisa das células rítmicas desses instrumentos.

- b) Argumentos que mostram a importância desta monitoria para a melhoria do(s) curso(s) de graduação envolvido(s).

O projeto contará com a participação de Mestres da Cultura Popular que repassarão conhecimentos sobre técnicas de construção e execução de instrumentos musicais, principalmente aqueles de caráter artesanal, pouco conhecido nos espaços acadêmicos musicais. O projeto também prevê a participação de Luthieres para auxiliar no que tange a técnica de reparo instrumentos industrializados. A idéia é beneficiar, através de oficinas, os alunos da graduação em musica e de outras áreas do conhecimento, para que possam desenvolver não somente aspectos da execução musical, mas também desenvolverem ferramentas pedagógicas para aprimorar habilidades de construção de instrumentos produtores de som. O presente projeto vem acrescentar informações a uma área da musica muito importante: a luthieria. Queremos a partir desse projeto, dar inicio a formação de profissionais com conhecimentos necessários para incrementar a produção de novos instrumentos musicais, além de prepará-los para futuramente ministrar disciplinas de luthieria, disciplina esta já prevista na integralização curricular do curso de educação musical da UFC.

### IV OBJETIVOS:

Construir uma oficina com sede na Casa José de Alencar, com ferramentas permanentes e materiais adequados e específicos para se trabalhar a construção de instrumentos musicais;

Desenvolver habilidades manuais e conhecimentos técnicos acerca da construção e reparo de

instrumentos musicais;

Descobrir as estruturas acústicas dos instrumentos musicais, como timbre, altura e afinação e sua origem e desenvolvimento ao longo tempo;

Desenvolver e sistematizar técnicas de produção e fabricação dos instrumentos musicais populares brasileiros;

Ampliar o contato da universidade com saberes da cultura popular;

Sistematizar os conhecimentos existentes na cultura popular, preservado nas tradições orais, para uma linguagem formal acadêmica de aplicação pedagógica.

V ATIVIDADES A SEREM DESENVOLVIDAS PELO(S) MONITOR(ES), EM 2011:

VI FORMA(S) DE ACOMPANHAMENTO E DE AVALIAÇÃO DO(S) MONITOR(ES):

VII INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES (SE NECESSÁRIO):

Fortaleza, \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / 2010.

---

Assinatura e carimbo do Coordenador de Programas Acadêmicos  
ou do Coordenador do Curso de Graduação

---

Assinatura do professor orientador do projeto  
(quando for o caso)

---

Nome completo do professor orientador do projeto

# Anexo X

## Croa da Cabeça

Composição coletiva dos alunos das disciplinas  
Oficina de Percussão I e II do semestre 2009.1  
do curso de Música - Licenciatura



A cro a da ca be ça,o sol es quen \_\_\_ ta a pe le da mo re na,o sol de se \_\_\_ nha,um bi

6



ga da no ba tu que,a ro da,é tei \_\_\_ a o po vo gos ta mais da lu a chei \_\_\_ a

Anexo XI a

# Maracatu Az de Ouro

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010  
 Av. Domingos Olímpio.  
 14 de Fevereiro

♩ = 51

Estrutura Básica

■ = Movimento de cima para baixo  
 ▽ = Movimento de baixo para cima  
 + = Mão fechada  
 ○ = Mão aberta  
 + = Pele presa  
 ○ = Pele livre

Variação

d = Mão direita  
 e = Mão esquerda

Orientações:

- 1) A caixa é tocada com duas baquetas. Enquanto a baqueta da mão direita executa o motivo rítmico, a baqueta na mão esquerda pressiona ou deixa livre a pele do instrumento.
- 2) A caixa não possui esteira.
- 3) Na variação, "d" e "e" significam a ordem das mãos que pressionam a pele.

Linhas-Guia da estrutura básica: período de 16 pulsações.

Ferro : X...X...X...X...

Caixa: X..X..X.X...X...

Bumbo: .....X.....

Anexo XI b  
**Maracatu Rei de Paus**

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010  
 Av. Domingos Olímpio.  
 14 de Fevereiro

♩ = 53      Estrutura Básica

□ = Movimento de cima para baixo  
 ∇ = Movimento de baixo para cima  
 + = Mão fechada  
 ○ = Mão aberta

+ = Pele presa  
 ○ = Pele livre

Variação

Breque (virada)

Orientações:

- 1) A caixa é tocada com duas baquetas. Enquanto a baqueta da mão direita executa o motivo rítmico, a baqueta na mão esquerda pressiona ou deixa livre a pele do instrumento.
- 2) A caixa sem timbre (não possui esteira).

Linhas-Guia da estrutura básica: período de 8 pulsações.

Ferro: X•X•X•X•

Ganzá: X•X•X•X•

Caixa: XX•XX•X•

Bumbo: ••••X••••

# Maracatu Nação Fortaleza

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010

Av. Domingos Olímpio.

14 de Fevereiro

♩ = 54      Estrutura Básica

■ = Movimento de cima para baixo  
 ∨ = Movimento de baixo para cima  
 + = Mão fechada  
 o = Mão aberta

+ = Pele presa  
 o = Pele livre

Variação (1)

Variação (2)

"Chamada de Finalização"

"Manivela"

Linhas-Guia da estrutura básica: período de 16 pulsações.

Ferro: X●●●X●●●X●●●X●●●

Ganzá: X●●X●●X●X●●●X●X●

Caixa: X●●X●●X●X●●●X●X●

Bumbo: ●●●●●●●●X●●●●●●●●

Orientações:

- 1) A caixa é tocada com duas baquetas. Enquanto a baqueta da mão direita executa o motivo rítmico, a baqueta na mão esquerda pressiona ou deixa livre a pele do instrumento.
- 2) A caixa sem timbre (não possui esteira).
- 3) A variação (1) da caixa funciona como breque
- 4) Plem Cum Pá Pá Tch Tum Tum - Onomatopéia usada para representar a batida da caixa, chamada pelo grupo de "Licença ao Ramon" (nome da criança que inventou a onomatopéia)

Anexo XI d  
**Maracatu Kizomba**

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010  
 Av. Domingos Olímpio.  
 14 de Fevereiro

♩ = 102

Estrutura Básica

□ = Movimento de cima para baixo  
 ▽ = Movimento de baixo para cima  
 + = Mão fechada  
 ○ = Mão aberta  
 ——— Agudo  
       Grave

Variação

Breque

Orientações:

- 1) A caixa possui esteira e é tocada com duas baquetas.
- 2) Todos os instrumentos realizam o breque.
- 3) O Bumbo 1 possui uma sonoridade mais grave que o Bumbo 2.
- 4) Em partes da melodia os bumbos e as caixas realizam a variação, permanecendo na estrutura básica os ferros e os agogôs.

Linhas-Guia da estrutura básica: período de 8 pulsações.

Ferro: X.X.X.X.

Agogô: X.X.X.X. / XX.XX.X.

Caixa: X..X..X.

Bumbo 2: X..X.....

Bumbo 1: XX.X.....

Anexo XI e  
**Maracatu Vozes da África**

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010

Av. Domingos Olímpio.

14 de Fevereiro

♩ = 89

Estrutura Básica

■ = Movimento de cima para baixo  
 ∇ = Movimento de baixo para cima  
 + = Mão fechada  
 ○ = Mão aberta  
 + = Pele presa

Orientações:

- 1) A caixa é tocada com duas baquetas. Enquanto a baqueta da mão direita executa o motivo rítmico, a baqueta na mão esquerda pressiona ocasionalmente a pele do instrumento. Não há regularidade, entre os ritmista, na execução dos instrumentos.
- 2) A caixa possui esteira.
- 3) Alguns ritmistas subdividem o motivo rítmico nas duas mãos.

Linhas-Guia da estrutura básica: período de 8 pulsações.

Ferro : X•X•X•X•

Caixa: XX•XX•••

Bumbo: ••••X•••

Anexo XI f  
**Maracatu Filhos de Iemanjá**

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010  
Av. Domingos Olímpio.  
14 de Fevereiro

♩ = 66

Estrutura Básica

□ = Movimento de cima para baixo  
∇ = Movimento de baixo para cima  
+ = Mão fechada  
○ = Mão aberta

Ferro

Caixa

Bumbo e Tambor

\* Um carro com 03 atabaques: rum, rumpi e le.

Orientações:

- 1) A caixa possui esteira e é tocada somente com uma das mãos.
- 2) Os atabaques realizam toques sobre a estrutura básica, havendo muitas variações e improvisos.

Linhas-Guia da estrutura básica: período de 6 e 8 pulsações.

Ferro : X•X•X•X•(8)

Caixa: XXXX••(6)

Bumbo: X•••X•••(8)

Anexo XI g  
**Maracatu Nação Pici**

Motivos Rítmicos para o Carnaval 2010

Av. Domingos Olímpio.

14 de Fevereiro

18 ritmistas

♩ = 60

Estrutura Básica

Ferro:  $\square$  = Movimento de cima para baixo  
 $\nabla$  = Movimento de baixo para cima  
 + = Mão fechada  
 o = Mão aberta  
 Caixa: d = Mão Direita  
 e = Mão Esquerda  
 Tambor: = Pele presa  
 = Pele livre  
 Bumbo:

Breque (virada)

Tb.

Orientações:

- 1) A caixa é tocada com duas baquetas e possui esteira.
- 2) Somente um ritmista toca o gonguê.

Linhas-Guia da estrutura básica: período de 8 e 16 pulsações.

Gonguê: X.X.X.X.X. / XX.XX.X. (8)

Ferro : X...X...X...X...

Caixa: X..X..X.X...X.XX

Tambor: X..X..X.X.....X.

Bumbo: .....X.....