

Relato de experiência: oficina prática de Maracatu de Baque Virado em Santiago do Chile

*Carlos Eduardo Sueitt Garanhão
eduardosueitt@gmail.com*

Resumo: O presente trabalho relata a experiência de uma oficina teórico-prática sobre Maracatu de Baque Virado, ministrada em Santiago do Chile no ano de 2019. Utilizando aspectos da tradição oral como base da metodologia de ensino e aprendizagem, sobretudo com enfoque na utilização do corpo e voz como recurso para compreensão das matrizes rítmicas do maracatu, o texto retrata os meios pelos quais o "oficineiro" organizou o conteúdo desenvolvido durante a oficina, até culminar na prática musical em grupo.

Palavras-chave: Maracatu. Percussão. Educação musical. Oficina de prática musical. Santiago do Chile.

1. Premissas musicais e históricas sobre alguns ritmos afro-brasileiros

Para iniciarmos este texto se faz necessária uma breve contextualização histórica acerca do tema central deste trabalho, Maracatu de Baque Virado, gênero/folguedo popular que imprime em sua identidade a ancestralidade africana, explicitada pelos ritmos, tambores, danças e costumes.

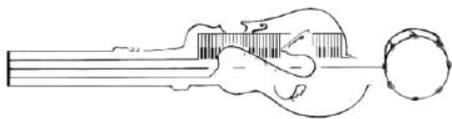
Segundo Oliveira Pinto:

[...] imaterialidade da cultura já se encontra nos primórdios da presença africana em solo brasileiro, pois quando conseguiram manter-se vivos na travessia transatlântica, os africanos recém-chegados não carregavam nada mais consigo do que ideias, crenças, concepções dentre as quais também a sua musicalidade (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 87).

Corroborando Oliveira Pinto (1999), para José Alexandre Carvalho (2010) a bagagem cultural intrínseca nesse povo recém-chegado é fator culminante para o desenvolvimento e formação de uma nova cultura, que a princípio se fortalece a partir das ocultas práticas que aconteciam nos quilombos, e que passam a se evidenciar somente após o término da escravidão, no final do século XIX.

Apesar de que o contato com o negro recém-chegado da África já tenha em fins do século XIX praticamente acabado, e levando-se em conta que a gênese da totalidade dos importantes gêneros da música popular ter ocorrido após o fim da escravidão, mesmo em países de abolição tardia como o Brasil, acredito que muitas características e gestos musicais africanos tenham permanecido quase intactos na nova música popular que surgiu (CARVALHO, 2010, p. 787).

Dentre as diversas manifestações culturais praticadas em solo brasileiro, grande parte dos ritmos/festejos nordestinos tem seu desenvolvimento atrelado ao sincretismo religioso, onde crenças e linguagens trazidas da África pelos negros escravizados são ressignificadas a partir do diálogo e convívio com o cristianismo, surgindo então novas manifestações culturais, híbridas, cuja música exerce uma função simbólica essencial para sua celebração.



Segundo o professor da Universidade Federal de Pernambuco, Biu Vicente (*apud* SANTOS, 2005, p. 20), as definições de maracatu entre músicos, etnomusicólogos, historiadores sociais e jornalistas, se fundem quando dizemos que “o ritmo, o molejo dos corpos e a organização dos cortejos são originários das práticas de africanos escravizados no Brasil”¹. Guerra-Peixe (1956) afirma que é desconhecida a data exata do surgimento do Maracatu no Recife, porém é sabido tratar-se de uma manifestação fruto do sincretismo religioso, onde elementos de tradições africanas se confundem e são ressignificados perante o convívio com o catolicismo.

Considerando a relevante contribuição para preservação da tradição histórico- musical e inovação rítmica-instrumental no maracatu do Recife, as Nações Leão Coroado e Porto Rico podem ser consideradas como umas das mais importantes, sobretudo sendo objeto de estudo dos autores citados, o que de fato justifica a utilização no presente trabalho.

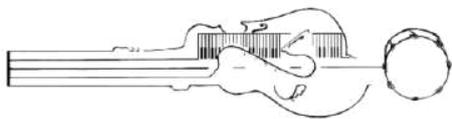
Santos e Resende (2005) apontam características musicais que diferenciam e identificam algumas nações do maracatu recifense, como instrumentação, melodias, e a variedade de padrões rítmicos. Para exemplificar, consideremos a peculiar instrumentação da Nação Porto Rico, que além de possuir alfaias, taróis, caixas, mineiros², gonguês³, ainda incorporou atabaques e abês ao seu naipe percussivo. Além das diferenças na instrumentação, cada nação tem uma forma muito própria de organizar e/ou dispor os instrumentos no grupo, o que define uma sonoridade original.

As sucintas palavras descritas acerca do Maracatu de Baque Virado mencionadas anteriormente são aprofundadas na dissertação de mestrado⁴ do presente autor, que fornece subsídio para a compreensão das práticas musicais exercidas pelos diversos grupos que praticam este ritmo, tema este carente de bibliografia específica, de transcrições e debates acadêmicos.

No que tange aos detalhes organizacionais da oficina de Maracatu de Baque Virado, o conteúdo desenvolvido se pautou em fundamentações teóricas, apreciação e transcrição por meio de CDs/vídeos, sobretudo em experiências vivenciadas durante a prática docente (aulas de percussão popular em grupo) acerca deste gênero, fatores que, evidentemente, forneceram um alicerce sólido para a realização da oficina, os quais descreverei adiante.

2. Oficina musical sobre Maracatu de Baque Virado e seus desdobramentos

O presente artigo relata a experiência musical vivenciada pelo músico, professor e pesquisador, Carlos Eduardo Sueitt Maranhão⁵ durante uma oficina sobre Maracatu de Baque Virado, em setembro de 2019 em Santiago do Chile. Resultado de um edital aprovado pelas



convocatórias do programa Ibermusicas, e viabilizado pela Funarte, o projeto efetivou um intercâmbio musical entre Brasil e Chile, tendo como propósito a difusão de alguns ritmos nordestinos e suas adaptações para bateria.

A atividade docente é uma experiência dinâmica e desafiadora em seus inúmeros aspectos, exigindo, cada vez com maior evidência, que os professores não atuem apenas como consumidores, mas como produtores de materiais de ensino; não apenas executores, mas criadores e inventores de instrumentos pedagógicos; não apenas técnicos, mas profissionais criativos e reflexivos (NÓVOA, 2002, p. 36 -37).

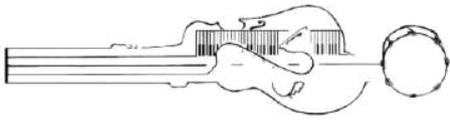
Corroborando Antônio Nóvoa (2002), para Maura Penna (2012):

é indispensável, para a formação (inicial e/ou continuada) de qualquer educador musical, conhecer diversos métodos de educação musical, analisando-os, criticamente. Eles sistematizam as diferentes respostas de distintos pedagogos musicais encontraram, em sua prática educativa, para a questão de como ensinar. Entretanto, como discutido ao longo deste texto, se dominar o que se ensina não é suficiente para um verdadeiro processo educativo, o como – a que necessariamente tem de se articular – deve ser sempre encarado de modo dinâmico, e nunca como uma “receita” pronta. Aprendamos com as várias propostas pedagógicas em educação musical, mas aprendamos, antes de mais nada, com nossa prática concreta em sala de aula, num constante processo de questionamento, de reflexão e de busca (PENNA, 2012, p. 22).

A oficina sobre Maracatu de Baque Virado se organizou em três etapas, sendo: contextualização musical e histórica; vivência em grupo acerca dos instrumentos típicos e compreensão das respectivas matrizes rítmicas utilizando o corpo e a voz como guia rítmico; e a prática/execução do ritmo em grupo sob o viés tradicionalista, utilizando instrumentos tradicionais e/ou adaptados, tomando como base a construção rítmica e melódica da toada Costa Velha (Walter França) gravada pela Nação Estrela Brilhante no CD *Maracatu Nação Estrela brilhante do Recife* (2002).

Por se tratar de ritmos regionais, cuja aprendizagem está diretamente ligada à oralidade, isto é, os saberes são transmitidos a partir do ver, escutar, cantar e imitar, a metodologia central desta oficina partiu destes conceitos, sem, no entanto, abdicar das nomenclaturas musicais comumente utilizadas na educação e significação musical.

Conforme previsto, a oficina recebeu um público bastante heterogêneo, aproximadamente trinta pessoas, constituído por estudantes de música dos mais diferentes níveis e instrumentos, bem como apreciadores da cultura brasileira (não músicos). Diante dessa premissa, eu, Carlos Eduardo Sueitt Garanhão, mesmo com toda dificuldade na comunicação, principalmente terminológica (nomenclatura musical no idioma espanhol), optei por uma aula dinâmica e explicativa com objetivo de alcançar com mais eficiência a compreensão de todos, deixando aberto para perguntas sempre que necessário.



2.1 – Primeira etapa da oficina

Na primeira etapa da oficina apresentei uma série de slides por meio do Datashow. Discorri brevemente sobre o dinâmico processo de aculturação que ocorre no Brasil, bem como a importância da cultura africana para surgimento e desenvolvimento de muitas manifestações culturais ao longo do país, principalmente na região do Nordeste. No que tange ao tema central, Maracatu de Baque Virado, explanei sobre as nações Leão Coroado e Porto Rico, escolha que se justifica pelos diferenciais rítmicos e instrumentais os quais alicerçam a identidade destas nações. No desfecho da explanação teórico-musical optei pela apreciação da toada Costa Velha (Walter França) – Nação Estrela Brilhante, propondo uma escuta atenta e reflexiva sobre a *performance* do grupo, a instrumentação e sobretudo as peculiaridades rítmicas empreendidas na referida gravação. Após a primeira escuta, indaguei sobre os instrumentos e respectivas rítmicas, sugerindo uma discussão reflexiva por parte dos participantes, o que, para minha surpresa, mesmo inseguros com relação à nomenclatura dos instrumentos, a maioria se atentou para a sonoridade explicitada por cada um, bem como as respectivas rítmicas.

Após discutirmos sobre os tópicos citados anteriormente, a segunda escuta apreciativa foi acompanhada pela exibição da letra da toada Costa Velha (Walter França) no telão com propósito de que todos cantassem a melodia e letra.

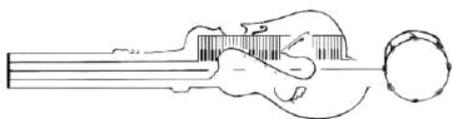
A terceira e última apreciação contou com mais um elemento de apoio, neste caso a exibição das células rítmicas referentes a cada instrumento de percussão, notadas de acordo com a nomenclatura tradicional, episódio este que evidenciou a significação rítmica de cada instrumento, embora algumas pessoas indispuessem do conhecimento e domínio da leitura musical.

2.2 – Segunda etapa da oficina

A segunda etapa da oficina se organizou em torno da práxis musical, uma abordagem didática que prioriza a vivência musical prática cujo reconhecimento e conscientização rítmica se dão por meio da utilização do corpo e a voz.

Segundo Wânia Storolli (2011):

A relação do corpo com a música remete-se porém à própria gênese desta, sendo anterior a treinamentos, códigos e sistemas. Podemos imaginar a manifestação musical no âmbito das primeiras *performances* e rituais humanos, envolvendo sons e movimentos, tendo o corpo como o principal condutor da ação e do processo de criação (STOROLLI, 2011, p. 132).



Contando com aproximadamente trinta participantes, o processo se iniciou reunindo o grupo em círculo, onde propus uma pulsação de 80 bpm utilizando palmas e posteriormente sugeri que todos batessem os pés alternadamente acompanhando o tempo.

Se refletirmos, a significação real das figuras/células rítmicas está diretamente ligada ao modo em que elas estão empregadas dentro de um pulso, isto é, tudo se relativiza quando não há uma contagem inicial antes de executar determinado ritmo. Conforme podemos ver na Figura 1, a matriz rítmica do gonguê exibida no primeiro compasso, exemplo trabalhado no decorrer da oficina, pode ser interpretada de várias formas, já que a sonoridade desconexa, livre de pulsação, é idêntica nos quatro exemplos.

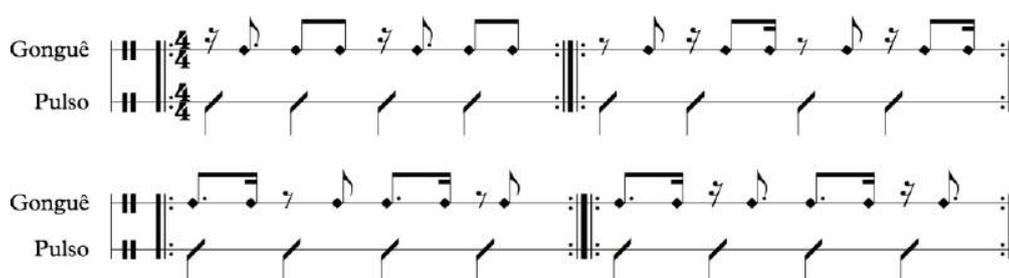
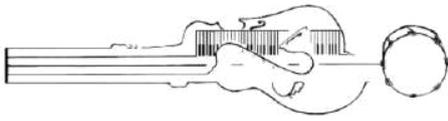


Figura 1: Gonguê Maracatu de Baque Virado e possíveis compreensões da mesma rítmica.

Partindo dessa premissa, quando tratamos do ensino de ritmo, é de suma importância que estejamos realmente cientes da pulsação, seja por meio de batidas dos pés, da dança, enfim, a utilização do corpo "é um requisito básico e deve estar presente na situação da prática e do ensino musical" (STOROLLI, 2011, p. 139), despertando nossa consciência rítmica de forma sensorial e musical.

O trabalho rítmico pautado na oralidade evidentemente sugere a prática da escuta e repetição, e foi partindo deste conceito que praticamos em grupo e de forma sincrônica todas as células rítmicas exibidas e comentadas durante a apresentação teórica. Após desenvolver as rítmicas utilizando palmas alicerçadas pelos movimentos corporais baseados em uma pulsação comum, organizei pequenos grupos com 8 a 10 pessoas e propus que cada um executasse uma célula rítmica referente a algum instrumento do baque (alfaia, gonguê, acentos da caixa/tarol, abê). Este exercício fez com que cada grupo se mantivesse seguro da rítmica estipulada sem se deixar influenciar pelo grupo vizinho, que estava executando uma célula completamente diferente.

Com relação ao material didático, é fato que nem sempre dispomos do melhor e ideal instrumental, espaço físico, dentre outras adversidades que comumente nos deparamos no dia



a dia. O instituto onde ministrei a oficina, por mais equipado que fosse, não dispunha do instrumental percussivo tradicionalmente utilizado na prática do Maracatu, no entanto, é importante termos a consciência de que podemos improvisar e utilizar da melhor forma o material que nos é fornecido. Ainda sobre o instrumental, o instituto disponibilizou uma bateria (bumbo, caixa, tom, surdo) que utilizei adaptando os tambores de acordo com o timbre, ainda assim, tive a felicidade de contar com a participação especial de um músico brasileiro, Jhoamy Lins, pernambucano radicado em Santiago do Chile, que gentilmente levou alguns instrumentos (alfaia, abê e gonguê) e participou efetivamente da oficina.



Figura 2: Registro fotográfico da oficina de Maracatu de Baque Virado realizada no dia 24 de setembro de 2019 no Projazz Instituto Profissional em Santiago do Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=aFX3dbVMa0U>. Acesso em 27 de novembro de 2019.

Considerações finais

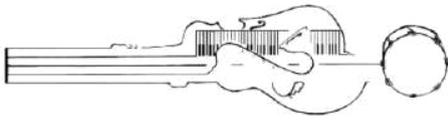
A experiência vivenciada nesta oficina em Santiago do Chile culminou numa série de reflexões acerca da prática docente, sobretudo a relevância da cultura regional brasileira para com a educação musical. Olhares atentos, o respeito para com a música e a cultura brasileira, foram alguns aspectos que me chamaram a atenção e, evidentemente abriram a janela para o universo de possibilidades que dispomos para a prática docente em seus diversos níveis.

Referências

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: UNESP, 2002.

GUERA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi, 1956.

SANTOS, Climério de O.; RESENDE, Tarcísio S. *Maracatu Batuque Book*. Recife: Edição



do autor, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Africa: Revista do centro de estudos africanos*. USP, São Paulo, 22-23, p. 87-109, 1999/2000/2001.

CARVALHO, José A. A utilização das linhas-guias na *performance* e no ensino da música brasileira. In: I SIMPOM (1) - I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010, p.787-793.

MARACATU NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE DO RECIFE (2002). Walter França (Compositor). Recife: Independente, 2002. Suporte [Compact Disc].

NÓVOA, Antônio. *Formação de professores e trabalho pedagógico*. Lisboa: Educa, 2002.

PENNA, Maura. Introdução. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibepe, 2011. Páginas 13-24.

STOROLLI, Wânia M. A. *O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical*. Londrina v.19, n.25, p. 131-140, 2011.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aFX3dbVMa0U>>. Acesso em: 29 de nov. 2019. *Costa Velha (Nação Estrela Brilhante) | Maracatu - Oficina/Taller Santiago do Chile*. Veiculado em: 22 nov. 2010. Dur: 2m11s.

Notas

¹ SANTOS, Climério de O.; RESENDE, Tarcísio S. *Maracatu Batuque Book*. Recife: Edição do autor, 2005, p. 27.

² "mineiro Idiof. sac., s. M., pl. = 'mineiros' – Ver "guaiá" (Brasil)". (FRUNGILLO, 2002, p. 212). "Guaiá Idiof. sac., s. m., = 'guaiás' – Tipo de "ganzá" feito com dois cones de metal unidos por um tubo que serve como empunhadura. É conhecido como "angóia", "ingóia" ou "mineiro". (FRUNGILLO, 2002, p. 144).

³ Gongué ou gonguê é corruptela de ngonge, palavra de procedência banto. Designa o instrumento que consta de duas chapas de ferro fundido com aço e ligadas entre si. De um dos lados sai um cabo do mesmo material, por onde o músico o segura para executar. (GUERRA-PEIXE, 1956 p. 58).

⁴ A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/335897>

⁵ Músico (baterista, percussionista e compositor), educador e pesquisador.