



**GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO**

FABIANO DE CRISTO TEIXEIRA E PINHO JÚNIOR

O REISADO DE CONGO CARIRIENSE COMO REFERENCIAL PARA A EDUCAÇÃO
MUSICAL – MATERIAL DE APOIO PEDAGÓGICO

CRATO

2022

FABIANO DE CRISTO TEIXEIRA E PINHO JÚNIOR

O REISADO DE CONGO CARIRIENSE COMO REFERENCIAL PARA A EDUCAÇÃO
MUSICAL – MATERIAL DE APOIO PEDAGÓGICO

Produto educacional apresentado ao Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Práticas Educativas, Culturas e Diversidades

Sublinha: Patrimônio, Práticas Culturais e Etnias

Orientador: Prof. Dr. Josier Ferreira da Silva

CRATO

2022

**Mas eu sou novo e o meu mestre é meu guia
Tudo o que ele canta vira para mim uma lição
Sou campeão, eu não me engano
Diga aos seus mestre que eu tô treinando
Tudo que vou aprendendo
Amanhã tô ensinando**

*(Letra da música Meu Mestre, Meu Guia de autoria
de Fabiano de Cristo em homenagem às mestras e
mestres do Reisado de Congo caririense. Esse
trabalho é dedicado a essas pessoas)*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mestre Aldenir.....	8
Figura 2 - Fabiano de Cristo, Felícia Castro, Mestre Raimundo Evangelista e Mestre Antônio Evangelista em visita à cidade de Brasília	15
Figura 3 - Banda cabaçal durante a festa de Santo Antônio de Barbalha	22
Figura 4 - Zabumba cabaçal tocado pelo Mestre Francisco da Banda Cabaçal São José de Missão Velha - CE	23
Figura 5 - Caixa cabaçal.....	24
Figura 6 - Pífano tocado pelo Mestre Francisco da Banda Cabaçal São José de Missão Velha - CE.....	25
Partitura 1 - Vinde a Nós.....	9
Partitura 2 - Apresentamos Nosso Grupo.....	11
Partitura 3 - Tanta Flor, Tanta Beleza	13
Partitura 4 - Olhei pro Céu	14
Partitura 5 - Eu Esse Ano Vou pra Capital Federal.....	16
Partitura 6 - Exemplos de interpretação da frase: Beleza, cheguei agora	19
Partitura 7 - Afinação da viola de reisado	28
Partitura 8 - Célula rítmica da marcha no Reisado de Congo caririense.....	35
Partitura 9 - Célula rítmica da valsa no Reisado de Congo caririense	36
Partitura 10 - Síncope Característica.....	37
Partitura 11 - Peça de chegada do boi	38
Partitura 12 - Célula rítmica do xote no Reisado de Congo caririense	38
Partitura 13 - Comparação entre a "síncope característica" (A) e a célula básica do xote (B)	39
Partitura 14 - Acentos da caixa evidenciando a estrutura do tresillo	41
Partitura 15 - Células rítmicas do baião no Reisado de Congo caririense	42
Partitura 16 - Tresillo na linha de zabumba do baião de espada	43
Partitura 17 - Célula rítmica do quilombo no Reisado de Congo caririense.....	46
Partitura 18 - Análise do refrão de Batuque (1929) em relação ao ritmo do quilombo	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. TÔ ENSAIANDO REISADO COM GOSTO E SATISFAÇÃO / QUERO QUE ME BOTE A BENÇÃO, MEU PADRE CIÇO ROMÃO – LIBERDADE DE CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DO REISADO DE CONGO CARIRIENSE	8
Mestra Mazé Luna e a herança criativa deixada por Mestre Dedé de Luna	9
Mestra Mazé Luna e o jogo de improviso instrumental	11
Retratos cotidianos nas temáticas das peças do Reisado de Congo.....	13
Liberdade na interpretação das peças do Reisado de Congo.....	17
2. MEU BOI É BONITO, MEU BOI DO AMOR / FAÇA SUA VENHA AOS PÉS DOS TOCADOR – INSTRUMENTOS MÚSICAIS NO REISADO DE CONGO	21
A formação instrumental das bandas cabaçais caririenses.....	22
O zabumba cabaçal	23
A caixa cabaçal	24
Os pífanos.....	25
A terça neutra	26
A viola do Reisado de Congo	28
A rabeca no Reisado de Congo	30
3. Ô BATE MARCHA, TOQUE O TAMBOR / O MEU AMOR É QUE ME FAZ EU IR À GUERRA – RÍTMICA NO REISADO DE CONGO CARIRIENSE	34
Marcha	34
Valsa	35
Xote	37
O tresillo na rítmica do Reisado de Congo	40
Baião	42
Quilombo.....	45
TODOS CANTOU SUA PEÇA / SÓ EU NÃO CANTEI A MINHA. / LÁ NO TRONO DA SEREIA / ONDE FORMOU-SE A RAINHA. – CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50

INTRODUÇÃO

A hierarquização e conseqüente validação de determinados saberes em detrimento a outros historicamente subalternizados suprimiu dos circuitos de difusão musical, dentre os quais a escola está inserida, os sistemas musicais indígenas, africanos e afrodiáspóricos, a música das comunidades rurais, para citar apenas exemplos mais próximos da realidade do nordeste brasileiro. Esse processo está fundamentado no estabelecimento do eurocentrismo e sua conseqüente criação do “outro”, no cientificismo iluminista, no racismo, no colonialismo e na ideia de modernidade.

Há uma incoerência, ainda pouco questionada na maioria dos espaços formais de promoção da educação musical, entre seus referenciais majoritariamente eurocentrados e sua inserção em uma realidade onde a diversidade cultural é uma marca definidora. As referências musicais, performáticas, rítmicas, os instrumentos, as técnicas, os sistemas de composição, as escalas e as inumeráveis experiências de transmissão musical das tradições afro-indígenas, compõem complexos epistemológicos ricos e contraditoriamente ocultados.

Nossa vivência com mestras, mestres e brincantes de Reisado de Congo desde 2003, brincando e tocando, aprendendo e dialogando, nos dá segurança para compreender que o universo musical desses grupos consiste num acervo diversificado de saberes que são estudados também na educação musical, mas a partir dos referenciais eurocêntricos da música ocidental. A diversidade melódica das peças cantadas, dos acompanhamentos rítmicos, a riqueza e vigor percussivos, os sistemas de afinação das pareias de pife e das violas de reisado, os cantos a duas vozes, a variedade de combinação de sínopes, a ligação entre corpo e música nos passos de dança, a ligação do jogo de espadas com as noções de andamento e compasso, enfim, o Reisado de Congo é campo vasto de conhecimentos musicais. Além disso, é parte da cultura cearense, componente da identidade cultural de muitos dos nossos alunos e alunas e de transmissão extremamente lúdica, intuitiva, corporal, inclusiva e acessível, o que nos trás um referencial que não desmotiva os estudantes por ser de difícil execução ou por ser distante sócio-culturalmente.

Sendo assim propomos um posicionamento que instigue a interação com mestras e mestres em atividades educativas, promova objetivos demandados nas leis 10.639/03, 11.645/08, 13.278/16 (complementada pela resolução 02/2016), 13.842/06 e 16.026/16, valorize os saberes musicais africanos, afrodiáspóricos, indígenas e das comunidades rurais como referenciais válidos para a criação e educação musical, tendo como foco a riqueza

epistemológica, estética e metodológica dos saberes do Reisado de Congo para o fortalecimento da identidade cultural local, da luta antirracista e da promoção das relações étnico-raciais.

O presente material traz uma síntese de conteúdos apresentados na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical, discutidos e analisados na dissertação de mesmo título defendida no âmbito do Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri – PMEDU/URCA. A oficina foi realizada entre os dias 19 e 30 de abril de 2021 com a presença de mestras e mestres de Reisado de Congo de Crato e Juazeiro do Norte, dentro da metodologia de Encontro de Saberes, aberta à participação de educadoras e educadores musicais, alunas e alunos de graduação em pedagogia ou música – licenciatura, arte-educadores, pesquisadoras e pesquisadores da diversidade cultural brasileira, artistas, professoras e professores do ensino básico, educadoras e educadores de espaços de educação não-formais. Os temas abordados foram organizados em quatro ciclos contemplando aspectos fundantes da brincadeira como: Origens, histórias e memórias do Reisado de Congo caririense; Aspectos musicais e rituais das peças de Reisado de Congo; Dança e corporeidade; Jogo de espadas.

As mestras e mestres participantes da ação foram convidados levando em consideração suas vivências em décadas de dedicação ao Reisado de Congo, o reconhecimento perante brincantes e outras mestras e mestres, a viabilidade para participarem de sala virtual e nossa relação de amizade e cooperação artística em momentos e projetos anteriores. As mestras participantes foram: Mestra Mazé Luna, do Reisado Decolores Dedé de Luna, da cidade de Crato e Mestra Flatenara Silva, do Reisado Mirim Santo Expedito, da cidade de Juazeiro do Norte. Os mestres foram: Mestre Antônio Evangelista, acompanhado de seu irmão Mestre Raimundo Evangelista, do Reisado Discípulos de Mestre Pedro (mais conhecido como Reisado dos Irmãos) e Mestre Valdir Vieira, do Reisado Arcanjo Gabriel, ambos de Juazeiro do Norte.

A oficina teve inscrições abertas ao público geral, sem nenhum tipo de exigência prévia com relação à formação ou área de atuação dos inscritos, porém em sua divulgação foi indicado a quem a ação se voltava preferencialmente. Houve também a veiculação das inscrições em grupos de profissionais e estudantes no campo música, da arte-educação, educação musical e áreas relacionadas, resultando em uma adesão de pessoas com forte potencial, ou mesmo com um exercício ativo no trabalho pedagógico ligado com a diversidade cultural afro-indígena-brasileira. Assim formou-se um grupo heterogêneo, mas concentrado no interesse por conhecer, trocar e desenvolver ações em consonância com a proposta apresentada.

A diversidade de áreas de conhecimento e atuação pedagógica desse grupo nos fez ampliar o entendimento do termo educação musical utilizado aqui. Assim as análises das

práticas e saberes presentes no Reisado de Congo cariense estão propostas para referenciar não só o trabalho da educadora e do educador musical com formação acadêmica específica, mas também para outros profissionais que incluem a música em suas abordagens e que desejam referências alternativas que normalmente não estão presentes na formação inicial ou continuada, nos materiais didáticos e sequer nos espaços de difusão musical, seja nas rádios, na TV ou internet.

Apesar do material trazer análises apoiadas pela escrita em partituras e por bases da teoria musical ocidental, isso não limita sua utilização apenas por profissionais que dominem essa ferramenta, uma vez que essa metodologia é complementada por reflexões no campo da atuação propositiva para uma educação antirracista que traga para o chão do espaço educativo a motivação pela quebra de referenciais unicamente eurocentrados. Essas reflexões podem ser aproveitadas de forma ampla por educadoras e educadores que se abram para a possibilidade de trabalhar os ritmos do Reisado de Congo, suas peças cantadas, sua dança (elemento rico de musicalização), seus instrumentos (muitos desconhecidos e subalternizados) e que, sobretudo, se inspirem nas reflexões trazidas aqui para questionar porque uma cultura musical tão rica e elaborada é ocultada dos processos de educação musical, principalmente do ensino formal.

Dessa forma o material ganha amplitude podendo servir a um conjunto diverso de profissionais, em vários níveis e espaços educacionais. As análises trazem questionamentos específicos da formação de educadoras e educadores musicais, ao nível da graduação, além de exemplos de práticas musicais desenvolvidas nos Reisados de Congo que podem inspirar atividades na educação básica ou em espaços de educação não formal como os projetos de música desenvolvidos por ONG's, coletivos, movimentos sociais e educadores autônomos.

O material não se propõe a relacionar metodologias ou procedimentos para serem replicados em atividades de educação musical ou que se utilizem da música como elemento importante, mas sobretudo levanta uma série de particularidades presentes na cultura musical dos Reisados de Congo que constituem um rico referencial para os estudos relacionados à música, mas que são sistematicamente preteridos dos currículos dos cursos de música, do ensino de música na educação básica ou nas escolas especializadas e dos espaços de difusão musical em geral. A riqueza desses saberes resiste concentrada nos terreiros das mestras e mestres e na prática pedagógica de algumas educadoras e educadores que furam a bolha monoepistêmica de uma educação musical hegemonicamente ocidental limitada a repertórios da música europeia (muitas vezes restrita a um período de cerca de trezentos anos) e estadunidense. Esforço louvável, mas que ainda não equilibra a balança entre a importância de nossa diversidade musical e sua expressividade nos espaços de educação e difusão cultural.

1. TÔ ENSAIANDO REISADO COM GOSTO E SATISFAÇÃO / QUERO QUE ME BOTE A BENÇÃO, MEU PADRE CIÇO ROMÃO – LIBERDADE DE CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DO REISADO DE CONGO CARIRIENSE

Pode parecer contraditório propor o universo musical do Reisado de Congo cariariense como referencial para o exercício criativo na educação musical, uma vez que é uma cultura fundamentada na ancestralidade e na tradição, onde muitas vezes se presume que seu ritual apenas reproduz repertórios gestados em um passado distante. Porém é importante entendermos que essas características não cristalizam a força artística e criativa dos grupos, suas mestras, mestres e brincantes. Oswald Barroso em suas muitas andanças pelo interior do Estado do Ceará já descrevia essa potência criativa nos Reisados de Congo cariarienses.

há um número, igualmente grande, de peças compostas recentemente pelos Mestres. Certas vezes, alguns deles improvisam, ampliando a peça tradicional, dentro da mesma melodia. Outros, porém, como o Mestre Aldenir Calou, são pródigos na criação de peças. Tive oportunidade de presenciar Aldenir em plena criação de uma peça nova. Ele trabalhava com o Rei de sua companhia, o Ricardo. A peça estava sendo preparada para ser cantada pelo Reisado das Meninas, criado pelo próprio Aldenir, sob o comando de uma neta sua, a mestra Luiziana (nesta época, com cerca de 12 anos de idade). Os dois trabalhavam sem a ajuda do violão, criando ao mesmo tempo letra e melodia. Usavam, em ambos os casos, uma nova combinação de fórmulas tradicionais: casavam a variação de um verso antigo com um trecho de melodia destacado de uma peça já conhecida. Assim ia surgindo uma nova peça. (BARROSO, 1996, p. 141)

Figura 1 - Mestre Aldenir



Fonte: Hélio Filho

Mestra Mazé Luna e a herança criativa deixada por Mestre Dedé de Luna

Mestra Mazé Luna é um excelente referencial para abordarmos a questão da liberdade de criação e entendermos o processo de inventividade dentro da tradição. Ela nos relatou que desde cedo já via o seu pai Mestre Dedé de Luna exercitar sua criatividade e expressão poética em peças compostas por ele para serem cantadas em seu grupo (Partitura 1)¹.

E eu gosto de fazer, gosto de cantar, gosto de apresentar. A gente é um apaixonado do reisado e goste de fazer nossas peças. Assim como os mestres de antigamente, como meu pai gostava. Meu pai fez uma peça de reisado que eu acho muito bonita. Ele sempre foi muito religioso. Ele sempre gostava de dançar nas igrejas, nas festas de padroeiro, assim como também a gente apresenta. E ele fez uma peça que ele gostava de cantar de início, sempre que ele ia apresentar, ele pediu que a gente ficasse também cantando essa peça, porque ela é muito bonita.

Vinde a nós, Divino Espírito Santo
 As nossas almas venha renovar
 Com a vossa graça e vosso poder
 O seu dom celeste derramai
 Mesmo brincando temos que evocar
 O santo nome de Deus verdadeiro
 Em toda parte e em todo lugar
 Ele é sempre o defensor primeiro²

Partitura 1 - Vinde a Nós

Vinde a Nós
Marcha

Composição de Mestre Dedé de Luna
 Aprendida com Mestra Mazé Luna
 Transcrição: Fabiano de Cristo

Vin-de a nós Di-vi-no_Es - píri-to San-to. As nos-sas al-mas ve-nha re-no-var.
 Mes-mo brin-can-do te-mos que_e-vo-car. O san-to no-me de Deus ver-da-dei-ro.

9
 Com_a vos-sa gra-ça e vos-so po-der o seu dom ce-les-te der-ra-ma-i.
 Em to-da par-te, em to-do lu-gar e-le_é sem-pre_o de-fen-sor pri-mei-ro.

Fonte: Produzido pelo autor

Mestra Mazé nos dá um exemplo muito bom de como essa permissão para a criação pode ser não só um exercício artístico, mas também didático, no sentido de se utilizar as peças de reisado para elucidar aspectos da própria brincadeira perante o público assistente,

¹ Como as peças de reisado não tem títulos, nós arbitramos títulos baseado nas primeiras palavras da letra.

² Fala de Mestra Mazé Luna na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 20/04/2021.

apresentando as funções dos brincantes, entremeios e tocadores. A mestra compôs uma peça que cumpre essa função de apresentação do grupo, sempre seguindo a orientação de Mestre Dedé para exercer a criação sem fugir das raízes da brincadeira (Partitura 2). A mestra nos contou mais detalhes a respeito de sua composição.

Apresentamos nosso grupo de reisado
 Com amor e entusiasmo que chegou para dançar
 É o Reisado do Mestre Dedé de Luna
 É uma grande fortuna que ele plantou pra ficar
 Vamos lutar com amor e devoção
 Pra manter a tradição e não deixar acabar
 O contramestre, nosso rei e embaixadores
 São bem fortes lutadores para o grupo dominar
 Dois contra-guias, duas bases e o figurinho
 Todos dançam com carinho para o grupo completar
 Não esquecendo a nossa bela rainha
 Figura importante para o reisado dançar
 Pra completar tem os nossos entremeios
 Sereia, boi e burrinha, índia e o Jaraguá
 Que fazem parte do folclore nordestino
 Todos são bem importantes na cultura popular
 Pra encerrar os Mateus e a Catirina
 Também os tocadores pro reisado animar

Eu resolvi fazer essas peças da minha autoria porque, assim como meu pai fazia as peças dele, ele falou que a gente podia, sem fugir do tradicional, a gente podia fazer nossas peças. Aí eu fiz peças de entrada, fiz peças de despedida, fiz peça em homenagem ao Mestre Dedé de Luna, ao meu pai, o falecido. Essa peça que eu fiz mostrando os entremeios, mostrando os figural do reisado, é porque o reisado nunca tinha uma peça que apresentasse o pessoal do reisado, a função de cada um. E sempre perguntavam: qual é a função desse, qual é a função daquele? E eu achei melhor fazer essa peça de entrada que apresenta o grupo. Apresentar o nosso grupo de reisado com amor e entusiasmo que chegou para dançar. É o Reisado do Mestre Dedé de Luna que é uma grande fortuna para todos nós brincar. É uma peça assim, também falando no Mestre Dedé de Luna. E a gente apresenta o reisado com essa peça como tem outras também que eu fiz que já virou, pro nosso reisado, já virou peças tradicionais³.

³ Fala de Mestra Mazé Luna na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 20/04/2021.

Partitura 2 - Apresentamos Nosso Grupo

Apresentamos Nosso Grupo

Marcha

Composição de Mestra Mazé Luna
Transcrição: Fabiano de Cristo



1. A pre-sen - ta - mos nos - so gru - po de rei - sa - do com a - mor e - en - tu - si - as - mo que che - gou pa - ra dan - çar.
2. O con - tra - mes - tre nos - so rei e - em - bai - xa - do - res são bem for - tes lu - ta - do - res pa - ra o gru - po do - mi - nar.
3. Pra com - ple - tar tem os nos - sos en - tre - mei - os Se - rei - a Boi e Bur - ri - nha In - dia e o Ja - ra - guá.



É o rei - sa - do do Mes - tre De - dé de Lu - na é um - a gran - de for - tu - na que e - le plan - tou pra fi - car.
Dois con - tra - gui - as du - as ba - se e o fi - gu - ri - nho to - dos dan - çam com ca - ri - nho pa - ra o gru - po com - ple - tar.
Que fa - zem par - te do fol - clo - re nor - des - ti - no to - dos são bem im - por - tan - tes na cul - tu - ra po - pu - lar.



Va - mos lu - tar com a - mor e de - vo - ção pra man - ter a tra - di - ção e não dei - xar a - ca - bar.
Não es - que - cen - do a nos - sa be - la ra - i - nha fi - gu - ra im - por - tante pa - ra o rei - sa - do dan - çar.
Pra en - cer - rar os Ma - teus e a Ca - ti - ri - na tam - bém os to - ca - dores pro rei - sa - do a - ni - mar

Fonte: Produzido pelo autor

A peça é didática em vários sentidos. Apresenta a estrutura de brincantes (figural) e suas funções (contramestre, rei, embaixador, contra-guias, bases, figurinhas, rainha), cita alguns entremeios (Sereia, Boi, Burrinha, Índia e Jaraguá), sendo bem apropriada para apresentar o Reisado de Congo para públicos que ainda não conheçam a brincadeira, mas sobretudo serve de exemplo para a prática de composição no contexto da educação musical, uma vez que se tem uma melodia já conhecida de outras peças, ou que pode ser criada inspirada nas frases melódicas mais comuns do Reisado de Congo, onde os educandos podem encaixar e rimar versos a respeito de temáticas de seu domínio ou que estejam sendo trabalhadas pelas educadoras e educadores.

Mestra Mazé Luna e o jogo de improviso instrumental

Mestra Mazé se utilizou do recurso de aproveitar melodias já existentes para compor uma adaptação de uma peça tradicional do Reisado de Congo que originalmente traz a seguinte letra: Tanta flor, tanta beleza / A flor mais mimosa é minha / Meu reisado se conhece / pelo som da violinha. Mestra Mazé aproveitou a mesma melodia e compôs uma peça apresentando

todo o seu conjunto de tocadores, uma forma interessante de apresentação dos instrumentos típicos do Reisado de Congo não só para o público que assiste à apresentação de seu grupo, mas também no contexto da educação musical. A mesma estratégia de composição utilizada por ela pode ser exercitada em uma aula ou oficina, rimando o verso após “Tanta flor, tanta beleza” com o instrumento que se vai apresentar ou mesmo outros elementos trabalhados pela turma.

Aí tem outra peça também que eu gosto de cantar porque no meu reisado tem o violão, antigamente tinha o cavaquinho, tinha a violinha e no meu é o violão. Tem o violão, tem o bumba, que é o zabumba e tem o tarol. E a gente sempre canta uma peça de terreiro pra os tocadores mostrar mais o seu trabalho, pra mostrar como eles fazem. Aí a gente canta assim:

Tanta flor, tanta beleza
 Não se compra com dinheiro
 Meu reisado se conhece
 No toque do zabumbeiro

Aí dá uma paradinha e o zabumba entra só. Aí canta de novo:

Tanta flor, tanta beleza
 Tem rosas e tem botão
 Meu reisado se conhece
 Pelo tom do violão

Aí a gente vai rimando com o cavaquinho, com o pandeiro, com o instrumento que tiver, aí o mestre tem que se embolar pra rimar pra dar certo com o instrumento, se tiver quatro instrumento, cinco instrumento ele tem que inventar um verso que dê certo pra o tocador mostrar, calar um pouquinho a voz pra o tocador mostrar o toque dele, né?⁴

A peça permite um jogo de improvisação com instrumentos musicais como sugere a própria Mestra Mazé e como faz o Reisado Decolores Dedé de Luna em suas performances. Em uma atividade de educação musical o grupo pode estar executando o ritmo (no caso dessa peça é um baião) com vários instrumentos e, já tendo previamente os versos criados, cada pessoa improvisa em um solo após se cantar o verso referente (Partitura 3).

⁴ Fala de Mestra Mazé Luna na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 21/04/2021.

Partitura 3 - Tanta Flor, Tanta Beleza

Tanta Flor, Tanta Beleza

Baião

Peça tradicional
adaptada por Mestra Mazé Luna
Transcrição: Fabiano de Cristo



1. Tan-ta flor tan-ta be - le - za. Tan-ta flor tan-ta be - le - za. Não se com-pra com di -
2. Tan-ta flor tan-ta be - le - za. Tan-ta flor tan-ta be - le - za. Tem ro - sas e tem bo -



nhei-ro. Não se com-pra com di - nhei-ro. Meu rei - sa-dose co - nhe-ce. Meu rei - sa-dose co -
tão. Tem ro - sas e tem bo - tão. Meu rei - sa-dose con - nhe-ce. Meu rei - sa-dose co -



nhe - ce no to - que do za - bum - bei - ro. No to - que do za - bum - bei - ro.
nhe - ce pe - lo tom do vi - o - lão. Pe - lo tom do vi - o - lão.

Fonte: Produzido pelo autor

Mestra Mazé demonstra uma habilidade para trabalhar essa adaptação. Isso pode ser visto na forma como ela articula as palavras no mesmo ritmo (duração das notas) nas duas estrofes cantadas. Há uma pequena exceção nos compassos que terminam as palavras dinheiro/zabumbeiro (na 1ª estrofe) e botão/violão (2ª estrofe) devido a diferença na quantidade de sílabas das palavras, mas nada que tire a precisão dos versos e da rima. Essa potência criativa de Mestra Mazé pode certamente servir de referência para brincantes de seu grupo e outros, bem como ser uma oportunidade de se trabalhar a criação e a improvisação no contexto da educação musical.

Retratos cotidianos nas temáticas das peças do Reisado de Congo

É comum os relatos da prática, por parte de mestres antigos, da composição de peças, muitas vezes motivadas por acontecimentos históricos locais ou nacionais (como é o caso de

uma peça que narra um acidente automobilístico acontecido no distrito Guaribas em Crato e outra que narra a conquista da Copa do Mundo de 1970 pela seleção brasileira), ou mesmo declarações de amor ou perda como são algumas peças do falecido Mestre Pedro de Almeida. Mestra Mazé nos presenteou com uma homenagem a seu pai com letra e melodia muito bonitas (Partitura 4).

Partitura 4 - Olhei pro Céu

Olhei pro Céu

Marcha

Composição de Mestra Mazé Luna
Transcrição: Fabiano de Cristo

O-lhei pro céu a-vis - tei u-ma es - tre-la com um bri-lho ra-di - an-te que me cha-mou a-ten - ção. Quan-do

10 nós ta-mos brin - can-do e-la fi-ca nos o - lhan-do sem-pre nos i-lu-mi - nan-do com o seu lin-do cla - rão.

19 A-que-la es - tre-la tem um si-g-ni-fi - ca-do pois e - la só a-pa - re-ce no di - a que tem rei - sa-do sa - do. Por is - so nos-so

29 gru - po a - cre - di - ta_e bo - ta fé a - que - la lin - da es - tre - la é_o nos - so Mes - tre De - dé. Por

Fonte: Produzido pelo autor

Essa peça nos lembrou uma outra composta por ocasião de uma viagem que fizemos junto aos Mestres Antônio e Raimundo Evangelista e que foi apresentada na oficina. A viagem aconteceu no início de 2003 quando fomos a Brasília para ministrar oficinas na UnB e na sede de um coletivo de artistas denominada Galpão do Riso, localizada na cidade satélite de Samambaia (Figura 2).

Figura 2 - Fabiano de Cristo, Felícia Castro, Mestre Raimundo Evangelista e Mestre Antônio Evangelista em visita à cidade de Brasília



Fonte: Eduardo Ravi

A peça trás detalhes marcantes da viagem como os nomes dos lugares visitados (Lago Paranoá, sede do Galpão do Riso, cidade Samambaia), as pessoas que viajaram e finaliza com uma brincadeira descontraída com o fato de Brasília não ter costa praieira (Partitura 5). Por esses detalhes já temos um bom exemplo de composição que pode inspirar brincantes dos reisados ou mesmo grupos de alunos em espaços educacionais. Essas referências dizem respeito às temáticas e à poética da letra, mas aspectos mais estruturais como os sistemas de rimas também devem ser levados em consideração.

Vem Mestre Antônio (X)
 também Raimundo (A)
 vai lá todo mundo (A)
 pra nos visitar. (B)
 Também Fabiano (X)
 encontrar com Felícia (C)
 me espera Brasília (C)
 que eu já vou chegar. (B)
 No galpão do riso (X)
 eu fico contente (A)
 tá lá toda gente (A)
 que veio aprender. (B)
 Eu só senti falta (X)
 de um banho de praia (C)
 mas da Samambaia (C)
 não vou me esquecer. (B)⁵

⁵ Peça composta por Fabiano de Cristo durante viagem a Brasília em 2003 e cantada na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 21/04/2021.

Partitura 5 - Eu Esse Ano Vou pra Capital Federal

Eu Esse Ano Vou pra Capital Federal

Valsa

Composição de Fabiano de Cristo

Transcrição: Fabiano de Cristo

Eu es-se a - no vou pra ca - pi - tal fe - de - ral brin - car rei - sa - do por lá. Vou ba - ter tru - pé dan - çar val - sa e mar -

7
chi - nha can - tar umas pe - ci - nhas no Pa - ra - no - á Vem Mes - tre An - tonho tam - bém Ra - i - mundo vai lá to - do

13
mun - do pra nos vi - si - tar. Tam - bém Fa - bi - a - no en - con - trar com Fe - lí - cia me es - pe - ra Bra - sí - lia que eu já vou che -

19
gar. No Gal - pão do Ri - so eu fi - co con - ten - te tá lá to - da gen - te que veio a - pren - der. Eu só sen - ti

26
fal - ta de um ba - nho de pra - ia mas da Sa - mam - ba - ia não vou me es que - cer.

Fonte: Produzido pelo autor

Nesse esquema os versos acompanhados com X são versos livres que não rimam com nenhum outro, A e C designam rimas entre frases contíguas e B são as rimas que são feitas entre frases no final de cada uma das duas partes de cada estrofe. Essa estrutura se assemelha às modalidades de quadras utilizadas em muitas tradições de coco e embolada no Nordeste. Semelhantemente às modalidades poéticas típicas não só dos cocos, mas também da cantoria de viola, da poesia matuta, das sambadas de maracatu rural e tantas outras manifestações que reúnem estruturas de verso e rima bem definidas e diversas, as peças de Reisado de Congo têm seus padrões, menos rígidos que os citados acima, mas que também podem ser analisados e utilizados como modelos para a composição de novas peças.

Liberdade na interpretação das peças do Reisado de Congo

A criação não está necessariamente restrita à composição, mas pode também ser vista na interpretação instrumental ou vocal de uma peça de Reisado de Congo, sendo, esse aspecto, muito presente nos grupos e principalmente entre as mestras e mestres que são as cantoras e cantores, intérpretes desse repertório.

Maria Gomide ressalta essa força criativa na performance da Mestre Margarida e de seu neto Francisco, destacando o domínio de ambos com um repertório de diferentes nuances para uma mesma peça de reisado.

Francisco de Margarida é uma figura muito importante na cultura do Cariri. Ele é hoje o grande herdeiro da memória da Margarida. Tem uma voz estrondosa. Tem uma melodia que na tradição, o único que eu já ouvi cantando mais próximo de Margarida é ele. Não só ele tem um timbre muito forte, muito espetacular, como também ele detém as nuances das melodias da Margarida que aí é um espetáculo a parte. Tem músicas até hoje com a Margarida que, por exemplo, tem até melodias que estão super cristalizadas, todo mundo tá cantando com aquela melodia, mas que por exemplo eu escutava a Margarida cantando e ela cantava de um jeito, cantava de outro, cantava de outro, cantava de outro e eu não sabia qual era a melodia da música e na hora de cantar eu acabava escolhendo um jeito. Que misturava um pouco tudo aquilo. Então a Margarida canta como ela quer cantar, do jeito dela que é sempre diferente. Sempre me encanta como ela canta diferente as melodias, mas a gente estabelecia um jeito de responder no coro. E esse coro, do jeito que a gente respondeu, foi o jeito que ficou também na tradição com todos os Guerreiros que surgiram. Depois da Terra da Mãe de Deus tem o Guerreiro Santa Madalena, tem o Guerreiro Nossa Senhora Aparecida, outros grupos de mulheres que cantam as músicas do Guerreiro com uma melodia estruturada. E o Francisco pra mim é a única pessoa que eu conheço que também, toda vez que canta uma melodia, ele canta diferente. Me surpreende muito, muito, muito, muito e o meu sonho é que ele quisesse assumir o Guerreiro da Margarida pra continuar brincando por dentro da tradição no Guerreiro da Margarida, esse é o meu sonho. Quem sabe um dia⁶.

A necessidade relatada por Maria Gomide para uma maior estruturação das peças cantadas no Guerreiro Santa Joana D'Arc proporciona, em sua visão, um espaço de pesquisa e reflexão a respeito da musicalidade desse grupo que é compartilhada entre as integrantes em momentos onde a educação musical está acontecendo no contexto da informalidade dos processos de transmissão musical na diversidade cultural.

Mas nesse contexto da educação musical, de estudar, foi onde eu tive uma experiência muito forte de estudar com elas, as letras das músicas, as palavras, tipo:

Eu olhei para o céu,

vi uma estrela brilhar

Meu deus o que será?

É a luz de um avião

Tenho instrução – A Margá canta...

Para brincar na “gretoleste”

No peito do meu mestre, ao som do violão

Aí eu dizia: beleza. Quando eu ia ensinar isso pras meninas eu ficava pensando: olha

⁶ Fala de Maria Gomide na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 27/04/2021.

só, gente, a Margarida canta “gretoleste”. Eu não sei o que é “gretoleste”. Eu fico imaginando que talvez isso seja: tenho instrução para brincar de leste oeste. Não sei se isso faz algum sentido. Então eu abria essa discussão, esse estudo, esse buscar por dentro, com as meninas, isso fortaleceu muito o vínculo que o grupo, inclusive, nós temos até hoje, de estudar a sonoridade, de compreender, de admirar, de reconhecer, de estudar a melodia.

Os processos informais de transmissão musical no Reisado de Congo educam musicalmente seus brincantes e demandam das mestras e mestres algumas estratégias didáticas para a garantia e melhoria da formação artística dos integrantes dos grupos, mesmo que para isso seja necessária a mudança de algumas práticas, como é o caso do coro executado pelo figural nas peças, quando comparadas às formas de meados do século passado para a atualidade, como nos relatam Mestres Antônio e Raimundo Evangelista. O relato de ambos também revela algumas categorias utilizadas no contexto dos grupos para enunciar aspectos da forma musical, como no caso da categoria “versão” que os mestres utilizam para designar as repetições de um verso na parte A da peça e “resposta” ou “coro” para designar a parte B.

Mestre Antônio: É assim, a gente tá cantando a primeira versão e os figural na segunda, por conta de dar um descanso pra garganta do mestre, mas que a peça correta é o mestre cantar e depois os figural responder só a resposta. Agora a gente tá fazendo isso aí não é por outra coisa é pra gente dar um descanso na garganta.

Mestre Raimundo: É assim, no modo antigo, no tempo em que eles faziam, eles cantavam a peça todinha e o figural só respondia o coro, não respondia a peça, entendeu? Já nós coloca pra todos responder que fica mais fácil deles aprender, então a gente já bota pra todos responder. A gente faz a versão primeira e a mesma versão eles responde, faz o coro na mesma versão, por conta que fica mais fácil deles aprender, ele escuta a primeira e só repete. Então fica mais fácil da gente ensinar eles cantar. Por isso que a gente tem, assim, quando o figural sai da gente ele sabe cantar em qualquer lugar que ele chega. É por causa que a gente faz, sempre a gente manda ele repetir o que o mestre cantou. E na época que a gente brincava com o finado Zuza, a gente respondia só o coro, entendeu? Ninguém cantava a peça toda. Então muitas vezes você perguntava a peça toda e ninguém sabia a peça toda, completa, a gente sabia o coro. Tem muito cara que brinca reisado e não sabe a peça toda não⁷.

Nossa experiência em sala de aula confirma que a forma utilizada atualmente pelos grupos de Reisado de Congo, além de ser bem mais cômoda, no sentido da respiração, para quem está puxando a peça, também é uma forma eficiente de se ensinar essas canções, uma vez que o coro responde integralmente o que a mestra ou mestre cantam, ajudando a fixar letra e melodia e agilizando o processo de aprendizado que, nesse caso, se configura como um jogo de atenção ao que a mestra ou mestre cantam com sua seguinte repetição.

Alexsandra Salvador também relata sua relação com a diversidade de interpretações das mestras e mestres no que diz respeito às frases melódicas e poéticas. Ela como musicista e brincante de grupos da diversidade cultural caririense, nos conta como vai compreendendo essa

⁷ Fala dos Mestres Antônio e Raimundo Evangelista na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 20/04/2021.

liberdade interpretativa e como vai montando seu repertório performático. Ela usa como exemplo uma peça que conhecemos em 2003 com a seguinte poesia: É sete padre, sete igreja, sete sino / sete cordão de menino / acompanhando sete andor. / Sete broquel de flor / São José batendo palma / São Miguel pesando as almas / aos pés de nosso senhor.

Tem uma peça que eu acho linda mas eu ouvi cantarem de diversas formas que ela é: São sete igreja, sete padre, sete sino
Sete cordão de menino, carregando sete andor
E aí eles vão cantando de forma diferente, né? Eu não sei, acho que no Juazeiro é um pouco diferente do Crato. Eu aprendi com Mestre Cirilo, eu já tinha ouvido alguns mestres aqui no Crato, desde criança você vai aprendendo, né? E aí o Mestre Cirilo cantou. E também tem um senhor lá na SCAN que ele é um Mateus e ele canta de forma diferente e eu aprendi de várias maneiras. Aí Assis me ensinou de outra maneira e aí eu vou juntando tudo e vou fazendo minha versão.
E tem essa questão que me encanta, que é a oralidade. Porque às vezes o mestre canta e você não entende muito bem. Então é uma palavra aí tu bota outra. Por exemplo, no Juazeiro diz: São José batendo palma, aqui a gente diz assim: sacristão batendo palma. Acho que alguém ouviu, ao invés de São José ouviu sacristão e tem o sacristão, ele bate palma também, enfim. Eu me encanto com essa questão da oralidade⁸.

Tomamos como exemplo também uma frase poético-melódica muito comum no cancionário dos Reisados de Congo e que aparece em mais de uma peça ou em versões mais ou menos distintas de uma mesma canção que diz: Beleza, cheguei agora. Nossa senhora ela é nossa defesa (Partitura 6).

Partitura 6 - Exemplos de interpretação da frase: Beleza, cheguei agora

Exemplo 1

Be - le - za che-guei a - go - ra. Nos-sa se - nho - ra_e-la é nos-sa de - fe - sa

Exemplo 2

Be - le - za che-guei a - go - ra. Nos-sa se - nho - ra_e-la é nos-sa de - fe - sa

Exemplo 3

Be - le - za che-guei a - go - ra. Nos-sa se - nho - ra_e-la é nos-sa de - fe - sa

Exemplo 4

Be - le - za che-guei a - go - ra. Nos-sa se - nho - ra_e-la é nos-sa de - fe - sa

Fonte: Produzido pelo autor

⁸ Fala de Alexandra Salvador na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 21/04/2021.

Esses são alguns exemplos de dinâmicas poético-musicais existentes nos Reisados de Congo caririenses e que podem servir de inspiração para a elaboração de planos didáticos ou projetos no campo da educação musical para se trabalhar aspectos ligados à criação, seja no âmbito da composição, seja no da interpretação.

2. MEU BOI É BONITO, MEU BOI DO AMOR / FAÇA SUA VENHA AOS PÉS DOS TOCADOR – INSTRUMENTOS MÚSICAIS NO REISADO DE CONGO

Como alternativa à urgente e necessária decolonização da formação inicial de educadoras e educadores musicais quanto à prática instrumental e consequente ampliação de possibilidades para estudantes de música, seja nas escolas especializadas, educação básica ou outros espaços educativos, temos a diversidade de formações instrumentais encontrada nos Reisados de Congo caririenses. Desde nosso primeiro contato com os reisados da região, em 2003, vimos diferentes conjuntos musicais fazendo o acompanhamento instrumental dessa brincadeira. Grupos acompanhados apenas de zabumba ou zabumba e caixa, sem a presença de nenhum instrumento harmônico ou melódico (muito comum no Juazeiro do Norte), passando por grupos com a viola de reisado e sem nenhuma percussão (mais comuns no Crato), bem como o acompanhamento de partes ou do todo de bandas cabaçais, além de alguns formatos com uma diversidade maior de instrumentos musicais como nos relata Mestre Mazé Luna a respeito do grupo de seu pai, Mestre Dedé de Luna. “No tempo do meu pai tinha a sanfona, tinha Correinha com o pife, tinha o pai de Ciço, que hoje toca comigo, com a viola, tinha Ciço com o zabumba, tinha outro com a caixa. Eram muitos instrumentos e era muito bonito.”⁹

Além desses instrumentos, Mestre Dedé de Luna também costumava utilizar cavaquinho e ele mesmo tocava banjo, mas não no reisado, onde se ocupava com a função de mestre, mas na Folia de Reis. Barroso relata também a diversidade na utilização de instrumentos musicais no Reisado de Congo, fazendo uma menção interessante à utilização de bandas cabaçais para o acompanhamento desses grupos.

Toda companhia de Reisado, em apresentações ou ensaios, traz sua orquestra, composta geralmente de instrumentos de corda (mais costumeiramente, viola, rabeca ou violão), de percussão (zabumba, caixa, triângulo, maracá, ganzá, pandeiro etc.), de sopro (pífaros) e de fole (sanfona). Estes instrumentos são utilizados alternadamente. Atualmente, no Reis de Congo, o cortejo e as batalhas são acompanhados, usualmente, por uma Banda Cabaçal, conjunto formado por dois ou três pífanos, um zabumba, uma caixa e um prato. Já o acompanhamento das peças dançadas ou das apresentações de entremezes, durante o espetáculo, é feito, geralmente, por um instrumento de corda ou de fole, secundado por instrumentos de percussão. (BARROSO, 1996, p. 136)

A descrição de Barroso é reforçada pelo relato do Mestre Valdir Vieira.

Os instrumentos percussivos nos reisados, eles eram muito utilizados, que no caso são as bandas cabaçais, eles eram utilizados somente nos cortejos que são os quilombos e no combate de espadas. Pra se cantar dentro de casa, pra se cantar o divino dentro de casa – por isso que se escuta bem detalhadamente o trupé¹⁰ quando se faz – pra se

⁹ Fala de Mestre Mazé Luna na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 21/04/2021.

¹⁰ Trupé é o nome dado ao sapateado que o figural do reisado executa em determinados momentos das peças e que guarda forte relação entre corpo e ritmo. Abordaremos melhor essa prática na próxima seção desse texto.

cantar dentro de casa não tinha o zabumba, não tinha o instrumento percussivo. Dentro de casa obrigatoriamente seria o violão. Por isso que antes, antes, existia muito forte a presença do violão, com o passar do tempo é que foi se esquecendo um pouquinho, mas dentro de casa é violão. Na rua, bandas cabaçais e instrumentos percussivos¹¹.

A formação instrumental das bandas cabaçais caririenses

As bandas cabaçais no Cariri em sua grande maioria são formadas por quatro ou cinco integrantes (Figura 3). As formações menores contam com dois pífanos, um zabumba e uma caixa, as maiores acrescentam os pratos. Mestre Raimundo Aniceto, último mestre da segunda formação da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto de Crato, costumava explicar que o “conjunto cabaçal” é formado apenas pelos quatro instrumentos de fabricação natural, uma vez que os pífanos são produzidos de taboca (espécie de bambu nativo)¹², e as caixas e zabumbas de madeira, couro de bode ou carneiro (antigamente eram utilizados couros de caças como do veado) e amarrados com cordas que fazem a função de esticar as duas peles desses membranofones.

Figura 3 - Banda cabaçal durante a festa de Santo Antônio de Barbalha



Fonte: Hélio Filho

¹¹ Fala do Mestre Valdir Vieira na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 22/04/2021.

¹² Atualmente também é muito comum a fabricação de pífanos a partir de canos metálicos ou de PVC.

O zabumba cabaçal

Figura 4 - Zabumba cabaçal tocado pelo Mestre Francisco da Banda Cabaçal São José de Missão Velha - CE



Fonte: Augusto Pessoa

O zabumba tem dimensões maiores e é responsável por registros mais graves, embora seja percutido por duas baquetas diferentes, onde uma delas produz estalos de registro mais médio ou agudo. A denominação que essas baquetas recebem na região se diferenciam pelo seu formato e função. A baqueta que é utilizada para percutir o couro superior e produzir os sons mais graves é chamada de mão, marreta ou maceta e é produzida a partir de um cabo de madeira com sua ponta acolchoada por algum material mais macio como tecidos ou meias. A baqueta utilizada no couro inferior é chamada de vareta, palheta ou bacalhau e se constitui de uma fina haste de madeira mais longa que a mão do zabumba, tendo a função de dar estalos no couro produzindo sons mais agudos. Essa baqueta toca preenchendo os espaços vazios das células rítmicas graves produzidas pela mão do zabumba, geralmente em contratempos, mas produzindo também células com bastante independência, fazendo do zabumba um instrumento que proporciona ao conjunto instrumental duas linhas percussivas de timbres e desenhos distintos como se tivéssemos dois percussionistas atuando separadamente.

A caixa cabaçal

A caixa tem a mesma estrutura geral do zabumba se diferenciando por ter dimensões bem menores, o que lhe proporciona registros mais agudos, e por ter finas tiras de couro enroladas e dispostas juntas, lado a lado, no couro inferior. Ao conjunto dessas tiras é dado o nome de esteira. As duas baquetas utilizadas são denominadas cambitos e geralmente são produzidas de alguma madeira dura para facilitar rebotes e rufos, muito apreciados e executados pelos caixeiros das bandas cabaçais. A soma da sonoridade chiada ou rachada proporcionada pela vibração da esteira no couro inferior com o uso constante da técnica de rufos dá à caixa uma característica de preenchimento com muitas notas de curtíssima duração sendo executadas em espaços reduzidos de tempo.

Figura 5 - Caixa cabaçal



Fonte: Augusto Pessoa

Os pífanos

Os pífanos, também chamados de pifes, são flautas transversais de sete furos, onde um serve para o sopro e os outros seis para a digitação das notas. Eles são tocados em duplas que são chamadas de pareias ou casais. Cada pífano executa uma linha melódica distinta, sendo um deles responsável pela melodia principal da música tocada enquanto o outro faz uma segunda voz que pode ter o mesmo desenho melódico, mas geralmente formando intervalos de terça. Alguns pifeiros são reconhecidos por ter grande capacidade de “entoar” a segunda voz, executando contrapontos muito criativos e independentes da melodia principal, mas produzindo intervalos que dão um preenchimento harmônico importante à música. Esses intervalos podem variar entre quartas, quintas, oitavas, além das tradicionais terças já mencionadas.

Figura 6 - Pífano tocado pelo Mestre Francisco da Banda Cabaçal São José de Missão Velha - CE



Fonte: Augusto Pessoa

O conjunto cabaçal mais original, composto por esses quatro instrumentos ainda é bem presente em comunidades rurais mais afastadas dos grandes centros urbanos caririenses, principalmente nos sítios da cidade de Barbalha, porém a inclusão dos pratos como quinto instrumento já é bem popularizada, principalmente nas bandas cabaçais de Crato e Juazeiro do Norte. Os pratos, provavelmente uma influência das bandas marciais, muito comuns nos municípios do interior cearense, são produzidos de metal e geralmente adquiridos em lojas de instrumentos musicais, embora alguns sejam produzidos por integrantes das bandas a partir de técnicas artesanais de metalurgia. Eles fazem uma função de preenchimento rítmico principalmente em contratempos quando são executados os baiões, xotes ou quilombos, mas também reforçando, com seu timbre agudo e brilhante, os acentos fortes do zabumba quando nas marchas e valsas. A relação entre bandas cabaçais e Reisados de Congo é importante e revela a dinâmica de cooperação artística e economia criativa da diversidade cultural caririense. Leite (2019) em sua pesquisa a respeito das bandas cabaçais no contexto da festa do pau da bandeira de Santo Antônio de Barbalha considera que os Reisados de Congo são uma

expressão popular que propicia a difusão das Bandas. São manifestações de caráter religioso que envolvem música, dança e teatro, muito praticada no Nordeste. Os grupos de reisados contratam muitas vezes as Bandas Cabaçais para fazerem a música nas suas apresentações, especialmente para os momentos das lutas com as espadas, instante que necessita de muito vigor. (LEITE, 2019, p. 49)

A terça neutra

As bandas cabaçais que tocam nos reisados guardam em seus pífanos reminiscências de sistemas musicais muito antigos como a presença dos intervalos de terça neutra. Essa característica apresenta amplas possibilidades de atuação na educação musical, desde a caracterização do intervalo e comparação com as terças maiores e menores, a construção de instrumentos a partir da escala dos pífanos, a pesquisa histórica e a elaboração de técnicas para a execução desses instrumentos no contexto da música tonal.

A terça neutra estudada por Figueiredo e Lühning (2018) e Pinto (2001 e 2008) foi encontrada na cultura musical de bandas de pífano e nos cantos a duas vozes dos aboios de vaqueiros e cantos de trabalho. Suas raízes são muito distantes espacial e temporalmente, mas permanecem presentes na cultura musical nordestina a despeito da hegemonia dos padrões da música ocidental eurocêntrica. Figueiredo e Lühning relatam um registro desse intervalo no final do século VIII, a partir do desenvolvimento de uma técnica de execução do alaúde pelo músico Mansur Zalzal, possibilitando a execução de certas relações intervalares até então não documentadas, uma das quais passou a ser conhecida como “terça neutra de Zalzal”

(FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018, p. 108).

No sistema tonal da música ocidental, ensinado hegemonicamente no Brasil, existem dois intervalos de terça, a terça maior (equivalente ao intervalo sonoro de Dó a Mi) e a terça menor (Dó a Mi bemol). A música tonal se baseia predominantemente nessa base conceitual, pois as tonalidades são definidas por acordes (combinação de notas) que devem indicar o intervalo de terça, formando os acordes maiores (com terças maiores) ou menores (com terças menores). Os intervalos existentes nas escalas musicais do sistema tonal, com suas terças maiores e menores, foram arbitrados no período Barroco, resultado de cerca de um século de experimentos de vários músicos para se criar uma escala “temperada” que pudesse servir para a execução de músicas em diversas tonalidades pelo mesmo instrumento musical, principalmente os de afinação fixa como os de teclas. A consolidação dessa busca se deu com a publicação dos dois volumes da obra “O Cravo Bem Temperado” de Johann Sebastian Bach, onde o compositor criou e registrou peças nas doze tonalidades comuns na música europeia, em suas variantes maiores e menores, todas possíveis de serem executadas ao cravo, desde que fosse aplicada a afinação que passou a ser conhecida como temperada.

Há um sistema de medição da escala temperada que atribui 100 *cents* ao intervalo de semitom (entre Dó e Dó sustenido, por exemplo). Nesse sistema o intervalo de terça menor mede 300 *cents* e o da terça maior 400 *cents*. A terça neutra de Zalzal está entre essas duas possibilidades de intervalo.

Em sua época, era comum entre os alaudistas o uso de um intervalo chamado terça menor persa, que correspondia a 303 cents. Zalzal introduziu (RASHID, 1996: 599) um intervalo equidistante entre a terça menor persa (303 cents) e a terça maior pitagórica (407 cents, ou $81/64$), resultando em 355 cents, intervalo que passou a identificar a terça neutra que leva seu nome. O registro histórico da terça neutra de Zalzal já aparece na conhecida obra *Kitab al-musiqi al-kabir* (“O grande livro da música”), de autoria do musicólogo, filósofo e cientista Al-Farabi (séc. X). (FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018, p. 108)

O pesquisador e a pesquisadora encontraram a terça neutra de forma recorrente em análises acústicas de três grupos instrumentais e três vocais, sendo os instrumentais a Banda de Pífanos de Caruarú, Banda de Pífano de Geração em Geração e Bandinha de Pífano Zabumba Caruarú. Concluíram que esses grupos executam esse intervalo com níveis de precisão e acurácia extremamente altos (Ibidem, p. 121). Esse estudo combate a narrativa de um possível desvio de afinação, muito difundida entre músicos, estudantes e professores de música que ignoram a existência de sistemas musicais distintos do tonal de escalas temperadas na constituição da música brasileira, considerando qualquer prática fora desse padrão como uma desafinação.

Percebem-se relações sutis, mas profundamente enraizadas, na associação do

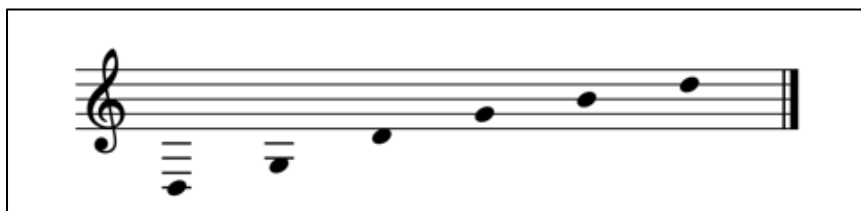
letramento/conhecimento com seus valores agregados, especialmente os de poder e de representação. Em outras palavras, para muitas pessoas no Brasil é difícil imaginar que alguém não letrado, portanto supostamente “sem conhecimento” na visão corrente e dominante, possa ser detentor de conhecimentos específicos, como aqueles de um sistema musical próprio, complexo e diferente do habitualmente conhecido e utilizado. (FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018, p. 107)

Nós encontramos o intervalo de terça neutra também em bandas cabaçais caririenses, tanto na peculiaridade das cores de suas escalas, como também de forma mais sistemática, comparando os pífanos fabricados pelos mestres das bandas com pífanos fabricados por construtores que utilizam a escala temperada como padrão. Essa constatação também pode ser dada pela medição das alturas das notas dos pífanos das bandas cabaçais com o auxílio de um afinador eletrônico com medidas em *cents*. Fizemos isso com um pífano que nos foi apresentado por Mestre Titico da Banda Cabaçal São Bento, músico bem atuante junto aos grupos de reisado, em especial no Reisado São Miguel e no Reisado Arcanjo Gabriel, do Mestre Valdir Vieira. Partindo da primeira e terceira notas desse instrumento verificamos uma medição que variou entre 350 e 360 *cents*, sendo que o valor de 355 *cents* foi encontrado em várias ocasiões. Obviamente que esse nosso experimento não tem um rigor estatístico como o dos autores e da autora já citados, mas reforça a existência de um sistema musical distinto do tonal, presente nas brincadeiras de Reisado de Congo e bandas cabaçais caririenses e que pode ser mais bem estudado na educação musical nas escolas, universidades e espaços educativos, principalmente se tivermos a postura justa de interagirmos com os guardiões desses saberes.

A viola do Reisado de Congo

A viola de reisado é adaptada pelos violeiros a partir do violão popularmente conhecido, encordoando-se com cordas de aço e afinando diferentemente (Partitura 7) para facilitar a realização de melodias juntamente com o acompanhamento harmônico, além de possibilitar maior facilidade na execução de duas vozes na melodia, característica que é normalmente acompanhada pelo canto do figural.

Partitura 7 - Afinação da viola de reisado



Fonte: Produzido pelo autor

Como apresentado na partitura 7, a afinação da viola de reisado abre um acorde de G

(Sol maior) quando as cordas são tangidas sem nenhuma digitação. Essa tonalidade é a mais comum e também mais cômoda para o canto das melodias de Reisado de Congo na tessitura da voz dos mestres homens, proporcionando uma boa projeção, sem a necessidade de forçar a voz em busca de notas muito agudas ou muito graves, região confortável também para a execução da segunda voz, e que também guarda outras vantagens. A afinação é facilmente obtida a partir do encordoamento original dos violões tradicionais não necessitando troca de cordas ou tensões exageradas para o instrumento. É comum, inclusive, que os violeiros de reisado utilizem o mesmo instrumento para tocar outros repertórios com a afinação tradicional de violão. As alterações necessárias para se obter a afinação de reisado acontecem na primeira corda, baixando a altura de E para D (Mi para Ré), na quinta, baixando de A para G (Lá para Sol) e na sexta, baixando de E para D (Mi para Ré), assim nenhuma corda tem sua tensão aumentada na mudança de afinações.

Essa afinação atende à tessitura da maioria dos mestres homens, embora alguns mestres cantem em tonalidades mais altas como é o caso de Mestre Antônio Evangelista e Mestre Valdir Vieira que normalmente cantam as peças entre as tonalidades de A (Lá maior) e C (Dó maior). A tonalidade de G geralmente é muito baixa para a maioria das mestras mulheres. Obviamente que isso não é uma regra rígida. Há mulheres que também cantam confortavelmente na tonalidade de G, como é o caso da Mestre Lúcia do Reisado Estrela Guia de Juazeiro do Norte, mas normalmente as mestras cantam as melodias em C (Dó maior) ou D (Ré maior). Para tocarem nos reisados femininos ou comandados por mestras com essa tessitura vocal, os violeiros fazem uma meia pestana na quinta casa, abrindo um acorde de C (Dó maior) e deixando os dedos médio, anelar e mínimo para digitar as melodias. A quinta corda (nota Sol na afinação de reisado) fica solta funcionando como um bordão para a formação do acorde com inversão do baixo, já a sexta corda (nota Ré na afinação de reisado) pode ser evitada ou afinada em E (Mi) como fazia Mestre Zé Oliveira, segundo nos informou Maria Gomide.

A afinação é em Sol maior que aí na quinta casa fica Dó. E aí vira um esquema de harmonia que às vezes, quem não canta em Sol, canta em Dó, são dois complementos. Aonde é o Lá no violão, o bordão, vira Sol e aonde é o Mi vira o Ré. Então ele todo aberto é Sol maior e na quinta casa ele fica Dó, só que fica um Dó com baixo em Sol. E pra algumas pessoas que tem uma voz mais alta, por exemplo, facilita. Se eu não me engano na terreirada do Valdir, ele alcança Dó e quando ele tá muito querendo ele vai pra Ré¹³.

A prática de acompanhamento com a viola de reisado une harmonia e melodia a duas vozes e tem execução relativamente simples, com a formação dos acordes de tônica, dominante

¹³ Fala de Maria Gomide na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 27/04/2021.

e subdominante, característicos das harmonias de reisado, montada geralmente com dois dedos apenas, caso a tonalidade seja a de G (Sol maior), acrescentando-se a meia pestana quando se toca em uma tonalidade mais alta. No Cariri estão em atuação violeiros experientes com destaque para Mestre Assis, Mestre Nando e Mestre Zé Bilu, todos de Crato, tendo o último participado do espetáculo Opereta Popular Canto de Reis, onde faz o acompanhamento do coral de mestras e mestres de reisado, executando peças em diversas tonalidades (G/Sol, A/Lá, C/Dó, D/Ré) com grande desenvoltura e interagindo com outros músicos dos grupos de reisado, músicos de bandas e de orquestras locais.

A rabeca no Reisado de Congo

Soler (1995, p. 106) diz que tanto a viola quanto a rabeca são instrumentos do período renascentista, de longa gestação medieval e atribui-lhes uma influência árabe e norte africana determinante para sua consolidação na Europa medieval, sobretudo na península ibérica.

No tocante ao Brasil, não há dúvida de que tanto a rabeca quanto a viola devem seu uso a uma implantação que aconteceu nas primeiras etapas da colonização. Efetivamente, a partir do Séc. XVII estes instrumentos não mais teriam podido ser importados, estando como estavam já praticamente desaparecidos em Portugal e na Espanha. Tinham sido substituídos, naquelas terras: a viola cedera seu lugar para a guitarra; a rabeca, para o violino. No sertão a dupla perdura, e manda, até hoje. (SOLER, 1995, p. 111)

O cariri cearense foi a grande arena do rabequeiro Pedro Pereira da Silva, o famoso Mestre Cego Oliveira, protagonista de filmes dirigidos por Tânia Quaresma e Rosemberg Cariry¹⁴, com uma discografia de um LP duplo e um CD¹⁵, além de participação em mais seis discos e que tocou sua rabeca em palcos em Fortaleza, Rio de Janeiro, além das tradicionais performances na feira do Crato e na rua São Pedro em Juazeiro do Norte. Seu ofício como cantador de feiras e seu reconhecimento perante o público de grandes centros urbanos se deu em torno da cantoria e do repente, mas estando o Cego Oliveira imerso na cultura caririense, não teve como fugir da influência do Reisado de Congo desde os seus primeiros aprendizados como nos relata seu filho Zé Oliveira em entrevista a Leandro (2002).

Nos recônditos de escuridão da sua vida, do que jamais reclamava, achou de aliviar a solidão no entretenimento de domar o precioso instrumento. *Começou a caçar som na rabeca. Quando foi de tarde já tava resmungando a Asa Branca, sem ninguém ensinar. Daí, chamaram ele pra tocar num reisado*, lembra Zé Oliveira, o filho. (LEANDRO, 2002, p. 20, grifo do autor)

¹⁴ *Nordeste: Cordel, Repente e Canção* de Tânia Quaresma (1975) e *Pedro Oliveira, O Cego que Viu o Mar* de Rosemberg Cariry (1999).

¹⁵ LP duplo *Cego Oliveira – Rabeca e Cantoria* (1992) e CD *Cego Oliveira – Memória do povo cearense, vol. II* (1999)

Cego Oliveira foi um artista muito atuante não só em Juazeiro do Norte e Crato, mas em boa parte do Cariri cearense e no Pernambuco. Seu relato a respeito de sua dinâmica de apresentações revelam uma intensa movimentação em municípios e distritos do entorno da cidade de Exu, terra natal de Luiz Gonzaga.

Sentia não poder aceitar mais de um compromisso por dia, pois acontecia de chegar até cinco convites entre casamentos, e outras festividades: *Toquei taboca e zabumba mais os camaradas em uns poucos de anos. Adepois me casei e resolvi deixar as cantorias para tocar por renovação, casamento, batizado e aniversário. [...] Eu já tenho andado muito, ói aqui: Araripe, Potengi, Santana do Cariri, Farias Brito, Várzea Alegre, até a cidade de Souza eu já fui... Araripina, Poço Verde, Aricuí, Feitoria, Espírito Santo, Barra de São Pedro, Jatobá, Santa Filomena, todos esses lugares.* (LEANDRO, 2002, p. 28 e 29, grifo do autor)

O relato do mestre associado às entrevistas colhidas por Madeira (2016) com pessoas que conviveram com Luiz Gonzaga mostra que a sonoridade dos reisados, das bandas cabaçais e da música de rebecca formavam a paisagem sonora que embalava a infância e adolescência do rei do baião, certamente tendo influência central na composição do repertório e dos gêneros desenvolvidos e difundidos por Gonzaga em âmbito nacional a partir de seu lançamento como artista no Rio de Janeiro.

Os grupos daqui aparecia [sic] numa época próximo de Semana Santa, depois Dia de Reis, aparecia grupos de reisado [...] eram os grupos mais famosos daqui. Lá pra Chapada tinha os penitentes e o reisado vinha pra aqui. Os penitentes não vinham. Porque aqui só tinha a igreja católica e não se misturava mais nada. [...] Somente a devoção a São João Batista¹⁶. (ALENCAR, M., 2013, apud MADEIRA, 2016, p. 131)

A banda cabaçal ainda hoje toca aqui nas festas [...] eles se reúnem [...] tem vez que é um, tem que vez é outro [...] ali na Chapada tem reisado [...] eles ainda dançam. É tudo mais resumido, porque as diversões vão aparecendo e o povo vai largando essas coisas¹⁷. (ALENCAR, A., 2013, apud MADEIRA, 2016, p. 132)

[...] tinha rebecca, reisado [...] tocava no Araripe. Tocava onde o povo convidava, né? Tocava no São João, em junho. O reisado era daqui [...] dos sítios. Naquele tempo mais era “oito baixos”, mas já morreram todos¹⁸. (SANTOS, 2013, apud MADEIRA, 2016, p. 132)

[...] o pai de mãe Santana era homem que tinha uma rebecca, que ele andava sempre nas festas, nas diversão [sic]. E pai Januário era tocador de sanfona a oito baixo, que foi o instrumento que ele usou. De reisado tinha [...] aqui mesmo no Araripe. Eles mesmo inventava o reisado. Era uma diversão pra nós. Era uma distração muito grande. Agora vinha reisado daí de Juazeiro, vinha daí desses lugares. Todos vestidos de vermelho, outros todos vestidos de branco. O movimento que tinha aí era no São

¹⁶ Depoimento de Marfisa Alencar a Márcio Mattos Aragão Madeira. Exu, 2013. O autor informa que Marfisa Alencar é herdeira do dono da fazenda onde nasceu Luiz Gonzaga (MADEIRA, 2016, p. 131)

¹⁷ Depoimento de Amparo Alencar a Márcio Mattos Aragão Madeira. Exu, 2013. O autor informa que Amparo Alencar é herdeira do dono da fazenda onde nasceu Luiz Gonzaga (MADEIRA, 2016, p. 131)

¹⁸ Depoimento de José Praxedes dos Santos a Márcio Mattos Aragão Madeira. Exu, 18 de dezembro de 2013. O autor informa que o entrevistado tinha 81 anos à época da entrevista e que era ex-funcionário do pai de Luiz Gonzaga (MADEIRA, 2016)

João¹⁹. (SANTOS, 2013, apud MADEIRA, 2016, p. 132)

Nos aspectos relacionados à história da música e mesmo na contextualização dos estudos de ritmos e gêneros musicais como o baião, é importante que educadoras e educadores musicais tenham a clareza de que o rei do baião estruturou esse e outros gêneros a partir de referenciais existentes no fluxo cultural da Chapada do Araripe, onde Reisados de Congo, bandas cabaçais e a música de rabeça, são elementos indissociáveis da formação musical de qualquer artista local. Luiz Gonzaga reuniu matrizes rítmicas, melódicas e poéticas de um conjunto diverso de manifestações artísticas presentes em sua trajetória nos pés de serra do Cariri cearense e em Pernambuco e negligenciar essa contextualização, não só mantém a marginalização dos saberes de populações negras e indígenas, como também se configura em uma perda de oportunidades de se desenvolver estudos mais coesos e analíticos.

No caso do baião, por exemplo, é possível desenvolver a pesquisa e o estudo comparativo de como esse gênero é executado em diversas culturas musicais. O Reisado de Congo conta com baiões nas peças de terreiro cantadas após a louvação do divino dentro de casa, bem como o baião de espadas, executado para o jogo de espadas típico dessa brincadeira, constituindo referenciais que reforçam a identidade cultural local.

A própria música de rabeça tem, dentre suas principais características, a de promover além de desenhos melódicos, acompanhamentos harmônicos e rítmicos facilitados pelo movimento de “serrar” o arco de modo constante, muito curto e incisivo, com acentos deslocados da métrica binária, conduzindo o discurso musical regido pelo ritmo frenético e percussivo do arco (FIAMMENGHI, 2008, p. 214). Esse recurso rítmico também foi bastante explorado por Luiz Gonzaga para o desenvolvimento do que ele chamou de *resfulengo*, conhecido também como *jogo de fole* ou *miudinho*, utilizado pelo artista pela primeira vez na gravação de Vira e Mexe, única de nove faixas gravadas por Luiz Gonzaga, no primeiro ano de sua carreira como músico contratado de uma gravadora, que representava, de fato, o início do que viria a ser o mais próximo do repertório de sua rica obra, com características regionais, segundo palavras do próprio músico (MADEIRA, 2016, p. 366 – 368).

O universo de possibilidades de se trabalhar os instrumentos musicais presentes no Reisado de Congo caririense, nos mais diversos contextos da educação musical, seja no ensino superior, na formação de docentes, nas escolas de música, na educação básica, nos espaços não formais de educação e, sobretudo, no contexto do próprio grupo e de sua comunidade, carregam

¹⁹ Depoimento de Priscila de Souza Santos a Márcio Mattos Aragão Madeira. Exu, 18 de dezembro de 2013. O autor informa que a entrevistada tinha 92 anos à época da entrevista e que ahvia sido amiga de infância de Luiz Gonzaga (MADEIRA, 2016)

uma riqueza e uma diversidade de abordagens que perpassam currículos, metodologias, pesquisa, técnicas e outros aspectos que serão tão mais bem desenvolvidos quanto tivermos a capacidade de interagir, acolher, reverenciar os saberes ancestrais presentes nas culturas de matriz afro-indígena.

3. Ô BATE MARCHA, TOQUE O TAMBOR / O MEU AMOR É QUE ME FAZ EU IR À GUERRA – RÍTMICA NO REISADO DE CONGO CARIRIENSE

Outro aspecto importante do universo musical dos Reisados de Congo caririenses, diz respeito à sua rítmica. Não só a diversidade de gêneros que carregam suas células características, dominadas e desenvolvidas por muitos percussionistas da região, mas também a relação forte desse aprendizado com o corpo. Metodologias forjadas há muitas décadas, técnicas e jogos lúdicos são vivenciados na interação com os mais experientes, mestras, mestres, brincantes e tocadores, direcionando a educação musical de muitas crianças e jovens nas zonas rurais e periferias do Cariri cearense. Muitas dessas práticas constituem valiosos elementos pedagógicos para quem atua com música em espaços de educação formais e não formais.

Atualmente podemos classificar cinco gêneros que se diferenciam quanto as células rítmicas, tocados comumente nos Reisados de Congo, sendo eles: marcha, valsa, xote, baião (com suas variantes de baião de terreiro e baião de espadas) e quilombo. Cada ritmo tem, associado a ele, um repertório de passos e trupés (também chamado de pisadas) que materializam essa relação corpóreo-musical que é, ao mesmo tempo, herança da ancestralidade africana e oportunidade metodológica para a educação musical dentro e fora do âmbito dos grupos de reisado.

Marcha

A marcha (Partitura 8) é um dos ritmos mais recorrentes no Reisado de Congo caririense, sendo o mais executado no início da brincadeira, principalmente nas peças de chegada, peças cantadas quando o grupo está se aproximando da casa onde irá se apresentar ou, quando no contexto de apresentações em palcos ou praças, as primeiras peças executadas. Registramos um diálogo entre Mestre Valdir e Mestra Flatenara explicando essa prática, bem como destacando as marchas instrumentais tocadas antes das peças cantadas, onde ambos revelam a função desse costume.

Mestre Valdir: A gente sempre começa com uma chegada e normalmente, ou eu canto Casa Grande, ou Esse Reisado Quando Sai Na Rua, ou Meu Reisado Vem, sempre é uma peça de chegada e, na maioria das vezes, no nosso grupo, se inicia com uma marcha. Você bate a marcha, que a marcha é justamente o tempo que você tem pra você lembrar da peça que você vai puxar, a tonalidade dela que você vai cantar e você lembrar uma peça e em cima dessa você lembrar mais duas, três, quatro que você precise, tipo, de repente você não tem muito tempo e você vai cantar um pout-pourri dessas peças, que é no mesmo ritmo. Então a marcha já vai te ajudar. Você já vai lembrar duas, três, quatro peças que você vai cantar uma seguida da outra, porém no

mesmo ritmo, sem apitar²⁰.

Mestra Flatenara: Até pra dar um fôlego, né, Valdir? Pra voz. Enquanto você tá pensando, ali você já tá descansando a voz, tanto a sua como as do figural²¹.

Partitura 8 - Célula rítmica da marcha no Reisado de Congo cariense

Caixa

Zabumba

Legenda da linha de zabumba

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

Fonte: Produzido pelo autor

Um das pisadas (trupé) utilizadas pelo figural acompanha justamente as três notas tocadas na pele de ataque do zabumba (representadas pelas figuras que estão sobre a linha de pauta na voz do zabumba na Partitura 8), sendo feitas três pisadas para um lado e três para o outro. Dessa forma cada movimento para um lado corresponde a um compasso tocado no instrumental de acompanhamento. Esse movimento simples, facilmente assimilado por crianças e novatos na brincadeira, “incorpora” (no sentido de trazer para o corpo) conceitos diversos em música que, na prática, já educam musicalmente quem o realiza, e que também podem ser teorizados utilizando-se as categorias de compasso, duração, tempo e contratempo, figuras (semínimas e colcheias), pulso, andamento, retrabalhando uma prática corriqueira no contexto da brincadeira em forma de uma abordagem lúdica, divertida e que não recorre na estratégia de se compreender ritmos simples de forma unicamente intelectual. A leitura musical através da partitura ortocrônica muitas vezes é realizada de forma mais matemática do que musical, levando estudantes iniciantes a contar figuras de tempo, calcular, imaginar subjetivamente aquilo que pode pulsar em seu próprio corpo, o ritmo.

Valsa

A valsa (Partitura 9) é um ritmo ternário que no Reisado de Congo se apresenta com característica de binário composto (6/8), o que a configura também como uma célula rica de possibilidades para o trabalho na educação musical, uma vez que sua interação com os passos no reisado aproveitam a lateralidade, o balanço para os lados direito e esquerdo de quem dança, sem, no entanto, perder a característica ternária que diversifica o aprendizado com relação às

²⁰ A mestra ou mestre do reisado sempre usa um apito para comandar o grupo. Esse instrumento é utilizado para se iniciar e finalizar as peças.

²¹ Falas de Mestre Valdir Vieira e Mestra Flatenara Silva na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 23/04/2021.

fórmulas de compasso.

Partitura 9 - Célula rítmica da valsa no Reisado de Congo cariense

Caixa

Zabumba

Legenda da linha de zabumba

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

Fonte: Produzido pelo autor

O tombo é um dos passos mais característicos desse ritmo e consiste em tombar levemente o corpo para cada um dos lados, acentuando exatamente no tempo forte de cada pulso, o que faz o brincante concluir o ciclo dos dois lados (direita e esquerda) a cada novo compasso. No entanto nessa dança, os pés se movimentam de tal forma que marcam precisamente as seis colcheias que coincidem com as batidas da vareta do zabumba, dos acentos na caixa e, obviamente com a articulação de muitas sílabas nas letras das peças cantadas nesse ritmo. O trupé mais utilizado para as peças em valsa são as tesouras, cruzamentos de pernas que finalizam em pisadas com os dois pés simultaneamente e que podem ser realizadas de diversas formas como relata Mestre Valdir Vieira.

Esse ritmo que é a valsa, que é o tombo, valsa ou tombo é o mesmo, ele é um movimento mais lento, porém você pode fazer as mais diversas variações com a tesoura. Você pode dançar fazendo a tesoura, porém a tesoura mais lenta que é o cruzamento de perna que o Fabiano tava fazendo, ali é uma tesoura. Ele pode fazer esse mesmo movimento para frente e para trás como se realmente ele tivesse dançando uma valsa. Ele pode fazer esse movimento lateralizado. Pode fazer rodando também²².

A valsa e a marcha no Reisado de Congo são ritmos que, em suas células mais básicas, não apresentam síncope, mas isso é normalmente modificado pela criatividade e habilidade dos tocadores, principalmente zabumbeiros. Essas variações surgem principalmente em viradas ao final de frases melódicas e em curtas e sofisticadas inserções no meio delas. Porém outros ritmos da brincadeira já trazem em sua estrutura básica os acentos típicos das culturas musicais de matriz africana que, dentro de uma óptica moderno/colonial, são entendidos como deslocamentos, alterações dos acentos normais, visão que desconsidera as origens e as epistemologias dos povos que desenvolveram esses códigos há muitos séculos.

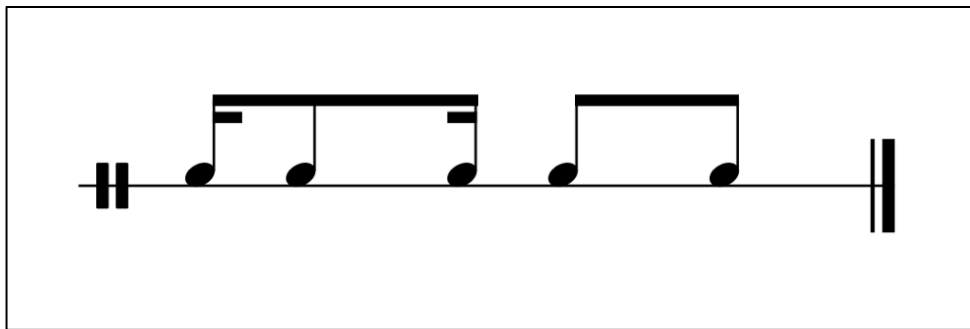
O próprio termo síncope designa uma ocorrência que “foge à regra” da prática musical eurocentrada que cunhou os conceitos musicais adotados na teoria, na escrita e na educação

²² Fala de Mestre Valdir Vieira na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 23/04/2021.

musical. Sandroni (2001) afirma que na teoria clássica ocidental palavras como “síncope” e “contratempo” expressam casos de contrametricidade²³, ao passo que casos opostos não deram origem a termos técnicos comparáveis, uma vez que são considerados procedimento normal, que dispensa menção.

Os três ritmos que serão mencionados em seguida carregam em sua estrutura básica a chamada “síncope característica” (Partitura 10), expressão cunhada por Mário de Andrade devido sua presença marcante na música brasileira do século XIX e início do XX (SANDRONI, 2002, p. 102) e que também é encontrada comumente em tradições musicais da diversidade cultural brasileira e afro-americana.

Partitura 10 - Síncopa Característica



Fonte: Produzido pelo autor

Xote

A fórmula descrita por Mário de Andrade é comumente encontrada nas peças de reisado, sendo muito recorrente nas peças cantadas em ritmo de baião e xote como podemos observar na peça de chegada do boi (Partitura 11).

²³ Esse termo, explicado por Carlos Sandroni a partir da definição de Mieczyslaw Kolinski, define os acentos que são executados fora dos tempos que coincidem com o pulso descrito na fórmula de compasso da música. O termo é oposto a cometricidade, onde os acentos ocorrem nos tempos que coincidem com o pulso e foi adotado por Sandroni em sua tese por terem um caráter neutro onde nenhum é mais regular ou normal que o outro.

Partitura 11 - Peça de chegada do boi

Pastorinha
Peça de Chegada do Boi - Xote

Peça tradicional
Transcrição: Fabiano de Cristo

Fonte: Produzido pelo autor

A peça se destaca pela presença constante da “síncope característica”, bem como de ligaduras que evidenciam que os acentos estão articulados em tempos não coincidentes com a pulsação 2/4 indicada na fórmula de compasso da música.

O ritmo de xote (Partitura 12), da forma como é tocado no Reisado de Congo cariense, apresenta em sua célula rítmica básica estruturas comuns às músicas africanas e afro-americanas, sendo esse aspecto mais uma boa oportunidade de se desvelar saberes de populações subalternizadas que, apesar de serem fundantes na estruturação da música brasileira e latino-americana, ainda são ocultados ou adaptados à teoria musical ocidental em forma de categorias como exótico, incomum, regional ou popular.

Partitura 12 - Célula rítmica do xote no Reisado de Congo cariense

Legenda da linha de zabumba

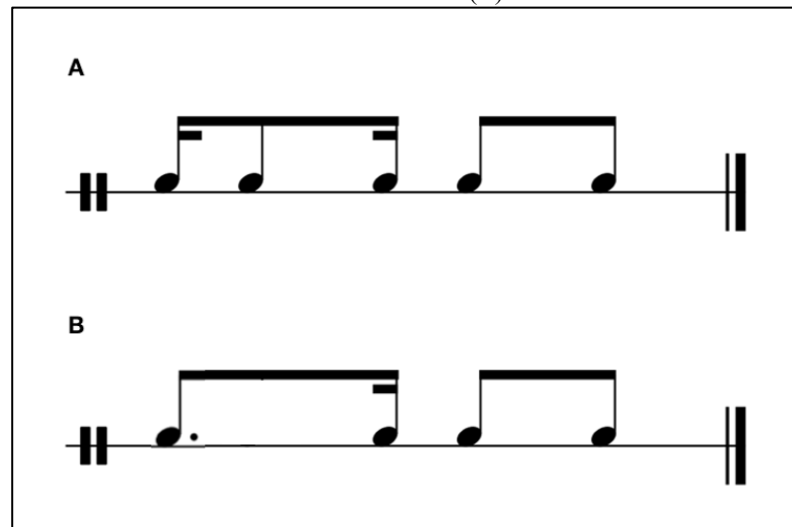
- - Batida solta
- × - Batida presa
- ♦ - Vareta ou bacalhau

Fonte: Produzido pelo autor

A estrutura básica da célula rítmica do xote tem na linha da pele de ataque do zabumba um padrão que se assemelha muito à “síncope característica” (Partitura 10), distinguindo-se desta apenas pela supressão da segunda colcheia e conseqüente alongamento da primeira semicolcheia resultando em uma colcheia pontuada (Partitura 13). Essa semelhança justifica o

casamento entre o ritmo cantado na peça de chegada do boi (Partitura 11) e a escolha natural dos tocadores pelo ritmo de xote para o seu acompanhamento.

Partitura 13 - Comparação entre a "síncope característica" (A) e a célula básica do xote (B)



Fonte: Produzido pelo autor

Da mesma forma que no canto o corpo também acompanha essa rítmica, uma vez que os passos e trupés executados pelo figural são intimamente ligados com as células dos ritmos tocados como já foi mencionado para a marcha e para a valsa. No xote temos passos como o “serra”, “dois pra frente, dois pra trás” e a “tesoura” que obedecem a essa lógica. Esses três movimentos foram executados durante a oficina, sendo comentados pela Mestre Flatenara e pelo Mestre Valdir.

Eu vi que você fez dois passos diferentes só que num mesmo ritmo. No primeiro tu fez tipo aquele, o serra, só que nele também cabe esse segundo passo que você fez. Já a gente não, a gente não faz ele no serra, a gente só faz esse segundo passo. No segundo passo você fez do jeito que a gente faz. Já na hora do trupé, eu vi que você faz a tesoura e depois pisa, a gente não, a gente só dá duas pisadas pra frente e duas pisadas pra trás. Assim fica até o mestre decidir se vai repetir a peça ou se vai apitar pra encerrar. A gente coloca os passos de acordo com a batida do zabumba e de acordo com o ritmo do pífano, então a gente sempre faz aquele passo, aquele trupé encaixando na batida do instrumento, pra ficar no ritmo, pra fazer sentido²⁴.

Os passos e trupés articulam movimentos de corpo que coincidem parcial ou integralmente com as células rítmicas executadas pelo zabumba. O “serra”, por exemplo, chega a marcar bem, com um movimento de chute no ar, a batida da vareta do zabumba no primeiro contratempo de cada compasso. Durante a oficina essa característica foi mencionada por alguns participantes, evidenciando a importância do corpo e do movimento na educação musical.

Cláudio Ivo: Eu lembro de uma experiência de quando eu fazia parte da orquestra de tambores do Maracatu Solar e toda vida começava o ensaio, e aí, um dia eu propus fazer um aquecimento, cheguei: gente, vamos fazer um aquecimento. E eu cheguei

²⁴ Fala de Mestre Flatenara Silva na Oficina O Reisado de Congo Caririense como Referencial para a Educação Musical no dia 23/04/2021.

fazendo o aquecimento usando justamente tudo isso. Comecei a trabalhar jogos e aí todo mundo chegava depois pra mim e dizia assim: e não vai ter aula de corpo não? Não vai ter aquele exercício não? Aí eu perguntava no sentido de saber o porquê. Não, porque a gente começa a entender depois que pega o ferro, depois que pega a alfaia, a gente começa a entender muito mais, porque a gente já tá com essa música no corpo. É justamente a importância de a gente sair do “agora eu toco aqui”, “o ferro é aqui”. Começa com essa música que tá em você, desperta, ela tá aqui, agora a gente vai ter essa compreensão e vai ser muito mais tranquilo pra coisa acontecer.

Anderson Vieira: Uma experiência que eu conto é que eu tava doido pra aprender tocar pandeiro, pra tocar o coco no pandeiro, e aí quando eu comecei a aprender a dançar, soltar o corpo, entender o ritmo, foi ao mesmo tempo mais fácil, mais descomplicado pra aprender a tocar o ritmo lá no pandeiro.

Cláudio Ivo: O instrumento é só uma extensão do seu corpo. A música, ela tá em você²⁵.

A célula do xote apresentada na Partitura 13 – B, também é idêntica à fórmula conhecida internacionalmente como “ritmo de habanera” (SANDRONI, 2002, p. 102). Sandroni cita uma série de autores que relacionam essa célula com a “síncope característica”, identificando ambas em uma diversidade de gêneros populares nas américas.

Storm Roberts, por exemplo, diz da "síncope característica" que é extremamente difundida na música Negra das Américas: "É o ritmo básico da habanera cubana, do tango argentino, do merengue dominicano e de vários calipsos de Trinidad. Alvarenga diz que é muito comum no Brasil" (Storm Roberts 1972:52). Também Vega, em texto publicado postumamente em 1967, trata o "tango americano", o "tango gitano", o "tango brasileiro (maxixe)", o samba, a habanera e o próprio tango argentino como espécies de uma mesma "família", cuja fórmula "clássica primitiva" seria o "ritmo de habanera", e a "síncope característica" uma de suas variantes (Vega 1967:49, 64). (SANDRONI, 2002, p. 103)

O tresillo na rítmica do Reisado de Congo

Também a rítmica da caixa do xote, como ela é executada no Reisado de Congo cariense, guarda uma estrutura musical que foi descrita por muitos musicólogos e pesquisadores da música africana e afro-americana, a qual tivemos contato desde nossa iniciação musical com as percussões afro-baianas, passando por nossa vivência na capoeira e também no Reisado de Congo, mas que nos foi apresentada de forma analítica a partir dos estudos musicológicos de Sandroni (2001; 2002). Trata-se do *tresillo*.

A hegemonia da teoria musical ocidental se reflete na quase totalidade de abordagens, na educação musical, que consideram a lógica divisiva de compassos como única possibilidade de entendimento dos ciclos rítmicos de uma música. Essa lógica compreende os ciclos em

²⁵ Falas de Cláudio Ivo e Anderson Vieira na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 23/04/2021.

compassos que são divididos em partes de igual duração, denominadas unidades de tempo.

Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, as unidades de tempo são as semínimas, que, dividindo-se sempre por dois, serão equivalentes a *duas* colcheias ou *quatro* semicolcheias etc. (Os casos em que semínimas são divididas de modo ternário constituem exceções à regra, são chamados de “quíalteras” e exigem sinalização especial.) Por outro lado, nos compassos compostos, como o 6/8 ou o 9/8, as unidades são ternárias e são representadas por semínimas pontuadas (divididas portanto em três colcheias). Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas e três pulsações, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana. (SANDRONI, 2001)

Diversos gêneros musicais brasileiros apresentam estruturas rítmicas que são herdadas da lógica aditiva africana que diferentemente das formas divisivas do compasso, permite a construção de ciclos rítmicos a partir de unidades de duração diferentes entre si. O *tresillo* é uma dessas estruturas e está presente numa diversidade surpreendente de ritmos, dentre os quais o xote e o baião.

No xote, como mencionado antes, essa estrutura está facilmente visível nos acentos da caixa (Partitura 14). A acentuação da caixa se dá na primeira e quarta semicolcheias do primeiro tempo e na terceira semicolcheia do segundo tempo, estruturando uma fórmula que agrupa em um mesmo ciclo unidades de tempo diferentes, sendo as duas primeiras de três pulsações e a última de duas. Essas três articulações deram o prefixo para a denominação *tresillo*, por parte de musicólogos cubanos.

Partitura 14 - Acentos da caixa evidenciando a estrutura do tresillo

The image displays two musical staves illustrating the tresillo rhythm. The top staff shows a sequence of notes with accents and brackets indicating groupings of 3, 3, and 2 pulses. The bottom staff shows the same sequence with accents and brackets indicating groupings of 3, 3, and 2 pulses.

Fonte: Produzido pelo autor

É importante perceber que é a lógica divisiva do compasso na teoria musical ocidental que faz com que o segundo acento do *tresillo* esteja “deslocado” ou “sincopado”, uma vez que está sendo articulado em um tempo que não coincide com o pulso do compasso 2/4 em questão nesse ritmo. A escrita feita com duas colcheias pontuadas e uma colcheia na Partitura 14 é mais condizente com a lógica aditiva africana que interpola de maneira muito usual unidades de

duração diferentes que coexistem em um mesmo ciclo sem denotarem nenhum sentido de irregularidade ou deslocamento.

O que se faz aqui é aplicar a lógica dos ritmos ditos "aditivos", detectados por tantos estudiosos nas músicas africanas (Jones 1959; Nketia 1975; Arom 1985), a figuras rítmicas que habitualmente são encaradas pela lógica divisiva e binária do compasso. Assim procedendo, acompanhamos também as intuições dos raros musicólogos que procuraram desfazer-se dos preconceitos do compasso ao estudar a música latino-americana. Argeliers León diz do tresillo que "os acentos não foram deslocados, mas a música se libertou de acentos regulares e constantes, e no mesmo espaço acomodou-se um novo sentido rítmico (...). Não um deslocamento, mas uma nova articulação rítmica" (1984:283). E Nogueira França: "Na música afro-brasileira, a poliritmia deriva de unidades métricas menores que as utilizadas na métrica européia. Nossa fórmula típica: semicolcheia, colcheia, semicolcheia, não tem nada a ver, é claro, com a unidade constituída pelas semínimas" (s.d.:79). (SANDRONI, 2002, p. 107)

Baião

O baião do Reisado de Congo (Partitura 15) assume variações quando é tocado para acompanhar uma peça cantada (A) e quando é executado para o jogo de espadas (A e B). Nesse ritmo encontramos o *tresillo* não só nos acentos da caixa (que são os mesmos da caixa do xote), mas também na célula tocada na pele de ataque do zabumba na variação mais comumente chamada de baião de espada (Partitura 15 [B] e 16).

Partitura 15 - Células rítmicas do baião no Reisado de Congo cariariense

A

Caixa $\frac{2}{4}$

Zabumba $\frac{2}{4}$

B

Caixa $\frac{2}{4}$

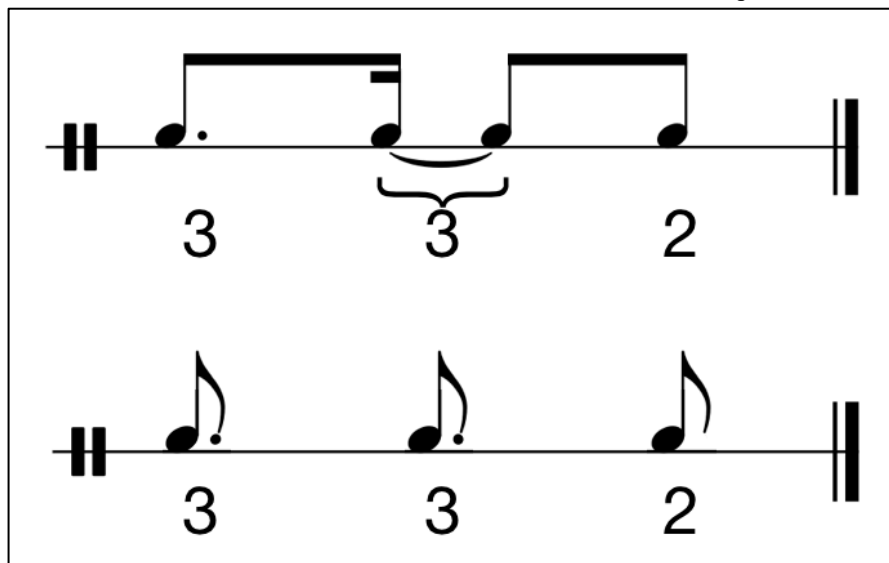
Zabumba $\frac{2}{4}$

Legenda da linha de zabumba

- - Batida solta
- x - Batida presa
- ◆ - Vareta ou bacalhau

Fonte: Produzido pelo autor

Partitura 16 - Tresillo na linha de zabumba do baião de espada



Fonte: Produzido pelo autor

A despeito da compreensão musicológica desse padrão, embora essa questão seja tida por nós como de grande relevância principalmente para a formação de professores, temos as mestras, mestres e brincantes de Reisado de Congo incorporando o *tresillo* no conjunto ritmo/corpo de forma muito natural, lúdica e criativa, desenvolvendo interações entre música e movimento que constituem um verdadeiro acervo para o trabalho na educação musical em diversos contextos. Mestre Valdir faz algumas observações a respeito do trupé no baião durante a oficina onde, além de indicar a sincronia dos passos com o *tresillo* presente no baião, também mostra seu cuidado com o timbre produzido pela pisada, mostrando que o corpo no Reisado de Congo também é instrumento musical.

Quando você faz aquele movimento que é o batido de pé, o bate pé, que é a ponta do pé e o calcanhar, quando você faz com o tênis, você produz um som grave. Quando você faz com uma sandália de couro que o solado é de pneu, aí sai um som mais agudo, é um estalado que dá, trá, trá, trá, trá, trá. Por quê? Porque você não vai fazer só o pá, pá, que é a ponta do pé e o calcanhar. Quando você bate, você bate a sandália de couro com o pé completo. Qual a intensão? Produzir só o som do trupé, prá, prá, prá, prá, que são duas batidas, porém com o pé completo ao chão²⁶.

As onomatopeias usadas por Mestre Valdir são pronunciadas precisamente de acordo com as articulações do *tresillo*, onde as duas primeiras notas (colcheias pontuadas) coincidem com as batidas de ponta de pé e calcanhar e a terceira (colcheia) dá lugar à mudança de pé realizada na dança, onde o arrastado de pé também produz um efeito percussivo sincronizado

²⁶ Fala de Mestre Valdir Vieira na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 22/04/2021.

com a nota.

No baião, os trupés mais utilizados atualmente são os giros denominados de meia lua ou lua inteira. Mestra Flatenara explica como esses movimentos devem acontecer, demandando de quem o executa, a habilidade de realizar meio giro, um giro ou até dois, dentro de um tempo que coincida com a acentuação do baião que está sendo tocado. A mestra mostra em sua fala uma compreensão bastante elaborada daquilo que ela incorpora naturalmente pela sua vivência corpo/música.

É a noção do tempo dos instrumentos e do seu (corpo), porque geralmente a gente do meio, quando vai girar, quando vai dar dois giros de uma vez ou só um, não pode ser em qualquer momento. Tem o tempo da batida do zabumba que dá certo você fazer, mas também tem o tempo que não dá certo, que fica sem sentido. Então é aquela coisa, questão de atenção e de tempo. Mesmo você naquele movimento ali, bem rápido e tudo, mas sempre com a noção, prestando atenção ali no que você tá fazendo²⁷.

Mestre Valdir durante a oficina faz também um relato muito rico do jogo de espada, ressaltando aspectos musicais que são determinantes para a concatenação dos elementos de corpo, música, cena e jogo relacionados nessa prática.

O jogo de espadas é a parte mais esperada da brincadeira de reisado. Pra isso a gente precisa de instrumentos pra reproduzir sons adequados pra gente fazer isso. O jogo de espadas misturado com o som do baião, existe um casamento entre corpo, ferramenta (espada), música e instrumento, se esses quatro não sincronizar, a coisa fica louca, fica desordenada. Então o que é que acontece, eu só faço um bom jogo de espadas se tiver um instrumento cabaçal que me dê som pra fazer isso. Eu vou começar um combate de espadas, eu tanto posso começar ele rápido como eu posso começar ele mais lento. Se eu percebo que a banda cabaçal tá tocando acelerada existe alguns sinais que a gente faz pros pifeiros – que quem comanda é o pifeiro, quem comanda o baião é o pifeiro – que aí ele vai e dá uma baixadazinha, que é onde existe o primeiro contato. Quando você passa a fazer os movimentos de espada casando esse som, você passa do primeiro, você vai fazer encenação de entronamento, destronamento, tudo isso você pode fazer com um baião bem lento, um baião tocado só pra você fazer um florido com as espadas, mas quando você passa pra um jogo mais dentro, quando você passa pra movimentação mais rápida, aí sim, aí o baião, ele vai ter que aumentar, vai ter que aumentar a velocidade, assim como você. Normalmente muda quando você sai do chamado bate-fura, que é coroa e pé, pra você ir pro ponto. Aí sim, quando você vai pro ponto, normalmente você dá uma batida ou duas a mais pra compensar o tempo de cima a baixo ou de baixo pra cima. Por isso que você vê essa diferença, porque quando você tá só no tá, tá, tá, tá é só coroa e pé, que é o bate-fura, somente. Quando você vai pro ponto, aí sim, você dá algumas batidas a mais pra compensar o tempo. O jogo de espadas só sai bonito se tiver também um cabaçal que toque bonito²⁸.

A fala de Mestre Valdir é rica em detalhes que englobam as ideias de conjunto, performance, interação entre linguagens artísticas, dinâmicas de andamento musical, mas também guardam um aspecto que a simples transcrição não revela. Quando o mestre diz que sai do “bate-fura, que é coroa e pé” para o “ponto” ele está descrevendo uma estrutura do jogo,

²⁷ Fala de Mestra Flatenara Silva na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 23/04/2021.

²⁸ Fala de Mestre Valdir Vieira na Oficina O Reisado de Congo Cariense como Referencial para a Educação Musical no dia 23/04/2021.

onde brincantes, primeiramente, batem as espadas em durações de mínima (um toque de espadas no primeiro tempo de cada compasso) e depois de semínima (um toque no primeiro e outro no segundo tempo).

Essa dinâmica é perfeitamente compreendida e respeitada por mestras, mestres, brincantes e tocadores, muitas vezes já sendo transmitida nos primeiros anos da infância de quem está nas comunidades onde a brincadeira é desenvolvida. Para o contexto da educação musical é muito auspicioso saber que um aspecto do aprendizado musical que se dá, muitas vezes, de forma unicamente intelectual, não raro demandando do aprendiz um esforço matemático para contar a duração de cada figura, afastando-o de um aprendizado musical da música, é normalmente desenvolvido nas ruas, sítios e sedes dos Reisados de Congo caririenses sob a forma lúdica de jogo e música, envolvendo desafio, habilidade, divertimento, atenção, corpo e ritmo.

Quilombo

O jogo de espada é uma prática que tem seu palco principal nos dias de quilombo (25 de dezembro, 1º e 6 de janeiro), quando os reisados saem às ruas para visitar as casas, louvar o divino e, eventualmente, quando se encontram pelo trajeto de seus cortejos, executarem o ritual do jogo e da tomada de rainhas. Excepcionalmente nesses dias os grupos percorrem as ruas das cidades ou estradas dos sítios dançando ao ritmo do quilombo. Caixeta (2016) sintetiza as palavras do Mestre Moisés Ricardo para descrever o ritual.

O Reisado de Congo que tira Quilombo e brinca nas casas em Juazeiro acontece por meio de cenas que seguem a sequência descrita por Moisés Ricardo: a chegada e o trajamento dos brincantes na sede do grupo, o mestre ou outra pessoa designada por ele reza na sala do santo para pedir proteção na perigosa jornada de reis, o grupo sai em cortejo pelo bairro, aos poucos vai ganhando a cidade, ao som da zabumba, das caixas, da viola e do pífano, vivenciando uma sucessão de obrigações, penitências, aventuras e peripécias numa caminhada sob sol abrasador que alcança distâncias inimagináveis até o anoitecer, quando os brincantes retornam exauridos para seus lares. (CAIXETA, 2016, p. 90)

Autores que se dedicaram a descrever essa manifestação como Theo Brandão, em Alagoas e Octávio Aires de Meneses no Cariri cearense falam de uma encenação acontecida no dia de reis, onde um embate de brincantes de um reinado de pretos contra outro de caboclos se daria ao som de bandas cabaçais em disputa de uma rainha. Essa estrutura sintetizada é mantida quase que totalmente ainda hoje nos Reisados de Congo caririenses, embora não haja mais a divisão do grupo em partidos, sendo o jogo de espadas realizado pela tomada de rainhas entre reisados distintos. Atualmente, no Cariri cearense, o quilombo não é considerado um brinquedo

independente do reisado como parecia ser nos relatos mais antigos, mas um ritual, uma espécie de obrigação dos grupos, uma celebração, um cortejo e também a denominação do ritmo que anima os participantes (Partitura 17)²⁹.

Partitura 17 - Célula rítmica do quilombo no Reisado de Congo cariense

Fonte: Produzido pelo autor

Um aspecto interessante é que Brandão (1978) cita a quadra: Folga negro / Branco não vem cá / Se vier / Pau há de levar (ou O diabo há de levar) registrada por pesquisadores como Alfredo Brandão (1914), Arthur Ramos (1935), Renato Almeida (1942), Oneyda Alvarenga (1950), Félix Lima Júnior (1955, relatando manifestação em 1910), Maynard Araújo (1964), Oscar Silva (1968), além dele próprio. No Cariri cearense esses mesmos versos foram registrados por Meneses (2008, p. 36). Essa quadra foi arranjada sob o nome de “Batuque – Dança do Quilombo dos Palmares”, por Stefana de Macedo, em velha gravação Colúmbia (disco 5093 – B, 1929) (BRANDÃO, 1978, p. 29). Segundo Santos (2020, p. 133 – 134), Stefana era uma pesquisadora e cantora pernambucana radicada no Rio de Janeiro, tendo gravado Batuque com o texto cantado reproduzindo o que a autora acredita ter sido uma canção praticada no quilombo dos Palmares, ainda no século XVII.

Não nos cabe, nesse material, investigar as origens desses versos, mas chama a atenção a coincidência rítmica dos versos cantados por Stefana de Macedo na gravação 1929 com as células rítmicas que são executadas pelos instrumentos de percussão atualmente nos Reisados de Congo caririenses como podemos ver na Partitura 18³⁰.

Partitura 18 - Análise do refrão de Batuque (1929) em relação ao ritmo do quilombo

Fonte: Produzido pelo autor

²⁹ As figuras utilizadas obedecem a mesma legenda já utilizada nas partituras anteriores.

³⁰ As figuras do zabumba obedecem a mesma legenda já utilizada nas partituras anteriores.

Em termos de educação musical essa análise exemplifica as possibilidades de atuarmos nos espaços educativos trabalhando a história da música para além do recorte da música erudita europeia situada entre o renascentismo e o romantismo, expandindo a capacidade de investigação da história das músicas do contexto cultural local, o que enriquece não só a atividade docente, mas sobretudo o acúmulo de reflexões e metodologias acerca dos conteúdos que devem ser trabalhados na educação musical.

TODOS CANTOU SUA PEÇA / SÓ EU NÃO CANTEI A MINHA. / LÁ NO TRONO DA SEREIA / ONDE FORMOU-SE A RAINHA. – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Reisado de Congo cariense pode ser considerado uma escola artística de matrizes africanas. Desenvolvido por gerações de mestras, mestres, brincantes, tocadores das populações afro-indígenas que souberam acolher saberes da península ibérica (sem recuar da resistência) e produzir um brinquedo com códigos bem fundamentados, técnicas de canto, dança, poesia, música, tão bem azeitados e com metodologias próprias de transmissão cultural. Uma cultura que desafia quem o investiga e nos abre mais possibilidades do que encerra questões.

Um aspecto fundamental, que não podemos descuidar, é da importância da presença dessas guardiãs e guardiões nos processos de educação musical que tenham o Reisado de Congo como referencial. Esse ponto é expansivo para além dos limites do recorte dessa material. A presença das pessoas que zelam e desenvolvem os saberes, os fazeres, a estética da nossa diversidade cultural é justa e necessária para, não só promovermos experiências mais bem fundamentadas pelo lugar de fala de quem é de direito, mas também, como educadoras e educadores, quebrarmos o ciclo destrutivo do racismo estrutural, dos epistemicídios, nos posicionando dentro da luta antirracista, uma vez que atuamos no espaço privilegiado da educação. Se assim não fizermos, quem ocupará as lacunas de resistência e que valores serão legados? Os mesmos que mantêm operante a estrutura racista de nossa sociedade? Que viram as costas para o saber que, não só resiste para sobrevivência de corpos e ideias, mas que também constrói a riqueza cultural dessa nação, há muito mais de cinco séculos? Os investidores neoliberais da educação como mercado que projetam a continuidade do papel da nossa nação dentro da divisão internacional do trabalho? Uma postura verdadeiramente nacionalista requer reconhecer, valorizar e reforçar o protagonismo dos povos originários e afrodescendentes como uma chave para a mudança de paradigmas que impulsionem nosso giro decolonial.

O Reisado de Congo cariense continua sendo para nós um brinquedo que não se quebra, envelhece ou perde o brilho. Continuaremos brincando nos terreiros, nas renovações do Sagrado Coração de Jesus, e cada vez mais na sala de aula, nosso espaço de resistência profissional e social. Será de grande importância se outras educadoras e educadores nos acompanharem nessa frente, principalmente no Cariri cearense, mas entendemos que as questões colocadas aqui podem e devem ser extrapoladas, adaptadas e retrabalhadas para contextos diversos, onde sirvam de inspiração para uma educação musical referenciada nos maracatus, cocos, congadas, bandas cabaçais, na música de rabeça, na viola nordestina ou caipira, nos sambas de roda, na capoeira, nas cantorias de repente, na música ritual de matriz

africana e indígena e tantas expressões de nossa rica diversidade cultural.

As análises a respeito da liberdade de intérpretes, compositoras e compositores, dos instrumentos musicais com suas escalas remanescentes de outros tempos, lugares e culturas, suas ciências de fabricação, suas técnicas performáticas, os ritmos inegavelmente estruturados pelas africanidades que colonizaram com trabalho e saber nossa nação, a ligação umbilical entre corpo e música, a urgência de se reiterar que (re)existem epistemologias emancipatórias, harmonizadas com o bem viver entre as pessoas e os demais seres viventes do planeta e que devem ocupar o lugar de destaque no conjunto de saberes eleitos para a construção de uma sociedade justa, estão presentes em cada comunidade rural, em cada periferia, nos terreiros afro religiosos, nos territórios indígenas e comunidades tradicionais. Vivem o tempo fluido da ancestralidade e caminham na espiral de um movimento que despede um dia recebendo um outro, onde o sol, como uma flor desabrochando, inspira os versos do Mestre que canta:

*É fulô da aurora
É fulô da aurora
Deu de madrugada
Meu reisado vai simhora.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura/Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais/Museu da Imagem e do Som, 1996.

BRANDÃO, Théo. **Quilombo**. Cadernos de Folclore, nº 28. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CAIXETA, Felipe Teixeira Bueno. **Dia do Quilombo: cinema e cultura popular no Juazeiro do Padre Cícero**. 2016. 177 f. DISSERTAÇÃO (Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades), Programa de Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

FIAMMENGHI, Luiz Henrique. **O VIOLINO VIOLADO: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e inovação em José Eduardo Gramani**. 2008. 262 f. TESE (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. **Opus**, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2018.

LEANDRO, Eugênio. **Cego Oliveira**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

LEITE, Lenice de Sousa. **As Bandas das bandas de cá: Bandas Cabaçais da Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio de Barbalha – CE (produção, reprodução e transmissão de valores)**. 180 f. DISSERTAÇÃO (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2019

MADEIRA, Marcio Mattos Aragão. **La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga**. Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Madrid, 2016. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39219/> Acesso em: 27 jun 2021.

MENESES, Octávio Aires de. **Dias de Reis no Juazeiro de Outrora**. Rio de Janeiro: Kinecos; SESC Ceará, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. vol 44. n.01. São Paulo. 2001.

_____. Tiago de Oliveira. Ruídos, timbres, escalas e ritmos- sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. **REVISTA USP**, São Paulo, n.77, p. 98-111, marco/maio 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

_____. O paradigma do tresillo. **Opus**, Goiânia, v. 8, p. 102-113, fev. 2002.

SANTOS, José Praxedes dos. Entrevista a Marcio Mattos. Exu, 18 dez 2013. Formato: vídeo.
In: MADEIRA, Marcio Mattos Aragão. **La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga.** Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Madrid, 2016. Disponível em:
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39219/> Acesso em: 27 jun 2021.

SANTOS, Priscila de Souza. Entrevista a Marcio Mattos. Exu, 18 dez 2013. Formato: vídeo.
In: MADEIRA, Marcio Mattos Aragão. **La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga.** Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Madrid, 2016. Disponível em:
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39219/> Acesso em: 27 jun 2021.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora.** 272 f. TESE (Doutorado em Música – Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/33272/1/MARCOS%20DOS%20S.%20SANTOS%200.pdf> Acesso em: 04 nov. 2021.

SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.