



UMA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA ANALÍTICA A SERVIÇO DE  
UMA COMPREENSÃO APROFUNDADA DO MARACATU DE BAQUE

VIRADO  
*Gérald Guillot*<sup>1</sup>

09

[01] **Introdução**

Hoje em dia, os maracatus-nação constituem um dos símbolos maiores de Pernambuco. Neste trabalho, queremos questionar as pesquisas já realizadas sobre o aspecto musical dessa tradição. Herdeiros dos escravos africanos, “Os maracatus podem ser considerados [...] espaços de resistência e criação identitária, onde a música é seu principal emblema” (BARBOSA, 2001b, p. 56). Outros autores salientam o caráter essencial do componente musical do maracatu de baque virado. No mesmo registro, Climério Santos & Tarcísio Resende (2005, p. 29) afirmam que “cada nação considera seu baque um rito sagrado, um patrimônio estético”.

Apesar das declarações anteriores, uma investigação desse patrimônio poderia mostrar que ele talvez esteja bem longe de ser imutável, sobretudo mediante uma mudança de mestre.IVALDO MARCIANO DE FRANÇA LIMA (2004, p. 981) fala da “existência de uma complexa trama de interesses” que ele exemplifica pela sua experiência enquanto batuqueiro. Podemos também incluir nossas próprias observações. Pensamos, por exemplo, na ideia inovadora a respeito do baque apresentada por Afonso de Aguiar, quando ele se tornou diretor musical do maracatu Leão Coroado (deixando, assim, de lado a herança de Luís de França). Também lembramos a revolução estética trazida pelo jovem Felipe Henrique, que introduziu, em 2011, no batuque do maracatu Encanta da Alegria, um estilo muito vigoroso e fortemente inspirado do maracatu Estrela Brilhante do Recife, que veio substituir o estilo lento do baque “arras-

<sup>1</sup> Doutor em musicologia, especializado em etnomusicologia e didática da música. Pesquisador associado ao laboratório OMF (Observatoire Musical Français, Paris-Sorbonne). Membro da SFAM (Société Française d'Analyse Musicale) e da SFE (Société Française d'Ethnomusicologie). O autor é também professor de música brasileira. Anteriormente foi artista profissional e, atualmente, ele é o diretor de dois grupos de música brasileira.

to”, privilegiado por mestre Toinho durante inúmeros anos<sup>2</sup>. Em último exemplo, ressaltamos o caráter muito “moderno” da música do maracatu Sol Nascente, que contrasta abundantemente com os preceitos ortodoxos enunciados pelo mestre Ubiracy<sup>3</sup>.

Como se pode ver com os exemplos mencionados, apesar de o discurso do mestre ser muito importante (porque ele constitui um conjunto de atos fundadores da música do maracatu), constatam-se, às vezes, grandes divergências com o que produzem ou promovem os batuqueiros (BARBOSA, 2005, p. 132). Essas incoerências aparentes questionam, numa tradição em “recriação permanente” (SANDRONI, 2007, p. 2), o caráter verdadeiramente essencial da música do maracatu de baque virado, um objeto que é finalmente pouco estudado com uma perspectiva realmente musical. Como declara Ivaldo Marciano de França Lima (2010, p. 68-69), “Ainda hoje, infelizmente, grande parte da produção intelectual a respeito dos maracatus repete afirmações fruto de um saber cristalizado, que não resiste a uma boa pesquisa documental”.

Apesar de essa declaração não tratar especialmente das questões musicais, ela ilustra perfeitamente nossas intuições e confirma a necessidade de atentarmos sempre para a natureza e a qualidade das fontes usadas. Ela também nos encoraja a abordar essas questões musicais com uma metodologia rigorosa, analítica e quantitativa, guardando em mente sempre um objetivo simples, o de introduzir uma parte importante de objetividade.

As perguntas que emergem dessas observações preliminares são as seguintes: quais são as áreas de conhecimento já estudadas pelas pesquisas enfocadas na organização musical do maracatu de baque virado? Quais são as ferramentas metodológicas já usadas? Será que existem áreas ainda não exploradas? Podemos considerar o empréstimo de outras ferramentas metodológicas? Caso as respostas a esses dois últimos questionamentos sejam positivas, pergunta-se quais são os benefícios que podem ser esperados?

2 Nós escolhemos o maracatu Encanto da Alegria porque o seu diretor musical, Mestre Toíinho, é um dos últimos representantes da tradição musical dos maracatus antigos dos anos sessenta. Para aprofundar o seu conhecimento das raízes musicais do maracatu de baque virado, o autor deste artigo fez um estudo musical (de tipo pesquisa-ação) nesse maracatu, em fevereiro de 2008, último ano em que tinha só homens no batuque. Esse trabalho de pesquisa não foi publicado. Por essa razão, outros exemplos a seguir vão se basear nesse maracatu.

3 Observação pessoal filmada em Recife, palco da Praça do Arsenal (dia 12 de fevereiro 2012).

É claro que tais perguntas têm um âmbito voluntariamente amplo demais, se considerarmos o tamanho deste artigo. Visto que não podemos ser exaustivos, esperamos, no mínimo, deixar algumas pistas e estimular os pesquisadores brasileiros e internacionais ao estudo detalhado dessa tradição maravilhosa.

Para respondermos às questões levantadas, a nossa hipótese é que o uso das metodologias vindas da musicologia possa favorecer uma compreensão aprofundada do maracatu de baque virado. Antes de começar, o leitor deve saber que, inspirados pelo pensamento de Constantin Brăiloiu, nós somos completamente a favor de uma “musicologia geral”, que agrupe o que se chama etnomusicologia com o estudo do patrimônio musical erudito ocidental. Em outras palavras, somos a favor de uma etnomusicologia generalizada.

Então, o estudo em questão propõe, em uma primeira parte, uma resenha crítica dos trabalhos mais relevantes e referenciados a respeito do maracatu de baque virado. A segunda e a terceira partes deste artigo tratam de um aprofundamento do potencial metodológico ainda pouco, ou nunca, utilizado, assim como um exame das ferramentas transversais. Este artigo nos conduzirá a uma série de questionamentos precisos que poderão servir de base para o foco de trabalhos futuros. Quando possível, tais pistas serão acompanhadas de exemplos que não terão um valor de demonstração científica, mas somente representarão mais uma saída viável. Ainda que este artigo trate mais particularmente do maracatu de baque virado pernambucano (especialmente os de Recife e Olinda), ele pode também ser potencialmente aplicado a outras manifestações (brasileiras, mas também exógenas) baseadas no mesmo modelo.

## [02] Estado da questão

Reduzir o campo de investigação do maracatu de baque virado, por si só, já não é uma tarefa fácil, por ser extremamente complicado determinar os limites dessa tradição. No entanto, algumas fronteiras são previamente claras, sobretudo no plano musical. Assim, se não considerarmos alguns raros contraexemplos “híbridos” (LIMA, 2010, p. 70, ndr 96), torna-se basicamente fácil distinguir o maracatu de baque virado do maracatu de baque solto, seguindo uma perspectiva musical (no plano coreográfico, é bem mais difícil). Para distinguir os maracatus considerados “tradicionais” das outras manifestações como os grupos de batuque (ou maracatus “híbridos”, como o Nação Pernambuco), referimo-nos à tipologia

de Ernesto Carvalho (2007); todavia, essa distinção é muito focalizada no tempo, e, provavelmente, como para toda tradição, mudará no futuro.

As fronteiras do campo de investigação tendo sido bem definidas, propomo-nos, então, a listar os temas das pesquisas abordadas até hoje para o estudo do maracatu de baque virado no plano musical. Esses temas serão apresentados de acordo com uma progressão histórica e relacionados diretamente aos seus autores.

#### [02] 1 Obras realizadas no campo universitário

Decidimos distinguir as obras realizadas no Brasil e as que vêm de fora, mesmo que o (a) autor (a) seja brasileiro (a) (porque, neste caso específico, a orientação científica não é proveniente de uma universidade brasileira).

##### [02] 1.1. Estudos brasileiros

Para os fins já mencionados, baseamo-nos principalmente na bibliografia “extensa” de Isabel Guillen. O material em questão mostra que os trabalhos universitários tratando do maracatu de baque virado são, hoje em dia, relativamente “numerosos” (166 estudos identificados até o dia 19/09/2012) e continuam em constante crescimento. Esse levantamento assinala, ainda, com clareza, que a grande maioria dos trabalhos são fruto de pesquisas de autores brasileiros publicando em português. Entre os mais importantes, destacam-se os de Ivaldo Marciano de França Lima e de Isabel Cristina Martins Guillen, que seguem uma perspectiva historiográfica. Isso nos leva a uma nova constatação: poucos estudos adotaram uma perspectiva especialmente musicológica. De uma maneira estranha, o autor mais citado é César Guerra-Peixe (geralmente denominado “Guerra-Peixe”), sendo que a sua obra de referência data de 1955, tendo sido reeditada em 1980.

O trabalho de Guerra-Peixe é provavelmente o primeiro cujo objetivo foi uma descrição da música dos maracatus com uma perspectiva musicológica (Guerra-Peixe, 1955). A respeito do maracatu de baque virado, ele focaliza uma comunidade só, o maracatu Elefante. Numa carta a Vasco Mariz, ele anuncia que “a parte rítmica, que tem sido tão descuidada entre nós, tem sido o meu alvo principal” (GUILLEN, 2007, p. 240). Assim, no decorrer das 42 páginas da sua obra dedicada aos aspectos musicais, ele estudou as toadas, o *instrumentarium* por meio de uma des-

criação organológica, os baques usados e as suas digitações instrumentais. Como todo trabalho etnográfico, as descrições do autor são, às vezes, discutidas (e.g. BARBOSA, 2005). Embora essas controvérsias legítimas induzidas principalmente pelo fato de que “as práticas culturais estão sempre sendo criadas ou recriadas” (GUILLEN, 2007, p. 251), o trabalho de Guerra-Peixe constitui um testemunho essencial sobre o maracatu de baque virado, um testemunho parcialmente fundador:

A sua obra foi marcante o suficiente para que ainda hoje seja tomada como referência que orienta tanto intelectuais interessados no estudo da cultura popular como os maracatuzeiros que nele se apoiam buscando um referendo para a legitimidade e autenticidade nos maracatus-nação. (GUILLEN, 2007, p. 237)

Assim, o seu papel sobre “a influência africana na música do Brasil” (GUERRA-PEIXE, 1985, p. 89-108) é uma contribuição primordial que parece ser pouco conhecida. Ainda que ela não fale especialmente sobre maracatu, aborda muitos aspectos fundamentais das músicas afro-brasileiras (modos, estilo de cantar, estilo de tocar, ritmo), um trabalho que merece, sem dúvida alguma, ser continuado.

Katarina Real, que faz parte dos autores que deixaram uma marca importante no plano etnográfico, pouco contribuiu no plano musical. A sua descrição das tradições de Recife (1967, reeditado em 1990) teve só duas páginas dedicadas aos aspectos musicais (num total de 16 páginas tratando do maracatu de baque virado), e o seu método parece seguir a linha de Guerra-Peixe, mas ela adota uma perspectiva comparativa crítica.

Muito mais recentemente, duas irmãs universitárias (Maria Cristina e Virgínia Barbosa) terminaram um trabalho de pesquisa comum sobre o maracatu Estrela Brilhante do Recife (BARBOSA, 2001a; BARBOSA, 2001b). Maria Cristina Barbosa dedica um capítulo inteiro de seu estudo a uma descrição com caráter musicológico (BARBOSA, 2001a, p. 28-34). Todavia, esse curto capítulo enfoca apenas três aspectos. Dois são de tipo organológico, onde a autora trata principalmente da evolução das alfaias (e mais particularmente do material do bojo), das macetas e da presença dos bacalhaus. O terceiro é a transcrição do depoimento de Cosme Nogueira, contendo trechos de letras de antigas toadas.

Por sua vez, Virgínia Barbosa (2001b, p. 31-39) faz uma descrição e as transcrições de alguns baques (antigos e mais recentes) e de algumas convenções entre o mestre e os batuqueiros. Há também um curto estudo organológico do *instrumentarium*. Mais tarde, o seu trabalho de Mestrado constituiu o mais completo estudo musical sobre um maracatu, desde o

de Guerra-Peixe (BARBOSA, 2005). De fato, ainda que ela tenha dedicado um capítulo inteiro à alfaia, o trabalho supera o único ponto de vista organológico, sobretudo no capítulo quatro. Assim, essa parte da dissertação apresenta uma “análise do som e da performance musical” do maracatu, a partir de algumas experiências das autora. As primeiras, baseadas numa postura de “observação participante” (pesquisa-ação), relatam alguns elementos musicais e paramusicais. Depois, a autora apresenta “concepções de estilo musical e acústico-organológico” nesse maracatu, seguidas por uma “análise acústico-musical”. No final, ela trata das mudanças musicais do ponto de vista da recreação do estilo (baques, toadas, ...). Esse trabalho, enquanto discutível, apresenta incontestavelmente novos dados musicais e métodos inovadores nesse campo de pesquisa.

Outra contribuição musicológica vem de Ernesto Carvalho (2007, p. 118-130), que propôs uma descrição crítica dos baques mais usados. Ele evoca também um pouco a etnodidática, dando detalhes sobre a maneira de ensinar a digitação instrumental (*ibid*, p. 118-130) e aborda a questão do Mestre enquanto transmissor de saberes.

Para terminar esta investigação rápida, gostaria de mencionar ainda que, em um estudo de 2007, Isabel Guillen retoma a dimensão psicocognitiva da percepção do maracatu de baque virado (GUILLEN, 2007, p. 247). Evocado por Guerra-Peixe, trata-se de um assunto que nenhum pesquisador aprofundou. O compositor declina-o seguindo os seguintes eixos: de um lado, as suas dificuldades durante a aprendizagem dos baques; do outro, o problema para achar ou conservar o ponto de referência temporal. Esse é um problema induzido pela presença de instrumentos graves tocando de uma maneira contramétrica.

Esta resenha não exaustiva sobre os trabalhos recentes mostra que a imensa contribuição de Guerra-Peixe motivou pouquíssimos estudos verdadeiramente musicológicos: há mais de 50 anos que os inúmeros resultados de suas pesquisas não foram colocados em perspectiva.

[02] 1.2. Estudos estrangeiros

Os estudos não brasileiros, raríssimos, não são citados na bibliografia da Isabel Guillen: é provável que o mais antigo seja o trabalho de Lary Crook, evocando, de uma maneira curta e mal documentada, a música do maracatu de baque virado (CROOK, 2005, p. 145-166). Um estudo etnográfico sobre o maracatu Ojú Oba de Paris (França) foi conduzida por Maïa Guillot<sup>4</sup>, mas ela trata muito pouco das questões musicais (GUILLOT, 2007). Nesse trabalho, o que ela evoca de mais relacionado com a musicologia são os *instrumentarium* usados por esse maracatu (*ibid.*, p.15) e alguns elementos do seu repertório cantado (*ibid.*, p. 20). Dentre essas pesquisas, provavelmente, haveria apenas 3 trabalhos musicológicos que não eram brasileiros.

O primeiro é uma análise musical aprofundada de uma toada do maracatu Estrela Brilhante do Recife, especialmente centrada nas variações do gonguê (GUILLOT, 2005, 2008). O segundo focaliza-se na importância dos manuais pedagógicos e das oficinas organizadas fora do Brasil na transmissão exógena do maracatu de baque virado (THALWITZER, 2010). O terceiro trabalho apresenta uma análise sincrônica comparativa dos aspectos microrítmicos de dois maracatus recifenses (GUILLOT, 2011).

Ao considerarmos um breve estudo das obras universitárias, aparentemente apenas alguns raros trabalhos privilegiam a música do maracatu de baque virado com um olhar verdadeiramente musicológico. Assim, considerando a influência dessas obras sobre a difusão do maracatu, preferimos integrar no nosso levantamento algumas produções que não pertencem ao campo universitário.

[02] 2 Obras realizadas fora do campo universitário

Fazemos aqui a mesma distinção entre o que foi produzido no Brasil e o que não foi, ainda que o autor seja brasileiro.

[02] 1.2. Produção brasileira

Na produção brasileira fora do campo universitário, há apenas métodos de autoaprendizagem da percussão brasileira.

A obra *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*, de Edgard Nunes Rocca (1986), é provavelmente o primeiro manual de percussão

4 Maïa Guillot e Gérald Guillot não têm qualquer ligação familiar.

brasileira, evocando o maracatu de baque virado, mas somente uma toada e algumas poliritmias (curiosas) são apresentadas nele (*ibid.*, p. 47, p. 62, p. 68). Para uma obra transversal enfocada na percussão, ela não dá qualquer informação a propósito dos contextos sociais, culturais e musicais<sup>5</sup>.

Depois das transcrições de Guerra-Peixe (1955), a obra de Climério de Oliveira Santos e Tarcísio Soares Resende (2005), denominada *Maracatu - Baque virado et baque Solto - Batuque book*, destaca-se duas vezes. Sendo o único método a tratar exclusivamente dessas tradições, ele constitui, ao mesmo tempo, o corpus mais importante de música transcrita sobre o assunto. Organizado como um “songbook”, a maior parte do livro se dedica ao maracatu de baque virado<sup>6</sup>. Há muitas transcrições provenientes de três maracatus de baque virado, cuja escolha é justificada pela “diversidade e a importância histórica dos grupos e de seus atuais folgazões” (*ibid.*, p. 18)<sup>7</sup>. Para cada maracatu, há pouca informação contextual, mas os autores precisam que “o [...] foco é a música escrita” (*ibid.* p. 18). Algumas convenções de comunicação básicas entre o mestre e os batuqueiros são detalhadas<sup>8</sup>, mas, claro, as partituras não relatam a maior parte dos códigos implícitos<sup>9</sup>, próprios de cada maracatu. Por exemplo, o livro não fala do sistema complexo de codificação dos diálogos das alfaias usado por mestre Jailson Shacon Vianna no maracatu Porto Rico, ou sobre o princípio das convenções<sup>10</sup> muito elaboradas (“brekes”) que mestre Walter de França<sup>11</sup> criou, inspiradas nas “paradinhas” das escolas de samba do Rio de Janeiro. Resende avisa com razão que “alguns detalhes (na execução) fazem grande diferença e nem sempre podem ser captados apenas escutando” (*ibid.* p. 33). Alguns vídeos e faixas do CD multimídia que acompa-

5 Outro método brasileiro mais recente, o livro *Esquentando tambores - Manual de Percussão dos Ritmos Pernambucanos, técnica e escrita*, de Fernando Antonio Ferreira de Souza (2010), dedica-se apenas parcialmente ao maracatu de baque virado. Não temos a obra em mãos, nem a revista.

6 68 páginas são dedicadas ao maracatu de baque virado, contra 45 páginas ao maracatu de baque solto.

7 Mas Santos (2006, p. 93) revela que os mestres de dois terços dos grupos recusaram-se a participar do projeto, em virtude das condições de participação anunciadas. Assim, a escolha tornou-se um pouco constrangida.

8 Por exemplo, o uso do apito do Mestre (p. 30).

9 Por exemplo, Virgínia Barbosa (2001, p. 35) revela um dos códigos usados no maracatu Estrela Brilhante do Recife: « O baque mantém-se neste ritmo, até que o mestre apite e um batuqueiro autorizado por ele ‘chame’ para o baque de parada. »

10 Para uma descrição de algumas convenções, cf. Virgínia Barbosa (2001b, p. 34-36).

11 Ele não participou deste trabalho.



nham o livro tentam dar alguns elementos complementares, ajudando o leitor a reconstituir parcialmente alguns desses códigos. Mas o maracatu de baque virado permanece uma tradição profundamente oral, tanto que mesmo um filme não pode refletir uma imagem fiel da mesma. De fato, Carlos Sandroni, que escreveu o prefácio, avisa ao leitor:

Mas – e isto vale como um convite, e também como advertência ao músico que superestima as virtudes pedagógicas das partituras e dos arquivos digitais – eles [os autores] estão conscientes também de que um conhecimento menos incompleto da música dos maracatus pernambucanos não pode prescindir de uma visita aos próprios.

Último ponto a salientar para não perder de vista o objetivo deste artigo, para esse tipo de obra destinada aos músicos (e não aos pesquisadores), é lógico não haver proposição de análises do material musical, que seja de uma maneira absoluta ou comparativa<sup>12</sup>.

### [02] 1.3. Produção estrangeira

De uma maneira geral, os trabalhos que não são nem universitários nem brasileiros são todos métodos de autoaprendizagem destinados aos percussionistas ou aos bateristas. O seu estudo é importante, porque esses livros participam da transmissão do maracatu de baque virado fora do Brasil. Uma resenha recente (THALWITZER, 2010) mostrou que a qualidade deles é muito variável. Aqui também é importante não esquecer que essas obras, sendo principalmente destinadas a um público de músicos, não integram qualquer dimensão analítica.

#### [02] 1.3.1. Métodos de percussão

Dois métodos evocando em poucas páginas a tradição em questão são referenciados aqui. O primeiro foi publicado antes do *Batuke Book*, mas tem similaridades no formato. *Brazilian Percussion*, de Gilson de Assis (2002, p. 95-104), parece muito focado em um objetivo pedagógico, sem evocação do canto<sup>13</sup>. Mais recente, o *Manuel de Percussions Brésiliennes*, de Clément Cousin (2011, p. 92-101), usa também um formato parecido, mas apresenta poucas transcrições (algumas segundo o baque). O autor não esqueceu de

12 Logicamente, pois a obra é anunciada como um « song book », mas Santos (2006, p. 94) descreve-a como uma verdadeira pesquisa universitária (para a qual nós não achamos nenhuma publicação de resultados).

13 Método revistado por Timon Thalwitzer (2010, p. 12).

contextualizar a tradição, mas o canto é apenas evocado, sem estabelecer claramente uma relação com a organização da percussão.

#### [02] 1.3.2 Métodos de bateria

Propondo adaptações de ritmos “tradicionais” para a bateria, esse tipo de método se afasta ainda mais das fontes. Por exemplo, a obra (considerada como uma referência) *Brazilian Rhythms for Drumset*, de Duduka da Fonseca e Bob Weiner (1991, p. 67-68), propôs uma poliritmia muito simplificada, incluindo um triângulo, um agogô e um caxixi. As adaptações para a bateria ainda estão muito longe da essência real do maracatu de baque virado, como se os autores não tivessem entendido os fundamentos desta música. No método *The essence of Brazilian Percussion & Drum Set*, Ed Uribe (1993, p. 136-137) usou a mesma poliritmia e propôs quase as mesmas adaptações. Essa comparação dá uma triste imagem das relações que os autores mantêm com suas fontes. Thalwitzer analisou outros métodos e tinha observações similares, exceto para a obra do Helge Rosenbaum (2007). Observamos, então, a ausência de uma análise exaustiva para confirmar (ou não) este sentimento geral.

#### [03] Potencial para aprofundamentos vindouros

Sabemos que uma análise estrutural pode representar uma via de acesso aos fenômenos musicais, mas, ainda assim, evitamos apresentar aqui uma perspectiva puramente estruturalista (o que nos teria retirado do contexto da atuação dessas músicas) para privilegiar uma perspectiva pragmática, integrando uma articulação entre estrutura e contexto. Alguns autores focalizaram a sua atenção nas letras e na natureza dos instrumentos. Mas isso constitui apenas uma pequena parte de um conjunto muito mais complexo do que imaginamos. De fato, a organização musical do maracatu de baque virado é composta de dois grandes fenômenos interrelacionados: um canto (solista e coro) acompanhado por um conjunto instrumental baseado na percussão.

#### [03] 1 Canto

O canto (toada, loa<sup>14</sup>) do maracatu de baque virado é central. Portanto, é, sobretudo, o sentido das letras que tem sido estudado até hoje. Outros

14 Alguns maracatus distinguem os dois termos, outros os consideram como se fossem sinônimos ou usam apenas um deles.

elementos morfológicos ajudam a observar grandes diferenças e, assim, distinguir as correntes na tradição.

[03] 1.1 Modo vocal

Guerra-Peixe já havia observado toadas cantadas com todos os músicos juntos (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 49), o modo homofônico (alternância solista/coro cantando a mesma coisa) foi provavelmente a única forma musical usada nos antigos maracatus de baque virado. Essa modalidade, muito indubitavelmente herdada das raízes africanas do maracatu, constitui um forte marcador dessa tradição. Todavia, encontram-se hoje em dia alternativas como, por exemplo, o modo responsorial no qual essa alternância inclui diferenças entre o que canta, o solista, e a resposta do coro. Em alguns maracatus, as toadas são compostas de um refrão e de pelo menos uma copla.

Além disso, segundo Guerra-Peixe (1985, p. 91), os afro-brasileiros têm “uma maneira de cantar”, “um modo próprio de cantar que influenciou muito a música popular brasileira”. Parece ser algo relacionado com o timbre, mas o compositor não dá mais explicações.

[03] 1.2 Letras

[03] 1.2.1. Forma poética e estrutura

Em 1908, Francisco Augusto Pereira da Costa declarou que as toadas de maracatu de baque virado possuíam “letra de repetição constante” e propôs a letra seguinte “como tipo da feição particular dessas toadas” (COSTA, 1991, p. 352):

Aruenda qui tenda, tenda  
Aruenda qui tenda, tenda  
Aruenda de totororó

Assim, muitas toadas declaradas como antigas revelam uma estrutura poética simples e curta, sem ultrapassar alguns versos, o que aparece também, em uma forma pouco modificada, no repertório atual do maracatu Encanto da Alegria:

Resplandô,  
Coroou!  
Cambinda Velha  
Foi quem chegou!

Cambinda Velha (1965)<sup>4</sup>

Resplandô,  
Coroou,  
Encanto da Alegria  
Na rua

Encanto da Alegria (2004)

Outros autores também salientam toadas comuns a vários maracatus (REAL, 1966, p. 79; BARBOSA, 2001a, p. 31). Hoje em dia, embora inúmeras toadas tenham herdado uma estrutura curta, não é raro encontrar letras mais longas e narrativas, constituídas de coplas e refrão. É o caso, por exemplo, das letras dos maracatus Nação Porto Rico ou Nação Erê: eles adotam letras muito longas e compartilham inúmeros pontos em comum com as letras dos blocos afros de Salvador da Bahia.

### [03] 1.2.2. Semântica

As antigas toadas geralmente tratam de assuntos e acontecimentos diretamente ligados à vida do maracatu e suas relações com a terra ancestral africana. As toadas mais recentes, às vezes, integram conteúdos semânticos alternativos. Além do mais, esses conteúdos se distinguem de um maracatu a outro e parecem definir um tipo de “estilo narrativo” próprio a cada comunidade. Assim, seria possível sintetizar o perfil das temáticas usadas por cada um deles. Por exemplo, as toadas de alguns maracatus (por exemplo, Estrela Brilhante de Igarassu, Estrela Brilhante do Recife, Encanto da Alegria, Leão Coroado) mantêm a forma antiga e relatam acontecimentos da história da comunidade. Ao contrário, as toadas de Cambinda Estrela tratam mais de fatos da política interna da comunidade. As toadas de Nação Erê levantam problemáticas políticas transversais, geralmente focadas na condição dos afro-descendentes no Brasil, ou problemáticas conexas. Segundo Rosamaria S. Bárbara, essas letras têm “a função de literatura” e

possuem uma pluralidade de sentidos: a história da etnia, a visão do mundo, o ethos do grupo, a organização da sociedade e as crenças religiosas e várias funções como aquela de fortificar o grupo e o conhecimento da comunidade sobre ela mesma [...], além de expressar a identidade individual e espiritual da dançarina (BÁRBARA, 2000, p. 154 *apud* FONSECA, 2002, p. 18)

### [03] 1.3 Alturas

#### [03] 1.3.1. Modos

Segundo Guerra-Peixe (1985, p. 91), os modos que estruturam as melodias do maracatu de baque virado, “de origem indubitavelmente negra” (op. cit, p. 96), vêm do Xangô “por causa do estilo do canto, que é o mesmo”. Dos 35 modos inventariados pelo pesquisador no Xangô, 5 estão presentes “nos maracatus antigos, aqueles que são reminiscências da coroação dos Reis do Congo”. É preciso ainda incluímos aqui 9 modos específicos, dando assim um total de 14, dentre as quais, 5 pentatônicos.

Alguns desses modos estão sempre presentes nas toadas do século 21. Por exemplo, a toada “Resplandô coroou” do maracatu Encanto da Alegria está baseada no modo hexatônico (6 notas), sem sensível dó-ré-mi-fá-sol-lá. Seria interessante verificar nas toadas atualmente usadas pelos maracatus pernambucanos, por intermédio de uma análise exaustiva, se esses modos ainda continuam sendo usados, e, nesse caso, em qual proporção.



Figura 1: Toada “Resplandô Coroou” do maracatu Encanto da Alegria e as notas da escala

#### [03] 1.3.2. Escalas

Quando examinamos muitos cantos de maracatus, temos a impressão de que as toadas estão baseadas, teoricamente, no sistema temperado (até para os modos pentatônicos). Mas, na verdade, é possível que para alguns mestres (e muitos batuqueiros), a altura das notas seja menos importante que as letras. Salvo engano da nossa parte, a ausência de um estudo centrado na questão das escalas frequenciais precisas das toadas, para cada comunidade, ainda é uma realidade.

#### [03] 1.3.3. Contorno melódico

Consequência de empréstimos sucessivos, algumas toadas são comuns em alguns maracatus com um mesmo contorno melódico, só as letras

são parcialmente modificadas. Inclusive, às vezes, apenas uma única palavra é modificada pela transmissão oral, mas, geralmente, só o nome do maracatu (ou das calungas) é substituído. Um exemplo que pode ilustrar essa ideia é a toada que começa pelos termos « Princesa Dona Izabel... » cantada pelo maracatu Leão Coroado e que usa as palavras « Princesa Erundina... » no Estrela Brilhante do Recife. Assim, podemos perceber uma espécie de repertório comum usado pelos inúmeros maracatus<sup>15</sup>, limitando o número de contornos melódicos únicos. Constatamos também que alguns maracatus parecem usar um contorno melódico único para uma grande parte das suas toadas (Cambinda Estrela, por exemplo, usa a melodia da toada “Aqui dentro”, transcrita por Guerra-Peixe). Outros, ao contrário, têm um repertório que usa contornos melódicos muito diversos e renovados por uma criatividade permanente (por exemplo, Estrela Brilhante do Recife, Estrela Brilhante de Igarassu, Porto Rico).

Uma análise paradigmática dos contornos melódicos ajudaria a verificar as hipóteses, assim como permitiria a criação de uma tipologia sobre a totalidade do repertório cantado do maracatu de baque virado. Com certeza, algumas “filiações” poderiam revelar-se.

#### [03] 1.3.4. Harmonia

A harmonia tonal penetra lentamente na música do maracatu de baque virado. Até alguns anos atrás, parece que as toadas eram estritamente monódicas. Hoje em dia, encontram-se músicas com algumas notas cantadas com uma voz suplementar, geralmente com um intervalo de terça ou quinta (por exemplo, no maracatu Estrela Brilhante do Recife). A nosso ver, o primeiro maracatu que harmonizou totalmente os cantos foi o Maracatu Nação Pernambuco, mas ele foi arbitrariamente excluído deste estudo. Com isso, uma pergunta surge: será que a harmonização das toadas, mesmo de forma parcial, vai se generalizar no futuro?

#### [03] 1.3.5. Ritmo, prosódia

A nossa experiência com essa tradição (enquanto músico e transmissor) nos conduz a propor a hipótese seguinte: como no samba (SANDRONI, 1997), a prosódia de algumas toadas antigas seria baseada no mesmo sistema rítmico sincopado que o dos tambores (alfaias, caixas, tarois). O posicionamento rítmico dessas toadas não parece livre e segue prova-

<sup>15</sup> Alguns dentre eles (como o maracatu Porto Rico) possuem os seus próprios repertórios de toadas.

velmente regras métricas de origem africana (Oeste, Centro), que foram descritas por Kwabena N’Ketia (discutido no item 3.2.2.1). Uma análise sistemática e paradigmática poderia ajudar a verificar essa hipótese.



Figura 2: Exemplo simples de presença da síncope característica no refrão de uma toada antiga (aqui a versão do maracatu Estrela Brilhante do Recife)

### [03] 2 Percussão

#### [03] 2.1 Análise do *instrumentarium* e da sua utilização

A análise dos primeiros trabalhos sobre o maracatu de baque virado, feita por Lima (2006b, p. 26-111), mostra que os mais antigos falam de música, evocando, principalmente (e quase somente), o *instrumentarium*. Ainda é o caso nos textos mais recentes. De fato, junto com a letra das toadas, a organologia do maracatu é o campo privilegiado por inúmeros pesquisadores.

Infelizmente, esse estudo organológico é frequentemente reduzido a alguns parâmetros (por exemplo, aos materiais usados) ou a alguns instrumentos (geralmente, os tambores). Por que a alfaia atraiu tanto o olhar dos pesquisadores (e.g. BARBOSA, 2005) enquanto que outros, potencialmente mais “exóticos” (como o gonguê), foram pouco descritos? Até o apito do mestre foi frequentemente esquecido. Além do mais, uma verdadeira análise organológica do *instrumentarium* do maracatu de baque virado deve necessariamente incluir um grande número de dados coletados em colaboração com os músicos. Assim, seria interessante examinar, com muita atenção, os materiais e os processos de confecção dos instrumentos. Nenhuma escala de alturas parece ser o objetivo da afinação, mas nenhuma análise aprofundada foi dirigida a esse campo para confirmar tal hipótese.

Um outro aspecto importante é o estudo dos nomes dados aos instrumentos em articulação com a sua função musical. Trata-se de um eixo de pesquisa que poderia esclarecer com detalhes a organização musical de cada maracatu. Para completá-lo, um estudo da relação física entre o homem e o instrumento (posturas estáticas, dinâmica geral dos membros posteriores e anteriores, ...) constituiria um complemento indispensável. Assim, acreditamos que a análise do *instrumentarium* e do uso dele daria

uma ideia das estratégias de distinção identitária de cada comunidade por meio da música.

### [03] 2.2 Análise temporal transversal

#### [03] 2.2.1 Nível métrico (padrões)

O estudo da organização métrica do maracatu de baque virado permite potencialmente objetivar alguns debates sobre a sua origem e sua evolução “genética”. Por exemplo, criticando Guerra-Peixe (1955), Virgínia Barbosa (2005, p. 168) declara: “Não estou afirmando [...] que jamais os batuqueiros de maracatu executem, ou tenham executado, a síncope, apenas que ela não é um motivo rítmico que tem o *status* de um artefato musical com continuidade garantida”.

Por meio da extensão de um estudo paradigmático, tal como foi conduzido por Gérald Guillot (2005, 2008), seria fácil mostrar que a maioria das músicas do maracatu de baque virado está baseada nessa síncope. Tal motivo rítmico constitui um marcador da cultura musical afrodiáspórica de origem bantu (MUKUNA, 1979; KUBIK, 1979, p. 18-19). Esse marcador, denominado “*time-line pattern*” (JONES, 1954; N’KETIA, 1961, p. 78), faz parte de “sistemas característicos” (PRESSING, 2002, p. 285), mais particularmente dos “sistemas musicais de tambores no denominado Atlântico Negro” (FERREIRA, 2004, p. 877). Esses sistemas são similares aos que podem ser observados nas inúmeras práticas Sub-Saharianas, do Mali até o Moçambique, e, sobretudo, da zona centro-africana. Eles fazem parte de fundamentos identificados desde os anos 1950 por alguns autores (WATERMAN, 1952; BLACKING, 1955; MERRIAM, 1959). Na figura abaixo, a superposição paradigmática simples de alguns ritmos clássicos (gonguê, tarol, alfaia marcante, tocando o baque martelo) mostra, em particular e com clareza, a forte presença da “síncope característica” (ANDRADE, 1989, p. 475-478; SANDRONI, 1997, p. 47). Tal análise pode ser estendida a uma escala maior para verificar os seus resultados.



Gonguê

Tarol

Alfaia (baque martelo)

Sincopa característica

Figura 3: Exemplos da presença da síncopa característica em alguns ritmos instrumentais clássicos

Essa famosa síncopa estrutura o essencial do discurso musical, o qual pode ser segmentado em 3 camadas distintas (básica, cruzada, improvisatória), mas interrelacionadas (JONES, 1959, p-51-71 *apud* FONSECA, 2002, p. 14-15).). Todavia, continua sendo necessário entender por que todos os baques (sejam arrasto, martelo, ...) duram 4 pulsações (o equivalente a duas síncopes). É claro que a análise dos marcadores métricos levanta a questão das raízes africanas do maracatu de baque virado. Essa temática ainda é polêmica e impregnada de uma inevitável axiologia (*e.g.* CARVALHO, 2006). No entanto, a nossa questão é a seguinte: que relações entre os cultos Angola-Congo, a congada e o maracatu de baque virado poderiam ser mostradas por meio de tal análise?

### [03] 2.2.2 Nível microrítmico

Outro fundamento afrodiaspórico das músicas afro-brasileiras, assim como do maracatu de baque virado, é o que chamamos de “suíngue brasileiro” e que parece ter passado despercebido também, pois quase não é discutido nos estudos rítmicos (GUILLOT, 2011, p. 136-200)<sup>16</sup>. Portanto, ele ainda é um elemento fundamentalmente identitário desse tipo de música: tocar “sem suíngue” é impossível no meio do maracatu. Até hoje, só um pequeno estudo propôs uma análise comparativa entre os maraca-

16 Glaura Lucas fez provavelmente o primeiro trabalho sobre essa questão, mas ela enfoca os Congados (LUCAS, 1999).

tus Encanto da Alegria<sup>17</sup> e Leão Coroado<sup>18</sup>, mostrando diferenças muito importantes na interpretação dos baques (GUILLOT, 2011, p. 177-179).

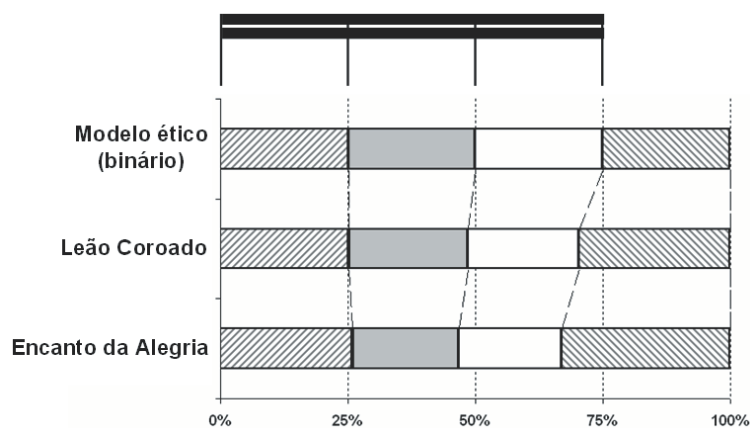


Figura 4: Perfis comparados dos suíngues de dois maracatus.

O nível microrítmico, adicionado aos outros níveis de análise, ajudamos a constituir uma verdadeira “carteira de identidade” de cada grupo. Uma análise mais completa, incluindo maracatus com parâmetros comuns (por exemplo, o bairro, a religião, ...), ou até mesmo exaustiva, poderia destacar valores médios, extremos e classes paradigmáticas, todas potencialmente ligadas às escolhas individuais (assim como à história) de cada um.

### [03] 2.3 Análise das interações verticais

Eis um tema que não foi realmente pesquisado. Ele se divide em 3 subcategorias que dependem da frequência de ocorrência dos eventos.

#### [03] 2.3.1 Interação permanente

Essa categoria é a das relações estreitas mantidas entre os instrumentos durante a atuação do baque. Analisar esse tipo de relação é muito difícil e precisa de um dispositivo técnico complexo.

17 Sob a direção de Mestre Toinho.

18 Sob a direção de Mestre Afonso.

### [03] 2.3.2 Interação temporária

Essa categoria é muito promissora e não foi pesquisada até hoje. Ela agrupa principalmente as relações entre o mestre e os músicos, interações, às vezes, denominadas de “convenções”. Elas estão relacionadas com a função de “apitar”, uma função de direção musical do batuque liderado pelo mestre com o seu apito. Essas interações podem ser convenções simples (início, fim) ou mais complexas; as demais, às vezes denominadas de “brekes”, são tipos de “tutti” (desenho rítmico único) ou de perguntas/respostas realizadas pelo batuque inteiro. Emprestadas em seus princípios de bases do mundo musical do samba de enredo, elas foram pouco a pouco desenvolvidas por Mestre Walter Ferreira de França e são hoje usadas em um número crescente de maracatus. Elas podem ser consideradas como um marcador de uma evolução do gênero musical.

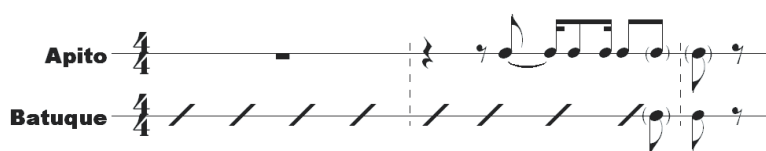


Figura 5: Exemplo de convenção clássica (parada do batuque chamada pelo mestre)

### [03] 2.3.3 Interação « híbrida »

Essa categoria de interação só é encontrada em uma única estética de batuque, que pode ser ouvida no Maracatu Nação Porto Rico e seus “herdeiros” (maracatu Encanto do Pina, maracatu Baque Mulher, maracatu Ouro do Porto<sup>19</sup>). Assim, Mestre Jailson Shacon Vianna criou uma organização musical complexa, na qual os tambores ocupam relações de subordinação, executando convenções diretamente ligadas à toada (por exemplo, uma mudança de baque) sem nenhuma ação do mestre. Essa organização poderia ser vista como uma forma mais elaborada do baque de parada (usado principalmente nos outros maracatus na famosa toada “Nagô, Nagô”).

19 Hoje esse grupo não existe mais.



Figura 6: Exemplo de subordinação de tambores no maracatu Porto Rico (aqui, num contexto de baque martelo, os biancos “chamam” os lans)

#### [04] Ferramentas metodológicas transversais

Chegamos a uma etapa deste estudo na qual podemos observar que as descrições do maracatu de baque virado, adotando uma postura musicológica, são raras. No plano universitário, com exceção das descrições do *instrumentarium* e da transcrição dos baques, principalmente tratados por Guerra-Peixe (1955), Barbosa (2001a, 2001b, 2005) e Carvalho (2007), apenas a dissertação de Virgínia Barbosa (2005) e dois trabalhos de Guillot (2008, 2011) apresentam análises aprofundadas de alguns parâmetros musicais.

##### [04] 1 Tipos de análise

###### [04] 1.1. Análise diacrônica

Katarina Real assinala a grande estabilidade na estruturação do cortejo do maracatu, que quase não sofreu mudanças desde o início do século 20 até os anos sessenta (REAL, 1966, p. 59). Perguntamos: será que não aconteceu a mesma coisa no plano musical no mesmo período? Com certeza, uma análise diacrônica traria elementos para a resposta a tal pergunta. De fato, inspirado na metodologia historiográfica, esse tipo de análise mostra-se muito interessante para estudar uma evolução organológica ou estilística. Em alguns casos, no entanto, ele pode se revelar particularmente difícil de ser realizado, se necessitar de fontes sonoras de um mesmo objeto de estudo (por exemplo, um maracatu em particular) datando de épocas diferentes. Além do mais, o seu alcance temporal é potencialmente limitado, pois a gravação é uma técnica que tem apenas um século e meio de existência. Adiciona-se a esse problema um risco relacionado à

“legibilidade” de algumas gravações que não estariam ainda digitalizadas (por exemplo: cilindros de cera, discos de vidro).

[04] 1.2. Análise sincrônica

Geralmente mais fácil de conduzir, esse tipo de análise tenta revelar os traços recorrentes (linhas de força) e divergências entre objetos de pesquisa contemporâneos ao período escolhido para a pesquisa. Claro, a complexidade cresce com a antiguidade do período de referência. Podemos separá-lo em dois subconjuntos: o primeiro concerne a objetos similares de pesquisa (por exemplo: grupos de maracatu). Trata-se de distinguir recorrências e divergências para traçar uma espécie de “genótipo” dos objetos de pesquisa, num momento dado (por exemplo, a análise sincrônica comparativa de suíngue já mencionada anteriormente). O segundo concerne a objetos de pesquisa não similares (por exemplo, entre o maracatu de baque virado e o Xangô). Trata-se de distinguir principalmente os aspectos comuns entre esses objetos para revelar ligações genéticas potenciais.

[04] 1.3. Exemplo de aplicação: origens e “genética” do maracatu de baque virado

Inúmeros autores evocam a proximidade estilística e a relação histórica latente que podem ser encontradas nos folguedos afrobrasileiros. É o caso, por exemplo, de Katarina Real (1966, *apud* CARNEIRO, 1953), Guerra-Peixe (1980, p. 25-31) ou Ivaldo Lima (2006b, p. 111, p. 120-125). Segundo esses autores, maracatus de baque virado, congos, congadas, reisados, taieiras parecem compartilhar raízes comuns ou, pelo menos, modalidades de expressão (especialmente no plano musical) bem comparáveis. Salvo engano da nossa parte, tais hipóteses, apesar de serem atrativas, nunca foram objetos de um estudo com uma perspectiva musicológica. Assim, tentar chegar a uma melhor compreensão do maracatu de baque virado é um projeto que necessita da utilização combinada das duas metodologias apresentadas anteriormente. De fato, as análises sincrônicas podem destacar de uma maneira objetiva as linhas de força de cada tradição para revelar modelos operacionais. Uma análise sincrônica comparativa pode buscar os pontos comuns entre esses modelos. Para terminar, as análises diacríticas podem tentar descobrir a existência de relações “genéticas” no meio de cada tradição.

## [04] 2 Transcrição

### [04] 2.1. Problemáticas da transcrição

A questão da transcrição ainda é um assunto delicado, mesmo se discutido já há muito tempo em etnomusicologia (*e.g.* LUCAS, 2001).

#### [04] 2.1.1 Notação diastemática ocidental

Inúmeros trabalhos mostram que a transcrição por meio da notação diastemática ocidental é, muitas vezes, pouco apropriada para as músicas extraocidentais. Ainda que ela possa constituir um auxílio para a análise das melodias das toadas do maracatu de baque virado, o seu uso no campo rítmico deve ser acompanhado de uma vigilância extrema, em razão da forte herança africana na dimensão temporal (dupla organização métrica e microrítmica) que esse tipo de transcrição não relata com bastante relevância.

#### [04] 2.1.2 Modelos êmicos/éticos

A organização da reflexão do pesquisador, seguindo um modelo duplo êmico/ético (PIKE, 1967), é uma preocupação constante da perspectiva etnográfica. É claro que esses modelos foram naturalmente importados e discutidos para servir aos interesses da musicologia (AROM, 2007). Até hoje, com exceção de poucos trabalhos, o maracatu de baque virado foi principalmente o objeto de metodologias de tipo “pesquisa-ação participante” (*e.g.* BARBOSA, 2001a, 2001b, 2005) que lideram a elaboração de modelos êmicos. Mas é também necessário considerar a possibilidade de uma estruturação alternativa conduzida de acordo com um princípio de coerência externa. Assim, como fez Glaura Lucas (1999 *apud* SEEGER, 1988, p.173) para o Congado, é hora de propor modelos éticos da organização musical do maracatu de baque virado, que possam ser confrontados com modelos êmicos construídos a partir das observações de campo. Essa confrontação pode adotar uma perspectiva cognitivista, por meio de uma validação dos modelos éticos pela experimentação com os atores (mestres e batuqueiros) do maracatu. Tudo isso precisa de um olhar vigilante sobre a questão fundamental do estatuto do pesquisador enquanto “insider” ou “outsider” (NETTL, 1983, p. 149-160).

### [04] 2.1.3 Influência do escrito na tradição oral

Esse problema clássico em etnomusicologia é muito bem resumido por Jack Goody (1977, p. 46): “Mesmo que não possamos reduzir razoavelmente uma mensagem ao meio material de sua transmissão, toda mudança de sistema de comunicação tem necessariamente importantes efeitos nos conteúdos transmitidos”.

No prefácio do método de Santos e Resende, Sandroni avisa ao leitor músico que “superestima as virtudes pedagógicas das partituras e dos arquivos digitais” (SANTOS; RESENDE, 2005, p. 13). Dessa forma, é um pouco espantoso ler as declarações abaixo da parte de um dos autores:

Alguns mestres, surpreendentemente, demonstraram interesse pelo aprendizado da partitura musical, procurando matricular os seus filhos e parentes nas escolas públicas de música e nos solicitando oficinas, cujo objetivo seria transmitir conhecimentos musicais acadêmicos para os batuqueiros nas suas comunidades (SANTOS, 2006, p. 96).

Sem nenhuma dúvida, esses mestres subestimam a influência da escrita sobre a reflexão (CHARTIER, 1995). Podemos perguntar: trata-se de um fenômeno de busca de legitimação da tradição oral afrobrasileira, por intermédio da tradição erudita ocidental<sup>20</sup>, ou, talvez, uma desconfiança traduzida pela vontade de verificar o conteúdo do Batuque Book?

### [04] 2.2 Novas tecnologias

O conjunto ouvido-lápis-papel é hoje em dia substituído pelo conjunto microfone/filmadora-arquivo digital. No entanto, a objetividade potencialmente mais importante desse último não deve ocultar o princípio que funda os sistemas musicais do mundo inteiro: “O importante em música, não é o dado natural, não são os sons tais como eles são realizados, mas tais como eles são intencionados” (BECKING, 1932)<sup>21</sup>

O estudo sincrônico das interações evocado anteriormente poderia tirar proveito do método proposto por Simha Arom; um método baseado no uso de meios técnicos multicanais (AROM, 1973). Santos e Resende (2005) usaram uma técnica comparável para facilitar a suas transcrições.

20 Ivaldo Marciano de França Lima salienta a importância dos mecanismos de legitimação dos testemunhos dos batuqueiros e dos mestres, mecanismo que constitui um obstáculo metodológico (LIMA, 2006a, p. 419-424).

21 Tradução nossa. A citação de Gustav Becking foi transcrita por Roman Jakobson e citado por Nattiez em 1976.

#### [04] 3 Cruzamento das perspectivas metodológicas

Pegemos um exemplo relacionado com o poder de atração que a música do maracatu de baque virado exerce nos jovens:

[...] o que atrai a atenção dos jovens, o que lhes seduz nesses “brinquedos” populares é a música. [...] processo de desritualização do maracatu e a sua transformação em música. [...] Ressalta-se nesses trabalhos a pouca atenção dada para as cortes de maracatu, bem como às redes de sociabilidade que sustentam os grupos, tal a força do interesse provocado pelo batuque (LIMA, 2010, p. 86)

É muito provável que essa atração pelo componente musical do maracatu de baque virado esteja parcialmente ligada aos instrumentos musicais. Um tratamento somente musicológico nos daria apenas uma resposta parcial e estritamente estrutural. A contribuição da sociologia e da psicologia, por exemplo, poderia abrir vias de reflexão muito férteis. Assim, no campo de uma tradição tão rica e complexa como o maracatu de baque virado, uma perspectiva musicológica não pode ser eficiente, se ela for autárquica. Ao contrário, é muito importante que ela se enriqueça com outras ferramentas metodológicas emprestadas de outras disciplinas.

Sabemos que a história e a sociologia são as disciplinas que geraram o maior número de trabalhos científicos relacionados com a musicologia. Outros cruzamentos mais raros merecem ser promovidos. Propomos dois exemplos particulares diretamente relacionados com as nossas sensibilidades disciplinares: a questão da transmissão musical (perspectiva etnodidática) e a da percepção musical (perspectiva psico-cognitiva).

##### [04] 3.1 Transmissão musical

Segundo Nettl, “[...] uma das coisas que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão” (NETTL, 1997, p. 8, *apud* MENDES, 2004). O maracatu de baque virado é o objeto de estudo por si só relacionado à transmissão musical. Os trabalhos dizem respeito a temáticas muito diversas.

##### [04] 3.2.1 Transmissão nas comunidades

A análise da transmissão musical a partir de um ângulo etnodidático abre uma via para uma melhor compreensão do sistema de valores na organização musical e social do maracatu de baque virado (CARVALHO, 2007;



MORETTI; NESPOLI, 2008). Esses primeiros trabalhos brasileiros devem ser desenvolvidos para entendermos mais profundamente os processos de transmissão de uma geração à outra.

#### [04] 3.2.2 O maracatu como recurso pedagógico

Como o samba ou as músicas derivadas de blocos afro, o maracatu de baque virado é usado como recurso pedagógico (SANTOS *et al.* 2000; SILVA, 2002; SILVA, 2003). No plano pedagógico, podemos fazer a seguinte pergunta: será que as “contribuições” do maracatu são diferentes das outras tradições afro-brasileiras?

#### [04] 3.2.3 Transmissão exógena

A transmissão exógena se dá por meio de viagens de mestres (ou de professores “profissionais”<sup>22</sup>) no Brasil ou em outros lugares. Perguntamos: será que os métodos pedagógicos diferem de um mestre para outro? Em que o tipo de público alvo pode influir nessas pedagogias? Podemos também observar a maneira como os maracatus fundados fora do Brasil são culturalmente “alimentados” e organizados. A nosso ver, poucos estudos foram realizados até hoje (GUILLOT, 2007; THALWITZER, 2010).

#### [04] 3.2.4 Aprendizagem com software

Surpreendentemente, existe um software que ajuda a apreender a música do maracatu (MARANHÃO *et al.*, 2003). Infelizmente, nenhum dos autores atendeu aos nossos pedidos e não conseguimos achá-lo. Perguntamos, então, a quem é destinado? O que pode ser aprendido com ele? Será que a utilização de software na aprendizagem é algo credível no ensino desse tipo de tradição musical?

#### [04] 3.3 Percepção musical

Que você goste das qualidades musicais do batuque ou que você o considere como um « estrépito horrível » (COSTA, 1908), a experiência auditiva do maracatu de baque virado não é neutra e vai bem além da questão simples do nível sonoro induzido pelos tambores.

22 Músicos de alto nível que aprenderam nos maiores maracatus recifenses (por exemplo, Tarcísio Resende ou Eder O Rocha)

Guerra-Peixe é provavelmente o primeiro a falar dessa questão: “o maracatu tem uma batucada que desnorteia o mais experimentado ouvido que o escuta pela primeira vez” (GUERRA-PEIXE, 1951, *apud* GUILLEN, 2007, p. 247). A nosso ver, o compositor salienta aqui a dificuldade, para um ouvinte exógeno à tradição, em adotar inferências perceptivas culturalmente adequadas numa música tão sincopada, onde os sons mais graves (das alfaias) são geralmente tocados de uma maneira contramétrica, que tende a distorcer a percepção métrica do ouvinte.

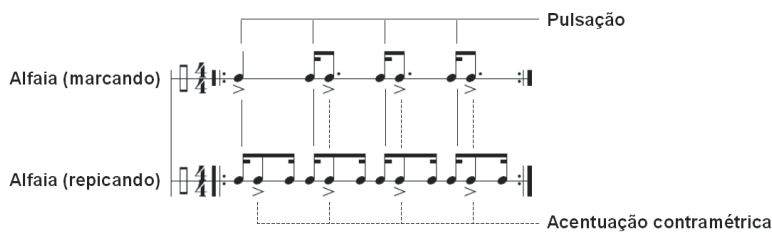


Figura 7: Em cima : três dos quatros golpes acentuados do baque “arrasto” são tocados de uma maneira contramétrica.  
Em baixo : todos os acentos são contramétricos.

Até hoje, com exceção dessa observação de Guerra-Peixe, nós não encontramos qualquer estudo sobre o maracatu de baque virado que esteja baseado numa perspectiva psico-acústica. Por que tal necessidade? Provavelmente em razão da presença, nesse tipo de maracatu, de características próprias que podem comprometer a sua transmissão (ou ainda, induzir mutações não desejadas). De fato, quem já tentou transmitir essa música para alunos sabe que esse fenômeno acontece muitas vezes, constituindo potencialmente um obstáculo didático. Essa questão é brevemente evocada na análise de uma toada do maracatu Estrela Brilhante do Recife (GUILLOT, 2005/2008). Essa análise faz uma observação rápida do fenômeno de inferência relacionado a uma percepção errada da pulsação básica nos baques particulares, como “marcação” e “arrasto”<sup>23</sup>. Assim, de uma maneira conexas, podemos imaginar que as transcrições das levadas de tarol (especialmente, as figuras A e B) de Guerra-Peixe (1980, p. 72) po-

23 Escolhemos arbitrariamente a denominação usada no maracatu Estrela Brilhante do Recife, pois ele é o único maracatu estudado com perspectivas musicológicas (BARBOSA, 2001a, 2001b, 2005; GUILLOT, 2008).

deriam constituir uma prova de que o compositor também foi, às vezes, vítima dessa inferência incorreta. Um teste psico-acústico para verificar a presença do fenômeno encontra-se no site do estudo (GUILLOT, 2008).

[04] 3.3.2 Percepção microrítmica

Para o ouvinte exógeno a essa tradição (e, sobretudo, ao mundo musical afro-brasileiro), a dificuldade de sentir o maracatu de baque virado vem também da sua estruturação microrítmica. A nossa hipótese é que o suíngue brasileiro evocado anteriormente é ainda mais difícil de ser sentido pelo ouvinte experto da tradição musical erudita ocidental (GUILLOT, 2011).

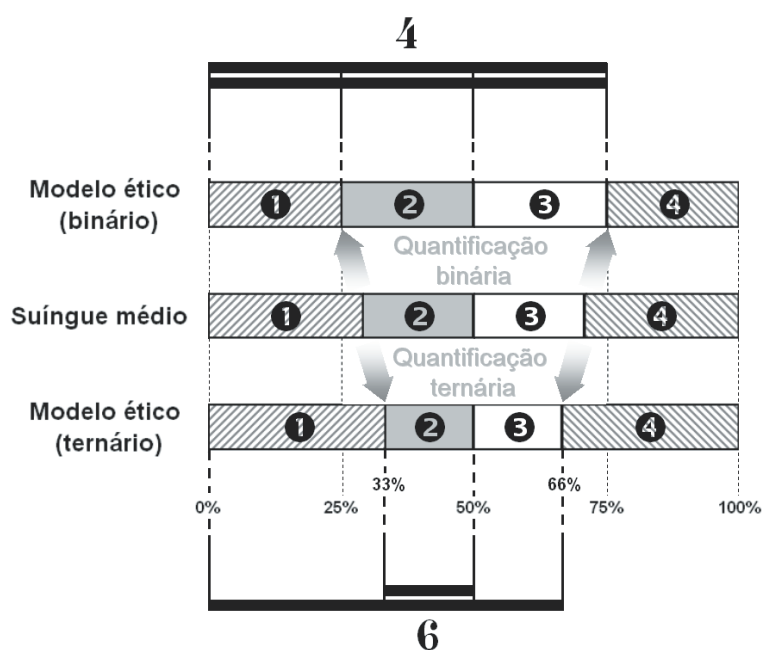


Figura 8: Modelização do duplo fenômeno de quantificação perceptiva : segundo alguns parâmetros, o suíngue pode ser percebido como um verdadeiro ritmo binário ou ternário.

## [05] Considerações finais

Chegando ao fim desse artigo, é bom ressaltar a sua problemática geral: quais são os elementos da música do maracatu de baque virado já estudados e as ferramentas metodológicas usadas para isso?

Essa breve resenha dos elementos musicais do maracatu de baque virado que têm sido objetos de estudos universitários mostra que apenas alguns aspectos são tratados. Além do que, revela ainda que a semântica das letras das toadas e a organologia do *instrumentarium* são os assuntos privilegiados. Ao contrário, inúmeras temáticas continuam inexploradas, e existem muitas pistas de pesquisa promissoras que a musicologia pode abordar por meio de um conjunto de ferramentas conceituais e metodológicas importantes. Essas ferramentas serão enriquecidas por meio de estudos interdisciplinares.

Apesar da grande quantidade de informação já reunida, ainda resta muito a aprender sobre a música do maracatu de baque virado.

## [06] BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM Otto; HORNBOSTEL, Erich M. (von). Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music. In: *Ethnomusicology*, Vol. 38, No. 3 (Autumn), University of Illinois Press, 1994, pp. 425-456.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989
- AROM, Simha. *La Boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2007
- \_\_\_\_\_. Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale. In: *Revue de Musicologie*, T. 59e, No. 2e, 1973, pp. 165-190
- BARBOSA, Maria Cristina. *A nação Maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande*. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) - Departamento de Música, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001a, 50 f.
- BARBOSA, Virginia. *A reconstrução musical e sócio-religiosa do maracatu nação Estrela Brilhante (Recife): Casa Amarela / Alto José do Pinho (1993 - 2001)*. Monografia de conclusão do Curso de especialização em Etnomusicologia, UFPE, Recife, 2001b.
- \_\_\_\_\_. *A continuidade das mudanças musicais construindo re-conhecimento*. A experiência do Maracatu Nação Estrela Brilhante (Recife). Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- BLACKING, John. *Notes on a Theory of Rhythm Proposed by von Hornbostel*. In: *African Music* 1(2), 1955, pp. 12-20.

- CARVALHO, Ernesto Ignácio de. *Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação de Mestrado em Antropologia da UFPE, Recife, 2007.
- CARVALHO José Jorge de. A tradição musical ioruba no Brasil: uma cristal que se oculta e revela. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta (Orgs.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CASCUDO Luís da Câmara. Cabinda Velha. In: SILVA, Leonardo Dantas; SOUTO-MAIOR, Mário. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj - Editora Massangana, 1991, pp. 227-234.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, n. 16, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1995.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira de. Maracatu. In: SILVA, Leonardo Dantas; SOUTO-MAIOR, Mário. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj - Editora Massangana, 1991, pp. 351-353.
- CROOK, Larry. *Brazilian Music. Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005
- FERREIRA, Luis. O estudo dos sistemas musicais de tambores na diáspora afro-atlântica: sistemas de elementos ou sistemas de relações? In: *II Encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Salvador da Bahia, 2004, pp. 877-892.
- FONSECA, Edilberto. O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. In: *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, Ano V, 2005.
- GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. 2. ed. Recife, Prefeitura da Cidade do Recife/ Irmãos Vitale, 1980. [1955].
- \_\_\_\_\_. A influência africana na música do Brasil. In: MOTTA, Roberto (Org.) *Os afro-brasileiros*. Anais do III Congresso Afro-Brasileiro. Recife: Massangana, 1985, pp. 89-104.
- GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GUILLEN Isabel Cristina Martins, Guerra Peixe e os Maracatus no Recife: Trânsito entre Gêneros Musicais. (1930-1950). In: *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v. 9, n. 14, 2007, pp. 235-251
- \_\_\_\_\_. *História e memória dos Maracatus Nação de Pernambuco*—Bibliografia. Disponível em <http://www.historiamaracatusnacao.com/p/bibliografia.html>, consultado em 13/02/2012.
- GUILLOT, Gérald. *Symptômes d'une organisation musicale incomprise : génétique et diffusion du rythme du samba moderne*. Mémoire de Maîtrise de Musicologie, Université François-Rabelais de Tours, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Pistes d'analyse d'une toada de Maracatu Nação*. Estudo realizado para o DEA de Música e Musicologia, Universidade Paris-Sorbonne. Disponível

- em <http://www.gerald-guillot.fr/docs/Toque o gonguê - pistes d'analyse.pdf>, 2005. Acesso em 14/02/2012.
- \_\_\_\_\_. Analyse des variations de gongué d'une toada de maracatu nação (Brésil) - Cycle et variation. In: Revista hipermédia on-line *Musimédiane*, n°3. Disponível em <http://musimediane.com/numero3/GGuillot/index.htm>, 2008, versão em Inglês em <http://www.gerald-guillot.fr/musimediane/>, 2012. Acesso em 21/06/2012.
- GUILLOT, Maïa. *De Recife à Paris: Performance artistique et identité religieuse dans les maracatus-nação*. Universidade Paris X–Nanterre, 2007.
- JONES Arthur Morris. « African rhythm ». In: *Africa*, Volume XXIV, Numero 1, 1954, pp. 26-47
- KUBIK Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. A Study of African Cultural Extensions Overseas*. In: *Estudos de Antropologia Cultural* N° 10. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus do Recife, as disputas e influências entre o fazer e o refazer dos toques: os casos do cambinda estrela, porto rico e estrela brilhante. In: *II Encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Salvador da Bahia, 2004, pp. 975-988.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. Entre o maracatuzeiro(a) e o pesquisador(a): problemas de legitimidade nas práticas e na história dos maracatus-nação. In: *III Encontro internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. São Paulo, 2006a, pp. 419-424.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certeza, batendo afayas e fazendo histórias*. Recife, 1930-1945. Dissertação de Mestrado, UFPE-CFCH, Recife, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Entre Pernambuco e a África*. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 - 2000). Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Área de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, 420f.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário – Um estudo etnomusicológico do Congado mineiro – Arturos e Jatobá*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 1999.
- \_\_\_\_\_. Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia. In: *XIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte, 2001, p. 231-238
- MARANHÃO, Suzana Mesquita de Borba; JANSEN, Saulo Batista; GALVAO, Walter de Carvalho Mattos; GOMES, Alex Sandro; ARAÚJO, Erika Pessoa; CYSNEIROS, Paulo Gileno. *Ensino de Maracatu de Baque Virado através de Software Educativo*. In: *Taller Internacional de Software Educativo*. Santiago : Universidad de Chile, v. 1., 2003.
- MENDES, Jean Joubert Freitas. “Escuta o tum e faz tum, tum”: a aprendizagem musical/cultural na formação identitária em um terno de congado de mon-

- tes claros – MG. In: *XIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)*. 2004, p. 465-471.
- MERRIAM, Alan P. African music. In: BASCOM, William. R.; HERSKOVITS, Melville J. (eds.). *Continuity and change in African culture*. University of Chicago Press, 1959.
- MUKUNA Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global Editora, 1979.
- BERTHO, Renan Moretti; NESPOLI, Eduardo. O ensino-aprendizagem do maracatu no Grupo Rochedo de Ouro. In: *XVII Encontro nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*. São Paulo, 2008.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Le statut sémiologique de l'objet sonore. In: *Cahiers recherche/musique*, no. 2, INA-GRM, Paris, 1976, pp. 91-106.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. Urbana, London: University of Illinois Press, 1983.
- N'KETIA, J.H. Kwabena. *African music in Ghana*. Accra, Longmans, 1961.
- PIKE, Kenneth Lee. *Language in Relation to a Unified Theory of Structure of Human Behavior*. The Hague, Netherlands: Mouton. 1967.
- PRESSING, Jeff. Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations. In: *Music Perception, Spring*, Volume 19, Numéro 3, 2002, pp. 285-310.
- REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. ed. Recife, Fundação Joaquim Nabuco - Ed. Massangana, 1990, [1966].
- SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Versão brasileira da tese de doutorado defendida em Janeiro 1997 em França com o título: « Transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917-1933 », 1997.
- \_\_\_\_\_. O destino da Joventina. In: *Música e Cultura*, Revista OnLine de Etnomusicologia, n°2, 2007, p. 2.
- SANTOS, Regina Marcia S.; DANTAS, Andrea Stewart; ACOSTA, Kathiuska & NOVAES, Pedro. Maracatu das Multiplas Escutas e Conexoes: Mapa Cartografia Em Um Curso Basico de Musica Para Professores. In: *IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*. Selem, 2000, p.7.
- SANTOS, Climério de Oliveira. O Livro do Batuque: reflexões sobre uma experiência entre as tradições oral, escrita e eletrônica. In: *III Encontro internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. São Paulo, 2006, pp. 92-97.
- SILVA, Maria Eunice Moura. *O Maracatu Reis de Paus de Fortaleza: o aproveitamento da cultura popular na educação musical*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2002.
- SILVA, Cristiane Maria. *Nação Erê: O maracatu de baque virado no processo de arte educação*. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) - Departamento de Música, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

- THALWITZER, Timon. *Oficinas, CDs and Instructional Books. Teaching, Multiplying and Shaping Maracatu de Baque Virado in the period 1988–2010*. Paper for the Seminar Musik(forschung) in Lateinamerika, Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien, 2010.
- WATERMAN Richard . African Influence on the Music of the Americas. In: *Acculturation in the Americas*. ed. Sol Tax, Chicago: University of Chicago Press, 1952, pp. 207–218.

### Obras didáticas

- ASSIS Gilson de. *Brazilian percussion*. Advance Music, 2003.
- COUSIN Clément. *Manuel de percussions brésiliennes “Batucada”*, autoedição, 2011.
- FONSECA, Duduka da; WEINER, Bob. *Brazilian Rhythms for Drumset*. Manhattan Music, 1991.
- ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- ROSENBAUM, Helge. *Brazilian Drumming. Brasilianische Stile für Drumset und Percussion*. Leu-Verlag, 2007.
- SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuque book - maracatu: baque virado e baque solto*. Recife: Ed. do Autor, 2005.
- URIBE, Ed. *The essence of Brazilian Percussion and Drum set*. Alfred Publishing, 2006, [1993].