

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

THIAGO BRISOLLA

Cordel das Cordas Populares:

Uma proposta decolonial de ensino coletivo de violino popular brasileiro por meio da performance poética.

(Versão Corrigida)

São Paulo
2023

THIAGO BRISOLLA

Cordel das Cordas Populares:

Uma proposta decolonial de ensino coletivo de violino popular brasileiro por meio da performance poética.

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Tokeshi

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a).

Brisolla, Thiago
Cordel das Cordas Populares: Uma proposta decolonial de ensino coletivo de violino popular brasileiro por meio da performance poética. / Thiago Brisolla; orientadora, Eliane Tokeshi. - São Paulo, 2023.
242 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Violino Popular Brasileiro. 2. Forró. 3. Literatura de Cordel. 4. Ensino Coletivo. 5. Pedagogia Decolonial.
I. Tokeshi, Eliane. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: BRISOLLA, Thiago

Título: Cordel das Cordas Populares: Uma proposta decolonial de ensino de violino popular brasileiro através da performance poética.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

*A meus pais Meire Herrera Martim Brisolla
e Vanderlei Brisolla por libertarem meu
canto.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos alunos, professores e funcionários do Projeto Socioeducacional SOARTE, por terem sido a razão da elaboração deste trabalho, em 2019. Um agradecimento especial a Paulo Henrique Viel, por tantos momentos bons em minha vida e me apresentar ao mundo da arte-educação; e a Cíntia Pereira Gasparetti – cuja amizade muito me instigou, de tal forma, que ecoa ainda por cada sextilha dos folhetos de cordel – por possibilitar a implementação deste trabalho no projeto. Outro agradecimento a Gabriel Eleutério e Vanessa Torrens, ex-alunos da disciplina para a qual o projeto foi desenvolvido, e que, desde então, me ensinam e inspiram tanto.

À minha orientadora Profa. Dra. Eliane Tokeshi pelo acompanhamento nesse trabalho tão extenso e abrangente, e por tudo o que revelou e revela em minha vida, com sua forma tão inspiradora de ensinar e ser. Às professoras Adriana Lopes Moreira e Clara Bastos pela leitura atenciosa no exame de qualificação, apontando caminhos que me auxiliaram na confecção deste texto.

Aos meus pais Vanderlei Brisolla e Meire Herrera Martim Brisolla, minhas irmãs Marina Martim Brisolla e Penny Martim Brisolla por todos os sacrifícios empreendidos para a materialização deste sonho, por serem a primeira plateia deste material, e por estarem ao meu lado desde sempre, apoiando-me e me incentivando a ir sempre mais longe.

Aos amigos Felipe Parisi, Lucas Raulino, Lucas Zinet e Sebastião Rocha pelos momentos de partilha e por estarem ao meu lado durante todo o processo de elaboração deste material. À inestimável generosidade e companhia constante de Fernanda Maia, que tanta inspiração me trouxe, apresentando-me a tantas novas possibilidades de se ir além na vida e na arte. Aos amigos Bruna Zenti e Mikael Marmorato pela presença, parceria, alegria, motivação e atenção compartilhadas. Ao amigo Mikael Marmorato agradeço, ainda, pela leitura cuidadosa e revisão desta dissertação.

A Daruã Góes por ser meu amparo e acalento de todas as horas, e por não me deixar esquecer da beleza que há em cada coisa.

RESUMO

BRISOLLA, Thiago. **Cordel das Cordas Populares**: Uma proposta decolonial de ensino coletivo de violino popular brasileiro através da performance poética. 241 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

Por meio da performance de folhetos de cordel, o projeto *Cordel das Cordas Populares* ensinava Forró em classes coletivas voltadas para instrumentistas de cordas em situação de vulnerabilidade social. Orientado por esta experiência decolonial de pedagogia da performance, este trabalho tem como objetivo propor um guia para a aplicação deste material didático-poético para o ensino coletivo de violino popular brasileiro, demonstrando seu funcionamento e aplicando-o à performance dos padrões rítmicos relacionados a quatro subgêneros do Forró: xote, baião, xaxado e forró. Para tanto, seus procedimentos pedagógicos são fundamentados por meio de uma pesquisa exploratória sobre a história deste gênero musical e os marcadores rítmicos identitários derivados do *tresillo* relacionados a cada um destes subgêneros. Aborda-se também os recursos técnicos e expressivos do violino popular brasileiro utilizados para sua performance, tomando como base os trabalhos artístico-pedagógicos dos violinistas populares Nicolas Krassik (1969-) e Ricardo Herz (1978-). Em paralelo, destacam-se as origens da literatura de cordel: veículo por meio do qual os conteúdos musicais são transmitidos, com enfoque nas características de performance poética a elas próprias. Busca-se evidenciar sua intrínseca relação com a performance musical, dela derivada, a fim de demonstrar que a performance poética, trabalhando com elementos rítmicos e melódicos, pode ser utilizada como ferramenta para o ensino da performance musical. A partir desta abordagem disciplinar para o ensino de violino, tenciona-se, por fim, propor caminhos para uma prática pedagógica performática, que promova, ainda, uma maior horizontalidade entre alunos, professores e conteúdos ali envolvidos.

Palavras-chave: Violino Popular Brasileiro, Forró, Literatura de Cordel, Ensino Coletivo, Pedagogia Decolonial

ABSTRACT

BRISOLLA, Thiago. **Cordel das Cordas Populares**: A decolonial proposal for collective teaching of Brazilian popular violin through poetic performance. 241 p. Dissertation (Master in Music) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, 2023.

The *Cordel das Cordas Populares* project taught Forró in collective classes aimed at string instrument players in situations of social vulnerability through the performance of cordel booklets. Guided by this decolonial experience of performance pedagogy, this work aims to propose a guide for the application of this poetic didactic material to the collective teaching of Brazilian popular violin, demonstrating its operation and applying it to the performance of rhythmic patterns related to four subgenres of Forró - xote, baião, xaxado, and forró. To this end, its pedagogical procedures are based on exploratory research on the history of this musical genre and the rhythmic markers derived from the tresillo related to each of these subgenres. The technical and expressive resources of Brazilian popular violin used for its performance are also addressed, based on the artistic-pedagogical works of popular violinists Nicolas Krassik (1969-) and Ricardo Herz (1978-). In parallel, the origins of cordel literature are highlighted, through which the musical content is transmitted, with a focus on the characteristics of poetic performance itself. It seeks to demonstrate its intrinsic relationship with musical performance, derived from it, in order to demonstrate that poetic performance, working with rhythmic and melodic elements, can be used as a tool for teaching musical performance. Based on this disciplinary approach to violin teaching, paths are proposed for a performative pedagogical practice that also promotes greater horizontality in the relationships between students, teachers, and content involved.

Keywords: Brazilian Popular Violin, Forró, Cordel literature, Decolonial pedagogy, Collective Education

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Capa e Quarta-Capa dos Folhetos referentes aos Folhetos 1 e 2 da história (relativos à aula 1 e 2, respectivamente), contendo o título e o enigma da aula.....	28
Figura 2. Varal de folhetos de cordel utilizados em sala de aula.....	29
Figura 3. Varal de folhetos de cordel utilizados em sala de aula.....	29
Figura 4. Notação dos três tipos de ataques da zabumba, determinantes para os subgêneros do Forró.....	43
Figura 5. Tipos de ataque do triângulo e seu padrão rítmico mais utilizado.....	43
Figura 6. Paradigma do <i>Tresillo</i> , onde a semicolcheia é a unidade métrica para o agrupamento 3+3+2.....	45
Figura 7. A Síncope Característica, padrão rítmico derivado do <i>Tresillo</i>	46
Figura 8. O Cinquillo, padrão rítmico derivado do <i>Tresillo</i>	46
Figura 9. A Habanera, padrão rítmico derivado do <i>Tresillo</i>	46
Figura 10. Notação para zabumba do padrão rítmico do xote	49
Figura 11. Transcrição do padrão rítmico do xote executado no triângulo.....	49
Figura 12. Notação para zabumba do padrão rítmico do baião	51
Figura 13. Notação para zabumba do padrão rítmico do xaxado	52
Figura 14. Síncope Característica gerada a partir da notação dos ataques do bacalhau e da macepa, no xaxado	52
Figura 15. Notação para zabumba do padrão rítmico do forró.....	53
Figura 16. Seis ritmos gerados a partir dos padrões de acentuações das sílabas tônicas e átonas dos seis versos heptassílabos da sextilha de Santos (2019, p. 63)	66
Figura 17. Melodia para a performance cantada de uma sextilha, retirada de Cascudo (2005, p. 203)	67
Figura 18. Grafia do <i>détaché</i> , <i>détaché</i> acentuado e das notas sem som nos materiais do Projeto Cordel das Cordas Populares.....	74
Figura 19. Aplicação do recurso resflego sobre um dos padrões rítmicos do xaxado.....	77
Figura 20. Alturas da macepa e do bacalhau adaptadas respectivamente para as cordas ré e lá do violino.....	80

Figura 21. Diferentes ataques da macepa – aberto e fechado – e do bacalhau adaptados para as cordas ré e lá do violino respectivamente como <i>détaché</i> e <i>détaché</i> acentuado.....	80
Figura 22. Padrão rítmico do xote na zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.....	81
Figura 23. Padrão rítmico do baião na zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.....	81
Figura 24. Padrão rítmico do xaxado na zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.....	82
Figura 25. Padrão rítmico do forró no zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.....	82
Figura 26. Os quatro níveis do xote em sua notação regular (à esquerda), e suas execuções de acordo com a aplicação do <i>swing feel</i> (à direita).....	83
Figura 27. Senha relativa à Aula 1 do curso CCP.....	91
Figura 28. Célula rítmica do <i>tresillo</i> , ou “Pai Perneta”.....	94
Figura 29. Célula rítmica da habanera, ou “Mãe Namoradeira” executadas por meio de percussão corporal.....	94
Figura 30. Aplicação do padrão rítmico do xote de nível 4 à leitura da sextilha 13 do Folheto 1.....	95
Figura 31. Aplicação de melodia sobre o padrão rítmico do xote de nível 4, conjuntamente à leitura da sextilha 13 do Folheto 1.....	95
Figura 32. Senha relativa à Aula 2 do curso CCP.....	96
Figura 33. Aplicação das palavras ma e oe sobre o padrão rítmico do xote, de Nível 1.....	100
Figura 34. Aplicação das palavras ma e oe sobre o padrão rítmico do xote, de Nível 2.....	100
Figura 35. Aplicação da frase “book on the table” sobre o padrão rítmico do xote, de Nível 3.....	101
Figura 36. Padrões Rítmicos dos 4 Níveis do Xote aplicados aos versos dos Folhetos 1 e 2 que lhes servem de suporte mnemônico.....	102

Figura 37. Senha relativa à Aula 3 do curso CCP.....	104
Figura 38. Padrão rítmico do baião, de Nível 4, empregue na leitura do primeiro verso da sextilha 6 do Folheto 3.....	107
Figura 39. Padrão rítmico do Baião, de Nível 2, aplicado à leitura das duas primeiras palavras do quinto verso da sextilha de número 6 do Folheto 3.....	107
Figura 40. Padrão Rítmico do Baião, de Nível 1, aplicado à leitura do primeiro verso da sextilha de número 9 do Folheto 3.....	108
Figura 41. Padrão Rítmico do Baião, de Nível 2, aplicado à leitura do primeiro verso da sextilha de número 11 do Folheto 3.....	108
Figura 42. Padrões Rítmicos dos 4 Níveis do Baião aplicados os versos do Folheto 3 que lhes servem de suporte mnemônico.....	109
Figura 43. Solução para a senha relativa à Aula 4 do curso CCP.....	110
Figura 44. Solução para a senha relativa à Aula 5 do curso CCP.....	114
Figura 45. Melodia composta sobre as três primeiras sextilhas do Folheto 5, do projeto CCP.....	118
Figura 46. Padrão Rítmico do Xaxado, de Nível 4, aplicado à leitura do poema contido no Folheto 5.....	119
Figura 47. Padrões Rítmicos do Xaxado, de Níveis 2 e 3, respectivamente aplicados aos nomes das personagens “Cegonha” e “Chico Xarmânde”.....	119
Figura 48. Padrão rítmico do Xaxado, de Nível 1, aplicado à palavra “frouxo”.....	120
Figura 49. Os padrões rítmicos dos 4 Níveis do xaxado aplicados ao violino.....	121
Figura 50. Solução para a senha relativa à Aula 6 do curso CCP.....	122
Figura 51. Solução para a senha relativa à Aula 7 do curso CCP.....	126
Figura 52. Padrão rítmico de nível 1 do forró aplicado à palavra “mãinha”.....	129
Figura 53. Padrão rítmico de nível 2 do forró aplicado à palavra “De-Pano”.....	129
Figura 54. Padrão rítmico de nível 3 do forró aplicado à leitura do verso “Tó Pocotó Pocotó”, encontrado nas sextilhas 15, 16 e 17 do Folheto 7.....	130
Figura 55. Padrão rítmico de nível 4 do forró aplicado à leitura dos versos 3 e 4 da sextilha 15 do Folheto 7.....	130
Figura 56. Padrões rítmicos do forró de Níveis 3 e 4, aplicados à leitura das sextilhas 15, 16 e 17.....	131
Figura 57. Aplicação dos padrões rítmicos do forró dos 4 Níveis no violino.....	132
Figura 58. Solução para a senha relativa à Aula 8 do curso CCP.....	133

Figura 59. Transcrição da melodia completa instrumental da canção <i>Lamento Sertanejo</i>	134
Figura 60. Solução para a senha da aula 9 do projeto CCP.....	138
Figura 61. Solução para a senha da aula 10 do projeto CCP.....	145
Figura 62. Melodia composta sobre as cinco primeiras sextilhas do Folheto 11, do projeto CCP.....	151
Figura 63. Transcrição do intermezzo da canção <i>Lamento Sertanejo</i> , transmitido como atividade musical após a leitura da senha da aula 12 do curso CCP.....	152
Figura 64. A canção <i>Lamento Sertanejo</i> , solução para a senha da aula 13 do projeto CCP.....	157
Figura 65. A prática da dança como meio de desenvolvimento da corporalidade do fazer musical.....	174

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Síntese da aplicação em quatro níveis dos padrões rítmicos da zabumba no violino relativos aos quatro subgêneros do forró abordados no curso, com descrição dos golpes de arco utilizados.....	85
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS

CCP Cordel das Cordas Populares

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
INTRODUÇÃO.....	17
1. O PROJETO CORDEL DAS CORDAS POPULARES	21
1.1 O VIOLINO POPULAR BRASILEIRO E SUAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS	21
1.2. O PROJETO CORDEL DAS CORDAS POPULARES	24
1.3. AS AULAS DO PROJETO	26
1.4. O ENSINO DE CORDAS ALICERÇADO NA PRÁTICA RÍTMICA.....	29
2. A FESTA: O “FORRÓ” E OS “FORRÓS”	32
2.1. FORRÓ E A INVENÇÃO DE NORDESTE	33
2.2. FORRÓ COMO MOVIMENTO.....	36
2.3. FORRÓ COMO GÊNERO MUSICAL HÍBRIDO	38
2.4. MARCADORES IDENTITÁRIOS DOS SUBGÊNEROS DO FORRÓ	39
2.5. O PARADIGMA DO <i>TRESILLO</i> NO FORRÓ	44
2.6.1. Xote	47
2.6.2 Baião.....	49
2.6.3. Xaxado.....	51
2.6.4. Forró.....	52
3. A LITERATURA DE CORDEL EM PERFORMANCE: POESIA E MUSICALIDADE	54
3.1. A LITERATURA DE CORDEL: BREVE HISTÓRICO, PERFORMANCE E RECEPÇÃO.....	55
3.2. LITERATURA DE CORDEL COMO PERFORMANCE POÉTICA.....	58
3.3. PERFORMANCE POÉTICA E PERFORMANCE MUSICAL: ARTES DERIVADAS	61
3.4. LITERATURA DE CORDEL: SUA FORMA E MUSICALIDADE.....	63
3.5. EM BUSCA DE UMA PEDAGOGIA PERFORMÁTICA	68
4. O VIOLINO NO FORRÓ: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS E APLICAÇÕES RÍTMICAS	72
4.1. RECURSOS TÉCNICOS DO VIOLINO POPULAR BRASILEIRO	72
4.1.1. Os três golpes de arco fundamentais do Violino Popular Brasileiro.....	72
4.1.2. Recursos de mão esquerda	74
4.1.3. Recursos técnicos da rabeca nordestina e da sanfona aplicados no violino popular brasileiro	75
4.2. ADAPTAÇÃO DOS PADRÕES RÍTMICOS DOS SUBGÊNEROS DO FORRÓ PARA A PRÁTICA DO VIOLINO.....	78
4.2.1. Adaptando as alturas e ataques do zabumba para o violino.....	79
4.2.2. Os Padrões Rítmicos do xote, baião, xaxado e forró adaptados para o violino	81

4.3. APLICAÇÕES DAS RÍTMICAS DOS SUBGÊNEROS	86
5. PLANO DE AULAS PARA O PROJETO CORDEL DAS CORDAS POPULARES.....	88
5.1. AULA 1.....	90
5.2. AULA 2.....	96
5.3. AULA 3.....	103
5.4. AULA 4.....	110
5.5. AULA 5.....	113
5.6. AULA 6.....	121
5.7. AULA 7.....	125
5.8. AULA 8.....	133
5.9. AULA 9.....	137
5.10. AULA 10.....	141
5.11. AULA 11.....	147
5.12. AULA 12.....	152
5.13. AULA 13.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS.....	167
DISCOGRAFIA	173
APÊNDICE A.....	174
1. A DANÇA: MÚSICA, RITMO E POESIA EM MOVIMENTO	174
APÊNDICE B	177
APÊNDICE C.....	198
A saga sertaneja de Maria Carangueja	1
1. FOLHETO 1: PAINHO E MÃINHA.....	1
2. FOLHETO 2: O Mangue.....	4
3. FOLHETO 3: O BEIJO NO CARANGUEJO.....	7
4. FOLHETO 4: SE CARANGUEJO TIVESSE CABEÇA.....	10
5. FOLHETO 5: OS JAGUNÇOS DE JOÃO PITÔRRO.....	13
6. FOLHETO 6: O RAPTO DO MESTRE CUCA.....	16
7. FOLHETO 7: O JUMENTO QUE DANÇAVA FORRÓ	19
8. FOLHETO 8: A FLAUTA DE PANCHO	22
9. FOLHETO 9: ELISCLIBE VIROU PADRE.....	25
10. FOLHETO 10: A ENCANTADORA DE CARANGUEJOS	28
11. FOLHETO 11: O MESTRE JOCA RAULINO.....	31
12. FOLHETO 12: O BEIJO DENTRO DA IGREJA	35
13. FOLHETO 13: O CASAMENTO NO MANGUE.....	39

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por objetivo propor um guia para o ensino coletivo de violino popular brasileiro, com enfoque na prática de quatro subgêneros do Forró: xote, baião, xaxado e forró. Composto por treze aulas de duas horas de duração cada uma, tomou-se como base para a elaboração deste guia uma experiência didática lítero-musical realizada pelo pesquisador deste trabalho: o projeto *Cordel das Cordas Populares* (CCP). Implementado originalmente como uma disciplina de prática coletiva de cordas friccionadas no Projeto Socioeducacional SOARTE, no ano de 2019, o CCP se caracterizava por sua abordagem interdisciplinar, utilizando a performance poética de folhetos de Cordel, elaborados especificamente para este curso¹, como ferramenta de ensino para a performance musical.

A Literatura de Cordel é uma forma de literatura popular fortemente associada à cultura oral nordestina sertaneja. Seus contos em forma de poesia, registrados em folhetos e tradicionalmente comercializados em feiras populares dependurados em barbantes, guardam em si uma essência performática, sendo elaborados para serem recitados ou cantados em público. Seus versos rimados, normalmente compostos por sete, dez ou onze sílabas poéticas, apresentam uma musicalidade bastante explícita, manifestada, principalmente, no aspecto rítmico de seus poemas. Tais características aproximam, inevitavelmente, esta forma de literatura a tradições musicais como a cantoria e ao repente nordestino, bem como ao gênero musical, também nordestino, Forró.

Já o Forró consiste, antes de tudo, em um símbolo cultural do nordeste brasileiro. Sua consolidação e popularização, a partir de 1940, foi fundamental, inclusive, para a invenção desta região do país, no âmbito cultural (ALBUQUERQUE JR. 2011, p. 171). Nascido entre os camponeses sertanejos e desenvolvido em meio urbano após a Diáspora Nordestina de meados do século XX, Forró passou a nomear, simultaneamente, uma festa dançante e um gênero musical complexo tocado nestas celebrações, composto por uma multiplicidade de subgêneros musicais hibridizados

¹ O poema composto para o projeto, intitulado *A Saga Sertaneja de Maria Carangueja*, encontra-se integralmente transcrito no Anexo A deste trabalho, bem como transcrito e analisado no Capítulo 5.

entre si, derivados de tradições musicais africanas, ameríndias, árabes e europeias (MORAES, 2009, p. 165).

Ora, um dentre tantos pontos em comum encontrados nessas duas manifestações artísticas citadas é justamente as práticas instrumentais associadas à rabeca nordestina. Utilizado tanto para acompanhamento nas performances poéticas de cantoria nordestina, tradição a qual a Literatura de Cordel integra, como também no papel de instrumento solista, harmônico e rítmico de alguns estilos de Forró, a rabeca nordestina é, por excelência, o instrumento de cordas friccionadas mais característico da cultura popular brasileira. Ainda que tenha sido em grande parte substituída pela sanfona, principalmente devido ao advento do trio pé-de-serra – modelo popular de instrumentação de Forró estabelecido em meados da década de 1940 pelo forrozeiro Luiz Gonzaga (1912-1989) –, os recursos técnicos e sonoridade da rabeca ainda estão nas origens deste último gênero musical.

A rabeca nordestina exerce papel importante na prática instrumental brasileira do século XX, recebendo um novo olhar, principalmente entre instrumentistas de cordas friccionadas e compositores. Compositores de tradições e gerações bem distintas, tais como César Guerra-Peixe (1914-1993) e José Eduardo Gramani (1944-1998), bem como músicos populares integrantes do Movimento Armorial, da década de 1970, tal como Antonio Nóbrega (1952-), foram responsáveis pelo resgate e adaptação dos recursos técnicos da rabeca para outros repertórios e instrumentos musicais, tais como o violino. Este último, muito associado a práticas instrumentais de música de concerto de tradição europeia, possui construção e recursos técnicos relativamente próximos aos da rabeca, de tal maneira que, no Brasil, por muito tempo o violino era amplamente referenciado pelo nome de “rabeca” entre músicos e escritores (FILLAT, 2018, p. 20).

No entanto, foi apenas a partir do início dos anos 2000 que o violino passou a integrar, de maneira mais consistente, as práticas instrumentais de matrizes brasileiras em música popular. A partir de intensas pesquisas sobre técnica deste instrumento aplicada à rítmica de gêneros musicais brasileiros, uma prática instrumental nova foi originada, denominada de *violino popular brasileiro* (FILLAT, 2018, p. 102). Como demonstrado por Fillat (2018), tal movimento é representado principalmente pelos violinistas Ricardo Herz (1978-) e Nicolas Krassik (1969-). Em 2017, estes dois instrumentistas publicaram seus métodos de ensino do instrumento – o *Curso de Violino Popular Brasileiro*, de Ricardo Herz (2017), e o *Curso de Violino*

Popular, de Nicolas Krassik (2017a) –, apontando novos horizontes para a performance do violino em música popular brasileira também no âmbito pedagógico.

É, portanto, explorando os cruzamentos entre o universo performático da Literatura de Cordel e do Forró, tomando também como base as práticas da rabeça e do violino popular brasileiro, fundamentadas por Herz e Krassik, associadas a este último gênero musical que o projeto CCP foi elaborado. Amparado ainda nos conceitos de *Pedagogia Decolonial*, de Catherine Walsh (2009) e de *Pedagogia da Performance*, de Sonia Ray (2015), esta abordagem interdisciplinar foi adotada como forma de apontar novos caminhos para a prática do violino, desassociando-o das práticas de repertório eurocentrado e dos métodos de sua longa tradição. Acredita-se que muitos elementos e competências utilizados para a performance poética de folhetos da Literatura de Cordel são comuns aos empregados na performance musical, em música popular.

Dessa forma, tencionando a criação e fundamentação das práticas envolvidas neste guia para o ensino do Forró no violino por meio da performance poética de folhetos de cordel, a presente dissertação se divide em cinco capítulos.

O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar as práticas do CCP da maneira como foi implementado em 2019, no Projeto Socioeducacional SOARTE, demonstrando o perfil dos alunos que fizeram parte, e expondo alguns dos fundamentos pedagógicos adotados, bem como as maneiras como a performance poética pôde ser utilizada como instrumento de transmissão de conteúdo rítmico e musical. O capítulo pretende também contextualizar as atividades musicais do projeto traçando um histórico das práticas de violino popular brasileiro por meio da obra de Ricardo Herz e Nicolas Krassik, bem como apresentar os quadros teóricos pedagógicos dentro dos quais ele se insere, os já citados *Pedagogia de Performance*, de Sonia Ray (2018) e *Pedagogia Decolonial*, de Catherine Walsh (2009).

O segundo capítulo tem como objetivo apresentar os padrões rítmicos associados aos quatro subgêneros do Forró ensinados no curso – a citar: xote, baião, xaxado e forró. Para tanto, é traçada uma breve história do Forró, o gênero musical aos quais estes subgêneros foram hibridizados. É desenvolvido o conceito de hibridização musical, bem como apresentados os paradigmas rítmicos que unificam tais subgêneros. As rítmicas associadas a cada subgênero são transcritas da maneira

como são executadas no zabumba, que, como será exposto, é um dos instrumentos mais importantes para a condução rítmica do Forró.

O terceiro capítulo levanta e desenvolve os elementos comuns à Performance Poética e à Performance Musical, na intenção de compreender como dialogam entre si e quais saberes e fazeres a primeira pode acrescentar à segunda, numa abordagem interdisciplinar do ensino. Para tanto é também traçada uma breve história da Literatura de Cordel, evidenciando suas características performáticas. Aponta-se ainda, ao final do capítulo, para a construção de uma pedagogia performática, a qual acreditamos ser norteadora das práticas do projeto.

No quarto capítulo, demonstra-se de que maneira os padrões rítmicos dos quatro subgêneros do Forró foram adaptados da zabumba para o violino. Antes disso, no entanto, são expostos os recursos técnicos de mão esquerda e direita utilizados na prática do violino popular brasileiro, bem como as influências técnicas instrumentais herdadas da rabeca nordestina. O capítulo traz uma proposta de introdução aos educandos envolvidos nesta prática de aprendizagem coletiva, dividindo-se em quatro níveis de dificuldade, a fim de tornar seu aprendizado mais gradual e, ao mesmo tempo, confortável para os alunos de nível técnico iniciante e instigante aos alunos de nível técnico mais avançado. Por fim, são introduzidos os exercícios de aplicação dos padrões rítmicos dos quatro subgêneros nas canções *Feira de Mangaio* e *Asa Branca*².

Por último, o Capítulo 5 concretiza o objetivo deste trabalho, propondo um guia de 13 aulas para o uso do material em forma de folhetos de cordel para o ensino de Forró no violino. Neste guia, além de apresentar o poema, são descritos os enigmas, brincadeiras e atividades musicais relacionados ao projeto CCP, suas aplicações às performances das canções *Feira de Mangaio* (SIVUCA; VALENÇA, 1977), *Asa Branca* (GONZAGA, 1947) e *Lamento Sertanejo* (GIL, 1975). São também propostas atividades de performance poética do material.

² As partituras contendo a transcrição destes exercícios se encontram no Apêndice B deste trabalho.

1. O PROJETO CORDEL DAS CORDAS POPULARES

1.1 O VIOLINO POPULAR BRASILEIRO E SUAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS

Desde o início dos anos 2000 é possível observar a construção e afirmação de uma linguagem solista de violino popular brasileiro (FILLAT, 2018, p. 59). Estabelecida principalmente pelos trabalhos artísticos e didáticos dos violinistas Nicolas Krassik (1969-) e Ricardo Herz (1978-), esta linguagem tem atraído um crescente número de instrumentistas (FILLAT, 2018, pp. 50-60; ISIDORO, 2013, p. 48), apresentando-se tanto como inovação quanto tradição. É “inovação” ao apontar caminhos plurilaterais na performance e ensino do instrumento, explorando também nova área de atuação artístico-profissional; e “tradição”, ao resgatar, incorporar e difundir saberes e fazeres tradicionais associados aos gêneros musicais populares brasileiros, bem como aos de seus instrumentos musicais típicos, como a rabeca, cavaco, bandolim, violão de sete cordas, instrumentos de percussão, entre outros.

O marco para o ensino dessa linguagem solista do instrumento foi a elaboração do *Curso de Violino Popular Brasileiro*, por Herz (2017) e o *Curso de Violino Popular*, por Krassik (2017a), analisados na dissertação de Fillat (2018). Concebidos justamente por dois dos mais ativos instrumentistas do “novo violino popular brasileiro”³, estes materiais didáticos consistem em cursos *on-line* assíncronos, sendo um compêndio de seus próprios caminhos, pesquisas, jeitos individuais de tocar e de todas as atividades didáticas por eles empreendidas – seja em aulas particulares ou em oficinas desde, pelo menos, o ano de 2005 (FILLAT, 2018, pp. 53 a 54). No entanto, apesar de estabelecerem sólidos alicerces para a iniciação nas habilidades envolvidas nesta recente prática do instrumento, tais cursos são ainda os primeiros passos para uma *Pedagogia da Performance* em cordas populares.

³ Amparados por Isidoro (2013), Fillat (2018) e Werneck (2013), entendemos que este “novo violino popular brasileiro” se difere substancialmente dos progressos usos do instrumento na música popular brasileira. Numa descontínua tradição que remonta desde a Música de Barbeiros do século XIX às obras de Flausino Vale (1894-1954), Guerra-Peixe (1914-1993), e aos trabalhos de Eduardo Patané (1906-1969), Irany Pinto (1914-1972), Fafá Lemos (1921-2004) e Antonio Nóbrega (1952-), a atuação do violino na música popular brasileira se restringiu a raras e multifacetadas iniciativas individuais. Ainda que alguns desses violinistas citados tenham exercido alguma influência direta sobre Herz e Krassik, o movimento do, aqui referido, “novo violino popular brasileiro”, ao contrário de seus antecessores, traz inovações ao nível da técnica do instrumento, além de se preocupar em afirmar e transmitir uma linguagem solística própria e coesa do violino na música popular.

Os caminhos para a afirmação de uma linguagem de violino popular se mostram vastos quando considerados pelo viés da decolonização das formas de tocar e ensinar o instrumento, cristalizadas por séculos pela tradição da música de concerto europeia. Mesmo tendo papel central nesta tradição musical, o violino nunca foi um instrumento restrito a ela, tendo, pelo contrário, suas raízes na prática da música popular e da dança, e sendo amplamente utilizado desde então dentro das mais variadas expressões artísticas (FILLAT, 2018, p. 10; MCVEIGH, 2006, p. 46; FIAMMENGHI, 2008, p. 38-39). No Brasil, como herdeiro indireto da rica e obscurecida tradição da rabeca, o violino se emancipou da tradição da música de concerto em direção a uma pluralidade de vozes e funções dentro dos gêneros musicais populares brasileiros, que por si só já manifestam linguagens próprias – tais como o forró, o choro e o samba.

Não é apenas com notas musicais que o intérprete pode construir um fazer musical decolonial, mas sim através da construção de uma consciência sobre seu papel dentro desse fazer, que, sem relegar a intrínseca associação de seu instrumento com a música de concerto de tradição europeia, coloca-a em horizontalidade com outras expressões musicais. Tal consciência só pode ser obtida através do resgate de uma identidade e da busca por autonomia através de outras maneiras de existir, pensar, ensinar e sentir música, que não necessariamente as da tradição europeia. Nesta perspectiva de erigir pontes para a expressão de uma voz diante de silenciamentos e apagamentos, o ensino do violino popular brasileiro pode ser um caminho para aplicação de uma *Pedagogia Decolonial da Performance Musical*.

Pedagogia Decolonial é um conceito cunhado pela pesquisadora Catherine Walsh (2009), sendo definido como um conjunto de pedagogias que trabalha a identidade, as práticas, os conhecimentos, a ancestralidade e as civilizações excluídas da “razão única”, isto é, do pensamento eurocêntrico. Ao buscar uma construção de identidade e promover uma ruptura com este pensamento, essas pedagogias não são pensadas a partir de uma perspectiva instrumental da transmissão do conhecimento; transgredindo, portanto, os espaços escolarizados da Educação. Suas práticas são descritas pela autora como:

Práticas que abrem caminhos e condições radicalmente ‘outros’ de pensamento, re e in-surgimento, levantamento e edificação, práticas entendidas pedagogicamente – práticas como pedagogias – que por sua vez

fazem questionar e desafiar a razão única da modernidade ocidental e o poder colonial ainda presente, desligando-se deles. (WALSH, 2013, p. 28)

Tal conceptualização, em paralelo, dialoga diretamente com a ideia de *Pedagogia da Performance Musical*, definida por Ray (2015, p. 60) como:

Um campo de conhecimento que emerge da relação dialética entre educação e conhecimentos musicais fundamentado nas teorias e práticas formadoras do músico que necessariamente atua em público ou com a expectativa de estar em público em sua atividade principal. Não é campo independente, posto que o fazer musical é interdisciplinar por natureza, envolvendo aspectos múltiplos sempre orientados pela disciplina música.

Sendo o fazer musical, portanto, intrinsecamente interdisciplinar, da mesma forma o seu ensino deveria ser. Ainda fundamentados em Ray (2015, p. 61), acreditamos que qualquer abordagem pedagógica da performance musical – envolvendo práticas musicais decoloniais ou não –, por natureza já deveria apontar para caminhos pedagógicos que combinem práticas de inovação e tradição, atualizando-se constantemente e dialogando com outros saberes e fazeres que não os estritamente relacionados a habilidades técnico-musicais, a fim de potencializar a formação de músicos-artistas. É importante levar em consideração que o estudante de música de hoje terá a docência como possível futura trajetória; dessa forma, um ensino da performance musical deve buscar, conseqüentemente, a continuidade de transmissão dessa abordagem flexível no ensino da performance musical, rompendo com aplicações anacrônicas de livros, tratados e métodos relacionados às tradições pedagógicas de seus instrumentos. Sobre isso, Ray (2015, p. 8) ressalta que:

Neste universo existem profissionais da docência em performance musical altamente qualificados, porém o conhecimento pedagógico de muitos desses profissionais carece de formalização e adaptação de uma prática pedagógica que é exercida e não regulamentada, prática essa própria da performance musical. A complexidade deste universo que envolve tanto uma tradição secular de ensino como também norteadores envolvendo outras áreas de conhecimento, inclusive questões voltadas para a subjetividade, e merecem maior atenção por parte dos pesquisadores da performance musical.

Por fim, dialogando com Ray (2015, p. 61), uma pedagogia da performance musical que não aborde o desenvolvimento das consciências corporal, mental e social do estudante e professor, bem como à compreensão de seus favorecimentos e limitações natos como fatores norteadores para o ensino e aprendizagem, não busca sua emancipação como indivíduo-artista.

Ainda que não se debruce sobre essas questões em seu *Curso de Violino Popular* (KRASSIK, 2007a), o violinista Nicolas Krassik mostra ter consciência da possibilidade de criação de uma escola de violino popular brasileiro que transponha os limites do ensino tradicional, ao propor uma pedagogia da performance que se estenda a outras “pedagogias”, no sentido proposto por Walsh (2013). Krassik (2017b, p. 18) sugere um ensino musical que agregue a prática da dança e de instrumentos de percussão à sua didática:

Eu gostaria muito de ter uma escola de violino popular [...], de introduzir [nessa] escola, [o ensino da] percussão e a dança, [...], e o fato de começar a aprender um instrumento sem ter a obrigação de [ser] somente através da música clássica. [...] Quando você toca uma escala, com o método que eles te dão para estudar no conservatório, você não está tocando música clássica, você está tocando violino, está tocando notas e sons. [...] Por que não pegar então toda essa concepção muito bem pensada [...] e acrescentar os ritmos diferentes, começar a pensar em como fazer variações? Já abrir a cabeça de uma criança para saber o que é um ritmo de dança, como que é criar, como que é compor, improvisar. [...] Quer o aluno vá para o popular ou não, mas que nessa escola, ele não fecha [sic] as portas para ter uma boa técnica de violino, ou para poder gravar em estúdio de gravação com cantores, que são outras ferramentas para trabalhar, para ter mais trabalho, para se profissionalizar.

Quando pensadas também no contexto do ensino de música em projetos socioeducacionais, essas abordagens flexíveis potencializam ainda mais o papel emancipador da educação. E é nesse sentido que nasce o *Cordel das Cordas Populares* (CCP), projeto didático concebido com a intenção de ensinar, através da contação de histórias em literatura de cordel e ensino de dança, o gênero musical Forró para instrumentistas de cordas em situação de vulnerabilidade social.

1.2. O PROJETO CORDEL DAS CORDAS POPULARES ⁴

Na posição de professor de violino no Projeto Socioeducacional SOARTE, de 2018 até sua extinção, em 2019, pude dar os primeiros passos em direção à aplicação dessas pedagogias decoloniais na performance musical. O SOARTE – também conhecido por EMEC (Espaço Musical Elizeu Cremm) – foi um projeto socioeducacional de ensino de música e artes cênicas, voltado para pessoas em situação de vulnerabilidade social, localizado no centro da cidade de São Paulo,

⁴Um breve documentário sobre o projeto está disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=eu5EnAwh4ic>

atendendo a todas as faixas etárias e contando com aproximadamente 190 alunos. Devido à experiência profissional na área da performance de violino popular, assumi o ensino dessa modalidade em aulas com duas horas de duração, por meio de classes coletivas heterogêneas, compostas por quinze a vinte alunos instrumentistas de cordas friccionadas, de 11 a 35 anos, nos mais variados níveis de aprendizado em seus instrumentos, contemplando iniciantes com pelo menos um ano de instrumento até alunos mais avançados. Diante da necessidade de criação de um material voltado especificamente para projetos sociais e que contemplasse o ensino coletivo heterogêneo,

foi desenvolvido o objeto desta dissertação: o Projeto CCP. O nome *Cordas Populares* é derivado do nome da matéria de ensino tradicional coletivo de cordas adotado na instituição – *Cordas Coletivas* –, já que se tratava de uma disciplina que oferecia a mesma prática coletiva. Acrescentou-se a palavra “populares” a fim de diferenciar estilo musical abordado nesta nova matéria: a música popular brasileira. A palavra *Cordel*, como será visto neste capítulo, remete à forma como o ensino era realizado: por meio da Literatura de Cordel.

A prática popular do violino foi tomada como a base para o ensino neste projeto pela razão de, como anteriormente referido, já existir uma consolidada linguagem solista de violino popular brasileiro, estabelecida principalmente pelos trabalhos artísticos e didáticos dos violinistas Nicolas Krassik e Ricardo Herz, que tornaram possível uma pesquisa baseada em materiais pré-existentes. A exploração deles, porém, necessitou de adaptações às especificidades próprias às realidades pedagógicas deste projeto socioeducacional.

A primeira dessas especificidades era, precisamente, a diversificada instrumentação abrangida pelas classes, compostas pelos instrumentos da família das cordas friccionadas. A fim de integrar esses diferentes instrumentos às técnicas e padrões rítmicos originalmente propostos para execução no violino, foram empreendidos experiências e ajustes às características de cada um deles, visando um melhor aproveitamento de seus timbres e do repertório técnico e gestual particular de cada um. A família dos instrumentos de cordas friccionadas compartilha de terminologias técnicas comuns, o que facilitou essa adaptação.

O real desafio encontrado no processo de pesquisa, adaptação e elaboração dos materiais didáticos residuiu, com efeito, na segunda especificidade manifestada nas classes: a grande diferença de faixas etárias dos alunos bem como a de seus

níveis técnicos no instrumento. A resposta para esses problemas, derivados das realidades plurais da sala, foi encontrada numa metodologia pedagógica decolonial, que, ao aliar outras linguagens artísticas à prática musical, oferece diversas experiências culturais e novas maneiras de perceber o mundo, as artes, bem como outros ambientes e processos de aprendizagem, além de contemplar os interesses didáticos dos estudantes e integrá-los socialmente.

No processo de estudo deste curso e elaboração de um material adequado a esse contexto de ensino, verificou-se que, dentre os gêneros musicais populares comuns à prática do violino popular brasileiro, o Forró se mostrou como um recorte favorável para a aplicação de práticas pedagógicas decoloniais. Isso se deve à sua intensa ligação com outras linguagens artísticas populares – tais como a dança, a cantoria nordestina e a Literatura de Cordel –, e por ser manifestação e manifesto musical do nordeste do país, tendo voz potente de afirmação identitária da cultura desta região.

A inexistência de material didático com tais funções tão específicas não levou apenas à coleta e organização das técnicas e ritmos do gênero forró, mas também a uma pesquisa sobre novas possibilidades para o ensino de música popular brasileira em instrumentos de cordas friccionadas que adotem, através da interface com outras linguagens artísticas, pedagogias decoloniais. O resultado desta pesquisa, exposto a seguir, consistiu na elaboração, pelo autor deste trabalho, de um material didático em forma de Folhetos de Cordel, exposto e analisado integralmente no Capítulo 5, bem como também transcrito no Anexo A deste trabalho. Contando uma história e seguindo as características de performance poética deste gênero literário, aproveitasse da métrica dos versos para transmitir os padrões rítmicos associados ao gênero musical Forró.

1.3. AS AULAS DO PROJETO

Em todo início de aula do projeto CCP havia um varal repleto de folhetos de cordel pendurados⁵, cada um deles contendo um poema a ser performado naquela aula, junto à proposta de um enigma musical denominado *senha*, transcrito na quarta-capa do folheto⁶.

⁵ Cf. figuras 2 e 3.

⁶ Cf. figura 1.

A condição para o início de qualquer aula era a solução de enigmas musicais, propostos em versos. Além de funcionarem como uma espécie de ritual de abertura para cada aula, no decorrer do curso, tais soluções para os enigmas foram se revelando como pequenos trechos da canção *Lamento Sertanejo* (GIL,1975), de Dominginhos (1941-2013) e Gilberto Gil (1942-), um dos repertórios transmitidos no curso. O funcionamento destas atividades será aprofundado no Capítulo 5 desta dissertação.

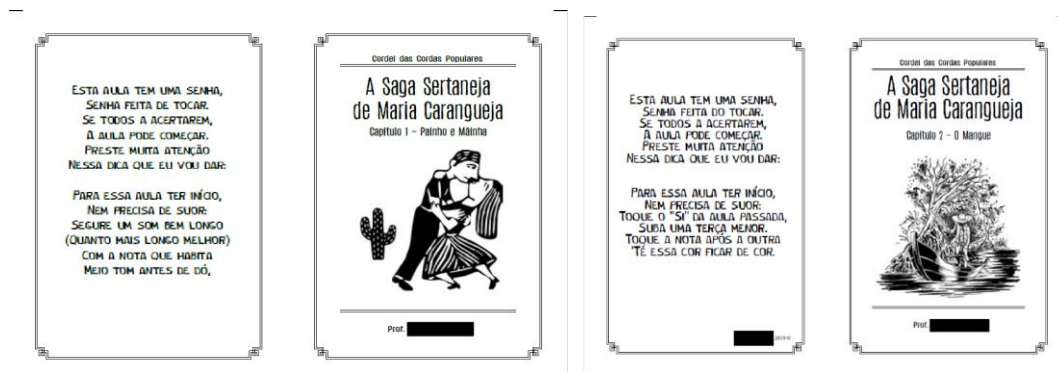


Fig. 1. Capa e Quarta-Capa dos Folhetos referentes aos Folhetos 1 e 2 da história (relativos à aula 1 e 2, respectivamente), contendo o título e o enigma da aula⁷.

Ainda que breve, esta atividade inicial, em forma de brincadeira de adivinhação, surtia um efeito decisivo na motivação dos alunos em sala de aula. Além de estimular a imaginação e o fascínio pelo descobrimento, estabelecia um território seguro para a manifestação de uma atitude criativa e espontânea diante das práticas musicais e extramusicais propostas pelo projeto.

Dialogando com Nachmanovitch (1993, p. 76), o estabelecimento de um *témenos*⁸, ou “território seguro”, para a prática criativa é a delimitação mais importante

⁷Transcrição do enigma do Capítulo 1: “Esta aula tem uma senha,/ Senha feita do tocar./ Se todos a acertarem,/ A aula pode começar./ Preste muita atenção/ nessa dica que eu vou dar:// Para essa aula ter início,/ Nem precisa de suor:/ Segure um som bem longo/ (Quanto mais longo melhor)/ Com a nota que habita/ Meio tom antes de Dó”

Enigma do Capítulo 2: “Esta aula tem uma senha,/ Senha feita do tocar./ Se todos a acertarem,/ A aula pode começar./ Preste muita atenção/ nessa dica que eu vou dar:// Para essa aula ter início,/ Nem precisa de suor:/ Toque o “si” da aula passada,/ Suba uma terça menor./ Toque a nota após a outra/ ‘Té essa cor ficar de cor”

⁸*Témenos* (τέμενος), do grego antigo, significa um círculo mágico, templo ou pedaço de terra destinado ao culto a um deus (PABÓN, 1967, p. 579), muito próximo à ideia de “terreiro”, própria das religiões de matrizes africanas. O termo é apropriado por Nachmanovitch (1993, p. 76), significando

para o afloramento da espontaneidade e do espírito da brincadeira. É somente com a criação de um ambiente destacado das regras do cotidiano, que o artista pode se encontrar livre de julgamentos e se sentir seguro para errar, brincar, interpretar personagens e se entregar a novas maneiras de tocar e sentir música. A instalação deste ambiente de experimentação criativa era garantida também através de usos cenográficos da sala de aula, transformando-a numa feira nordestina, com varais de folhetos e música tocada em caixas de som espalhadas pela sala, por vezes com a apreciação de comidas típicas, e com o uso de adereços como chapéus ou fantasias.



Figs. 2 e 3. Varal de folhetos de cordel utilizados em sala de aula

Resolvido o enigma, era iniciada a atividade de performance poética dos folhetos de Cordel. Dividida em treze folhetos e versificada em métrica tradicional, a história foi elaborada pelo autor desta pesquisa e ilustrada pelo artista Alexandre Barrozo (1987-). Trata-se de um romance fantástico intitulado *A Saga Sertaneja de Maria Carangueja* inspirado no conto de fadas “A Princesa e o Sapo” (GRIMM, 2015, p. 4), e cujo texto integral está disponível no Anexo 2 deste trabalho, bem como no Capítulo 5, onde sua construção e práticas pedagógicas são analisadas em profundidade. Nessa história em forma de poesia, a protagonista Maria, uma moça criada no mangue, apaixona-se por um caranguejo que, após um beijo, transforma-se em ser-humano. Enquanto ela se vê no papel de ensinar o caranguejo recém-transformado a como ser “gente”, um bando de cangaceiros trapalhões invade a cidade e sequestra o recém-transformado rapaz. Devastada, a moça, acompanhada por dois caranguejinhos e um jumento que dançava Forró, sai pelo sertão à procura de seu amado, decidida a enfrentar valentemente o bando. O folheto de cada aula

um espaço destacado das regras do mundo real e voltado para a manifestação da brincadeira, do aprendizado e da experimentação artística.

interrompe a história em seus momentos mais apoteóticos, gerando curiosidade e engajamento por parte dos alunos.

1.4. O ENSINO DE CORDAS ALICERÇADO NA PRÁTICA RÍTMICA

De acordo com Fillat (2018, p. 58), no ensino e prática do violino popular, o elemento rítmico é o mais significativo para a performance. Tanto Krassik (2017a) quanto Herz (2017) priorizam o estudo rítmico no violino, em uma abordagem similar à de um percussionista. Krassik (2017a) e Herz (2017) elaboraram materiais didáticos que catalogam golpes de arco e acentuações com base nos padrões rítmicos que caracterizam os gêneros da música popular brasileira, apresentados e desenvolvidos no Capítulo 4 deste trabalho. Seguindo esta ideia, o ensino musical ocorre no projeto CCP por meio da exploração das técnicas de arco e dos padrões rítmicos relacionados aos gêneros musicais englobados pela festa do Forró.

Como dito, o projeto CCP originalmente foi concebido para a prática de música popular em todos os instrumentos da família de cordas friccionadas. No entanto, para os fins desta dissertação, optou-se por restringir sua aplicação somente à prática do violino, a fim de possibilitar uma compreensão mais profunda de suas especificidades técnicas para a prática do Forró, e dialogar diretamente com os materiais e técnicas expostas pelos violinistas Herz e Krassik.

Como será aprofundado no Capítulo 2, o gênero musical Forró é derivado da dança e composto por uma multiplicidade de subgêneros satélites, tais como o xote, o baião, o xaxado, o forró pé-de-serra e o coco, todos possuindo seus próprios padrões rítmicos característicos e andamentos. Esses ritmos, manifestados principalmente pelos instrumentos de percussão típicos do gênero – como, por exemplo, o zabumba e o triângulo – foram coletados e aplicados no violino por Krassik (2017a) e Herz (2017) através de padrões de golpes de arco e acentuações.

Por outro lado, ao ter, também, uma forte ligação com a tradição da cantoria⁹ nordestina (CASCUDO, 2005, p. 14, 184), a Literatura de Cordel é caracterizada por

⁹“Cantoria” é o nome atribuído ao “conjunto de regras, estilos e tradições que regem a profissão de cantador” (CASCUDO, 2005, p. 173), ou repentista. É o “ato de cantar, a disputa cantada, o desafio” (CASCUDO, 2012, p. 171). O cordel é considerado uma forma escrita de cantoria.

uma musicalidade, alicerçada na rítmica dos versos setissílabos¹⁰, normalmente organizados em sextilhas¹¹, sendo originada pela distribuição de acentuações nas palavras que os compõem. Como será demonstrado no Capítulo 3 deste trabalho, tal forma de literatura possui a performance como principal meio de transmissão, manifestando diretamente, portanto, recursos musicais e rítmicos.

Assim, unindo as práticas rítmicas da Literatura de Cordel e do violino popular brasileiro, os poemas dos treze folhetos utilizado para o ensino no projeto CCP, foram compostos de maneira a incorporar, nas acentuações dos versos setissílabos os padrões rítmicos característicos dos gêneros que compõem o Forró, aplicando-os posteriormente à prática dos instrumentos de cordas. Tal assimilação ocorre tanto a partir da construção dos versos, como também de situações do romance, ou nomes de personagens, que, a partir da performance poética, serviam de suporte mnemônico para a internalização dos conteúdos ensinados no curso. Tais procedimentos são amplamente exemplificados e desenvolvidos no Capítulo 5 deste trabalho.

Longe de se configurar como uma proposta estanque para a leitura do texto, como dito, essas aplicações rítmicas possuem função mnemônica, auxiliando na apreensão do conteúdo musical a ser aplicado nos instrumentos. Essa estratégia de uso da linguagem poética oral como instrumento de ensino e memorização é amplamente utilizada (YATES, 2007; CASCUDO, 2006, p. 66-69) e, neste projeto, manifesta-se como uma iniciativa de contribuição às práticas de performance musical. Mais que isso, como será desenvolvido no Capítulo 3, acreditamos que a performance poética fornece mecanismos que podem ser utilizados para transmitir elementos da performance musical. Novamente, dialogando com Ray (2015), a performance é uma área interdisciplinar por natureza, e, como será exposto também naquele capítulo, tem suas práticas originalmente também derivadas da poesia.

Além do ensino dos padrões rítmicos, o projeto CCP propõe introduzir a história dos estilos musicais abordados durante o curso, trazendo a biografia dos principais intérpretes, compositoras, compositores e cantadores do Forró e cantoria nordestina. Numa iniciativa de resgate dessas formas expressivas, a escuta do repertório de forró

¹⁰“Setissílabos” ou “Redondilha Maior” é a denominação dada ao verso de sete sílabas. Trata-se de um tipo de verso bastante musical, bem próximo à nossa fala. É o tipo de verso mais usado na literatura de cordel” (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 72).

¹¹“Sextilha” é o nome dado à estrofe composta por seis versos com rimas normalmente no esquema ABCBDB. É a forma estrófica mais comum na literatura de Cordel e nos desafios (CASCUDO, 2006, p. 367-368).

e cantoria era constante, bem como a leitura de folhetos consagrados de autores tais quais Leandro Gomes de Barros (1868-1918), João Martins de Athayde (1880-1959) e Patativa do Assaré (1909-2002).

Por fim, o projeto CCP contava com práticas da dança de salão Forró, já que acreditamos que esta atividade proporciona uma compreensão mais profunda da musicalidade na dimensão corporal. No entanto, tais práticas não foram contempladas nesta dissertação, devido ao recorte adotado, cujo enfoque recai sobre o ensino da performance por meio de recursos de performance poética. Ainda assim, no Apêndice A deste trabalho, as práticas de dança e seus efeitos na aprendizagem musical são brevemente abordados e ponderados.

2. A FESTA: O “FORRÓ” E OS “FORRÓS”¹²

A fim de embasar as práticas musicais envolvidas no material didático elaborado para o projeto CCP, este capítulo apresenta os quatro subgêneros musicais associados ao universo do Forró ali ensinados – a citar: 1) forró; 2) baião; 3) xaxado; e 4) xote. No entanto, dada a necessidade de justificar as escolhas interdisciplinares realizadas e que contemple os valores decoloniais envolvidos em tais práticas pedagógicas, propõe-se aqui uma investigação mais profunda sobre este gênero musical, definindo, analisando e contextualizando-o.

Apoiados em Moraes (2009) e Santos (2012), compreendemos o Forró como um campo diversificado e híbrido, onde práticas, sonoridades, discursos, valores e forças de múltiplas naturezas coexistem em movimentos de cooperação e embate. E, portanto, é com a intenção de entrar nesse campo – ou arena – que, para além de apenas apresentar os padrões rítmicos alicerçadores dos citados subgêneros ensinados no projeto, pretende-se aqui entender quais são os marcadores identitários e paradigmas que os diferenciam. Por outro lado, propõe-se ainda levantar quais são aqueles que os estruturam e congregam, de tal forma que se torna possível entendê-los todos como partes de um único e abrangente gênero musical, o Forró.

Alguns desses marcadores e paradigmas unificadores ou discriminadores dos subgêneros são musicais por essência. Nesse sentido, citamos como exemplo o padrão rítmico do *tresillo*, ou as características sonoras estabelecidas pelos maiores agentes da construção do imaginário estético do gênero: Luiz Gonzaga (1912-1989) e Jackson do Pandeiro (1919-1982) (FERNANDES, 2012, p. 6). Outros, no entanto, dizem somente respeito a convenções socialmente estabelecidas, e, logo, não essencialmente musicais ou rítmicas: seja por expectativas de consumo de determinadas sonoridades; ou pelas apropriações e intenções mercantis da indústria

¹² De antemão, faz-se necessário salientar que, neste trabalho, o termo “Forró” será usado para se referir à categoria do gênero musical chamada “Forró Tradicional”. Sendo o recorte escolhido para ser ensinado no material didático. Esse tipo de Forró, surgido em meados da década de 1940, caracteriza-se por ser “criação artística urbana baseada no universo rural do homem Sertanejo” e tem por principais forrozeiros e compositores “Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Carmélia Alves, Marinês, Abdias, Anastácia, Dominginhos, Oswaldinho do Acordeon [...]”, entre outros (SILVA, 2003, p. 90). Essa necessidade de diferenciar os tipos de Forró vem da existência de duas outras categorias do gênero: o “Forró Universitário” e o “Forró Eletrônico” – o primeiro surgido na década de 1970 e o segundo, na de 1990 (SILVA, 2003, p.103 e p.110). Ambos serão desconsiderados neste trabalho, apesar de possuírem raízes nas práticas do “Forró Tradicional”.

cultural; ou até mesmo pela função que o Forró desempenha como tradutor de um discurso da nordestinidade brasileira (MORAES, 2009, p. 70).

A partir do levantamento desses paradigmas e marcadores identitários, e fundamentado na obra *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Sandroni (2001), este capítulo buscará ainda refletir de quais maneiras o Forró e seus subgêneros manifestam a síncope brasileira em seus padrões rítmicos. Não acreditamos ser possível sugerir maneiras decoloniais de ensino de tais musicalidades sem antes se dispor a libertá-las dos domínios e indumentárias da notação musical de tradição europeia colonizadora. Afinal, o Forró, campo musical plural com raízes nutridas pela seiva da oralidade, fruto de um longo processo de hibridação e fusão de inúmeras práticas matriciais rurais, ameríndias, africanas e europeias – brasileiras, enfim – não tem sua musicalidade restringida a uma única forma de notação, transmissão e pensamento. À vista disso, uma pedagogia decolonial do violino comprometida em resgatar, libertar e transmitir os fazeres e saberes tradicionais associados ao Forró e seus subgêneros musicais – bem como os fazeres e saberes violinísticos desassociados de uma prática do repertório de música de concerto – necessita adentrar nesse campo complexo, absorvendo em suas práticas e fundamentos as maneiras plurais – e movediças – ali encontradas de se sentir e fazer música.

2.1. FORRÓ E A INVENÇÃO DE NORDESTE

Como um dos mais significativos símbolos culturais do nordeste brasileiro, o Forró não se limita em manifestar-se apenas como gênero musical, mas sim, antes disso, como um verdadeiro instrumento de afirmação da cultura nordestina. Foi a popularização do Forró, na década de 1940, através dos ritmos, letras, formas de cantar, dançar e se vestir, sotaques e variados elementos culturais populares e rurais que se instituiu nacionalmente uma escuta do Nordeste. Dessa forma, pode-se afirmar ainda que o imaginário discursivo construído a partir do gênero e seus subgêneros foram agentes ativos na invenção da própria ideia desta região geográfica brasileira.

Caracterizado como “espaço da saudade e do passado” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 171), em meados do século XX, o Nordeste brasileiro entrou em profundo declínio econômico. Os camponeses que ali habitavam, sofrendo por problemas

climáticos, sociais e políticos em seus territórios, constataram que suas atividades econômicas tradicionais não se equiparavam ao ritmo de produção do resto do país, e, mais que isso, os impossibilitavam gozar de qualquer possibilidade de ascensão social. A consequência desses conflitos foi o estabelecimento de um intenso fluxo migratório de indivíduos de origem nordestina em direção ao sul do país. Conhecido por “Diáspora Nordestina” este êxodo foi um dos eventos migratórios mais relevantes na história e formação do Brasil (SCHWARCZ, 2019). Como pontua Albuquerque Jr. (2011, p. 172):

Para esta massa de homens pobres, a migração adquire muitas vezes um caráter libertador: a fuga de um mando insuportável, de uma exploração econômica violenta. Deixar de ser ‘gente de alguém’, buscar novos horizontes para quem tem os seus limitados pelas propriedades dos ‘coronéis’, buscar novas terras para quem não as possui, dá às retiradas um gosto amargo do abandono de seus territórios tradicionais, do seu lugar, sem saber o que vão encontrar depois do horizonte, mas dá também um gosto de esperança, de libertação de relações sociais de sujeição direta, pessoal; esperança de progresso material, de acesso a determinados bens de consumo e serviços, que não teriam a menor chance de conseguir permanecendo em seus lugares de origem. O Sul torna-se, principalmente a partir da década de quarenta, a miragem de uma vida melhor para estes homens pobres.

Ainda segundo o autor (2011, p. 175), em seu meio rural original, o migrante nordestino era familiarizado com a prática musical. No entanto, tal atividade tinha um caráter mais “muscular” que “auditivo”: a música era feita para se tocar e dançar em festas ou depois do trabalho exaustivo, e não apenas para se ouvir. Ao entrarem em contato com esse novo meio urbano-industrial, marcado por práticas musicais determinadas pela indústria cultural do rádio, os migrantes passam mais a receber música do que a praticá-la. Sobre isso, Albuquerque Jr. (2011, p. 176) observa que:

O ‘ouvir rádio’ impõe uma nova educação musical e auditiva e produz uma nova escuta social. Trabalhar na fábrica com o seu ruído constante, que dificulta ouvir música, é um trauma para ouvidos acostumados a acompanhar o trabalho com no mínimo o assovio de um forró. O radinho de pilha, símbolo de integração destes migrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural [...] A disciplina do corpo para o trabalho industrial passa pela disciplina do ouvido, pelo devestimento do corpo da prática musical, privilégio cada vez maior de um ouvido receptivo, passivo, para as mensagens produzidas por outrem. O corpo que cantava, dançava, tocava, vai ser reduzido a um corpo que escuta e obedece.

O rádio, portanto, ao mesmo tempo que exerce papel de resignificação do relacionamento desses migrantes com sua própria música, passa também a ser o

veículo principal de transmissão dessas musicalidades, ritmos e temas folclóricos relacionados a seus territórios de origem. Consequentemente, orientadas pela indústria cultural e por um viés propagandista de uma política de integração nacional; na década de 1940 essas confluências acarretaram em uma uniformização desses ritmos regionais, fundindo-os sob um único e novo gênero da música popular brasileira: o Forró. Tal gênero musical, consolidado principalmente pela obra do forrozeiro Luiz Gonzaga (ALBUQUERQUE JR., 2011, pp. 174 a 176), ainda que sintetizado no meio urbano, passa a ser a primeira música popular em massa que se propõe a falar e cantar em nome da região Nordeste, bem como a primeira destinada especialmente ao consumo dessa parcela da população – constituída à época majoritariamente por migrantes residentes na região Sul do país. O crescente consumo dos signos nordestinos passa a integrar essas sonoridades e práticas aos signos nacionais, dando lugar de fala a essa massa de migrantes, provenientes das mais diversas localidades do território nordestino.

A região nordeste, no entanto, por ser composta de uma multiplicidade de povos, paisagens, manifestações culturais e linguísticas, não é um lugar imóvel e invariável. Ainda assim, a identidade nordestina – ou seja, a ideia de uma região Nordeste como lugar único e uniforme – passa a ganhar cada vez mais força no imaginário do próprio migrante. Desenraizados de seu solo natal e influenciados pela intensa propaganda de integração nacional, esses indivíduos marginalizados em sua nova casa passam a cultuar a saudade e as memórias dos seus lugares de origem. Nesse sentido, Albuquerque Jr. (2011, p. 179) propõe que a cultura nordestina é:

Uma invenção recente, assim como o Nordeste, fruto em grande parte deste próprio desenraizamento. Esse espaço e essa cultura da memória, do passado, não são apenas evocação, mas principalmente criação de um espaço imaginado e de tradições feitas em contraponto à realidade urbana e sulista, enfrentada pelos migrantes. A migração reforça a identidade com este espaço e possibilita a invenção desta “cultura”.

Nesse contexto, o Forró assume o papel de tradutor da espacialidade nordestina, e, consequentemente também, de inventor e motivador desse imaginário. A partir do movimento causado por sua musicalidade, seus ritmos, melodias e letras, os forrozeiros transportam os migrantes nordestinos de volta para seus distantes pés-de-serra.

2.2. FORRÓ COMO MOVIMENTO

Seja por sua natureza dançante ou por estar relacionado à cultura da Diáspora Nordestina, o Forró é, sobretudo, movimento. Draper (2014, p.17) a esse respeito afirma que:

O gênero de Música Popular Brasileira Forró sempre foi caracterizado pelo movimento. Pode-se traçar de forma ampla a história do gênero através de fluxos de produção cultural e de pessoas por todo o Brasil e além. Entre os espaços rurais e urbanos, o regional e nacional, entre o interior e o litoral, entre a marginalidade cultural e a aclamação nacional e entre a origem e diáspora, o Forró e seus artistas, os forrozeiros, sempre se moveram entre algumas das grandes antinomias da modernidade latino-americana.

Tal musicalidade possui uma essência tão movediça, que tal característica está contida nos próprios usos e significados da palavra que a nomeia. “Forró” é um termo guarda-chuva que pode se referir ao mesmo tempo a um gênero musical popular brasileiro, a uma festa, à localidade dessa festa, a uma dança, ou ainda a um dos subgêneros englobados pelo gênero musical. Devido aos seus múltiplos significados, seguindo o mesmo procedimento de Fernandes (2005; 2012), para melhor precisão referencial, a palavra “Forró” será doravante escrita com inicial maiúscula para se referir a qualquer uma das primeiras quatro acepções listadas – “Forró” como gênero, festa, localidade ou dança –; e com inicial minúscula para a quinta e última acepção – “forró” como subgênero musical.

Suas duas prováveis etimologias são obscuras e intrinsecamente populares, manifestando também aí sua natureza movediça. A primeira delas, bastante difundida, nasce a partir de um suposto anglicismo, e é descrita por Draper (2014, pp. 24-27) como:

A primeira relata um anglicismo que foi inserido no Português para descrever uma música popular com raízes brasileiras autênticas nas terras afastadas do Nordeste ou sertão. Para entender essa versão, devemos voltar à virada do século XX, quando as companhias ferroviárias inglesas estavam espalhando trilhos pelo Nordeste, ligando a região isolada ao resto do país. Essas companhias, assim conta a estória, promoviam bailes para os trabalhadores e comunidades vizinhas. Para mostrar que era uma festa com entrada franca a qualquer um da região, os bailes eram anunciados com um grande cartaz sobre a porta com a inscrição: ‘*For All*’. Daí que se diz que a palavra ‘Forró’ é uma transcrição da maneira brasileira de pronunciar essas duas palavras em inglês.

A segunda, por outro lado, propõe que “Forró” consiste em uma derivação da palavra “forrobodó”, termo pejorativo utilizado pela elite do século XIX para se referir

a festas populares e marginais, de modo a diminuir os indivíduos que a frequentavam. Sobre ela, diz também Draper (2014, pp. 26-27):

Esse mito de origem data pelo menos do século XIX, quando a palavra 'forrobodó' costumava aparecer na imprensa de Recife. A palavra era tipicamente usada de maneira um tanto quanto depreciativa para se referir a festividades populares, frequentemente com conotações de violência. Essas festividades incluíam música e dança, mas não eram *for all* como as festas britânicas. Era exatamente pela frequência da classe baixa que a imprensa burguesa considerava tais encontros com suspeita e até mesmo desdém [...] Assim, de acordo com essa versão, a palavra 'Forró' é uma abreviação do antigo 'forrobodó', de clara origem no Português brasileiro. Esta etimologia é favorita entre músicos mais tradicionais, bem como pesquisadores do 'Forró' e da música sertaneja de forma mais generalizada.

É irrelevante discutir qual dentre essas duas possíveis explicações etimológicas mais se aproxima de uma verdadeira origem. Como bem aponta Silva (2003, p. 72), a constatação realmente relevante manifestada nas duas etimologias é somente a de que o Forró é uma musicalidade intimamente associada ao “universo do merecido lazer após a jornada de trabalho”.

Seja depois de um longo dia no chão de terra ou no chão da fábrica, o Forró expressa sua relação com o trabalho por meio de sua maneira de se dançar. O cansaço é característica marcante de seus signos corporais: a simplicidade e pragmatismo dos passos básicos envolvidos em sua dança, bem como o miúdo arrastar das chinelas são sintomas de um corpo exausto após a jornada de trabalho. Fernandes (2005, p. 22) sintetiza o Forró como uma situação social dançante, comumente organizada depois do horário de trabalho, onde há a performance ao vivo de músicas nordestinas atreladas a um conjunto de ritmos e subgêneros socialmente convencionados para essa ocasião.

Os Forrós originalmente eram referenciados a partir da localidade onde aconteciam ou das pessoas que o organizavam – os títulos e letras das canções *Forró em Limoeiro* (PANDEIRO, 1955) ou *Forró de Mané Vito* (GONZAGA, 1950) ilustram bem essas associações. Tais festas, quando organizadas na casa de uma pessoa, tradicionalmente estavam relacionadas a um evento de inauguração após uma construção: os indivíduos eram convidados a dançar sobre o piso das salas recém-rebocadas, a fim de auxiliar na compactação do cimento, pisando sobre ele. Tendo em mente todas essas relações entre dança e Forró, pode-se afirmar que aquela está no âmago das práticas do gênero musical – e que, conseqüentemente, é agente ativo

para a construção de seu espaço interativo de sociabilidade, memória e regras compartilhadas.

2.3. FORRÓ COMO GÊNERO MUSICAL HÍBRIDO

Gêneros e estilos são conceptualizações problemáticas, devendo ser encarados mais como princípios organizacionais abertos do que sistemas de regras generalizantes. Como pontua Fernandes (2012, p. 3), os limites de um gênero musical podem ser flexíveis e fluidos, e o fator que os parece definir é mais a memória coletiva de um repertório em comum do que categorizações artificiais e fechadas que desconsiderem suas manifestações plurais, híbridas e permeáveis. É nesse sentido que Bakhtin (1997, p. 317) defende a ideia de que os gêneros e estilos são, na verdade, construídos a partir da interação social:

Por mais monológico que seja um enunciado [...], por mais que se concentre no seu objeto, ele não pode deixar de ser também, em certo grau, uma resposta ao que já foi dito sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo problema, ainda que esse caráter de resposta não receba uma expressão externa bem perceptível. A resposta transparecerá nas tonalidades do sentido, da expressividade, do estilo, nos mais ínfimos matizes da composição. As tonalidades dialógicas preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado. Pois nosso próprio pensamento – nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes – nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento.

Dessa forma, por estarem sujeitas a um conjunto de regras coletivamente construídas, o Forró ultrapassa a categoria de gênero musical, se apresentando como um campo de práticas, forças e valores variados. Sua musicalidade não apenas é produto do movimento diaspórico dos camponeses nordestinos, mas também é constituída internamente pelo choque, fusão e conseqüente mobilidade sonora de ritmos regionais e matriciais nordestinos. As fronteiras que o definem não são estanques, mas sim flexíveis e sutis, sendo permeadas, portanto, por mutações e fusões de diversos outros gêneros musicais, denominados “subgêneros”.

Sobre essa pluralidade de manifestações a ele inerente, o músico Oswaldinho do Acordeom (BARBOSA, 2003) diz que “o que conhecemos como Forró tem influência do baião, xote, xaxado, do maracatu, do samba de roda, do arrasta-pé e da ciranda”. E ainda nos dias de hoje, são tantos os gêneros-satélites que o compõem e o põem em movimento que o músico Hermeto Pascoal (1936-) chega a dizer que o

Forró se configura ainda como “um gênero em aberto” (PASCOAL apud CAMPOS, 2006, p. 34). Alguns subgêneros, porém, apesar de possuírem denominações diferentes, possuem fronteiras tão sutis e miscigenadas entre si que não são caracterizados necessariamente nos termos de seus padrões rítmicos, mas sim, por convenções coletivas. A esse fenômeno de sincretismo e miscigenação de ritmos e musicalidades, dá-se o nome *hibridação* ou *hibridismo* musical.

A musicalidade nordestina, bem como seu espaço geográfico e sócio-político, é fundada na ideia de hibridação cultural. Vargas (2007, pp. 1-2) define o conceito como:

Uma série de casos em que ocorrem processos de múltiplas misturas de elementos de origens e formas variadas [...] O hibridismo designa as misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um conjunto histórico e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos.

A Música Popular Brasileira, como um todo, apresenta caráter híbrido e multifacetado. Seu próprio nome, genericamente, sintetiza uma multiplicidade de gêneros musicais e tradições, rotulando ritmos e estilos tão diversos entre si que se torna impossível atribuí-los a uma única manifestação sonora e cultural. A música popular não possui uma única identidade, mas sim uma mobilidade inerente: é um mosaico móvel, uma encruzilhada de discursos e imaginários diversos. Na sua raiz, crescida em solo movediço, encontram-se sintetizadas culturas africanas, ameríndias, europeias e árabes, manifestadas em um país de grandezas continentais.

Como parte desse movimento, o Forró se apresenta como um objeto de difícil estudo e decifração. Os gêneros que o compõem não apenas se movimentam e se ressignificam internamente, como também externamente, em confluências e diálogos com outros gêneros musicais brasileiros. O baião, por exemplo, subgênero do Forró criado por Luiz Gonzaga, não apenas é manifestação da fusão de diversas sonoridades matriciais nordestinas, como também é produto do cruzo dessa tradição com elementos do samba, choro e outros ritmos urbanos tocados pelo músico em sua carreira (MORAES, 2009, p. 75).

2.4. MARCADORES IDENTITÁRIOS DOS SUBGÊNEROS DO FORRÓ

É somente por ser influenciado por matrizes tão múltiplas e miscigenadas que o Forró se manifesta como síntese sonora da nordestinidade e de seu imaginário discursivo. E mesmo em movimento – e, com efeito, justamente por causa dele e de

suas particularidades –, sua sonoridade apresenta alguns marcadores identitários que os unificam sob um mesmo gênero musical. A partir da construção de um diálogo entre Fernandes (2005) e Sandroni (2001), inferimos que estes são:

- a) Fórmula de compasso binária, grafada na notação tradicional como 2/4;
- b) Instrumentação clássica composta pelo trio sanfona, triângulo e zabumba. Essa combinação de instrumentos é chamada de *trio pé-de-serra*;
- c) Melodias tonais com alguns usos de escalas modais – principalmente os modos mixolídio, mixolídio com 4ª aumentada e dórico;
- d) Caráter dançante, fazendo parte, portanto, da categoria de *música interessada*¹³;
- e) Os padrões rítmicos inerentes às batidas de cada subgênero são derivados do *Paradigma do Tresillo*.

É importante ressaltar ainda que o estilo dos forrozeiros Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro foram fundamentais para a consolidação do gênero. Foram eles os principais responsáveis pela fusão dos diversos subgêneros associados ao Forró. Consequentemente, as características estilísticas por eles imprimidas são por si só marcadores identitários que exercem papel de convencionalização sobre esses complexos rítmicos abrangidos por um único gênero musical.

Como veremos com detalhes nas próximas seções deste capítulo, o estilo de Jackson do Pandeiro foi fundamental para a consolidação do gênero e seus subgêneros. Dentre suas maiores contribuições está a criação do subgênero “forró”, tão emblemático para o gênero que seu nome acabou se tornando o termo adotado para nomear o gênero musical como um todo – é importante ressaltar que, até a

¹³ Sobre o termo, diz Moraes (2009, p. 148): “Mario de Andrade propôs dois conceitos no campo da música: *música desinteressada* e *música interessada* [...]. A primeira consiste na música pura, feita apenas para ser ouvida. A *música desinteressada* não cumpre uma função específica, como dançar, por exemplo. [...] Já a segunda, *música interessada*, consiste na música composta com características peculiares, geralmente para dançar e divertir. Dessa maneira, a música interessada é, de certa forma, destituída de pretensões intelectuais. Dentro dessa proposta mário-andradina, ela está mais relacionada com o intuitivo e com o sensorial [...] [o Forró] se enquadraria entre as *músicas interessadas*, feitas primordialmente para dançar”.

década de 1950, o gênero a que hoje chamamos “Forró” era denominado genericamente como “Baião”.

Já Luiz Gonzaga foi quem trouxe o Forró para a cultura de massa na década de 1940. Sua musicalidade representa o Nordeste brasileiro de tal forma que o torna uma espécie de tradutor do discurso musical da nordestinidade. Seu estilo de tocar, cantar, compor, vestir-se e performar funda as bases para o desenvolvimento do gênero. Foi ele, por exemplo, quem criou o subgênero baião, e quem se apropriou dos gêneros musicais populares: xaxado, xote, arrasta-pé, entre outros, englobando-os a esse universo. Além disso, foi também o criador da instrumentação típica do Forró Tradicional – o “trio pé-de-serra”, composto por sanfona, triângulo e zabumba. A escolha de tal combinação instrumental, como aponta Moraes (2009, p. 120), é também resultado de um processo de hibridação, já que foi inspirada em formações instrumentais típicas das bandas de pífano das músicas das novenas sertanejas, e das chulas portuguesas. Sobre a ideia de se apropriar de tal instrumentação, o próprio Gonzaga (GONZAGA apud DREYFUS, 1996, p. 152) relata:

Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinha zabumba e às vezes também um triângulo. Quando não havia triângulo pra fazer agudo, o pessoal tanto podia bater num ferrinho qualquer. Primeiro, eu botei o zabumba me acompanhando. Mais tarde, numa feira no Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho, e o pregão dele era tocando triângulo. Eu gostei, achei que daria um contraste bom com zabumba, que era grave. Havia os pífanos, que têm o som agudo, mas eu não quis utilizá-los porque a sanfona, com aquele sonzão dela, ia cobrir os pífanos todinhos. Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho, o bombo e a rabeca [...] folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo.

É evidente que tal instrumentação sofreu muitas modificações com o tempo, principalmente com o advento dos instrumentos elétricos, como o contrabaixo e a guitarra elétricos, sintetizadores e ritmos programados via computador. O próprio Jackson do Pandeiro utilizava uma formação instrumental bastante variada em sua obra, misturando instrumentos típicos do samba, da embolada e do coco. No entanto, o trio pé-de-serra é considerado a formação clássica do Forró tradicional, dada a tamanha importância de Luiz Gonzaga na formatação do gênero. Dos três instrumentos que o compõem – sanfona, zabumba e triângulo –, o zabumba exerce papel central na condução e definição rítmica das canções executadas (MOTTA E CARDOSO, 2019, p. 8).

Instrumento típico da música nordestina desde o tempo das bandas de pífano, o zabumba é um bumbo de pele dupla, caracterizado por seu formato de circunferência grande e casco relativamente curto, feito de madeira ou metal. É segurado pelo instrumentista por meio de uma correia e apoiado em seu peito. Seu toque é realizado a partir do uso de duas baquetas: uma grossa feita de madeira e com a cabeça coberta de pano, chamada popularmente de “macepa” e percutida pela ação da mão direita na pele superior do instrumento; e outra fina e estreita, no formato de galho, normalmente feita de nylon, chamada popularmente de “bacalhau”, percutida pela ação da mão esquerda na pele inferior do instrumento. Dependendo da forma como é praticado, o golpe da macepa pode gerar dois diferentes ataques no instrumento: um grave e aberto, quando após a batida se permite com que a pele superior recue e ressoe; outro grave fechado, quando após a batida, o instrumentista mantém a cabeça da baqueta apoiada sobre a pele do instrumento, abafando-a e evitando que ressoe. O bacalhau, por sua vez, emite um som agudo e estridente, caracterizado pela emissão de muitos harmônicos.

Como veremos, é justamente a combinação dos toques graves abertos, graves fechados e agudos emitidos pela macepa e pelo bacalhau o fator que diferencia os subgêneros do Forró entre si. Como veremos, o zabumba executa tais combinações e padrões rítmicos como *ostinati* pela canção toda, realizando às vezes pequenas variações ou breques. Para os efeitos deste trabalho, os sons do zabumba serão notados em uma pauta de duas linhas, com clave de percussão. Como retratado na figura 4 a seguir, as notas grafadas na linha inferior, referem-se às emitidas pela macepa, sendo a cabeça da nota diferenciada por um “x” apenas quando a nota for grave abafada, e as notas da linha superior, referem-se às emitidas pelo bacalhau, sendo sempre grafadas com a cabeça em “x”:

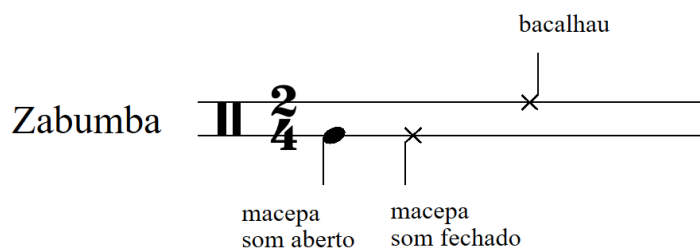


Fig. 4. Notação dos três tipos de ataques da zabumba, determinantes para os subgêneros do Forró.

O triângulo é o outro instrumento percussivo componente do trio pé-de-serra, possuindo, portanto, importância na marcação rítmica, mas não sendo, no entanto, tão definidor dos subgêneros do Forró quanto o zabumba. É um instrumento de metal em forma de um triângulo aberto que emite sons agudos. Sua mecânica é muito simples, consistindo em duas ações: com uma baqueta de ferro, uma das mãos do instrumentista percute o instrumento por dentro de suas arestas inferior e externa; enquanto a outra mão, que segura o instrumento pelo vértice superior do triângulo, abre-se e fecha a mão, abafando ou fazendo ressoar a vibração de sua aresta externa, causada pelo impacto da baqueta. Dessa forma, o triângulo possui dois tipos possíveis de ataques: som curto e abafado – grafado como uma nota com a cabeça em “x” –; e som longo e solto – grafado como uma nota com a cabeça normal. Para os efeitos deste trabalho, utilizando essa diferenciação na cabeça das notas, os sons do triângulo serão notados em uma pauta de linha única, com clave de percussão, como retratado na figura 5:

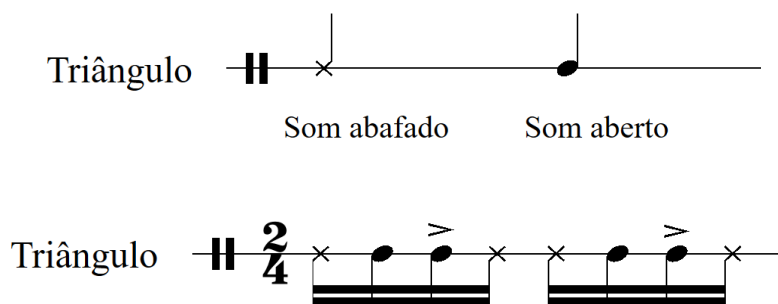


Fig. 5. Tipos de ataque do triângulo e seu padrão rítmico mais utilizado.

Os padrões rítmicos executados por ele são normalmente sequências de quatro semicolcheias, em *ostinato*, intercalando sons abafados e sons abertos, sendo, estes últimos, normalmente dispostos na segunda e terceira semicolcheias da sequência. Enfatiza-se a terceira semicolcheia do grupo de quatro, coincidindo, justamente com a cabeça dos contratempos de cada tempo, como transcrito na figura 5.

Já a sanfona, terceiro instrumento da formação trio-pé-de-serra, é responsável pela execução da harmonia e melodia, absorvendo em suas linhas as rítmicas dos instrumentos de percussão citados, e seus aspectos técnicos serão melhor desenvolvidos no Capítulo 4 deste trabalho – cf. Capítulo 4.1.3.

2.5. O PARADIGMA DO *TRESILLO* NO FORRÓ

O uso da síncope é a característica rítmica definidora da Música Popular Brasileira, porém, como observa Sandroni (2001, p. 16), considerá-lo como “índice de ‘especificidade musical’ brasileira tornou-se lugar comum”. A fim de entender mais profundamente os efeitos que essa estrutura rítmica causa sobre o Forró, faz-se necessário olhar com maior atenção, primeiramente, para suas próprias definições.

A “síncope” é um conceito criado pelos teóricos da Música Ocidental a fim de sanar necessidades específicas relativas à prática da música de concerto. Ela pode ser definida, nesse contexto, como a ruptura com a regularidade da acentuação através do deslocamento do acento rítmico esperado (SANDRONI, 2001, p. 17). Ora, estando, dessa forma, associada às ideias de “irregularidade”, “desvio”, “quebra de expectativas” ou de “ritmo fora do lugar”, como é possível explicar sua presença abundante e lugar definidor na música popular brasileira? No caso brasileiro seria o “irregular” a regra?

A fim de responder a essas perguntas, Sandroni (2001, p. 19) propõe um diálogo com conceitos postulados pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski (1960), que estabelece as ideias de “métrica” e “ritmo” como dois níveis de estruturação de um ritmo musical. Sandroni (2001, p. 19) sintetiza essa proposta dizendo que “a métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações”. A “métrica” diz respeito a padrões de pulsações ou recorrência de acentuações, enquanto o “ritmo”, às “durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical” (SANDRONI, 2001, p. 19). Assim, sendo a métrica o fundo constante sobre o qual o ritmo se manifesta, este último pode confirmá-la ou contradizê-la à medida que suas durações e ataques se aproximam ou se afastam da primeira. Para cada um desses cenários, adota-se respectivamente os termos “cometricidade” e “contrametricidade”.

A música popular brasileira tem sua sonoridade derivada da música africana subsaariana (SANDRONI, 2001, p. 16), onde a *contrametricidade* não é uma manifestação rítmica de exceção, mas sim, tão normal quanto a cometricidade. Assim, à luz desses conceitos, definir a música brasileira com enfoque na acepção clássica de “síncope”, portanto, é adotar um instrumento raso de análise das complexidades a ela implícitas. Como será exemplificado a seguir, tal musicalidade

trabalha a métrica não seguindo fórmulas de compasso regulares – ou, conseqüentemente, dinâmicas rítmicas de quebras e regulações destas –, mas sim por meio de uma prática da adição de fórmulas métricas diferentes entre si, a que se dá o nome de *Time-Line* (SANDRONI, 2001, p. 19). Tais fórmulas são compostas por agrupamentos de unidades rítmicas binárias e ternárias, passíveis de subdivisão em núcleos menores, e o resultado dessas misturas métricas é a libertação, das pulsações, de uma métrica regular.

O *Tresillo*, nome dado à *time-line* que consiste no agrupamento sequencial de duas unidades métricas ternárias e uma binária – conhecido popularmente como “3 + 3 + 2” –, é o paradigma rítmico que gerou a grande maioria dos ritmos brasileiros (SANDRONI, 2001, p. 22). Ele pode ser traduzido para a notação musical tradicional da seguinte maneira:

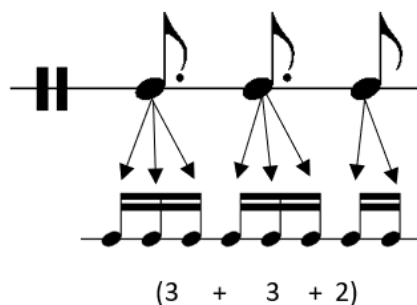


Fig. 6. Paradigma do *Tresillo*, onde a semicolcheia é a unidade métrica para o agrupamento 3 + 3 + 2.

Como bem aponta, Sandroni (2001, p. 22-24), em terras brasileiras, o *Tresillo* era utilizado ainda de três outras formas possíveis, obtidas por meio de variações. Tais formas são os padrões rítmicos denominados de *Síncope Característica*, *Cinquillo* e *Habanera*, transcritos respectivamente a seguir nas figuras 7, 8 e 9 utilizando a semicolcheia como unidade métrica. Em cada uma das imagens, a primeira linha demonstra a forma mais comum de notação, na segunda, as figuras musicais são arranjadas de forma a evidenciar a adição das métricas ternárias e binárias referentes ao padrão 3 + 3 + 2:



Fig. 7. A *Síncope Característica*, padrão rítmico derivado do *Tresillo*.

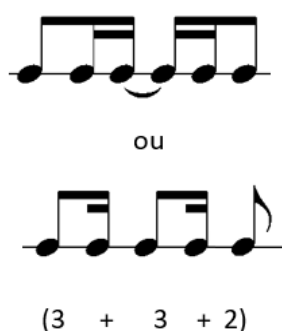


Fig. 8. O *Cinquillo*, padrão rítmico derivado do *Tresillo*.



Fig. 9. A *Habanera*, padrão rítmico derivado do *Tresillo*.

O *Tresillo* e suas três variações rítmicas compõem as principais claves rítmicas dos principais gêneros musicais da música popular brasileira. Estes são definidos por Sandroni como padrões rítmicos executados à maneira de *ostinati*, normalmente executados por meio de instrumentos percussivos, em torno dos quais os músicos e dançarinos encontram um pivô de orientação durante a performance. Por fim, como

será demonstrado a seguir, são eles que unem os subgêneros associados ao Forró a um único gênero musical.

2.6. OS QUATRO SUBGÊNEROS DO FORRÓ ENSINADOS NO PROJETO CORDEL DAS CORDAS POPULARES

Devido à existência de tantos ritmos englobados sob o nome de Forró, para os propósitos pedagógicos do projeto *CCP* viu-se a necessidade de se realizar um recorte sobre tais manifestações musicais. Escolheu-se apenas quatro dos subgêneros do Forró, a citar: xote, baião, xaxado e forró. Tal escolha se deve principalmente à popularidade de tais subgêneros e ao fato de que são os principais gêneros trabalhados por Nicolas Krassik e Ricardo Herz em suas próprias obras didáticas. A seguir, tais gêneros serão contextualizados e transcritos ritmicamente, evidenciando os padrões rítmicos associados a cada um deles, da forma como foram ensinados no projeto.

2.6.1. Xote

O Xote é um gênero musical em 2/4, considerado o mais lento de todos os subgêneros do Forró – seus andamentos são, normalmente, de 70 a 80 bpm. Possui uma tendência de alternar seções instrumentais com vocais, solos e corais. Suas melodias são normalmente formadas por arpejos e notas repetidas, e suas letras falam, normalmente, sobre o amor à moda do povo nordestino, trazendo metáforas e imagens bastante associadas ao seu imaginário cultural (FERNANDES, 2005, p. 46). Tal característica romântica rendeu-lhe o apelido de “bolero nordestino” por alguns de seus artistas a ele associados (FERNANDES, 2005, p. 48). Atualmente, o xote é considerado um dos mais populares subgêneros do Forró.

Ritmicamente, o xote é caracterizado por uma ênfase nos contratempos, local métrico onde os acordes são normalmente tocados (FERNANDES, 2005, p. 47). Devido a um natural processo de modernização dos instrumentos musicais envolvidos em sua performance e ao fenômeno de hibridização do gênero, a partir da década de 1970, por meio da obra dos artistas Gilberto Gil e Dominguinhos, essa acentuação foi adquirindo algumas peculiaridades, de tal forma que acabou sendo influenciada pelo gênero musical jamaicano *Reggae*. A rítmica do xote é derivada do padrão rítmico da

Habanera, sendo, ainda, caracterizada por um leve *swing feel* sobre a execução das semicolcheias¹⁴.

A palavra *xote* é uma derivação do termo alemão *Schottisch*, que se referia a uma dança escocesa popular na Europa, muito próxima à polca. Tal dança chegou ao Brasil no século XIX, tornando-se extremamente difundida durante o período do Segundo Reinado (1840-1889). Devido a tal propagação, o termo *xote* passou a nomear ao mesmo tempo dois gêneros de duas regiões diferentes do país: o *xote gaúcho* e o *xote nordestino*. Os dois possuem alguma similaridade entre si, sendo o primeiro mais rápido e vivo que o segundo.

No Nordeste, em sua origem, o *xote* recebeu influências de uma dança solo do Sertão nordestino chamada *Jararaca* ou *Serrote*. No entanto, sua formalização como gênero nordestino ocorreu, curiosamente, pelo contato do músico Luiz Gonzaga com a obra do acordeonista Pedro Raimundo (1906-1973), artista expoente do *xote gaúcho*. Gonzaga, ao encontrar similaridades entre as duas musicalidades regionais, e pensando em um diálogo entre estas e as raízes nordestinas do gênero, apropriou-se delas fundindo-as sob uma única manifestação. Tal produto deste processo de hibridização foi a canção *No Meu Pé de Serra* (GONZAGA, 1947), com música de sua autoria e letra de Humberto Teixeira (1915-1979), considerada como a obra que consagra oficialmente o *xote* como subgênero do Forró.

Os padrões rítmicos do *xote* foram escolhidos como os primeiros a serem ensinados no projeto CCP, devido ao fato de possuírem andamento lento e uma rítmica de fácil assimilação. Seu padrão mais comumente adotado, no zabumba, pode ser transcrito na figura 10 (FERNANDES, 2005, p. 49):

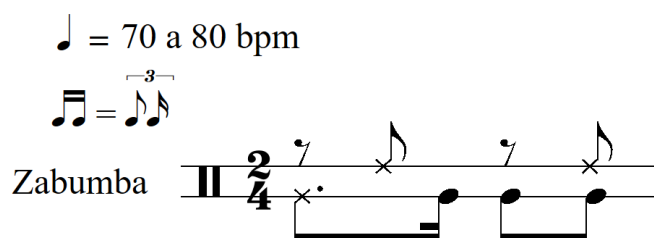


Fig. 10. Notação para zabumba do padrão rítmico do xote

¹⁴ Os pares de semicolcheias são executados aproximadamente como colcheia e uma semicolcheia tercinadas (♩ = ♪♪) devido ao *swing feel*.

A partir da Figura 10, torna-se evidente que a rítmica da *Habanera* está presente no xote. Ela é executada pela macepa (linha inferior), tornando-o, portanto, um subgênero derivado do *tresillo*. O bacalhau é responsável por marcar os contratempos, e, devido ao *swing feel*, a primeira colcheia tocada por ele, tem a duração aproximada de uma colcheia tercinada.

É importante ressaltar também que, no xote, o triângulo passa a ter papel crucial na construção do *swing feel*, por justamente atacar as quatro semicolcheias em sequência. Sua execução deve ser, portanto, tercinada, como retratada na figura 11:

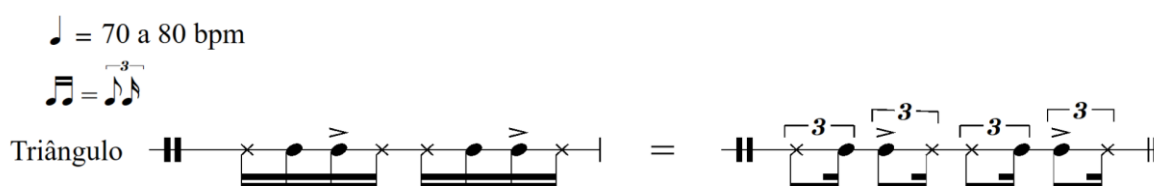


Fig. 11. Transcrição do padrão rítmico do xote executado no triângulo. À direita transcreveu-se a sonoridade aproximada resultante da execução do *swing feel* na mesma sequência de quatro semicolcheias

2.6.2 Baião

O baião é um subgênero do Forró em 2/4, com andamento que varia entre 75 a 130 bpm. Além de seu ritmo distintivo, o baião é caracterizado por melodias modais compostas por notas longas, construídas por meio de arpejos de tríades e tétrades em movimentos ascendentes e descendentes, e, por vezes, com pequenas sequências melódicas em graus conjuntos (FERNANDES, 2005, pp. 38-39). Os modos mais utilizados no baião são o mixolídio, o dórico e o mixolídio com quarta aumentada. De todos os subgêneros do Forró, o baião é o que possui menos movimentos harmônicos. Os temas de suas letras giram em torno de imagens muito específicas relacionadas ao universo nordestino: uma árvore, uma estrada, tipos de cachaça, reflexões sobre dialeto e visões sobre o amor.

Comumente, atribui-se ao baião a característica de ser um gênero inventado por Luiz Gonzaga – muitas vezes referido, justamente, como “Rei do Baião”. No entanto, como o próprio compositor admitia, as raízes do baião estão fortemente relacionadas a diversas práticas e gêneros musicais nordestinos, sendo impossível

apontar apenas um único elemento musical que exerceu influência crucial sobre sua criação.

Uma das fontes de inspiração mais conhecidas para a rítmica do subgênero foi a associada às performances dos repentistas e cantadores com as quais Gonzaga teve contato durante sua infância e suas maneiras peculiares de tocar a viola nordestina (FERNANDES, 2005, p. 41). Entre os turnos de improvisação poética dos repentistas, acompanhados de suas violas, os cantadores costumam realizar pequenos interlúdios instrumentais. “Baião” é justamente o nome dado a estes toques de viola realizados nessas seções. Como aponta Fernandes (2005, p. 41), tais ponteios são caracterizados por pequenas batidas realizadas pelo instrumentista com a unha no tampo do instrumento, e foi essa sonoridade que inspirou Gonzaga a inventar esse gênero musical.

É importante ressaltar também que a palavra “baião” é uma corruptela da palavra “baiano”. “Baiano” era o nome de uma dança nordestina muito próxima ao Lundu¹⁵, caracterizada por pisadas, palmas e uso de castanholas. No entanto, apesar da aproximação fonética do termo, como aponta Crook (1991, pp. 235 a 236), em sua origem, os padrões rítmicos geralmente associados à dança baiano não eram similares aos do baião. Em paralelo a isso, Fernandes (2005, p. 44) propõe que o subgênero teve também influência do ritmo “abaianada”, típico das orquestras de zabumba comuns no Nordeste durante a infância de Gonzaga. Crook (1991, p. 234) aponta que o próprio Gonzaga afirmava que o baião nasceu dos toques de zabumba. Nas palavras deste último: “quando decidi criar o baião, me lembrei dos zabumbas” (GONZAGA apud CROOK, 1991, p. 234).

Na ordem dos padrões rítmicos abordados no projeto CCP, o baião era o segundo a ser ensinado. Sua rítmica mais comumente adotada, no zabumba, pode ser transcrita na Figura 12 (DIAS E DUPAN, 2017, p. 11):

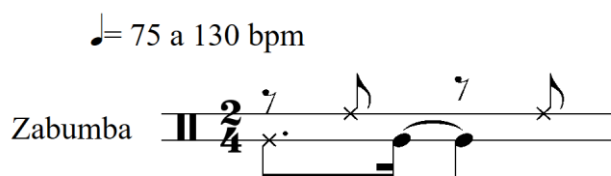


Fig. 12. Notação para zabumba do padrão rítmico do baião

¹⁵ Dança afro-brasileira cujo ritmo era tocado em instrumentos de percussão pelos negros escravizados e dançado com coreografias adaptadas do fandango espanhol (KIEFER, 1977).

A partir da figura 12 é possível notar que os dois primeiros golpes da macepa juntos ao último do bacalhau soam literalmente como a rítmica do *tresillo*, evidenciando a presença deste paradigma em sua composição.

2.6.3. Xaxado

Sendo considerado o menos conhecido de todos os subgêneros do Forró, o xaxado é um ritmo tocado em compasso 2/4, com andamento rápido, normalmente em torno de 100 a 106 bpm (FERNANDES, 2005, p. 53). Suas melodias tendem a ser bastante rítmicas, podendo ser cantadas de uma forma quase falada. Tais características aproximam as melodias deste subgênero às de outro gênero musical nordestino, particularizado por uma vocalidade quase percussiva: a *embolada*. Suas letras costumam tratar de temas como o cangaço, podendo trazer algumas imagens violentas, histórias engraçadas ou até mesmo românticas.

O xaxado é uma música dançante inevitavelmente remetida ao universo cultural do cangaço. Isso porque foram os cangaceiros que o popularizaram, mesmo já sendo uma dança que existia antes deles e que remonta a uma provável influência indígena (FERNANDES, 2005, p. 57). Originalmente era uma dança apenas instrumental, e entre os cangaceiros, era praticada como uma dança masculina, onde os rifles eram utilizados como parceiros de dança. No tempo destes, sua dança era realizada em fileiras, onde os homens realizavam movimentos com as pernas, pisando e arrastando seus pés.

Faz parte da vestimenta tradicional dos cangaceiros o uso de sandálias de couro denominadas *alpercatas*, e pressupõe-se que o nome “xaxado” é uma palavra onomatopaica para o som emitido pelas sandálias durante o arraste. Cascudo (2012, p. 352) afirma ainda que a palavra é derivada de um gênero de canções de guerra entoadas pelos cangaceiros durante suas batalhas, chamado “paraxaxá”.

Além de Luiz Gonzaga, Marinês (1935-2007), compositora e cantora batizada pelo primeiro como a “Rainha do Xaxado”, foi a responsável por integrar este subgênero ao Forró, hibridizando-os com os outros estilos. Junto a essa musicalidade, os dois artistas adotaram a imagem dos cangaceiros como base para sua própria identidade visual, utilizando vestimentas de couro. Suas aparências

remetiam às do casal de cangaceiros mais famoso da história, Lampião (1898-1938) e Maria Bonita (1911-1938), ícones do nordeste e de seu imaginário.

No *Projeto CCP*, os padrões rítmicos do xaxado eram ensinados em sequência aos do baião. Sua rítmica mais comumente adotada, executada na zabumba, pode ser transcrita como na figura 13 (DIAS E DUPAN, 2017, p. 14) :

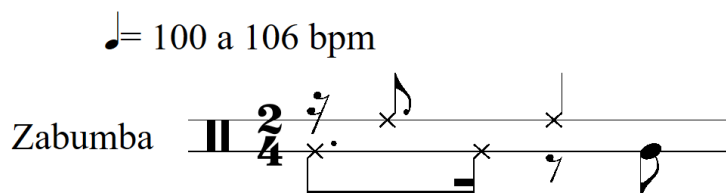


Fig. 13. Notação para zabumba do padrão rítmico do xaxado

Se notarmos somente os ataques do bacalhau e os da macepa em uma linha só, podemos perceber que o padrão rítmico do xaxado se torna o padrão da *Síncope Característica*, derivada, portanto, do *tresillo*, como observado na figura 14 a seguir:

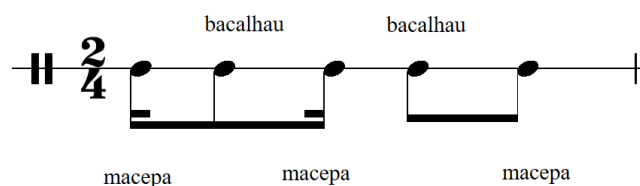


Fig. 14. *Síncope Característica* gerada a partir da notação dos ataques do bacalhau e da macepa, no xaxado.

2.6.4. Forró

Como já dito, o subgênero forró compartilha o mesmo nome que o gênero musical Forró, sendo, ao lado do xote, um dos gêneros mais populares. Sua fórmula de compasso é também 2/4, com andamento médio em torno de 100 bpm ou mais. É um subgênero consolidado principalmente por meio da obra de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. Também conhecido como “forró pé-de-serra” é o mais recente dos subgêneros tradicionais do Forró. As canções de seu repertório normalmente alternam voz solo, coros, seções instrumentais e, por vezes, seções declamadas. Suas letras costumam se referir às próprias situações de dança dos bailes (FERNANDES, 2005, p. 72), bem como a situações cômicas ou românticas.

Ainda que tenha sido Gonzaga, em sua canção *Forró no Escuro* (GONZAGA, 1957), o primeiro a utilizar a palavra “forró” no sentido de estilo musical e não de “festa” (FERNANDES, 2005, p. 79), atribui-se a sua consolidação principalmente a Jackson do Pandeiro. Criado como uma hibridação entre o coco, o baião e o samba (FERNANDES, 2005, p. 80), Jackson fundiu também originalmente a instrumentação destes três estilos musicais: o zabumba e o triângulo do baião, o pandeiro do coco, bem como o cavaquinho e o afoxé do samba.

No projeto *CCP*, os padrões rítmicos do forró eram os últimos a serem ensinados. Sua rítmica mais comumente adotada, no zabumba, pode ser transcrita como na figura 15 (DIAS E DUPAN, 2017, p. 17):

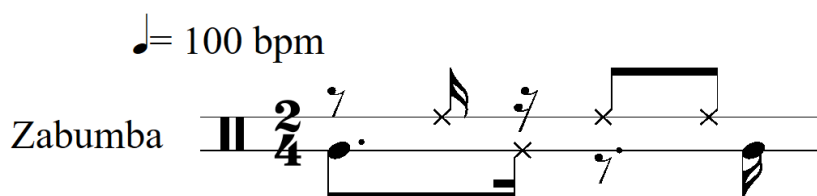


Fig. 15. Notação para zabumba do padrão rítmico do forró.

Os dois primeiros ataques da macepa e os dois últimos do bacalhau formam a rítmica da *Habanera*, evidenciando a presença do paradigma do *tresillo* também nesse padrão rítmico.

3. A LITERATURA DE CORDEL EM PERFORMANCE: POESIA E MUSICALIDADE

Para Ray, uma abordagem interdisciplinar sobre o conhecimento é um dos princípios norteadores da Pedagogia da Performance Musical, já que o fazer musical também o é por excelência (RAY, 2015, p. 19). Tal perspectiva sobre o ensino de Música se mostra como libertadora, já que possibilita uma maior flexibilização sobre a tão problemática ideia de especialização em performance – uma ideia restrita que transforma tal disciplina tão aberta em um saber estanque, sujeito a homogeneizações das práticas e repertórios envolvidos na interpretação musical. Para além da música, a Performance Musical dialoga de maneira direta com o “sentido das relações que permeiam o viver” (RAY, 2015, p. 17), configurando-se, na verdade, como “um contínuo processo capaz de articular saberes” diversos (RAY, 2015, p. 18), e não se restringindo, portanto, a uma única disciplina. Ray propõe, portanto, que a atuação do professor de performance musical:

Não pode estar voltada apenas para a dinâmica interna de sua disciplina, mas, deve se articular com as demais disciplinas em um processo de interação diretamente comprometida com os desafios do seu próprio tempo. Na verdade, o curso, como um todo, deve ser compreendido como ‘lócus’ privilegiado para se repensar as mais variadas práticas educativas da sociedade contemporânea (RAY, 2015, p. 18).

Ensinar Performance Musical, portanto, é criar pontes para o educando acessar diversas outras áreas do conhecimento, fazendo sua música absorver os fazeres e saberes de outras artes que não só ela mesma, abrindo-se para repertórios e visões de mundo oriundos de variadas tradições que não apenas as eurocentradas, por exemplo. E é alinhado a essa perspectiva que o Projeto CCP se propõe a ensinar o gênero Forró para os instrumentistas de cordas friccionadas. A abordagem interdisciplinar do projeto não apenas envolve o ensino desse gênero musical não tão usual na prática desses instrumentos, mas, sobretudo, na metodologia: o ensino ocorre através da contação de histórias em Literatura de Cordel.

Como será visto neste capítulo, a Literatura de Cordel é uma forma de arte essencialmente performática, confeccionada artesanalmente com a intenção de ser lida ou cantada em voz alta para um público. Com efeito, o poeta é um *performer* de poesia, e como tal, utiliza-se de técnicas para sua arte oral. Ao propor-se a ensinar

Performance Musical através da Performance Poética em forma de Literatura de Cordel, o projeto *CCP* traz como fundamento a ideia de que ambos tipos de performance compartilham em seu âmago elementos essenciais em comum, sendo possível o estabelecimento de um diálogo interdisciplinar entre elas.

Paralelamente a isso, o projeto se propõe também a traçar caminhos para uma prática pedagógica inerentemente performática: ou seja, uma forma de ensinar Música que não busque apenas a transmissão das informações e elementos relacionados à performance musical ou poética, mas sim, uma prática pedagógica que, antes de tudo, seja, ela mesma, uma performance. Nela, educador e educando revezam entre si os papéis de intérpretes e espectadores performando uma obra: os Folhetos de Cordel elaborados especificamente para o projeto.

Dessa forma, o capítulo pretende levantar e desenvolver os elementos comuns à Performance Poética e à Performance Musical, na intenção de compreender como dialogam entre si e quais saberes e fazeres a primeira pode acrescentar à segunda, numa abordagem interdisciplinar do ensino da performance musical.

3.1. A LITERATURA DE CORDEL: BREVE HISTÓRICO, PERFORMANCE E RECEPÇÃO

A Literatura de Cordel surgiu em terras Ibéricas e francesas, no século XVII, originalmente como uma manifestação de literatura oral urbana (CAVIGNAC, 2006, p. 58). Seu nome vem da forma como seus livretos – também chamados de “folhetos” – eram dispostos para exposição e comercialização na rua: afixados em barbantes, ou cordéis, esticados entre duas estacas pregadas sobre caixotes. No Brasil, chegou por herança portuguesa durante o século XIX, estabelecendo-se no Sertão do nordeste brasileiro. E foi nessas novas terras, que, ao se acomodar à geografia, às tradições e culturas locais, que ganhou vida própria e se transformou numa manifestação literária original que sobrevive milagrosamente até os dias de hoje: agora distribuída pelo país todo.

Veículo importante para a cultura popular nordestina sertaneja, a Literatura de Cordel é a expressão da poesia e alma dessa região, sendo considerada uma manifestação de literatura tradicional popular. Nela coexistem de forma peculiar uma multiplicidade de gêneros literários, o que dificulta um enquadramento em qualquer categoria estabelecida pelos manuais da crítica literária tradicional. Dentro de suas

páginas rústicas, contos, fábulas satíricas ou morais, episódios épicos e românticos, e até mesmo temas contemporâneos são cantados em forma de poesia versificada. Cavignac (2006, p. 54) afirma que alguns folhetos se configuravam até mesmo como uma espécie de “jornal do povo”, trazendo, em forma de poesia, notícias e assuntos relevantes à população marginalizada e esquecida de tais regiões ermas do Brasil oficial. Ela é, antes de tudo, uma manifestação do saber do povo, produzido por e para ele, em linguagem poética.

O Sertão é o espaço geográfico e cultural onde a Literatura de Cordel brasileira se fundou, e exerce uma influência imperativa sobre todos os elementos e agentes envolvidos na composição, performance e recepção dessa arte de contação de histórias. Compreendido como a zona rural do interior do Nordeste, afastada das grandes cidades litorâneas, é um lugar caracterizado principalmente pela caatinga, sua vegetação predominante. Por muito tempo, tal região esteve atrelada a uma noção de um Brasil Arcaico, isolada do chamado “Brasil oficial”: um lugar onde as temperaturas rigorosas, a falta de chuvas, somadas às dificuldades econômicas, ao analfabetismo e à precariedade de condições básicas de saneamento inevitavelmente originaram uma cultura, linguagem e costumes muito próprios.

A Literatura de Cordel exerce um efeito espelho de todas essas tensões, absorvendo e refletindo em sua poética todo o panteão de símbolos e imagens de representação dessa cultura. Os personagens envolvidos em suas histórias são, em sua maioria, pessoas do cotidiano: camponeses, vaqueiros, filhas de fazendeiros etc. Seja o relato ali poetizado um mito carolíngio herdado de uma longínqua tradição narrativa ou apenas um conto satírico, os personagens ali descritos serão nomeados como “Zé”, “Maria”, “Manuel” ou “João”, e falarão a língua corrente daquela região (CAVIGNAC, 2006, p. 17). Dessa forma, é possível compreender a Literatura de Cordel como a poesia da própria natureza sertaneja, por excelência.

Seus relatos são registrados e publicados artesanalmente em livretos de oito a trinta e duas páginas (CAVIGNAC, 2006, p. 58). Os folhetos mais longos são denominados “Romances”, podendo ter até sessenta e quatro páginas (CAVIGNAC, 2006, p. 17), e se diferenciam dos mais curtos no que tange ao caráter de suas histórias: normalmente consistindo de contos fantásticos. São ilustrados por desenhos, fotografias ou gravuras sobre madeira – conhecidas pelo nome de “xilografuras”. Estas últimas, presentes principalmente nas capas dos folhetos – ou “vinhetas” – tornaram-se fortemente associadas à identidade visual da Literatura de

Cordel, sendo adotadas a partir da década de 1930 e comumente produzidas pelos próprios poetas do folheto.

Dito isso, é possível notar que, em sua origem, os folhetos eram produtos de um trabalho puramente artesanal. Os materiais utilizados eram bastante rudimentares e se desgastavam com o tempo, principalmente as tintas e os papéis nos quais o poema era gravado. Tal fato, no entanto, não prejudicava sua recepção. Ao contrário, acentuava um dos elementos mais importantes para sua transmissão: a memória. De partida, é importante salientar que essa forma de literatura apresenta como característica o fato de que, mesmo sendo escrita na forma de folhetos, sua natureza e vocação não deixam de ser essencialmente orais. Com efeito, na Literatura de Cordel a tradição escrita se mescla com a voz de uma forma muito peculiar: os poemas são concebidos de forma escrita para serem, na verdade, lidos ou cantados, estritamente em voz alta, destinados à performance pública.

É importante salientar que, por excelência, o Sertão é um espaço de cultura oral, assim, os consumidores dos folhetos eram, em sua imensa maioria, analfabetos (CAVIGNAC, 2006, p. 28). Ao mesmo tempo, esta forma de literatura em sua origem sempre se manifestou como uma das raras formas de lazer e informação para essa sociedade. Assim, ainda que analfabetos, os indivíduos compravam folhetos regularmente, na esperança de encontrarem alguma pessoa alfabetizada que os pudesse declamar. Ora, a memória, para um indivíduo pertencente a uma cultura oral, é, sobretudo, uma faculdade crucial de sobrevivência. Assim, era comum que os espectadores fossem capazes de decorar o poema inteiro ouvindo-o apenas uma ou duas vezes.

Após decorado, o folheto, como material escrito, perdia imediatamente sua importância original (CAVIGNAC, 2006, p. 17). Seus donos passavam então a os trocar entre si, já que o real interesse suscitado pela Literatura de Cordel reside apenas na fruição e em fazer a história circular pela comunidade. Dessa forma, a maior motivação em decorar um poema está na possibilidade de recontá-lo, e dar espaço à sua forma principal de transmissão: o boca a boca. A memorização é, portanto, um mecanismo essencial à performance dos contos associados a essa literatura, e, como veremos mais adiante, é proporcionada pela musicalidade associada à composição e interpretação desta forma de literatura.

3.2. LITERATURA DE CORDEL COMO PERFORMANCE POÉTICA

Por ter sido concebida dentro de parâmetros onde a rítmica e a rima são estruturais para sua existência, a musicalidade é um fator intrínseco tanto à transmissão como à elaboração dos contos poéticos da Literatura de Cordel. O poeta – também chamado de “cantador” ou “folheteiro” – é quem os compõe, recita ou canta, sendo também muitas vezes responsável por editá-lo, ilustrá-lo, publicá-lo e vendê-lo. O cantador é visto por essa cultura como uma figura que porta a voz do povo para quem escreve e canta. Assim, ao vender seu poema, sua autoria se diluía entre os consumidores de seus folhetos, já que depois de memorizados e transmitidos oralmente, já não possuíam mais autores definidos: a autoria passava a ser, ao mesmo tempo, individual e coletiva.

A melopeia¹⁶ envolvida nas performances de seus contos poéticos é próxima das do repertório de melodias da tradição da cantoria e dos aboios dos vaqueiros. O cantador é, em sua origem, um artista itinerante, que vaga pelo Sertão interpretando poemas seus ou de outros poetas em feiras, festas, paróquias, centros de romaria e outros espaços de sociabilização. Tais artistas eram comumente convidados para realizar leituras públicas em propriedades rurais, onde senhores de engenho, trabalhadores rurais, antigos escravizados e moradores da região se colocavam em pé de igualdade para ouvi-lo e se deliciar com sua capacidade inventiva. Em qualquer uma dessas ocasiões de performances públicas, a intenção destes era sempre a de comercializar seus poemas. Dessa forma, para incentivar a venda, adotavam a estratégia de pausar a leitura ou canto pouco antes do desfecho da história.

A Performance – Poética e Musical – é, portanto, a razão da existência de um folheto de cordel. Em sua forma mais tradicional, *performance* é conceptualizada como um tipo de apresentação artística que exige a presença corporal e sensorial de um intérprete e um ouvinte. No caso específico da Performance Poética, consiste no ato da concretização de um texto, onde sua transmissão por um poeta e recepção por um público coincidem temporalmente. Nela, estão envolvidos três agentes principais: autores do texto – individuais ou coletivos –; emissores ou intérpretes; e público. Produto da ação integrada destes, a Performance Poética age também de modo a

¹⁶ “Melopeia” é o nome dado ao “canto recitativo que acompanha a declamação” (MELOPEIA, 2023). As performances dos poemas relacionados à Literatura de Cordel originalmente envolviam a utilização de uma declamação melódica muito próxima à ideia de canto recitativo.

abolir as distâncias entre cada um, funcionando, sobretudo, como um ato de comunhão. Mesmo versando sobre a dimensão escrita da Performance Poética, o escritor Rubem Braga (2015) constrói uma imagem que contempla bem essa ideia:

Escrever e ler são rituais mágicos. Num primeiro momento, aquele que escreve transforma a sua carne e o seu sangue em palavras. No momento seguinte, aquele que lê transforma as palavras lidas na sua própria carne e no seu próprio sangue. A isso se dá o nome de antropofagia. O escritor se oferece para ser comido. O leitor lerá o texto se o seu gosto for bom. Se o gosto do texto for bom, ele então o comerá até o fim. Escrever e ler, assim, são um ritual eucarístico: comer carne e beber sangue. O sangue do escritor então irá circular no corpo daquele que o leu. Os rituais antropofágicos não se faziam por razões gastronômicas. O que se desejava era que as virtudes da vítima fossem transferidas para o corpo daquele que comia. [Meus] textos são pedaços de mim. Li muitos textos sagrados. Comi aqueles que me deram prazer. Os outros, meu sangue os rejeitou. Agora eu os ofereço como parte de mim mesmo. Se eles lhe derem prazer, você ficará parecido comigo. E experimentaremos aquilo a que se dá o nome de comunhão.

Todo texto poético é, em essência, performativo, então, na poesia, dizer é também agir. No tempo em que um cantador entoava o poema de um folheto de cordel, sua palavra, sua voz e seu gesto agem de maneira integrada, como um único elemento performativo denominado *Verbo-Motor* ou *Gestus*. Em diálogo com as ideias de Marcel Jousse e Bertold Brecht, Zumthor (2005, p. 147 a 148) o descreve e define da seguinte maneira:

Como o faz a voz, o gesto projeta o corpo no espaço da performance, visando a conquistá-lo, a saturá-lo com seu movimento. A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes. Marcel Jousse [...] ligou o gesto e a palavra a um dinamismo complexo que denominou 'verbo-motor'. A partir de uma premissa completamente diferente, e dentro de uma perspectiva performancial, Bertold Brecht, por seu lado, forjou a noção de *gestus*, abraçando, junto com o jogo físico do ator, uma certa maneira de dizer o texto e uma atitude crítica do locutor diante das frases que ele enuncia. Na fronteira entre dois domínios semióticos, o 'gestus' dá conta de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente.

Como aponta ainda o autor, a fusão de elementos auditivos, visuais e táteis, tão variados entre si, encontra-se nas origens desta forma de apresentação artística (ZUMTHOR, 2014, p. 61). Por muito tempo, poesia, música e dança foram vistas como uma arte única, a que se chamavam "Magia" (ZUMTHOR, 2014, p. 61), não havendo, portanto, diferenças significativas entre a ação da palavra, som e corpo. Segundo essa visão, a Performance Poética traz na origem de suas práticas a ideia

de um ritual, sendo a poesia o próprio ato de ritualização da linguagem. Sobre isso, Zumthor (2014, p. 45) afirma ainda que:

[Há] uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui esta última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um 'ritual' no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles participantes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva.

Ao utilizar como materiais a linguagem e o imaginário, os elementos ritualísticos envolvidos na Performance Poética dirigem-se à comunidade humana, e agem de forma a transformar aqueles que a cantam e os que a recebem. Assim, a Performance pode ser vista também como um ato de comunicação. No entanto, portar e receber informações é a utilidade mínima neste ato. Isso porque a poesia performada coloca a palavra em risco no ar, projeta o indivíduo para fora de si, manifestando-se e ressoando no outro que a escuta. É possível concluir que em sua manifestação mais plena, a palavra vocalizada e gestualizada depende da presença de corpos, seja de quem a enuncia como de quem a ouve, e nesse sentido, fala e escuta acabam se configurando como partes de um mesmo todo. É nesse lugar que os corpos e as vozes dos indivíduos se misturam e se abrem à experiência, à imaginação, à sensibilidade, à ação, à paixão e ao prazer. Assim, da mesma forma como o som, gesto e palavra se fundem durante a Performance, a comunicação poética age de forma a tornar o texto, o cantador e o ouvinte como uma única entidade, um único corpo. Sobre tal encontro de vozes e corpos que nasce na ocasião da Performance, Dal Farra (2015, p. 274) propõe que:

A morte é condição de fecundidade. As palavras que minha voz murmura, balbucia, pronuncia, mortas como realidade física quando atiradas ao ar no sentido do outro, vivem pelo poder de nossas escutas, fecundam nossos afetos, provocam nossos pensamentos, violam nossas peles, ressoam nossas intimidades, impelem nossas ações. São palavras úmidas que se opõem à palavra seca e desértica, são o pensamento divino para os dogons habitantes da África atlântica. A palavra úmida é o som audível, uma das expressões da semente masculina, o esperma: ela penetra na orelha, que é outro sexo da mulher, e desce para enrolar-se em torno do útero para fecundar o germe e criar o embrião. Sob a mesma forma espiral da cóclea, o caracol da orelha interna, ela é a luz que desce à terra, trazida pelos raios do Sol. A presença fugaz, mas viva, da palavra exige a presença dos corpos:

bocas e orelhas, olhos e peles, narizes e pulmões, carnes e sangues, pulsações e pensamentos, emoções e desejos.

Ao depender da interação de tantos agentes, a Performance é, por fim, o ato presente e inacabado da concretização de um texto poético. Como bem observa Zamith (2008, p. 513), “sendo a materialização de uma mensagem poética, cada performance atualiza as virtualidades desta mensagem, cristaliza e individualiza uma forma”. Zumthor (2007, p. 33) aponta ainda que esta ideia de “forma inacabada” se encontra contida na própria etimologia da palavra “performance”. O prefixo *per-* e o sufixo *-ance* revelam no termo a ideia do “exercício de um esforço em vista da consumação de uma forma” (ZUMTHOR, 2005, p. 140; ZUMTHOR, 2007, p. 33):

Entre o sufixo [*-ance*] designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo [*per-*] globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘-forma-’, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização.

3.3. PERFORMANCE POÉTICA E PERFORMANCE MUSICAL: ARTES DERIVADAS

Os conceitos aqui expostos de “performance”, portanto, ainda que cunhados originalmente de modo a se referir a apresentações artísticas orais de poesia, são ideias bastante abrangentes e interdisciplinares, contemplando qualquer tipo de manifestação artística, como a Música. Considerando ainda que a performance oral dos folhetos de Cordel é caracterizada por uma musicalidade muito marcada, música e poesia agem como partes de um mesmo todo.

Ainda assim, mesmo sem levar em consideração as específicas práticas performáticas da literatura de cordel, a Poesia e Música possuem paralelos muito evidentes em seus fazeres: são derivadas uma da outra e se influenciam mutuamente. Esta última, aliás, ela mesma, consiste num campo bastante movediço e amplo, dificilmente limitado a um único fazer.

A Performance Musical contempla práticas variadas relacionadas a diversos períodos da História da Música, gêneros, estilos, instrumentações, não se encontrando, sequer, restrita a apenas um código musical. Através dos séculos, seu estudo e conceptualização somente adquiriu importância à medida que o intérprete musical foi conquistando um protagonismo entre os múltiplos fazeres desta arte.

Muitas razões corroboram na constatação de que a Performance Musical é, antes de tudo, uma arte derivada da Performance Poética. Primordialmente, elas mesmas consistem numa continuidade de práticas: como exposto, ambas já foram, elas mesmas, partes de uma arte única maior, que fundia poesia, música e dança. O compositor Luciano Berio (2006, p. 25) sugere ainda que a prática de música instrumental possui intrinsecamente uma memória relacionada aos fazeres de outras práticas artísticas que a precederam, dentre elas, os da vocalidade poética:

Instrumentos musicais (...) são recipientes de uma continuidade histórica e, como todas as ferramentas de trabalho e edificações, possuem memória. Eles carregam consigo traços das mudanças musicais e sociais e da estrutura conceitual em que foram desenvolvidos e transformados. Instrumentos musicais “falam” música e, não sem conflitos, deixam-se falar por ela. Os sons produzidos por teclas, cordas, madeira e metal são, por sua vez, ferramentas de conhecimento e contribuem para a construção de um discurso.

Dialogando com essa ideia de continuidade, Zamith (2008, p. 514) propõe que a vocalidade é facilmente metaforizada como som musical:

O caminho que propomos, portanto, (...) é metaforizar a noção de voz, pensando no som – e especialmente no som da música instrumental, que requer um investimento físico na sua produção e emissão – como sendo a voz expressiva do músico. Trata-se de uma aproximação não tão difícil (não é à toa que as linhas instrumentais foram, por muito tempo, denominadas e tratadas como “vozes”), não apenas pela coincidência de que tanto a voz quanto os sons instrumentais são manifestações do mundo sonoro que estabelecem uma identidade tímbrica, mas também porque ambos comportam qualidades simbólicas essenciais.

Anterior à voz e o som, no entanto, um dos elementos que unificam e definem a ligação quase umbilical entre Poesia e Música é a corporalidade envolvida em suas performances. A ideia aqui já exposta de *Verbo-Motor* e *Gestus* na performance poética é também característica marcante da performance musical. Ora, o som dos instrumentos musicais é obtido pelo movimento do corpo, sendo impossível dissociá-lo do gesto. No entanto, é essa mesma dependência do corpo para sua execução que torna ambos tipos de performances sujeitos a condições e limitações de realização.

Como consequências naturais da presença e ação de corpos vivos e imponderáveis, tais práticas são caracterizadas pelo que Zamith (2008, 515) denominou de “reiterabilidade não-redundante”. Em essência, a performance de um texto ou melodia é irrepitível: depois de realizada nunca mais pode ser apresentada

exatamente da mesma forma. Isso porque é resultado do fenômeno chamado por Zumthor (2005, p. 66) de “movência”: perturbações criativas do intérprete, não necessariamente voluntárias, derivadas tanto de suas concepções e escolhas sobre a interpretação da obra, gostos ou até mesmo por suas características anatômicas individuais. A movência é responsável pelas variações encontradas nas performances, e está diretamente ligada às formas de conservação da obra então executada. A escritura, textual ou musical, é um dos mais modernos mecanismos para extinção dos efeitos da movência, e busca registrar da forma mais precisa possível todos os elementos da obra a ser executada. No entanto, como aponta Zamith (2008, p. 515) as influências do intérprete não podem ser totalmente contidas, e, por consequência, ainda que executada a partir de uma fonte escrita, a movência continua acontecendo, mesmo que mais sutilmente.

Outro mecanismo de conservação de uma obra, seja musical ou poética, é a memorização – recurso amplamente utilizado por culturas orais. Como já exposto anteriormente, a Literatura de Cordel é uma forma de Performance Poética que se utiliza da escrita, em forma de folhetos, como registro de seus contos poéticos. No entanto, por circularem oralmente – em uma sociedade também oral –, é principalmente na memorização que seus textos encontram sua forma predominante de conservação. Um dos fatores que contribuem decisivamente para isso é a própria moldura formal dos contos: a poesia, suas rimas, métricas e ritmos. E é justamente aí que as práticas da Performance Poética e Musical se encontram na expressão desta forma de arte popular.

3.4. LITERATURA DE CORDEL: SUA FORMA E MUSICALIDADE

Seja em sua forma mais curta ou nos romances, o texto dos folhetos possui sempre a forma de poemas versificados e arranjados em:

- a) Estrofes de seis versos – denominadas por “sextilhas” ou “estrofes de seis pés”;
- b) Estrofes de sete versos – denominadas por “septilhas” ou “estrofes de sete pés”;
- c) Estrofes de dez versos – denominadas por “décimas” ou “estrofes de dez pés”

Estes três arranjos estróficos se encontram exemplificados, respectivamente, a seguir:

Seus lábios eram rosados
Que pareciam romã,
As palmas de suas mãos
Como as nuvens da manhã,
Os seus olhos redondinhos
Como os do curimatã. (SANTOS, 2019, p. 63)

Pedro Malasartes foi
Um menino endiabrado.
Não se metia em questão
Pra não lograr resultado.
Mesmo sendo amarelinho,
Cabeçudo e bem magrinho,
Atrevido e malcriado. (VIANA, 2019, p. 220)

O grilo era cantador
De modinhas e repentis,
Cupim trazia correntes
De muito alto valor,
Chita era senador
Da alta reunião,
Punaré era ladrão,
Ficava lá na esquina
E o galo-de-campina
Fazendo observação. (SOBRINHO, 2019, p. 96)

Em qualquer um desses arranjos estróficos, cada verso normalmente possui a métrica de sete sílabas poéticas¹⁷ - denominado verso “heptassílabo” ou “redondilhas maiores”. Algumas estrofes podem também possuir a métrica de dez sílabas - denominado verso “decassílabo” ou “Martelo Agalopado” - ou de onze sílabas - denominado verso “hendecassílabo” ou “Galope à beira Mar”. O exemplo a seguir traz

¹⁷ “A métrica é o componente poético que constitui as normas da versificação clássica, fixando as regras que regem as produções em verso. Tanto a medida quanto o ritmo dos versos são criados a partir de um sistema de versificação ou de metrificação. O verso, por ser uma sucessão de sílabas poéticas, adquire uma estrutura rítmica e harmônica devido aos seus intervalos regulares. A métrica é, então, a disciplina que estuda a contagem silábica dos versos, o seu ritmo, a estruturação em estrofes, a rima e as formas fixas. Em literatura, a contagem silábica recebe o nome de escansão, uma espécie de decomposição dos versos em seus elementos métricos, principalmente no que diz respeito à sonoridade, como é o caso das sílabas tônicas. A metrificação, ao considerar a tonicidade das palavras, exerce função primordial na construção do próprio gênero poesia ao garantir pela regularidade dos versos e pela rima que a poesia mantenha a sua musicalidade, já que a poesia nasce a priori para ser cantada. As definições da contagem dos versos variam de acordo com a quantidade de sílabas poéticas, podendo ser: 1 sílaba: verso monossílabo; 2 sílabas: verso dissílabo; 3 sílabas: verso trissílabo; 4 sílabas: verso tetrassílabo; 5 sílabas: verso pentassílabo, ou redondilha menor; 6 sílabas: verso hexassílabo; 7 sílabas: verso heptassílabo, ou redondilha maior; 8 sílabas: verso octossílabo; 9 sílabas: verso eneassílabo; 10 sílabas: verso decassílabo; 11 sílabas: verso hendecassílabo; 12 sílabas: verso duodecassílabo, ou Alexandrino; 13 sílabas ou mais: verso Bárbaro” (SILVA, 2014)

a escansão da mesma sextilha anteriormente exposta, construída em versos heptassílabos. No exemplo, cada sílaba destacada entre barras é uma sílaba poética, e as sílabas tachadas aos finais de alguns versos são sílabas átonas não consideradas na contagem da escansão:

Seus/ lá/bios/ e/ram/ ro/sa/~~des~~
 Que/ pa/re/ci/am/ ro/mã,
 As/ pal/mas/ de/ su/as/ mãos
 Co/mo as/ nu/vens/ da/ ma/nhã,
 Os/ seus/ o/lhos/ re/don/di/~~nhos~~
 Co/mo os/ do/ cu/ri/ma/tã. (SANTOS, 2019, p. 63)

É a partir da combinação de sílabas poéticas tônicas e átonas que obtém-se o ritmo do poema. Dessa forma, ainda que possua a mesma quantidade de sílabas poéticas, cada verso pode ter um ritmo próprio, manifestando-se de diversas maneiras de acordo com a combinação da acentuação gerada por suas sílabas. Ainda sobre a sextilha escansionada no exemplo anterior, destacou-se em negrito as sílabas tônicas de cada verso¹⁸:

Seus/ **lá**/bios/ e/ram/ ro/**sa**/~~des~~
 Que/ pa/re/**ci**/am/ ro/mã,
 As/ **pal**/mas/ de/ **su**/as/ **mãos**
Co/mo as/ **nu**/vens/ **da**/ ma/nhã,
 Os/ seus/ o/lhos/ re/don/**di**/~~nhos~~
Co/mo os/ **do**/ cu/ri/ma/tã. (SANTOS, 2019, p. 63)

Naturalmente, uma rítmica pode ser intuída a partir desses padrões de acentuação de um verso. A título de exemplo, se cada sílaba poética de cada verso ainda dessa mesma sextilha fosse entoado com a duração constante de uma colcheia, a partir da combinação de suas acentuações ela poderia soar ritmicamente da seguinte maneira:

¹⁸ A escolha das sílabas tônicas deste exemplo foi de critério pessoal. É importante frisar que esta escolha interpretativa não exclui outras possibilidades de leitura e acentuação.

Seus lá-bios e-ram ro-sa-(dos)

Que pa-re-ci-am ro-mã

As pal-mas de su-as mãos

Co-moas nu-vens da ma-nhã

Os seus o-lhos re-don-di-(nhos)

Co-moos do cu-ri-ma-tã

Fig. 16. Seis ritmos gerados a partir dos padrões de acentuações das sílabas tônicas e átonas dos seis versos heptassílabos da sextilha de Santos (2019, p. 63).

É importante notar que para a transcrição realizada na Figura 16, considerou-se uma entoação que mantivesse uma duração igual para todas as sílabas, representada por colcheias. As notas entre parênteses são as mesmas sílabas átonas de final de verso. Dessa forma, constata-se que as mesmas sete notas geradas a partir de cada sílaba poética da sextilha transcrita geraram seis padrões rítmicos diferentes, graças às diferentes acentuações próprias de cada verso. Isso demonstra não apenas as possibilidades de variedade de rítmica na Literatura de Cordel, mas revela ainda a riqueza musical desta forma de performance poética e um universo sonoro a ser explorado para o ensino da Performance Musical. Como veremos mais à frente neste trabalho, é, principalmente na exploração dessa riqueza sonora que os padrões rítmicos associados aos subgêneros do Forró eram incorporados aos padrões de acentuação da leitura dos versos heptassílabos nos folhetos do *CCP*.

Todos os versos, ainda, obedecem a esquemas de rimas bem definidos, variando somente conforme a quantidade arranjada em cada estrofe – sextilhas, septilhas ou décimas. Neste trabalho será abordado apenas o esquema de rimas da

sextilha, devido ao fato de que o projeto *CCP* a adotou como único arranjo estrófico. A distribuição de rimas da entre os seis versos da sextilha é comumente resumida no esquema de seis letras “X A X A X A”. Os versos com a terminação de palavras “X” não rimam entre si, podendo, portanto, terminar de qualquer forma. Em contrapartida, os versos pares da sextilha – segundo, quarto e sexto –, simbolizados no esquema por “A”, rimam obrigatoriamente entre si. A mesma sextilha escansionada anteriormente é transcrita novamente a seguir, a fim de explicar tal distribuição. Em negrito encontram-se destacadas as rimas dos versos pares, e no início de cada verso encontra-se o símbolo “X” ou “A”, indicando sua posição dentro do esquema de seis letras:

- (X) Seus lábios eram rosados
 (A) Que pareciam romã,
 (X) As palmas de suas mãos
 (A) Como as nuvens da manhã,
 (X) Os seus olhos redondinhos
 (A) Como os do curimatã. (SANTOS, 2019, p. 63)

Durante sua performance, os versos da sextilha podem ser recitados ou cantados. Em caso de serem cantadas, as melodias impostas sobre os versos de sete sílabas são comumente derivadas do repertório de melodias da tradição da cantoria nordestina. A figura 17 traz os versos ainda da mesma sextilha aplicados a uma das melodias mais utilizadas para o canto, transcrita por Cascudo (2005, p. 203):

Seus lá-bios e - ram ro - sa - dos que pa - re - ci - am ro - mã As pal - mas de
 su - as mãos co - moas nu - vens da ma - nhã Os seus
 o - lhos re - don - di - nhos co - moos do cu - ri - ma - tã

Fig. 17. Melodia para a performance cantada de uma sextilha, retirada de Cascudo (2005, p.203)

Tal rica musicalidade, expressa na permeabilidade rítmica e poética da sextilha do Cordel, possibilita explorar os padrões rítmicos dos subgêneros do Forró dentro das variações de acentuação dos versos setissílabos. A composição dos versos por

meio da distribuição de sílabas tônicas permitiu uma incorporação de tais padrões rítmicos à própria leitura do poema. É no Capítulo 4 que será exposto mais profundamente como esse recurso foi explorado no projeto.

3.5. EM BUSCA DE UMA PEDAGOGIA PERFORMÁTICA

Tão importante quanto o ensino da Performance Musical, o objetivo das práticas do projeto *CCP* é proporcionar uma vivência da Literatura de Cordel em sala de aula de Música. Nesse sentido, “vivenciar” a Literatura de Cordel é compreendido aqui como uma oportunidade de garantir uma experiência imersiva em todos os fazeres e saberes envolvidos na Performance Poética dessa forma de Literatura Popular. Assim, por meio de suas práticas pedagógicas, no projeto, os alunos eram incentivados a desempenhar diretamente os papéis relacionados aos, já citados, três agentes da performance poética: intérprete, espectador e até mesmo de autor.

Nas aulas, professor e alunos revezavam-se no papel de intérpretes e espectadores dos folhetos. Dessa forma, a leitura em voz alta em sala de aula tinha papel central nas dinâmicas de ensino. Ao professor, cabia ser o intérprete dos folhetos chamados “originais”, ou seja, os que continham os conteúdos novos a serem trabalhados especificamente nas aulas, em que eram lidos pela primeira vez¹⁹. Aos alunos, por sua vez, cabia a leitura dos folhetos “antigos”, já previamente performados pelo professor em aulas passadas. Essa divisão era adotada não apenas com a intenção de fazer com que os alunos relembassem os acontecimentos prévios da história narrada nos folhetos, como também de forma a proporcionar a eles a possibilidade de fixação de elementos envolvidos na performance poética. E, durante suas performances, o professor se preocupava em integrar de forma bastante explícita a palavra e o gesto em suas leituras. A voz era utilizada de modo a explorar diversas inflexões e timbres, de acordo com as próprias vozes dos personagens, narrador ou das atmosferas envolvidas no conto poético. Por meio de feições e gestos, os tons de vozes das personagens eram corporificados, alcançando dimensão visual e tátil. Dessa forma, ao lerem o mesmo folheto na aula seguinte, os alunos eram incentivados a utilizar de maneira bastante evidente, como base para suas

¹⁹ É importante lembrar que o curso era composto por treze folhetos de cordel distribuídos por treze aulas. A cada aula, portanto, era lido um folheto “novo”, que por sua vez continuava o conto interrompido na aula anterior.

interpretações vocalizadas, o mesmo repertório de recursos performáticos já abordados pelo professor anteriormente, imitando-os

De maneira sempre lúdica, sentados em roda, cada aluno encarregava-se de ler uma estrofe do folheto antigo, o que acarretava num ambiente de experimentação coletiva da performance oral. O texto dos folhetos, composto de forma a proporcionar um efeito divertido e cômico aos leitores, incentivava, ele mesmo, os educandos a experimentar as mais diversas entonações, timbres e gestos. Pouco a pouco, percebia-se um desabrochar da espontaneidade, a apropriação de um papel criativo na leitura, principalmente por meio do uso mais consciente da voz e do corpo— o domínio cada vez maior do *Verbo-Motor*. Nessa vivência, portanto, o aluno experienciava a dimensão performativa da poesia, de modo a tornar-se também o protagonista desse fazer.

É importante lembrar que, sendo um ato de comunicação, por outro lado, ao imputar aos educandos também o papel de intérpretes e espectadores, a performance dos folhetos valorizava também suas próprias contribuições e subjetividades. Como já mencionado, a palavra performada é, sobretudo, um encontro de vozes e corpos. Ela muda a quem se dirige, e, mesmo quando no papel de público, os alunos não viam seu campo de atuação restringido apenas à mera observação. Muito ao contrário, o espectador participa de um processo bastante dinâmico durante a performance: compreender um texto é, sobretudo, também compreender-se; é um ato de interioridade. E sendo a leitura um ato subjetivo, por mais elaborado que seja, o poema nunca vem pronto da boca daquele que o recita, sendo justamente o público o agente que preenche internamente seus espaços em branco. E isso só se torna possível caso realizado a partir da construção de um diálogo entre o texto lido e seu individual repertório de leituras e de vida. Aquele que ouve um poema refaz “em seu corpo e espírito o caminho traçado pela voz do poeta” (ZUMTHOR, 2014, p. 84). Somente sob essa perspectiva que a recepção de uma performance pode ser vista como, sobretudo, uma aventura, uma descoberta: um ato de prazer.

Não é difícil, portanto, perceber as possíveis relações entre performance e educação, nesse sentido. O professor, quando no papel de detentor da palavra e informação, transmite-a para seus alunos, espectadores. Neste papel, os educandos, na intenção de aprenderem, preenchem de forma dinâmica as lacunas deixadas pelas informações expostas, dialogando diretamente com o texto, a partir de seus próprios repertórios internos de experiências e entrecruzamentos de outras disciplinas do

conhecimento as quais são detentores. Para isso, no entanto, cabe ao professor assumir um papel permeável, não apenas incentivando a recepção criativa, como também permitindo aos alunos vivenciarem plenamente os conteúdos transmitidos. Nessa intenção, o educador dá aos alunos a possibilidade de se transformarem em atores da informação ensinada, em verdadeiros parceiros da interação pedagógica, já que são, no fundo, eles, quem dão o real sentido e vida aos saberes ensinados. Assim, os educandos não apenas atuam como plateia, mas também, como intérpretes e, até mesmo, autores dos conteúdos aprendidos em sala de aula. A determinada altura do curso, os alunos são incentivados a comporem poemas em forma de sextilhas, eles mesmos, lendo-os em voz alta para a turma e professor, cantando e ensinando suas próprias experiências²⁰.

O uso da Literatura de Cordel como veículo de ensino é também um trabalho de resgate da cultura popular, dialogando com as ideias da Pedagogia Decolonial. É evidente que tal polifonia de vozes, corpos, papéis performáticos, tipos de performance, só foi possível pela aplicação dessa forma de literatura tão marginalizada dos espaços tradicionais de educação. Acreditamos que o descentramento da noção de cultura é chave essencial para novos caminhos pedagógicos, em uma realidade em que o espaço da sala de aula acaba sendo dominado pela ideia de especialização e pelo uso de recursos tecnológicos, que, em excesso, pode diminuir o potencial de trocas entre professores e alunos. Viabilizar a cultura das margens silenciadas, pondo-a de frente aos espaços onde a cultura dominante é protagonista e as buscam silenciar, é permitir com que se pense diferente – e, com isso, vislumbrar horizontes diferentes. A performance vocal, em sua aparente simplicidade e falta de recursos ou tecnologias, tem, por si só, a capacidade de evocar tradições e vozes esquecidas e, com elas, níveis diferentes de concentração, trocas e aprendizagem aos indivíduos nela envolvidos.

Tendo tais características em perspectiva, não é difícil, portanto, visualizar as relações estreitas entre performance e educação, e acreditamos que o projeto CCP, aponta caminhos para uma Pedagogia Performática. Em uma pedagogia performada, o ensino não visa apenas a transferência de conteúdo, mas, antes, ser um veículo de fomento e transmissão do prazer estético. Propomos, por fim, que ensinar arte é,

²⁰ A descrição mais aprofundada de tal experiência de autoria não faz parte do recorte dos recursos pedagógicos da Performance abordados nesta dissertação, mas é feita brevemente na seção de Considerações Finais do trabalho, a fim de apontar novos caminhos de pesquisa e experiências.

antes de tudo, desenvolver emoções e curiosidade naqueles que se encontram nela envolvidos. O prazer também é signo, tendo de ser considerado como competência a ser ensinada. É, por fim, o produto maior de uma performance, nascendo justamente da mistura das vozes dos indivíduos que dele participam.

4. O VIOLINO NO FORRÓ: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS E APLICAÇÕES RÍTMICAS

Neste capítulo pretende-se descrever os recursos técnicos do violino transmitidos no CCP, coletados a partir da prática do violino popular brasileiro, dos métodos de Krassik (2017a) e Herz (2017) e da dissertação de Fillat (2018) sobre a técnica destes dois últimos. É importante ressaltar que os estilos dos dois violinistas, bastante associados à performance do Forró no violino, foram escolhidos como o modelo a ser transmitido para os educandos no projeto CCP. Tenciona-se, ainda, demonstrar de que maneira os padrões rítmicos dos subgêneros do Forró, transcritos no Capítulo 2, foram adaptados para o violino, bem como fornecer instruções para sua realização e relatar algumas maneiras com que foram aplicados nas práticas em sala de aula, de acordo com os recursos técnicos do violino popular brasileiro.

4.1. RECURSOS TÉCNICOS DO VIOLINO POPULAR BRASILEIRO

4.1.1. Os três golpes de arco fundamentais do Violino Popular Brasileiro

Do ponto de vista técnico do instrumento, desde o início do curso os alunos foram instruídos quanto à execução dos três tipos primordiais de golpes de arco utilizados na performance da música popular brasileira no violino: o *détaché*, o *détaché* acentuado e as *notas sem som – ghost notes* ou “notas fantasmas” (FILLAT, 2018, p. 77). Fillat (2018, p. 77) pontua ainda que:

Herz e Krassik transpuseram as diferentes sonoridades dos instrumentos percussivos para o arco através dos tipos de acentuação ou não acentuação. Mesmo se cada um desses golpes pode encontrar sua origem na música clássica ou no jazz, o interessante é observar esses recursos aplicados às rítmicas brasileiras. Eles fazem referência a vários instrumentos típicos da música brasileira (não somente percussivos), temos um violino que se diferencia por seu balançado e sonoridade brasileira. Esses três golpes de arco, o *détaché*, o *détaché* acentuado e a ‘nota fantasma’ são usados nas práticas de Herz e Krassik e transmitidas via os dois métodos. Observa-se leves diferenças entre uma interpretação e a outra, porém esses golpes podem ser considerados como característicos do violino popular brasileiro

O *détaché* é definido pelo violinista Leopold Auer (1845-1930) como “uma seqüência de golpes executados continuamente, com a mínima interrupção no vaivém do arco” (AUER apud DOURADO, 2009, p.70). Na tradição da música de

concerto de tradição europeia, esse golpe é caracterizado pela sua realização com pressão e velocidade contínuas (SALLES, 2004). Já na tradição do violino popular brasileiro, consolidada por Herz e Krassik, o *détaché* é executado com uma particularidade que o diferencia do primeiro: é sempre um movimento curto e regular realizado preferencialmente na metade superior do arco (FILLAT, 2018, p. 78). Em seu curso, Herz (2017) denomina o *détaché* como “som na corda”, e realiza uma distinção entre dois tipos: o “som na corda sem morder” e o “som na corda mordendo cada nota”, ambos sendo diferenciados pela presença de uma consoante “K” no início da nota – denominada “mordida” na corda. Como ainda aponta Fillat (2018, p. 78), esta consoante não configura, porém, uma acentuação, mas sim uma “qualidade do ataque de cada nota, com a consoante desenhada”. Seguindo a terminologia adotada por Krassik (2017a), nos materiais elaborados para o Projeto CCP, o *détaché* é grafado como uma nota simples, cf. figura 18.

O *détaché acentuado*, na terminologia da música de concerto de tradição europeia, é um *détaché* realizado com um acento no início do golpe, por meio do aumento de velocidade e pressão. Galamian (1962, p. 67) o define como “um golpe de arco começado por um acento ou uma articulação produzida por um aumento súbito da pressão e velocidade, sem que seja um *martelé* que morde a corda”. No violino popular brasileiro, porém, o *détaché acentuado* é realizado de maneira ligeiramente diferente. Trata-se de um *détaché* com um acento realizado por um movimento súbito de pronação do braço direito, causador de uma rugosidade em sua sonoridade, seguido de um imediato alívio de pressão, sem alteração da velocidade do arco, e realizado preferencialmente em sua região do meio do arco. Ainda seguindo a terminologia adotada por Krassik (2017a), nos materiais elaborados para o Projeto CCP, o *détaché acentuado* é grafado como uma nota acentuada – utilizando para tal o símbolo “>”, cf. figura 18.

As “notas fantasmas” ou, na terminologia de Herz (2017), “notas sem som” – *ghost notes* –, por sua vez, consistem em um tipo de golpe de arco que não possui um uso comum no repertório tradicional de concerto. Dourado (2004, p.147) o define como “um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo”, característico do *jazz* e do *rock*. Amplamente descrito e analisado por Fillat (2018, p. 81 a 94) é um golpe muito utilizado na prática do violino popular brasileiro, consistindo numa arcada sem som, realizada por meio de um alívio na pressão do arco. Ao omitirem o som de uma nota, as *notas sem som* possuem, principalmente, a função de valorizar a acentuação

das notas vizinhas e de retomada do arco, sobre a corda, em regiões favoráveis à execução do *détaché* ou *détaché acentuado*. Também seguindo a terminologia adotada por Krassik (2017a), nos materiais elaborados para o Projeto CCP, as *notas sem som* são grafadas como uma nota entre parêntesis – “()” - cf. figura 18.



Fig.18. Grafia do *détaché*, *détaché acentuado* e das *notas sem som* nos materiais do Projeto CCP.

Considerando ainda esta retomada do arco sobre a corda, é importante ressaltar que ela é também utilizada na música de concerto. O violinista Ray Chen a denomina de *Sneaky Bow Retake*²¹ (CHEN, 2019), e é utilizada, por exemplo, nos compassos 102, 106, 376 e 382 do Concerto para Violino em Ré Menor, op. 47, de Jean Sibelius (1865-1957)²² (SIBELIUS, 1961).

Os golpes de arco eram ensinados no projeto CCP por meio da explicação de suas mecânicas, pela realização de exercícios de repetição e fixação, bem como pela sua própria aplicação na prática dos padrões rítmicos dos subgêneros do Forró e na performance do repertório do curso, como veremos mais adiante neste capítulo.

4.1.2. Recursos de mão esquerda

O abafamento da vibração da corda pelos dedos da mão esquerda - conhecido também como *etouffé* (OLIVEIRA, 2020, p. 49 a 50) – é um recurso de mão esquerda utilizado necessariamente em conjunto ao golpe de arco de *notas sem som*. Sua origem no violino popular brasileiro remonta às técnicas de abafamento de cordas pelos dedos da mão esquerda utilizadas no cavaco, bandolim e violão de sete cordas,

²¹ “Retomada de arco disfarçada” (tradução nossa)

²² Para uma compreensão visual e sonora, este tipo de retomada de arco se encontra evidenciado nos minutos 4’33” e 13’55” da versão em vídeo do Concerto para Violino em Ré Menor op. 47 de Sibelius, interpretada pelo violinista Maxim Vengerov (SIBELIUS, 2011), disponível em: <https://youtu.be/YsbrRAGv1b4>.

em levadas de acompanhamento, linhas de baixo ou solos. Como ocorre concomitantemente aos golpes de notas sem som, o *etouffé* é realizado com o mesmo dedo que realizaria a nota grafada entre parêntesis. No caso do seu uso em cordas soltas, pode-se utilizar qualquer dedo da mão esquerda em seu abafamento.

Recursos de mão esquerda como o vibrato e o glissando são pouco utilizados na tradição estabelecida por Krassik e Herz do Violino Popular Brasileiro (FILLAT, 2018, p. 94), dessa forma, no projeto, instruiu-se a utilizá-los com moderação. O vibrato era recomendado somente nas terminações de notas ou frases, enquanto que o glissando era evitado sempre que possível, a fim de não promover uma descaracterização da sonoridade do Forró, remetendo à dos gêneros *country*, jazz ou música cigana, onde é utilizado com abundância.

À maneira dos estilos de Krassik e Herz (FILLAT, 2018, p. 97) eram transmitidas também algumas figuras de ornamentação, tais como apojaturas, bordaduras e mordentes. Herz (2017, p. 10) afirma que tais recursos foram adaptados no violino a partir das figuras de ornamentação da rabeca nordestina, instrumento bastante associado à prática do Forró e à cantoria.

4.1.3. Recursos técnicos da rabeca nordestina e da sanfona aplicados no violino popular brasileiro

No Brasil, o instrumento de cordas friccionadas que integra, por excelência, a cultura popular é a rabeca nordestina. Bastante utilizada no Forró – protagonizando, inclusive, um dos estilos do gênero, conhecido como *Forró de Rabeca* –, o instrumento desde muito tempo é utilizado para desempenhar o mesmo papel melódico, rítmico e harmônico, comumente ocupado pela sanfona nos trios pé-de-serra.

Como aponta Fillat (2018, p. 20) por muito tempo, no Brasil, o violino foi denominado como “rabeca”, demonstrando uma forte ligação na prática desses dois instrumentos na música popular. O violino popular brasileiro pode ser considerado, portanto, como um herdeiro da tradição da rabeca, no entanto, seu papel não está limitado a simplesmente imitá-la. Para além disso, a grande versatilidade do violino permite com que sua prática absorva os recursos técnicos deste instrumento, colocando-os em movimento junto a outros fazeres e tradições. Herz e Krassik

debruçaram-se sobre as técnicas do instrumento na consolidação de seus estilos violinísticos populares brasileiros.

Uma das grandes inspirações de Herz para o estabelecimento de seu estilo violinístico foi a tentativa de imitar, no violino, o som da rabeca. Krassik, por sua vez, chega a chamar a rabeca de “verdadeiro violino popular brasileiro”, e relata que em seu processo de criação de uma linguagem violinística para o Forró, encontrou uma verdadeira necessidade de estudá-la. Segundo o músico (KRASSIK, 2017b, p.10):

Na rabeca eu quis estudar mais, entender mais as articulações, as arcadas, um pouco da linguagem [...] esse contato com a rabeca foi muito importante para mim, no desenvolvimento da minha maneira de tocar. [...] Pesquisar rabeca foi essencial para o que faço agora.

No projeto *CCP*, o violino era ensinado a partir dos estilos de Krassik e Herz, sendo assim, algumas técnicas de rabeca por eles utilizadas eram transmitidas para os educandos. Os principais recursos técnicos da rabeca abordados no curso foram: a imitação do timbre raspado, a partir da exploração do ponto de contato do *ponticello*; uso de cordas duplas e soltas na prática dos padrões rítmicos dos subgêneros do Forró; uso de “barrigas” nas notas longas – pequenos *crescendi* e *decrescendi* em uma mesma nota, realizados por meio do aumento da velocidade do arco; e o uso de ornamentações típicas, já citadas.

É importante ressaltar ainda que a rabeca e a sanfona desempenham papéis parecidos em um conjunto de Forró. O arco e o fole dos instrumentos, neles responsáveis pela emissão do som, inclusive, podem ter suas mecânicas facilmente comparadas, já que são acionados por movimentos de “abrir e fechar” dos braços que os controlam. Sendo assim, ao adaptar os padrões rítmicos dos subgêneros do Forró para o violino, inevitavelmente realizou-se também um diálogo com as técnicas da sanfona. Sobre essa similaridade, Krassik (2017a), em seu método, afirma que:

Me identifiquei muito com o forró pelo fato do violino ser primo da rabeca, instrumento importantíssimo na cultura nordestina, do violino ter recursos parecidos com os recursos da sanfona, que também é super importante nessa cultura, e ter essas referências ajuda muito a se inspirar: me inspirei da rabeca, me inspirei do acordeom.

Um dos recursos técnicos comuns aos dois instrumentos adaptados para o violino é o mecanismo de subdivisão rítmica chamado no projeto *CCP* por *resfolego*. O termo *resfolego* é comumente utilizado pelos sanfoneiros para se referirem ao movimento contínuo de acionamento do fole, abrindo-o e fechando-o, e também

utilizado pelos rabequeiros por meio da mecânica específica do arco do instrumento – arco para baixo e para cima. Dias (2011, p. 25), discorrendo sobre o *resfolego* propõe que:

A agilidade na execução de notas nos dois movimentos, abrindo e fechando a sanfona, exigiu o desenvolvimento de uma técnica mais contida na abertura do fole, promovendo um jogo de fole peculiar, técnica que Luiz Gonzaga aprendeu ainda menino e traduziu para a sanfona de 120 baixos, cujo efeito sonoro ficou conhecido como o ‘resfolego’ da sanfona.

No violino, o *resfolego* consiste na aplicação de subdivisões rítmicas em semicolcheias sobre cada nota dos padrões associados aos subgêneros do Forró, por meio de um movimento perpétuo do arco. Tal aplicação deste recurso técnico no instrumento desmembra uma nota em duas partes: seu *ataque* e sua *resposta*. O *ataque* é realizado em *détaché acentuado*, já a *resposta* consiste apenas em um movimento de retomada do arco, sendo realizada por meio do golpe de arco *ghost note*. Tal subdivisão em grupos de semicolcheia acarreta na manutenção do mesmo movimento de “vai e vem”²³ do arco na execução de qualquer padrão. A figura 19 traz um exemplo de um padrão rítmico do xaxado gerado a partir da aplicação do *resfolego* sobre outro padrão seu, no violino²⁴. Neste exemplo, cada colcheia foi desmembrada em duas semicolcheias, destacadas por colchetes, onde a primeira é o *ataque* – acentuada – e a segunda, a *resposta* – entre parêntesis:

Fig. 19. Aplicação do recurso *resfolego* sobre um dos padrões rítmicos do xaxado.

²³ Isto é, movimento alternado de arcada para baixo e para cima.

²⁴ A construção deste padrão rítmico desmembrado será demonstrada mais adiante neste mesmo capítulo.

4.2. ADAPTAÇÃO DOS PADRÕES RÍTMICOS DOS SUBGÊNEROS DO FORRÓ PARA A PRÁTICA DO VIOLINO

Como demonstrado no Capítulo 2, os subgêneros do Forró são diferenciados entre si por padrões rítmicos, derivados do *tresillo*, que se repetem em *ostinato* por toda a duração de uma canção, sujeito a variações. Tais padrões rítmicos são executados de certa forma por todos os três instrumentos que compõem o trio pé-de-serra; no entanto, o zabumba é o instrumento de percussão com maior protagonismo na execução desses *ostinati*, sendo o principal responsável pela definição e diferenciação desses gêneros musicais. Dessa forma, a prática de violino proposta no projeto *CCP* visa adaptar os padrões rítmicos executados no zabumba para a prática do violino.

Utilizar o zabumba como base para o ensino do violino é uma prática pedagógica decolonial. É fato que o violino é um dos instrumentos melódicos de maior protagonismo na tradição musical europeia, no entanto, ensiná-lo a partir do ritmo não consiste apenas em um ato de subversão contra uma ordem estabelecida, e tampouco uma forma contra produtiva de ensino – que visa destruir o que foi antes aprendido pelo seu intérprete. Tal pedagogia é, na verdade, uma ampliação de práticas performáticas, é, por parte do instrumentista, a oportunidade de assumir novos papéis – diferentes dos quais ele costuma ocupar: é permitir novas visões e novos pensamentos. Acreditamos que é somente por meio do exercício de funções diferentes que se pode encontrar caminhos diferentes, tanto para novas práticas aprendidas como para as já tradicionais e bem estabelecidas, associadas ao instrumento.

No ensino e prática do violino popular, o elemento rítmico se apresenta como o mais importante para a performance (FILLAT, 2018, p. 58). Nos cursos elaborados por Krassik e Herz é observada uma primazia pelo estudo rítmico no violino, numa prática muito parecida com a de um percussionista. Essa abordagem, comum aos dois músicos, foi herdada de Didier Lockwood (1956-2018)²⁵. Como ainda demonstrou Fillat (2018, pp. 54-58), ao fundamentarem a prática do violino popular brasileiro a partir do estudo rítmico, os materiais didáticos de Krassik e Herz se

²⁵ Violinista de jazz e professor de violino de Herz e Krassik no CMDL (Centres des Musiques Didier Lockwood).

preocuparam com a execução dos padrões rítmicos que caracterizam os gêneros musicais populares brasileiros.

O projeto *CCP* adotou essa mesma metodologia para a transmissão dos conteúdos musicais do curso, escolhendo para o ensino os padrões rítmicos dos subgêneros xote, baião, xaxado e forró. No entanto, devido às características específicas do projeto – a citar: aulas coletivas heterogêneas, com alunos de diversas idades e níveis técnicos em seus instrumentos –, só foi possível realizar essa tarefa integrando tais subjetividades às práticas musicais do projeto. Assim, a fim de acolher tamanha diversidade, criou-se quatro variações para cada padrão rítmico associado a estes subgêneros, agrupadas em quatro níveis de dificuldade técnica – chamadas no projeto de *níveis* – facilitando a transmissão e integração dos alunos às atividades do projeto. Os níveis são numerados em ordem crescente de dificuldade – Nível 1 é o mais simples, Nível 4, o mais complexo.

A seguir, para cada subgênero do Forró, será demonstrado como os padrões rítmicos do zabumba foram adaptados para o violino, bem como seu processo de construção das quatro variações para os quatro níveis de dificuldade.

4.2.1. Adaptando as alturas e ataques do zabumba para o violino

Tomando como pressuposto que os subgêneros do Forró são também diferenciados pelas possíveis combinações dos diferentes ataques e alturas emitidos pelo zabumba, antes de expor a maneira como os padrões rítmicos foram adaptados se faz necessário estabelecer uma relação entre tais sons percussivos e os sons do violino.

No violino, as alturas dos sons emitidos pela macepa e pelo bacalhau – cf. Capítulo 2 – podem ser transpostos respectivamente para o som de duas cordas soltas consecutivas distintas do instrumento, uma grave e uma aguda. No projeto *CCP*, as rítmicas da macepa são introduzidas aos educandos na corda *Ré* do instrumento, enquanto que as do bacalhau, na corda *Lá*. Tal ordem de cordas foi escolhida pelo fato de as duas emitirem sons de registro médio no instrumento, facilitando a execução dos exercícios harmônicos propostos, e por serem dominadas tanto pelos alunos mais avançados quanto pelos mais iniciantes. É importante ressaltar que as práticas propostas não se restringiram às cordas *Ré* e *Lá*, somente

a iniciação à prática dos padrões rítmicos. A figura 20 demonstra as relações de equivalência entre as alturas da macepa, do bacalhau e das cordas soltas Ré e Lá:

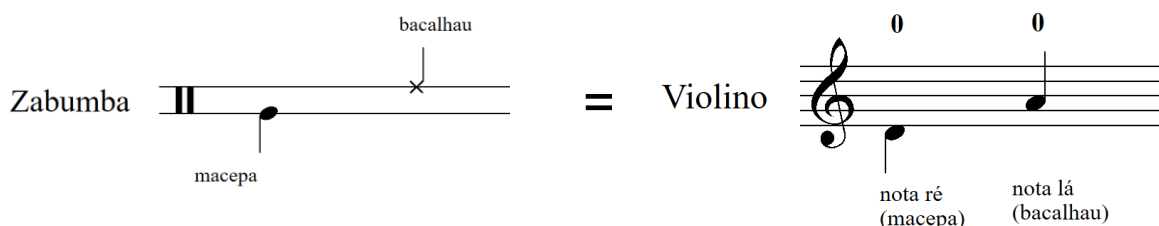


Fig. 20. Alturas da macepa e do bacalhau adaptadas respectivamente para as cordas ré e lá do violino.

Por fim, no projeto CCP, os diferentes tipos de ataque do zabumba – a citar: aberto ou longo; e fechado ou curto – foram adaptados no violino utilizando diferentes golpes de arco dentre os fundamentais do violino popular brasileiro. No entanto, as adaptações dos ataques do zabumba para golpes de arco não seguiram uma regra exata de equivalência, tendo sido inspiradas pelo material didático de Krassik (2017). Os ataques do bacalhau foram predominantemente adaptados em golpes de arco como *détachés acentuados*, enquanto que os da macepa, ora como *détachés acentuados*, ora como *détachés*. As notas *sem som* foram utilizadas apenas nos padrões rítmicos gerados a partir do *resfolego*, dialogando mais com os recursos técnicos da rabeca e da sanfona do que com os do zabumba, como será exposto ainda neste capítulo. A figura 21 evidencia as relações de equivalência entre os ataques da zabumba e os golpes de arco no violino, utilizada na adaptação da mecânica de um instrumento para o outro:

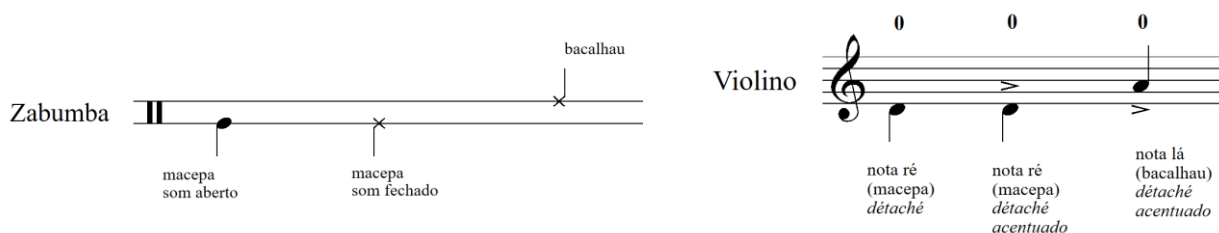


Fig. 21. Diferentes ataques da macepa - aberto e fechado - e do bacalhau adaptados para as cordas ré e lá do violino respectivamente como *détaché* e *détaché acentuado*.

4.2.2. Os Padrões Rítmicos do xote, baião, xaxado e forró adaptados para o violino

A partir dos padrões rítmicos do Forró do zabumba, expostos no Capítulo 2, construiu-se quatro variações rítmicas, ordenadas em 4 níveis de dificuldade para execução no violino. As figuras 22, 23, 24 e 25 apresentam, respectivamente, as adaptações realizadas a partir dos padrões rítmicos do xote, do baião, do xaxado e do forró:

70 a 80 bpm

♩ = 70 a 80 bpm

Zabumba

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4

Fig. 22. Padrão rítmico do xote na zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de Sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.

75 a 130 bpm

♩ = 75 a 130 bpm

Zabumba

Nível 1

Nível 2

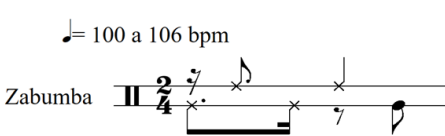
Nível 3

Nível 4

Fig. 23. Padrão rítmico do baião na zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de Sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.

♩ = 100 a 106 bpm

Zabumba



➔

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4


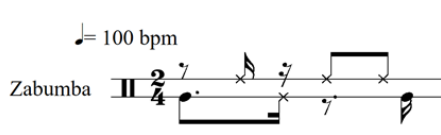


Fig. 24. Padrão rítmico do xaxado na zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de Sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.

♩ = 100 bpm

Zabumba



➔

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4




Fig. 25. Padrão rítmico do forró no zabumba (clave de percussão) adaptado em quatro variações no violino (clave de Sol), agrupadas em níveis crescentes de dificuldade.

A construção das variações que integram os quatro níveis de dificuldade de todos os subgêneros seguiu uma padronização, demonstrada a seguir:

- Nível 1: variação no violino construída a partir do padrão rítmico do bacalhau;
- Nível 2: variação no violino construída a partir do padrão rítmico da macepa;
- Nível 3: variação no violino construída a partir da soma dos ataques do bacalhau e da macepa;
- Nível 4: variação no violino construída a partir da subdivisão – *resfolego* – em semicolcheias da variação de Nível 3;

É importante relembrar que o subgênero xote, exposto na Figura 26, por ter como característica o *swing feel* nas semicolcheias – cf. Capítulo 2.6.1 –, é interpretada de maneira diferente da sua escrita. Numa transcrição aproximada, a performance dos 4 Níveis de dificuldade do xote soa como na figura 26 seguir:

The image displays two musical staves for each of four levels (Nível 1 to Nível 4) of a xote rhythm. The tempo is marked as 70 a 80 bpm. The left side shows the regular notation, and the right side shows the notation with a swing feel. A large black arrow points from the regular notation to the swing feel notation.

Regular Notation (Left):

- Nível 1:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note.
- Nível 2:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Nível 3:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Nível 4:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

Swing Feel Notation (Right):

- Nível 1:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note.
- Nível 2:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. A '3' is written above the first two notes.
- Nível 3:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. A '3' is written above the first two notes.
- Nível 4:** Treble clef, 2/4 time. Notes: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. A '3' is written above the first two notes.

Fig. 26. Os quatro níveis do xote em sua notação regular (à esquerda), e suas execuções de acordo com a aplicação do *swing feel* (à direita).

Os golpes de arco utilizados para a execução dos padrões rítmicos dos quatro níveis são os mesmos descritos neste capítulo – cf. Capítulo 4.1.1. A grafia adotada para suas transcrições em partitura seguiu os símbolos discriminados na figura 18.

A transmissão de cada um desses padrões rítmicos utilizou a notação musical apenas como instrumento de apoio e conservação para o ensino, tendo sido, na verdade, principalmente realizada a partir da performance dos folhetos de Cordel²⁶. Foi justamente por utilizar a performance poética como meio de transmissão dos conteúdos musicais, desvinculando o aprendizado musical da leitura de notação musical tradicional, que o projeto CCP se mostrou com um grande potencial de acessibilidade.

Devido a sua proposta pedagógica interdisciplinar do ensino da performance musical, durante a aplicação do projeto em 2019, mesmo os mais iniciantes dos educandos – em sua grande maioria também iniciantes na leitura de notação musical rítmica – eram capazes de aprender a execução de todas as variações dos quatro níveis transcritos nas figuras 22, 23, 24 e 25, em andamentos adaptados às suas capacidades técnicas individuais. Como será abordado no Capítulo 5, a proposta pedagógica trazida nesta dissertação mantém esta abordagem que descentraliza a prática musical do uso da partitura. Acreditamos que a adoção da notação musical como única ferramenta para transmissão dos elementos musicais rítmicos, melódicos e harmônicos do curso, ao evitar abordagens interdisciplinares, pode resultar em efeitos opostos aos tencionados para a transmissão dos conteúdos, podendo até

²⁶ A descrição pormenorizada de como a performance poética foi utilizada para ensinar performance musical será realizada no Capítulo 5 desta dissertação.

intimidar os alunos, dada a quantidade de síncopes e subdivisões rítmicas mais complexas de serem convertidas para a notação musical tradicional, características a estes subgêneros. Ao contrário, a transmissão do conteúdo musical pelo viés do conceito de *time-lines* e à prática do *tresillo* e suas derivações – cf. Capítulo 2.5, o *cinquillo*, *síncope característica* e *habanera* – foram fundamentais para internalização da rítmica da síncope, naturalizando sua prática, enriquecendo a experiência de leitura musical e de seu aprendizado.

A performance poética dos folhetos de Cordel também contribuiu para a internalização, ao servir de suporte mnemônico para o aprendizado, já que, como será exposto no Capítulo 5, as rítmicas de cada subgênero eram derivadas de versos, situações narrativas ou personagens do poema. Graças à abordagem interdisciplinar, portanto, os educandos puderam estabelecer vínculos de diversas naturezas com o material musical ensinado no projeto. Para resumir e facilitar a visualização, a tabela 1, a seguir, sintetiza a relação entre os padrões rítmicos dos subgêneros do Forró abordados no curso e os Níveis de dificuldade, bem como os golpes de arco utilizados em suas performances.

	Ritmica do Zabumba	Nível 1	Nível 2	Nível 3	Nível 4
Xote					
Baião					
Xaxado					
Forró					
Golpes de Arco		Ritmica derivada do bacalhau do zabumba <i>Détaché acentuado</i>	Ritmica derivada da macepa do zabumba <i>Détaché</i>	Soma dos ataques do bacalhau e da macepa Notas graves em <i>détaché</i> , notas agudas em <i>détaché acentuado</i> .	Aplicação da subdivisão em semicolcheias (<i>resfolego</i>) sobre as colcheias do padrão rítmico do Nível 3. Notas graves e agudas em <i>détaché acentuado</i> . Notas subdivididas em como <i>ghost notes</i> .

Tab. 1. Síntese da aplicação em quatro níveis dos padrões rítmicos do zabumba no violino relativos aos quatro subgêneros do Forró abordados no curso, com descrição dos golpes de arco utilizados

4.3. APLICAÇÕES DAS RÍTMICAS DOS SUBGÊNEROS

O projeto CCP propõe a prática dos padrões rítmicos de cada subgênero aplicada à performance de algumas canções do repertório tradicional do Forró. A primeira delas é o forró *Feira de Mangaio* (SIVUCA; VALENÇA, 1977), composição de Sivuca (1930-2006) e Glorinha Gadelha (1947-). Tal canção foi escolhida por ser muito conhecida pelo público, por sua melodia bastante rítmica e de tessitura reduzida, e por sua temática – descreve uma “Feira” típica nordestina, local onde os folhetos de cordel são normalmente comercializados, dialogando com as propostas e ambientação construídas em sala de aula. Originalmente, esta canção pertence ao subgênero forró, no entanto, nesta prática, a melodia era tocada e acompanhada utilizando-se a rítmica dos quatro subgêneros abordados no curso – xote, baião, xaxado e o próprio forró.

Para isso, de acordo com seu desenvolvimento técnico, propõe-se dividir os alunos em quatro vozes de acompanhamento, cujas linhas correspondem exatamente a *ostinati* das rítmicas dos quatro níveis de dificuldade associados a cada subgênero. Em relação às alturas, era atribuído a cada naipe a performance das notas dos acordes da canção, sendo criadas linhas para cada naipe. As partituras relativas aos exercícios criados sobre a canção *Feira de Mangaio* se encontram transcritas no Apêndice B deste trabalho.

É importante ressaltar que os padrões de níveis 3 e 4, executados respectivamente pelas vozes 3 e 4, por integrarem tanto os padrões rítmicos do bacalhau como os da macepa em suas linhas, necessitam diferenciá-los como nota grave – correspondente à macepa – e aguda – correspondente ao bacalhau. Nos exercícios introdutórios – cf. figuras 22, 23, 24 e 25 – essa distinção é feita por meio do uso das cordas soltas *Ré* e *Lá*. No entanto, na performance do acompanhamento desta canção, as alturas distribuídas para essas duas vozes eram retiradas das notas de seus acordes.

Feita essa divisão, o professor, ou alguns dos alunos mais avançados do curso, podem executar a linha melódica da canção, cada um encarregado de tocá-la na rítmica de um dos subgêneros do Forró. Encarregados da melodia ou do acompanhamento, todos os alunos aprendiam suas linhas sem o uso de partitura, apenas por transmissão oral. A memória musical era uma das habilidades trabalhadas no projeto, dialogando com a própria tradição oral de transmissão da literatura de

cordel. A partitura contendo suas linhas era fornecida aos alunos somente após conseguirem decorá-la, a fim de facilitar a conservação do material musical aprendido.

Para facilitar a visualização desta aplicação aqui descrita, o Apêndice B traz uma partitura onde consta a transcrição deste exercício sobre a música *Feira de Mangaio*, na tonalidade de *Lá menor*, respectivamente como xote, baião, xaxado e forró. Nela são demonstrados a harmonia da canção, sua linha melódica, bem como seu acompanhamento rítmico e harmônico distribuído pelas quatro Vozes acima discriminadas.

Por fim, como será também verificado no Capítulo 5 desta dissertação, na aula 10 do curso, um novo repertório é introduzido aos educandos: a canção *Asa Branca* (GONZAGA, 1947), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Esta obra, ainda que originalmente um baião, é transmitida no curso também sob a forma de quatro variações rítmicas: como xote, xaxado, forró e, na sua forma original, baião. À maneira da canção *Feira de Mangaio*, os alunos dividem-se por uma voz melódica e quatro vozes de acompanhamento – a citar voz de Nível 1, Nível 2, Nível 3 e Nível 4 –, de acordo com suas desenvolvuras técnicas no instrumento, realizando os padrões rítmicos relativos a estes respectivos níveis para cada subgênero. Como será evidenciado no Capítulo 5.10, a atividade proposta para a canção *Asa Branca* é produto de uma criação e aplicação autônomas dos alunos, sem auxílio direto do professor, dos conteúdos rítmicos aprendidos no curso. A partir da escuta de uma gravação, sugere-se que os alunos intuem, sozinhos, a melodia e as notas do acompanhamento, bem como a execução dos padrões rítmicos relativos aos quatro subgêneros aprendidos no curso. No Apêndice B consta a transcrição para partitura deste exercício sobre a canção *Asa Branca*.

5. PLANO DE AULAS PARA O PROJETO CORDEL DAS CORDAS POPULARES

O objetivo deste capítulo é propor um plano de aulas por meio de um guia de aplicação do material elaborado para o projeto CCP. Nele, constam as transcrições, na íntegra, das *senhas* e poemas²⁷ dos treze folhetos elaborados para o curso, distribuídos por treze aulas, a partir dos quais as práticas de performance dos subgêneros do Forró são derivadas – a citar o xote, o baião, o xaxado e o forró. Para tanto, tenciona-se explicar de que maneira seus padrões rítmicos foram incorporados ao âmbito formal dos folhetos, a partir da construção dos versos heptassílabos, bem como ao âmbito do enredo, a partir da exploração do nome das personagens, cenários, situações cômicas, entre outros. Como será demonstrado, no curso, a performance poética desses treze folhetos é realizada como suporte mnemônico para a assimilação dos conteúdos de performance musical ensinados por meio de atividades musicais e prática de repertório.

Os padrões rítmicos integrados aos versos das sextilhas eram transmitidos primeiramente por meio da recitação e, depois, pelo canto, sendo aplicados, posteriormente, a práticas de percussão corporal, movimentação pelo espaço, e, por fim, ao violino. A prática cantada acontecia tanto por meio de melodias compostas especificamente para determinados versos do poema, bem como, mais comumente, por meio da entoação das notas *Lá4* e *Ré4*, como será amplamente exemplificado no guia a seguir. O canto destas, coincidentes respectivamente às alturas da segunda e terceira cordas soltas do violino, já preparava auditivamente os educandos para a introdução das rítmicas no instrumento, que acontecia por meio da execução das mesmas cordas soltas.

Tais atividades propostas para cada aula são, simultaneamente, relatos da experiência concreta do material, no Projeto Socioeducacional SOARTE, em 2019, e iniciativas novas de aplicação, criadas a partir da pesquisa realizada nesta dissertação. Como já demonstrada no Capítulo 1 deste trabalho, uma das principais modificações realizadas pelo guia aqui proposto em relação à sua aplicação pregressa, foi a restrição de suas práticas instrumentais somente ao ensino de violino. É importante lembrar que, devido às especificidades da instituição educacional para a qual foi destinado, este material foi originalmente concebido para o ensino

²⁷ O poema se encontra também integralmente transcrito no Anexo A deste trabalho.

heterogêneo de cordas friccionadas. Tal recorte para o repertório técnico do violino foi adotado a fim de possibilitar uma compreensão mais profunda das especificidades técnicas do instrumento para a prática do Forró, demonstradas no Capítulo 4. Essa investigação, aplicada a este guia, no entanto, serve de material-base para futuras adaptações ao universo técnico dos outros instrumentos da família de cordas friccionadas. O Apêndice C apresenta alguns exercícios técnicos para a transmissão dos três golpes de arco fundamentais do violino popular brasileiro – o *détaché*, o *détaché acentuado* e as *ghost notes*.

Outra modificação, realizada na proposta deste guia em relação à experiência empreendida em 2019, foi a supressão das práticas da dança de salão Forró dentre as atividades do projeto. Optou-se aqui por excluir o ensino de dança devido ao enfoque deste trabalho de dissertação na investigação sobre as relações entre performance poética e performance musical. Ainda assim, algumas atividades propostas neste guia, tais como a dança do *Corta-Jaca* demonstrada na Aula 5, envolvem a movimentação do corpo por meio de passos, já que se julgou necessária a sua utilização para a transmissão dos conteúdos rítmicos abordados no curso. Mesmo não contemplando os propósitos deste trabalho, tais atividades de dança foram elementos importantes para as práticas pedagógicas do CCP, dessa forma, o Apêndice A deste trabalho explica brevemente como foram utilizadas no projeto, tecendo algumas reflexões sobre os efeitos que seu ensino, em conjunto com a performance musical e poética, pode proporcionar aos educandos.

As sextilhas dos poemas de cada folheto apresentam numeração entre parêntesis, para facilitar sua referência nas análises, comentários e explicações de atividades. Como também já demonstrado no Capítulo 1, é importante lembrar que as *senhas* de cada aula consistem em enigmas musicais em forma de sextilhas típicas da Literatura de Cordel, que servem de rituais de abertura para cada aula. As soluções dos enigmas propostos são trechos da canção *Lamento Sertanejo*, de Dominginhos e Gilberto Gil, cuja melodia foi levemente adaptada para o curso, no modo *Ré* dórico, e que somam-se aula a aula, configurando-se como um dos repertórios musicais praticados no curso. Como demonstrado no Capítulo 4, as outras canções trabalhadas são *Feira de Mangaio*, de Sivuca e Glória Gadelha, e *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Estas canções, respectivamente compostas como um forró e um baião, são utilizadas como ferramentas para a aplicação dos padrões rítmicos transmitidos, sendo adaptadas e interpretadas à

maneira de xote, baião, xaxado e forró – cf. Capítulo 4.2.2. para maior detalhamento dos procedimentos desta adaptação. Essas canções podem ser destinadas para apresentação de recital público, ao final do curso, estando livre o professor para acrescentar mais obras a este repertório, seguindo as práticas rítmicas dos subgêneros propostas no curso. As partituras de suas melodias e dos exercícios rítmicos e harmônicos sobre elas elaborados se encontram integralmente transcritos no Apêndice B deste trabalho.

Por fim, enfatiza-se que as treze aulas propostas neste guia foram planejadas para acontecerem uma vez na semana, tendo no máximo duas horas de duração, para grupos de alunos com, no mínimo, quatro pessoas. Os educandos necessitam já terem sido iniciados no violino, não sendo necessária, no entanto, a proficiência de leitura de partitura. É importante ressaltar ainda que as atividades propostas são sugestões, deixando o professor livre para criar novas experiências, aprofundá-las ou ainda adaptar e retirar de acordo com as realidades de suas aplicações.

5. 1. AULA 1

Como apontado no Capítulo 1 desta dissertação, todas aulas do curso se iniciam por meio de um enigma musical em forma de sextilhas, transcrito na quarta capa do folheto. A aula só tem início após a descoberta desta *senha*, transcrita a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 1):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Para essa aula ter início,
 Nem precisa de suor:
 Segure um som bem longo
 (Quanto mais longo melhor)
 Com a nota que habita
 Meio tom antes de dó.

Na adaptação do curso para a prática do violino, proposta nesta dissertação, a solução desta *senha* consiste na performance em uníssono de uma nota *Si* longa no instrumento, como transcrito na figura 27 a seguir:

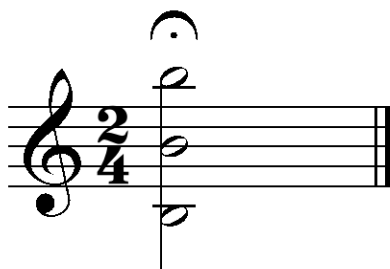


Fig. 27. *Senha* relativa à Aula 1 do curso CCP.

A duração desta nota *si* é indefinida, bem como sua altura, podendo, portanto, ser executada em qualquer oitava ou corda do instrumento, da maneira como o aluno preferir – no exemplo da figura 27 acima, está grafada em três possíveis oitavas diferentes. Cabe ao professor conduzi-la, por meio de regência, iniciando-a e interrompendo-a, quando julgar necessário. Em sua aplicação em 2019, durante a execução desta *senha* realizou-se uma espécie de evocação e homenagem aos artistas relacionados ao Forró e à Literatura de Cordel, em forma de um “Salve”. Esta saudação prestada a estes artistas no início da aula, somada à nota *si* longa executada pelos alunos, tem como objetivo transformar o ambiente da sala de aula em um *témenos*, um espaço artístico desinstitucionalizado, propício à criação e à manifestação da espontaneidade, e a uma prática pedagógica performática – Cf. Capítulo 1.3.

Em seguida, o professor interpreta em voz alta o poema do *Folheto 1*, transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, pp. 1-3):

Folheto 1: Painho e Mãinha

(1) Sou Maria Carangueja,
Prazer em te conhecer!
Nasci já faz muitos anos,
Bem antes de tu nascer.
Minha história é muito doída,
- doída também - podes crer.

(2) Sim, ‘Maria Carangueja’
É meu nome de nascença,
Se tu achas engraçado
Eu nem tomo como ofensa:
Nasci pertinho do mangue
‘Carangueja’ é minha sentença.

(3) Toda história desse mundo
Começa por um lugar

A minha então se começa
 No sertão do Ceará
 Onde Painho e Mãinha
 Vieram a se encontrar.

(4) Era dia de Santo Antônio,
 Um tremendo Arraiá
 O povo 'tava doidinho,
 Doidin' pra forrozear
 Eis que chegou minha mãinha,
 Muié mais linda do lugar.

(5) Nome de minha mãinha?
 Diadorinha Severina.
 Por onde ela passava
 Homem até lutava esgrima
 Pra poder dançar com ela,
 De tão boa dançarina.

(6) Quando mãinha chegou,
 Os homens foram à loucura.
 Um ficou tão boquiaberto
 Que lhe caiu a dentadura
 E painho 'tava' lá atrás
 Comendo uma rapadura.

(7) Meu painho foi major,
 Major Riobaldo Bombeta,
 De tanto dançar forró
 Ele ficou até pernetá
 Quando viu minha mãinha, disse:
 "Eu sou Romeu, tu Julieta".

(8) Mãinha se constrangeu
 E então lhe respondeu:
 'Cabra baixinho desse jeito
 Não é Romeu, é Pigmeu'
 E todos deram risada,
 O Arraiá até tremeu.

(9) 'Sou baixinho, mas sou decente,
 E tu que é uma bruxa?
 Chama os outros de baixinho
 Sendo que nem é a Xuxa'
 Respondeu o meu painho
 Dando em mãinha fria ducha.

(10) Mãinha ficou surpresa
 Com a ducha que recebeu,
 Olhou bem para painho
 E então se apercebeu:
 'Meu Deus do céu, é o major!
 E eu achando que era plebeu...'

(11) 'Seu major, *siô* me desculpe,
 Não foi minha intenção.
 Diga como posso eu
 Receber o seu perdão'
 E o major lhe respondeu:
 'Dance comigo um baião'.

(12) 'Baião hoje eu não danço
 Porque estou de decote.
 Prefiro dança lentinha,
 Prefiro dançar um xote'
 Ele aceitou sua oferta
 Mostrando não ser fracote.

(13) O meu pai era pernetá,
 Minha mãe namoradeira,
 Mesmo assim os dois dançaram
 Xotezinho a noite inteira
 E assim se apaixonaram
 Foi assim dessa maneira.

(14) Um mês depois já se casaram,
 Se mudando aqui pro mangue
 E aqui foi que nasci:
 O mangue tá no meu sangue.
 Mas, porém, por hoje é só
 Espero que tu não se zangue

Por meio da leitura deste poema, contido no *Folheto 1* do curso, esta aula tem como objetivo transmitir os padrões rítmicos do xote, bem como introduzir aos educandos o paradigma do *tresillo* e da rítmica da *habanera*, por meio de atividades de movimentação do corpo, canto, percussão corporal e recitação de versos. Numa segunda parte da aula, as rítmicas aprendidas são aplicadas à prática do violino.

Recomenda-se que a leitura desta história seja realizada pelo professor, seguindo as características performativas próprias à Literatura de Cordel – cf. Capítulo 3.2. Tendo contato com esta forma de leitura de poesia, os alunos têm a oportunidade de assistirem pela primeira vez no curso à ação do *Verbo-Motor*, notando a relação íntima entre palavra vocalizada e gesto, para, nas próximas aulas, poderem aplicar tais procedimentos em suas próprias leituras em voz alta.

Após a leitura, sugere-se ao professor que pergunte aos alunos a definição de xote, pedindo exemplos de canções, incentivando-os a compartilhar seus conhecimentos musicais. É transmitida aos educandos a história deste subgênero, apresentando alguns de seus artistas célebres, tal como demonstrado no Capítulo 2 – cf. Capítulo 2.4. O professor pode propor ainda para que os alunos procurem no poema alguma descrição das características do xote – situada na sextilha de número 12 do folheto: “prefiro dança lentinha/ prefiro dançar um xote” (BRISOLLA, 2019, p. 3). Pode-se ainda sugerir que o aluno que primeiro encontrar essa descrição seja convidado a ler tal sextilha em voz alta para a turma, imitando as características performativas realizadas previamente pelo professor, na primeira leitura do folheto.

Recomenda-se, então, ao professor colocar para tocar em um equipamento de som a gravação de alguns xotes, a fim de que os alunos tomem conhecimento deste subgênero.

Em sequência, na intenção de introduzir as rítmicas do *tresillo* e da *habanera*, apresenta-se um exercício rítmico a partir das características dos dois personagens principais do Folheto desta aula. Como dito no poema, o pai da narradora Maria Carangueja, de tanto dançar Forró ficou “perneta”, enquanto a mãe, era “namoradeira”. A “mãe namoradeira” e o “pai perneta” configuram-se como duas imagens que sugerem dois exercícios corporais de rítmica associados respectivamente ao *tresillo* e à rítmica da *habanera*. Propõe-se aos alunos que, ao som dos mesmos xotes escutados previamente, andem pela sala de aula, espalhados, ora interpretando o corpo do pai, ora como o da mãe. Quando na vez de andar como o “pai perneta”, os alunos podem se locomover seguindo, com os pés, a rítmica da *habanera*, transcrita na figura 28 abaixo. Já na vez da “mãe namoradeira”, os alunos devem se locomover seguindo a rítmica do *tresillo*, transcrita na figura 29 abaixo. Sugere-se também aplicar este exercício rítmico na forma de percussão corporal, por meio de palmas ou batidas no peito.



Fig 28. Célula rítmica do *tresillo*, ou “Pai Perneta”.




Fig 29. Célula rítmica da *habanera*, ou “Mãe Namoradeira” executadas por meio de percussão corporal.

Terminada a aplicação destes exercícios, propõe-se a transmissão de um dos padrões rítmicos do xote. A sextilha 13 do *Folheto 1* (BRISOLLA, 2019, p. 3) pode ter seus versos cantados por meio do padrão rítmico do xote de Nível 4 – cf. Capítulo 4.2.2. –, utilizando as notas *Lá4* e *Ré4*, como demonstrado na figura 30:

♩ = 70 a 80 bpm

♩ = ³♩

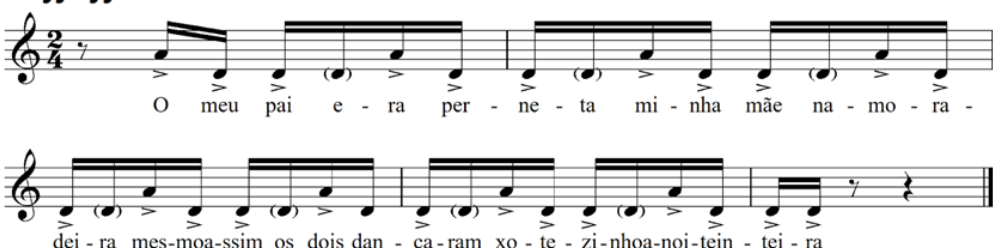
Nível 4 do Xote



↓

♩ = 70 a 80 bpm

♩ = ³♩




O meu pai e - ra per - ne - ta mi - nha mãe na - mo - ra -
 dei - ra mes-moa-ssim os dois dan - ça - ram xo - te - zi - nhua - noi - tein - tei - ra

Fig. 30. Aplicação do padrão rítmico do xote de Nível 4 à leitura da sextilha 13 do Folheto 1.

Como ainda demonstrado na figura 31, abaixo, a fim de facilitar a fixação deste padrão rítmico, construiu-se uma melodia para ser cantada pelo professor e alunos, realizada em conjunto.

♩ = 70 a 80 bpm

♩ = ³♩



O meu pai e - ra per - ne - ta mi - nha mãe na - mo - ra -
 dei - ra mes-moa-ssim os dois dan - ça - ram xo - te - zi - nhua - noi - tein - tei - ra

Fig. 31. Aplicação de melodia sobre o padrão rítmico do xote de nível 4 conjuntamente à leitura da sextilha 13 do Folheto 1.

Como visto, portanto, a transmissão da rítmica do xote pode ser feita de diversas maneiras, pela recitação, pelo canto, por meio da percussão corporal, ou ainda simultaneamente aos exercícios rítmico-corporais do *Pai Perneta* e da *Mãe Namoradeira*.

Devido à grande quantidade de conteúdos designados para esta primeira aula do curso, aconselha-se a executar livremente os golpes de arco nesta aplicação.

Propõe-se introduzir os três golpes de arco fundamentais do violino popular brasileiro – desenvolvidos no Capítulo 4 – nas próximas aulas do curso.

5. 2. AULA 2

A aula 2 do curso se inicia com a seguinte *senha* (BRISOLLA, 2019, p. 4)

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita do tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Para essa aula ter início,
 Nem precisa de suor:
 Toque o *si* da aula passada,
 Suba uma terça menor.
 Toque a nota após a outra
 'Té essa cor ficar de cor.

Propõe-se aos alunos que descubram por si próprios o significado da expressão “terça menor” apontada no enigma, sendo permitido a eles, para tal, consultarem páginas na internet ou livros, em busca da resposta. A *senha* consiste em fazer soar, em uníssono e em qualquer registro, as notas *Si* e *Ré* no violino. Novamente, cabe ao professor iniciar, conduzir e encerrar a prática por meio de uma regência ou gestos combinados com os educandos. A figura 32 traz a solução da *senha 2* do curso:

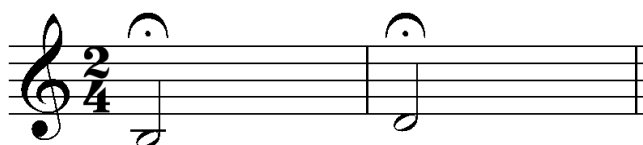


Fig. 32. *Senha* relativa à Aula 2 do curso CCP.

Em seguida, os alunos são incentivados a lerem o *Folheto 1*, relativo à aula 1 do curso. Dessa forma, é introduzida a prática de performance poética pelos alunos dos folhetos de cordel, sempre relacionada à leitura dos folhetos das aulas anteriores do curso. Por meio dessa leitura, os alunos não apenas se lembram dos conteúdos vistos nas aulas passadas como também têm a oportunidade de pôr em prática as competências performáticas relacionadas à leitura dos textos poéticos. Dispostos em

roda, sugere-se que cada aluno leia, em sequência, uma sextilha do folheto, sempre em voz alta. Propõe-se ainda incentivá-los a dar vozes e gestos para as personagens da história enquanto leem, a fim de desenvolverem as competências performáticas relacionadas ao texto poético. Tais leituras são ocasiões propícias para o surgimento de um estado de espírito de divertimento e espontaneidade nos alunos. A leitura em voz alta é uma oportunidade para que os alunos percam o medo de se apresentar em público, por exemplo.

Ao terminarem a leitura do *Folheto 1*, recomenda-se que o professor indague os alunos acerca do conteúdo assimilado na aula anterior. Pode-se perguntar o nome do subgênero do Forró aprendido – ou seja, o xote –, ou ainda o nome de alguma música escutada, abordando, por fim, o conteúdo rítmico propriamente dito, executando os padrões rítmicos transmitidos por meio do canto, da percussão corporal e, finalmente, no violino.

Após essa etapa de recapitulação, propõe-se que o professor interprete o poema do *Folheto 2*, transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, pp. 4-6), dando sequência à história interrompida na aula anterior:

Folheto 2: O Mangue

(1) Como eu ia dizendo,
No mangue eu fui criada,
Pois vivi sempre sozinha
Mãinha sempre ocupada
E painho bem doente
Com sua perna machucada.

(2) Essa minha solidão,
Nunca vi como castigo
O mangue era minha família
E também o meu abrigo
Os bichinhos caranguejos
Eram todos meus amigos.

(3) Eu conversava com eles
Seja na chuva ou no Sol,
Brincava de pega-pega,
Pique-esconde e futebol;
Punha neles até roupa,
Calça, saia e cachecol.

(4) Eis que aconteceu um fato,
Muito triste eu fiquei:
Meu painho faleceu.
Eu chorei, chorei, chorei...
Fui correndo lá pro mangue
E uma voz eu escutei:

(5) “Ei, Maria Carangueja,

Fique triste não, meu bem!
 Um caranguejo me disse
 - Te juro, me assustei!
 E falou: 'Muito prazer,
 Sou o Caranguejo Bob Marlêi'.

(6) 'Oxe' – eu lhe respondi –
 'De doidice isso é sintoma,
 Não sabia que caranguejo
 Falava meu idioma!
 'Falo inglês também' – Ele disse –
 '*Book on the table, Oklahoma*'

(7) Fiquei tão admirada,
 Espantada igual jamanta,
 Quando Bob Marlêi me disse
 'Vê se a cabeça levanta,
No, no, no Woman no Cry,
 Chorar mais não adianta!"

(8) 'Vou te apresentar uma amiga
 Que por você muito se encanta
 É uma caranguejinha
 Que se chama Sílvia Santas,
 Ela não fala direito,
 Tem problema na garganta'

(9) Veio então uma carangueja
 Disse: 'Oe, ma oe, ma oe'
 Bonitinha igual a uma flor,
 Mas não entendi qual foi.
 Bob Marlêi então explicou:
 'Ih, ela só fala 'ma oe'...'

(10) Viramos, os três, amigos,
 Amigos inseparáveis
 E dez anos se passaram
 Com uma pressa admirável
 Me tornei moça donzela
 De beleza formidável.

(11) E então chegou um dia
 Que uma coisa sucedeu:
 Lá no mangue de minha terra,
 Um caranguejo apareceu.
 'Esse veio de bem longe...'
 - Bob Marlêi me esclareceu.

(12) Esse novo caranguejo
 Era forte feito touro,
 De coração muito bom,
 Um caranguejo de ouro.
 As caranguejinha tudo
 Suspirava pelo calouro...

(13) Ele então se apresentou
 '*Al Jazera, Allah, Habib's*
 Caranguejo das Arábias,
 Me *jamo* Manuel Elisclibe.
Travezei os zete mares

Viajando em *zima* de um quibe'

(14) Tenho que lhe confessar
Fiquei cheinha de pejo:
Na hora me apaixonei
Por aquele caranguejo
Como pode ser humano
Por caranguejo ter desejo?

A aula 2 tem como objetivo aprofundar a prática do xote, mediante à escuta e à prática de três novos padrões rítmicos – de Nível 1, 2 e 3, cf. Capítulo 4.2.2. É por meio da apresentação do caranguejo *Bob Marlêi*, cujo nome faz uma clara referência ao cantor e compositor de *reggae* Bob Marley (1945-1981), que algumas características estilísticas do xote são, ainda, evidenciadas aos educandos²⁸.

A presença inusitada dos personagens *Bob Marlêi*, associado ao músico de *reggae*, e *Sílvia Santas*, associada ao apresentador de televisão Silvio Santos (1930 -) não somente é geradora de efeito cômico na leitura do poema, mas tem um propósito bastante comprometido com as dinâmicas de ensino do projeto. Isso porque tal efeito potencializa o estabelecimento de vínculos dos educandos com os conteúdos do material, bem como proporciona o prazer estético e a desinstitucionalização do espaço da sala de aula, por meio do riso e descontração, além de, também, se configurar como uma oportunidade de abordar a ligação da Literatura de Cordel com elementos e figuras da cultura popular. É importante lembrar que os folhetos podem ser fortemente associados à cultura de massa contemporânea à sua composição e recepção. Antes de adentrar no conteúdo musical propriamente dito, tais características podem ser abordadas pelo professor conjuntamente com os alunos.

Em sequência, propõe-se o trabalho com os padrões rítmicos do xote destinados a essa aula. Os padrões de Nível 1 e 2 são obtidos a partir das características da personagem *Sílvia Santas*, uma carangueja que, durante a história de todos os folhetos, consegue somente pronunciar as palavras “Ma” e “Oe”,

²⁸ Como apontado no Capítulo 2 - cf. Capítulo 2.6.1 - a partir da década de 1970, o xote recebeu muitas influências do *reggae* em sua performance, adquirindo um *swing feel* na interpretação de suas semi-colcheias. A personagem *Bob Marlêi* simboliza essa característica estilística, servindo de suporte mnemônico para esses elementos na performance. A fim de evidenciar tais paralelos entre as sonoridades de tais gêneros musicais, propõe-se a escuta em sala de aula de algumas canções de *reggae* e xote, comparando as rítmicas de cada um deles.

derivadas do bordão utilizado pelo apresentador de televisão sobre o qual foi inspirada. É na sextilha 9 do *Folheto 2*, que estão contidas as frases mnemônicas que auxiliarão na absorção destes dois padrões citados:

(9) Veio então uma carangueja
Disse: 'Oe, ma, oe, ma oe'
Bonitinha igual a uma flor,
Mas não entendi qual foi.
Bob Marlêi então explicou:
'Ih, ela só fala 'ma oe'...'

Para a transmissão do padrão rítmico do xote de Nível 1, propõe-se a vocalização das palavras *ma* e *oe* sobre sua rítmica, como transcrito na figura 33:

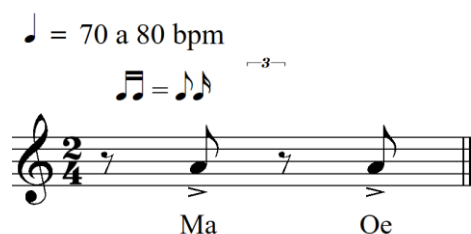


Fig. 33. Aplicação das palavras *ma* e *oe* sobre o padrão rítmico do xote, de Nível 1.

Já a transmissão do padrão rítmico do xote de Nível 2 ocorre a partir de um trecho do segundo verso da sextilha 9 acima transcrita: "Disse: 'Oe, ma, oe, ma oe'". As palavras *Oe* e *Ma*, dispostas à maneira deste verso podem ser vocalizadas utilizando a rítmica do padrão do xote de Nível 2, como demonstrado na figura 34:

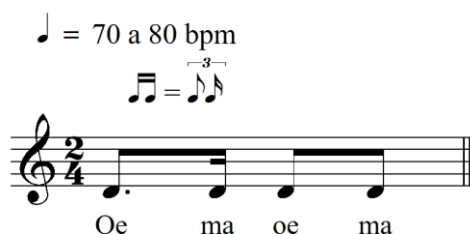


Fig. 34. Aplicação das palavras *ma* e *oe* sobre o padrão rítmico do xote, de Nível 2.

Nota-se que tal padrão rítmico de Nível 2 coincide exatamente com o padrão rítmico da *habanera*, abordado na aula passada sob a forma de exercícios com o nome de *Pai Perneta*. Propõe-se ao professor transmitir essa conexão aos alunos,

evidenciando a presença do paradigma do *tresillo* como elemento identitário aos subgêneros do Forró.

O padrão rítmico do xote de Nível 3, por sua vez, é derivado do último verso da sextilha 6 do poema, transcrita a seguir:

(6) 'Oxe' – eu lhe respondi –
 'De doidice isso é sintoma,
 Não sabia que caranguejo
 Falava meu idioma!'
 'Falo inglês também' – Ele disse –
 'Book on the table, Oklahoma'

A expressão em inglês “*Book on the table*” enunciada pelo caranguejo *Bob Marlêi*, além de seu potencial cômico, pode ser vocalizada por meio da rítmica do Nível 3 do xote, como demonstrado na figura 35, a seguir:

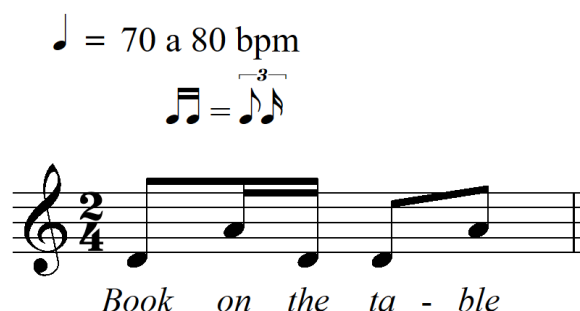


Fig. 35. Aplicação da frase *Book on the table* sobre o padrão rítmico do xote, de Nível 3.

Sugere-se que a prática dos três níveis de padrões rítmicos do xote seja vocalizada conjuntamente à escuta de uma canção de xote, em sala de aula, podendo posteriormente também ser feita por meio de percussão corporal. A essas três deve-se acrescentar ainda o padrão de Nível 4, transmitido na sextilha do Folheto 1.

Em sequência, tais padrões podem ser finalmente aplicados ao violino, seguindo as rítmicas transcritas no Capítulo 4 – cf. Capítulo 4.2.2. No entanto, antes de executá-los, faz-se necessário introduzir a prática dos três golpes fundamentais do violino popular brasileiro: *détaché*, *détaché acentuado* e *notas sem som* ou *ghost notes*. O Apêndice C apresenta alguns exercícios técnicos confeccionados para a transmissão e prática destes golpes de arco.

Após passarem por todas as rítmicas dos 4 níveis, propõe-se um exercício de aplicação destas em sala de aula. A performance dos 4 níveis do xote no instrumento é feita por todos alunos, simultaneamente, seguindo a estrutura demonstrada no

Capítulo 4 – cf. Capítulo 4.2.2. Sugere-se ao professor, no entanto, que avalie o nível técnico dos alunos, distribuindo as rítmicas dos 4 níveis de acordo com o desenvolvimento destes no instrumento, a fim de que se sintam à vontade e possam usufruir da aula igualmente.

A figura 36 sintetiza e demonstra os padrões rítmicos de cada um dos 4 Níveis do xote aplicados ao violino, considerando seus golpes de arcos:

The figure displays four levels of rhythmic patterns for the Xote dance on a violin staff in 2/4 time. At the top, a legend shows a triplet of eighth notes (three eighth notes beamed together with a '3' above them) followed by an equals sign and a dotted quarter note. Below this, four staves are labeled 'Nível 1 Xote', 'Nível 2 Xote', 'Nível 3 Xote', and 'Nível 4 Xote'. Each staff shows a sequence of notes with accents (>) under them. Nível 1 consists of two accented eighth notes. Nível 2 consists of a dotted quarter note followed by two accented eighth notes. Nível 3 consists of a dotted quarter note followed by two accented eighth notes, then an accented quarter note. Nível 4 consists of a dotted quarter note followed by two accented eighth notes, then an accented quarter note, then a dotted quarter note followed by two accented eighth notes. The final note of the Nível 4 pattern is a ghost note, indicated by a circled note head.

Fig. 36. Padrões Rítmicos dos 4 Níveis do Xote aplicados aos versos dos *Folhetos 1 e 2* que lhes servem de suporte mnemônico.

O padrão rítmico de nível 1 é executado por meio de dois golpes de arco em *détaché acentuado*, sendo introduzido aos educandos primeiramente na corda *Lá* solta. O de nível 2, é realizado como *détaché*, sendo introduzido na corda *Ré*, solta. Já o padrão de nível 3 soma os ataques dos padrões de níveis 1 e 2, intercalando golpes em *détaché* e *détaché acentuado*, respectivamente realizados nas cordas *Ré* e *Lá*, soltas. Por fim, o padrão de Nível 4 é realizado por meio da prática do *resfolego* sobre o padrão do Nível 3 – cf. Capítulo 4.2.2 –, transformando as colcheias deste segundo em pares de semicolcheias. A segunda nota do par duplicado é realizada como *ghost note*, enquanto que todas as outras notas do padrão, em *détaché acentuado*. Ressalta-se por fim, que, conforme as características específicas do subgênero, o *swing feel* sobre os pares de semicolcheias deve ser adotado, conforme assinalado pelo símbolo ao topo da figura 36.

5. 3. AULA 3

A seguinte *senha* inicia a aula 3 do Projeto CCP (BRISOLLA, 2019, p. 7):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

O céu do sertão é belo,
 Não tem pena de queimar.
 Lá o Sol Faz Reluzir'
 Sem pressa pra apagar.
 Mas Se Rezar, o Farol Mingua:
 O Sol Recua sem 'bleFar'.

Esta *senha* consiste em um jogo de palavras, similar a um trocadilho. As notas a serem tocadas pelos educandos, e que configuram como a solução desta *senha*, encontram-se ocultas nas palavras do terceiro, quinto e sexto versos da segunda sextilha. Sugere-se que o professor anuncie aos alunos que são onze as notas escondidas na estrofe, e que a atividade termina somente quando estes as encontrarem, e as executarem em sequência. No terceiro verso, cinco notas – *Lá*, *Sol*, *Fá* e *Ré* – estão incorporadas respectivamente ao som das palavras “Lá”, “Sol”, “Faz” e “Reluzir” (BRISOLLA, 2019, p. 7) – as duas últimas grafadas com a letra inicial maiúscula para auxiliar na sua identificação. Já nos quinto e sexto versos, as notas *Si*, *Ré*, *Fá*, *Mi*, *Sol*, *Ré* e *Fá*, estão respectivamente incorporadas às palavras “Se”, “Rezar”, “Farol”, “Mingua”, “Sol”, “Recua” e “bleFar” (BRISOLLA, 2019, p. 7) – também grafadas com suas iniciais em letras maiúsculas para facilitar suas descobertas, com exceção da última palavra da sequência, “bleFar”. Esta, cuja nota incorporada é *Fá*, utilizou uma letra maiúscula “F”, na sílaba final “-far”, a fim de evidenciar o som a ser encontrado. É muito provável que os alunos encontrem as notas escondidas, mas as executem em oitavas diferentes. Nesse caso, sugere-se que o professor alerte que há notas em oitavas erradas, e que todas elas encontram-se na primeira posição das cordas *Sol* ou *Ré* do violino.

A solução desta *senha*, já com as rítmicas das notas da canção *Lamento Sertanejo*, encontra-se transcrita na figura 37 a seguir:

Que entendia caranguejês.
 Eu, Bob Marlêi e Sílvia Santas
 Ficávamos juntos os três,
 E por aquele caranguejo
 Eu me apaixonei de vez.

(4) 'Carangueja, minha fia,
 Põe a cabeça no lugar'
 Foi o que mãinha disse
 Quando fui lhe confessar
 'Caranguejo das Arábias?
 Cê tá pra lá de Bagdá...'

(5) O seu doutor Sidnêi,
 Médico de minha vila,
 Receitou Coco Ralado,
 Chá de Boldo, Camomila:
 'Visse, o mal é da idade,
 Logo você se atranquila'.

(6) 'Rala-que-Rala-que-Rala'
 Fiquei eu ralando coco,
 Cada coco que eu ralava
 Me lembrava dele um pouco
 'Rala-rala' é quase árabe,
 Cada ralada um sufoco.

(7) Logo então eu me cansei
 De toda essa ralação
 Procurei Bob Marlêi,
 Sílvia Santas, meus irmãos,
 Contei tudo, não aguentei,
 Abri o meu coração.

(8) "Esses bicho ser-humano...
 Não entendo nada não!
 Se paixão é o que tu tem,
 Eles têm descompaixão"
 Foi o que Bob Marlêi me disse
 Pra minha consolação.

(9) "Oe [fungo] Ma [fungo] Oe"
 - Sílvia Santas me *apoiô*.
 Bob Marlêi traduziu:
 "Ela disse: 'Demorô!
 Se declare pra Elisclibe,
 Se tu demorar mais, *dançô*'".

(10) Sílvia Santas, minha amiga,
 Esse chacoalhão me deu,
 Esqueci toda a intriga,
 Medo em mim me morreu.
 Lá pro mangue eu fui correndo
 Aí Elisclibe apareceu:

(11) 'Marhaban' oi, Carangueja
 A que devo *zua presença*?"
 Perguntou-me Elisclibe
 E eu lhe disse uma sentença:
 "Vim aqui porque lhe amo,

E essa paixão me é doença”

(12) Ele se assustou tanto
Com o que ouviu naquele instante,
Deu um pulo tão bem alto
Que lhe voou o turbante
E quase, do coração,
Precisou fazer transplante.

(13) “Olhe bem, oh bela humana,
Non zeí bem como dizer,
Dezde quando eu te vi
Zó conzigo penzar em vozê”
Ele me confidenciou
O seu imenso querer.

(14) Antes dele terminar,
Pra perto lhe levantei
- Isso é nojento, eu sei –
Mas o caranguejo eu beijei
E algo muito assustador
Com o beijo eu causei.

(15) Dois braços e duas pernas
Nele se foram brotando.
Nariz, boca e orelha,
Tinha nascido um crânio.
Pai do céu, Nossa Senhora,
Ele homem foi virando!

Após a leitura, sugere-se que o professor pergunte aos alunos a definição de baião, incentivando-os a compartilhar seus conhecimentos de repertório. É transmitida aos educandos a história deste subgênero, apresentando alguns de seus artistas célebres, tal como demonstrado no Capítulo 2 – cf. Capítulo 2.6.2. Recomenda-se, então, ao professor colocar para tocar em um equipamento de som a gravação de alguns baiões, a fim de que os alunos tomem conhecimento deste subgênero.

É no trabalho com as sextilhas de números 6, 9 e 11 que os padrões rítmicos de Níveis 1 a 4 do Baião são transmitidos para os educandos.

A sextilha de número 6 do *Folheto* 3 traz a rítmica do Nível 4 do Baião incorporado a seus versos, como demonstrado na figura 38 a seguir:

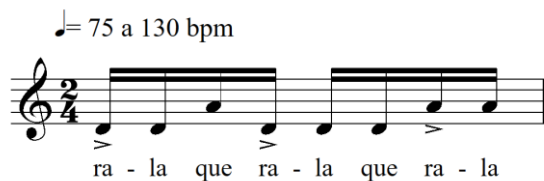


Fig. 38. Padrão rítmico do baião, de Nível 4, empregue na leitura do primeiro verso da sextilha 6 do *Folheto 3*.

É aproveitando o jogo de palavras causado pela palavra *rala* – ora se referindo ao ato de “ralar”, ora como uma referência a “Alá”, “Deus” em árabe – que o efeito cômico se instala na sextilha, facilitando a absorção deste padrão rítmico. Para tanto, propõe-se que o professor pronuncie a palavra *rala*, com uma letra *R* inicial bastante aspirada, já que tal aspecto da vocalização pode influenciar decisivamente na memorização do verso, e, conseqüentemente, do padrão rítmico.

Ainda utilizando a sextilha de número 6, é possível depreender o padrão rítmico do Baião de Nível 2. As duas primeiras palavras de seu quinto verso – “Rala-rala” – podem ser lidas utilizando-se sua rítmica, como transcrita a seguir na figura 39:

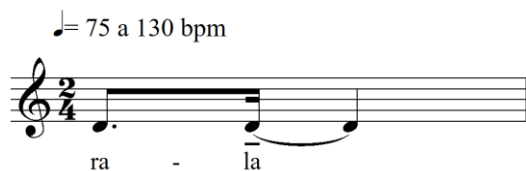


Fig. 39. Padrão rítmico do Baião, de Nível 2, aplicado à leitura das duas primeiras palavras do quinto verso da sextilha de número 6 do *Folheto 3*.

É importante ressaltar que, como demonstrado no Capítulo 2 – cf. Capítulo 2.6.2. – este padrão rítmico possui fortes influências do *tresillo*, fato que sugere-se ser evidenciado aos alunos durante a aula.

O padrão rítmico de Nível 1 do Baião é obtido a seguir, a partir do primeiro verso da sextilha de número 9: “Oe (fungo) Ma (fungo) Oe”. As palavras “fungo”, entre “Oe” e “Ma” denotam uma “fungada”, um termo informal que denota uma respiração curta e rápida. Na história, a personagem, indignada com a situação de paralisia de Maria Carangueja diante do amor, realiza esse tipo de respiração rápida entre a vocalização de tais palavras. Propõe-se que o professor, no momento de transmissão do padrão rítmico, realize a leitura deste verso substituindo as palavras “fungo” por tal

respiração, de modo a realizar exatamente tal rítmica do Baião, como demonstrado na figura 40:

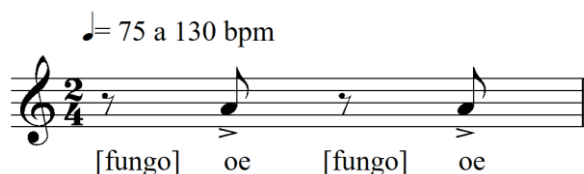


Fig. 40. Padrão Rítmico do Baião, de Nível 1, aplicado à leitura do primeiro verso da sextilha de número 9 do *Folheto 3*.

Por último, o padrão rítmico de Nível 3, é derivado do primeiro verso da sextilha de número 11 deste folheto. Nele, o caranguejo árabe saúda Maria Carangueja dizendo “*Marhaban*, oi, Carangueja” (BRISOLLA, 2019, p. 8), e é precisamente na leitura das duas primeiras palavras que tal rítmica se manifesta. *Marhaban* é uma saudação na língua árabe que pode ser traduzida aproximadamente como “oi”. A leitura dessas duas palavras em sequência – “Marhaban, oi” – ao ser empregue na rítmica do baião de Nível 2 é transcrita na figura 41 a seguir:

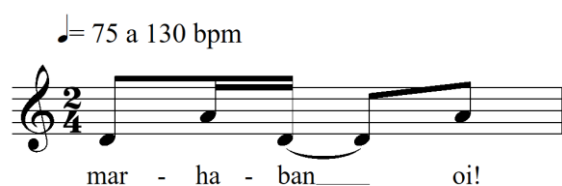


Fig. 41. Padrão Rítmico do Baião, de Nível 2, aplicado à leitura do primeiro verso da sextilha de número 11 do *Folheto 3*.

Tais padrões rítmicos dos 4 Níveis do Baião, por estarem associados tanto ao conteúdo da história, como à sua forma, por meio da acentuação dos versos acima destacados, podem ser disparadores de uma infinidade de exercícios rítmicos inspirados pelo universo ali narrado, manifestando-se mediante à vocalização, percussão corporal ou à movimentação do corpo pelo espaço. A título de exemplo, os padrões de Nível 2 e 4, ao denotarem o ato de *ralar coco*, podem ser transmitidos, por meio da fricção das palmas das mãos umas sobre as outras, simulando essa ação derivada da narrativa. Propõe-se ao professor incentivar os alunos a mergulhar ativa e criativamente nesses exercícios, sugerindo que estes fazem também parte de tal universo ficcional.

Dando sequência à transmissão destes padrões rítmicos por meio de exercícios essencialmente corporais, propõe-se a aplicação no violino de tais rítmicas utilizando os golpes de arco propostos. A figura 42 demonstra os padrões rítmicos de cada um dos 4 Níveis do baião aplicados ao violino, considerando seus golpes de arcos:

Nível 1
Baião

Nível 2
Baião

Nível 3
Baião

Nível 4
Baião

Fig. 42. Padrões Rítmicos dos 4 Níveis do Baião aplicados os versos do *Folheto 3* que lhes servem de suporte mnemônico.

O padrão rítmico de Nível 1 é executado por meio de dois golpes de arco em *détaché acentuado*, sendo introduzido aos educandos primeiramente na corda *Lá* solta. O de Nível 2 é realizado como *détaché*, sendo introduzido na corda *Ré*, solta. Já o padrão de Nível 3 soma os ataques dos padrões de níveis 1 e 2, intercalando golpes em *détaché* e *détaché acentuado*, respectivamente realizados nas cordas *Ré* e *Lá*, soltas. Por fim, o padrão de Nível 4 é realizado por meio da prática do *resfolego* sobre o padrão de Nível 3 – cf. Capítulo 4.1.3 –, transformando as colcheias deste segundo em pares de semicolcheias. A segunda nota do par duplicado é realizada como *ghost note*, enquanto que todas as outras notas do padrão, em *détaché acentuado*.

5. 4. AULA 4

A aula 4 do projeto CCP se inicia com a *senha* transcrita a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 10):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

A comida do Sertão
 Vai muita carne de Sol
 Fá, Mi, Ré, Mi, Fá, Lá, Ré
 Tira seu colesterol,
 Ré, Fá, Mi, Ré, Do, Si, Lá
 É tempero Se é bemol.

A solução musical do enigma do *Folheto 4*, transcrita a seguir, na figura 43, configura-se como continuação da melodia da canção *Lamento Sertanejo* .:



Fig. 43. Solução para a *senha* relativa à Aula 4 do curso CCP.

As notas a serem tocadas estão explicitadas nos terceiro e quinto versos da sextilha – a citar *Fá, Mi, Ré, Mi, Fá, Lá, Ré, Ré, Fá, Mi, Ré, Dó, Si e Lá* – cf. figura. 44. No entanto, a penúltima nota da sequência, *Si*, deve ser realizada como *Si bemol*. A instrução para essa execução está oculta no último verso da estrofe, por meio do som da palavra “Se” (BRISOLLA, 2019, p. 10). Sugere-se que o professor alerte os alunos sobre uma armadilha contida neste verso, a fim de facilitar sua identificação. Da mesma maneira que na atividade de decifração da *senha* da aula anterior, propõe-se que o professor somente dê a atividade como completa, quando os alunos acertarem as notas em suas oitavas corretas, podendo fornecer dicas para tanto. Somente durante a execução desta *senha*, o professor transmite as durações relativas a cada nota, tocando-a conjuntamente com a da aula 3, anterior, a fim de rememorar-las e juntá-las, como trechos iniciais da canção *Lamento Sertanejo*.

Após a descoberta da solução deste enigma musical, a aula dá sequência por meio da leitura em voz alta do *Folheto 3* pelos alunos do curso, onde, novamente

poderão pôr em prática as competências relacionadas à performance poética e relembrar o conteúdo aprendido na aula passada, relacionado ao baião. Propõe-se ainda que o professor incentive os alunos a relembrarem os padrões rítmicos do xote, trabalhados nas aulas 1 e 2.

Em seguida, o professor realiza a leitura do *Folheto 4* do material, transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, p.10-12).

Folheto 4: Se Caranguejo tivesse Cabeça

(1) “Mas que *abiscoitação* é essa?!
Dois *zoio*? Dois *braço*? Duas *perna*...?
Êitcha, *vixe* mãinha barreada
Que me guarda e governa!
Tô *agentado*? Humanizado?
Alguém me *incende* a lanterna?!”

(2) Disse isso Elisclibe
Com nordestino sotaque.
Descobriu-se então que era
Um árabe de araque,
Pois língua da Paraíba
Não é a mesma do Iraque.

(3) Os bicho se revoltaram:
“Tu *fez* nós tudo de mané!
Falando com esse sotaque,
Árabe é que tu não é!
Mentiroso! Gaboleiro!
Grávida de Taubaté!”

(4) “A culpa é dessa humana”
Assim falou os *aratu*.
Ostra olhou pro tatu
E emendou: “isso é vudu...
Siá Maria Carangueja,
Bruxa má de Belzebu!”

(5) E o manguezal inteiro
De mim, frouxo de medo,
Fugiu pra dentro da lama,
Pro rio, pro arvoredado.
Elisclibe me fitava
Entrevado igual rochedo.

(6) Naquela hora senti pena,
Arrependimento, asco...
Tinha homem ele virado
Causa de um beijo meu em seu casco?
Foi punido por pecado
Desse beijo meu carrasco?

(7) Painho contava uma história
De um príncipe de beleza
Transformado em feio sapo
Por uma bruxa cheia de safadeza

E que foi *destransformado*
Com o beijo de uma princesa.

(8) Mas no caso de Elisclibe,
A bruxa era eu mesma!
Eu lhe *descaranguejei!*
Eu lhe coloquei a algema
De homem humano se ser
E só pensar tanto problema.

(9) Bob Marlêi e Sílvia Santas
Eram os únicos presentes
Quando Elisclibe disse:
“Tenho dúvida latente:
Siá Maria Carangueja
Me ensina a ser gente?”

(10) Eu a ele *respondi*:
“Posso lhe ensinar a ser
Se de agora pra frente
A verdade tu *dizer*.
Quem tu és, de onde vens,
Nós *merece* isso saber.”

(11) “Sou nascido caranguejo
No mangue de Itaueira,
Interior do Piauí
– Isso de árabe era mentira –
Quis passar boa impressão
E não parecer um caipira”

(12) “Vim fugido de minha terra
A fome me fez partir
Andei em tudo que é açude,
Lombo de jegue e quati.
Quería conhecer o mundo
Para além do Piauí”

(13) “Cheguei nesse mangue enquanto
Atravessava o Sertão.
Quando lhe vi, Carangueja,
Pensei: ‘Que Manjerição...’
Inventei que era árabe
Pra lhe chamar a atenção”

(14) Ouvindo aquilo tudo
Embaraçada eu fiquei
Pois Elisclibe era lindo
Com a beleza de um rei.
Suas desculpas aceitei
E pra casa o levei.

(15) Eu, mãinha e os caranguejo
Cuidamos dele bem cuidado.
O homem tinha muita fome
Amava coco ralado
E... eu e ele..., nunca mais
Nós dois tinha se beijado.

(16) Dois meses então passaram
 Com muita serenidade.
 Eis que de *repentemente*
 Fez-se uma calamidade.
 Foi mãinha quem nos disse:
 “Tem Cangaceiro na cidade!”.

A aula 4 revisa os conteúdos já apresentados nas aulas anteriores. No que concerne à performance poética, recomenda-se que o professor explicita a diferença de voz e sotaque do personagem Elisclibe, o caranguejo que se transforma em ser humano. Ao terminar a leitura deste folheto, recomenda-se que o professor indague os alunos acerca do subgênero que está sendo aprendido, o baião. Pode-se perguntar seu nome, ou ainda o nome de alguma música escutada, abordando, por fim, o conteúdo rítmico propriamente dito, executando os padrões rítmicos aprendidos por meio do canto, da percussão corporal e, finalmente, no violino.

Musicalmente, propõe-se que os padrões rítmicos até aqui aprendidos sejam exercitados por meio da vocalização, percussão corporal e no instrumento, para serem finalmente, nesta aula, aplicados à performance da canção *Feira de Mangaio* nos padrões rítmicos dos 4 Níveis do Baião.

A prática da canção por meio da rítmica do xote também é sugerida, a fim de relembrar os conteúdos das aulas 1 e 2 do curso.

Propõe-se ainda que o professor sempre evidencie as relações entre os padrões rítmicos até aqui trabalhados e os paradigmas rítmicos do *tresillo* e da *síncope característica*.

5. 5. AULA 5

A *senha* que inicia a Aula 5 consiste no enigma, em sextilhas, transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 13):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

No sertão tem coroné
 Que só pensa em mandar.
 Mas com a música eu resisto
 Toco Lá, Ré, Dó, Lá, Fá,
 Emendando com bravura

Ré fá Sol lá Sol ré fá

A solução para este enigma musical é mais simples do que as das aulas anteriores. Consiste somente na execução em uníssono das notas enunciadas na segunda sextilha – a citar *Lá, Ré, Dó, Lá, Fá, Ré, Fá, Sol, Lá, Sol, Ré e Fá*. O professor, à maneira das aulas anteriores, somente dá a atividade por completa quando os educandos as descobrirem em suas oitavas corretas. A figura 44, a seguir, traz a transcrição para partitura desta *senha* da aula 5, já com as rítmicas das notas da canção *Lamento Sertanejo*:



Fig. 44. Solução para a *senha* relativa à Aula 5 do curso CCP.

Somente durante a execução desta *senha*, o professor transmite as durações relativas a cada nota, tocando-a conjuntamente com as das aulas 3 e 4, anteriores, a fim de memorá-las e juntá-las, como trechos iniciais da canção *Lamento Sertanejo*.

Descoberta a solução para o enigma, os alunos, um a um, iniciam a leitura do *Folheto 4*, relativo à aula 4, aplicando as competências já trabalhadas nas aulas anteriores, relacionadas à performance poética. Propõe-se que o professor aborde, a cada prática de leitura, um parâmetro interpretativo para ser aprofundado pelos alunos, de acordo com suas habilidades individuais de leitura, gestual ou vocal. Elementos como a articulação vocal, gestual, dinâmica, construção de vozes de personagens, entre outros podem ser trabalhados em sala de aula, a fim de conscientizá-los cada vez mais de que a prática de leitura é também uma performance, tanto quanto a prática do musical no instrumento.

Ao finalizar o exercício de performance poética, propõe-se que o professor dê início à leitura do *Folheto 5*. Tal poema tem como objetivo transmitir aos educandos os padrões rítmicos dos 4 Níveis relacionados ao xaxado. Antes da recitação, no entanto, a fim de prepará-los para o universo musical e cultural associado a este subgênero – cf. Capítulo 2.6.3 –, sugere-se que o professor pergunte aos alunos a definição de xaxado bem como sobre a história do cangaço, pedindo exemplos de canções e figuras importantes a esses dois universos, incentivando-os a compartilhar seus conhecimentos musicais e culturais. É transmitida aos educandos a história

deste subgênero, apresentando alguns de seus artistas célebres, tal como demonstrado no capítulo 2 – cf. capítulo 2.6.3. Recomenda-se, então, ao professor colocar para tocar em um equipamento de som a gravação de alguns xaxados, a fim de que os alunos tomem conhecimento deste subgênero. O texto do folheto se encontra transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, pp. 13-15):

Folheto 5: Os Jagunços de João Pitôrro

(1) “Cangaceiro João Pitôrro
É valente pra cachorro
Nunca leva desaforo
Do Sertão ele é o Zorro.
O último a brincar com o touro
Parou no Pronto-Socorro”

(2) “Cangaceiro João Pitôrro
Com seu chapelão de couro
Quando chega é mal agouro,
Chega e rouba seu tesouro,
'Caba até com seu namoro
Não perdoa nem besouro”

(3) “Cangaceiro João Pitôrro
Já nasceu engolindo o choro
Matou mil num só estouro
Lá na Serra do Pé Louro,
E seu bando canta em coro:
'João Pitôrro é Duradouro!’”

(4) Isso tudo quem cantou
Foi o jagunço Cegonha,
Cujo sonho era ser cantor
Mas tinha uma voz medonha.
Era um tanto xeleléu,
Puxa-saco e pamonha.

(5) “Êta, qual o quê, Cegonha!
Gritou o jagunço Faísca
“Para de cacarejar,
Tu *canta* mal que belisca”
Os capangas apoiaram
Cegonha mordeu a isca:

(6) “Eu, Cegonha, cangaceiro,
Digo e juro a todos vós,
Todos vós que ris de mim
Hão de se arrepender após
Me virem com a Cláudia Leite
No Programa do The Voice”

(7) Além desses dois jagunços
Tinha muitos outros mais
A citar: Gavião, Ferrugem,
Sete Belo, Barrabás,
Maçarico, Moto-Serra,

Mormaço e Pomba-da-paz.

(8) Tinha também um outrozinho
Nascido em Sertão Baiano,
Chico Xarmânde, o seu nome,
Um cangaceiro vegano.
Não vestia roupa de couro,
Só se era feita de pano.

(9) Xarmânde era cabra bravo,
Brigava com toda a corja
Pois sempre 'tava com fome:
"No Sertão nada é de soja,
Os *cabra* põe jabá em tudo,
Meu estômago se enoja"

(10) Já João Pitôrro era o cabeça
De toda essa jagunçada
E em verdade verdadeira,
De valente tinha nada.
João Pitôrro era tão frouxo
Que corria de água parada.

(11) João Pitôrro era tão frouxo
Se assustava com fusquinha,
Seu cavalo é bicicleta,
Bicicleta com rodinha,
"Scooby-Doo do cangaço"
É o apelido que ele tinha.

(12) João Pitôrro era tão frouxo,
Tinha medo de capim,
Tinha medo de ouvir música,
Beethoven e Tom Jobim.
Mais frouxo que calça de palhaço,
Mais frouxo que o Chapolim.

(12) Foi de João Pitôrro o bando
Que invadiu minha cidade.
Já chegaram atirando,
Provocando calamidade,
E espalhando a todo canto
Toda sorte de maldade.

(13) Eu nem podia imaginar
Que a invasão dos cangaceiros
Levaria minha vida
A rumo tão traiçoeiro.
Sequestraram Elisclibe
O meu grande amor primeiro!

Inicialmente, a proposta de leitura do *Folheto 5* difere-se da dos demais demonstrados até aqui. Neste folheto, a performance das três primeiras sextilhas pode ser realizada de forma cantada, ao invés de recitada, por meio de uma melodia composta especificamente para este folheto.

Essa escolha performática foi realizada, primeiramente, devido às necessidades do enredo: a história se inicia justamente com a personagem Cegonha entoando uma canção de exaltação a João Pitôrro, líder do bando de cangaceiros ali retratado. Tal canção concede pesos dramático e cômico para a ação deste personagem, já que essas três sextilhas consistem na anticlimática apresentação do vilão da história – como se pode ver logo na sextilha de número 10, o conteúdo da canção entoada por Cegonha se mostra como completamente falso. Em segundo lugar, em diálogo com as práticas pedagógicas propostas no projeto, entendeu-se que a performance cantada pode favorecer um maior destaque aos elementos rítmico-musicais a serem transmitidos nesta aula, além de proporcionar aos educandos novas dimensões da performance poética da Literatura de Cordel, que, como visto, também pode ser cantada – cf. Capítulo 3.4. Tal melodia, transcrita na figura 45 a seguir, foi construída de forma a transformar as três primeiras sextilhas em uma canção no subgênero xaxado, conteúdo musical transmitido na aula:

rubato

Can-ga-cei-ro João Pi-tôr-ro é va-len-te pra ca-chor-ro nun-ca le-va de-sa-fo-ro
do ser-tão e-leé o zor-ro oúl-ti-moa-brin-car co'o tou-ro pa-rou no pron-to so-cor-ro

Can-ga cei-ro João Pi-tôr-ro com seu Cha-pe-lão de cou-ro quan-do
cei-ro João Pi-tôr-ro já nas-ceuen-go-lin-doo cho-ro ma-tou

che-gaé mau a-gou-ro che-gae rou-bao seu te-sou-roa-ca-baa-
mil num só es-tou-ro lá na Ser-ra do Pé Lou-ro E seu

té com seu na-mo-ro não per-do-a nem be-sou-ro Can-ga tôr-roé du-ra-dou-ro.
ban-do can-taem co-ro João Pi -

Fig. 45. Melodia composta sobre as três primeiras sextilhas do *Folheto 5*, do projeto CCP.

Bastante típico ao xaxado, a primeira sextilha do folheto foi construída como uma introdução lenta e *rubato*, em forma de uma melodia responsorial. Propõe-se que nesta sextilha, dois a dois, seus versos sejam cantados pelo professor e repetidos pelos alunos em coro. Já as duas sextilhas seguintes são cantadas em tempo de xaxado – por volta de 100 a 106 bpm –, também de forma responsorial, porém, dessa vez, com a repetição ocorrendo a cada seis versos, ao final de cada estrofe.

Ainda na performance cantada dessas duas sextilhas, recomenda-se ao professor que as entoe utilizando um instrumento de percussão como acompanhamento, tal como uma zabumba ou um pandeiro, executando o padrão rítmico do subgênero demonstrado na figura 13 – cf. Capítulo 2.6.3.

Quanto à derivação dos padrões rítmicos dos 4 Níveis do xaxado, esta aula também se diferencia das anteriores. Como demonstrado na figura 46 a seguir, todos os versos do *Folheto 5* foram compostos utilizando-se da rítmica do Nível 4:

Can - ga - cei - ro João Pi - tôr - ro
com seu cha pe - lão de cou - ro
Quan - do che - gaé mau a gou - ro
etc.

Fig. 46. Padrão Rítmico do Xaxado, de Nível 4, aplicado à leitura do poema contido no *Folheto 5*.

A fim de facilitar o aprendizado deste último padrão rítmico, no entanto, propõe-se utilizar o primeiro verso do folheto – “Cangaceiro João Pitôrro” (BRISOLLA, 2019, p. 13) – como principal suporte mnemônico.

Os padrões de Níveis 2 e 3 são derivados dos nomes dos outros cangaceiros apresentados na narrativa, *Cegonha* e *Chico Xarmânde*, como demonstrado na figura 47, a seguir. É importante ressaltar que o padrão rítmico do xaxado de Nível 3, transmitido a partir do nome de *Chico Xarmânde*, coincide exatamente com a rítmica da *Síncope Característica*, derivada do paradigma do *tresillo*. Propõe-se ao professor, portanto, evidenciar esta relação:

Ce - go - nha Ce -
Chi - co Xar - mân - de

Fig. 47. Padrões Rítmicos do Xaxado, de Níveis 2 e 3, respectivamente aplicados aos nomes das personagens “Cegonha” e “Chico Xarmânde”.

Por fim, como demonstrado na figura 48 a seguir, o padrão de Nível 1 é derivado da palavra “frouxo”, palavra muito repetida no poema deste folheto e característica principal do personagem João Pitôrro, líder do bando de cangaceiros.



Fig. 48. Padrão rítmico do Xaxado, de Nível 1, aplicado à palavra “frouxo”.

Como o suporte mnemônico verbal para a apreensão deste padrão consiste em uma palavra menos relevante do que os nomes das personagens, mas com grande potencial de gerar efeito cômico, propõe-se ao professor a realização de uma brincadeira com os alunos em sala de aula para sua internalização. Uma possibilidade sugerida, por exemplo, é a de o professor perguntar aos alunos, enquanto toca a rítmica do xaxado em um instrumento de percussão: “João Pitôrro é o quê?”, ao que eles devem responder dentro da rítmica acima exposta: “Frouxo”.

Assim como os que os precederam nas aulas anteriores, os padrões rítmicos dos 4 Níveis do xaxado, além de vocalizados, podem ser exercitados pelos alunos por meio de percussão corporal ou movimentos corporais pelo espaço, ao som de alguma gravação de xaxado. Esses últimos, inclusive, podem ser trabalhados em conjunção ao padrão rítmico de Nível 3, a partir da utilização da dança do Corta-Jaca como exercício rítmico-corporal pelo espaço. O Corta-Jaca é a dança solo típica do xaxado, cujos passos básicos consistem em pisadas e arrastes, ritmicamente coincidentes aos ataques praticados no padrão de Nível 3.

Em sequência à transmissão dos padrões rítmicos, propõe-se sua aplicação no violino. O xaxado se mostra como o subgênero mais desafiador para os estudantes mais iniciantes, por suas trocas de cordas bastante rápidas, associadas a seus padrões rítmicos, principalmente o de Nível 4. Propõe-se, portanto, ao professor, a iniciação destas rítmicas em um andamento consideravelmente inferior aos comumente aplicados nas canções de xaxado, por volta de 80 bpm. A figura 49 demonstra os Padrões Rítmicos dos 4 Níveis aplicados ao violino e seus respectivos golpes de arco:

Nível 1
Xaxado

Nível 2
Xaxado

Nível 3
Xaxado

Nível 4
Xaxado

Fig. 49. Os padrões rítmicos dos 4 Níveis do xaxado aplicados ao violino.

O padrão rítmico de Nível 1 do xaxado é executado por meio de dois golpes de arco em *détaché acentuado*, sendo transmitido aos educandos primeiramente na corda *Lá*, solta, como demonstrado na figura 49 acima. O de Nível 2, é realizado como *détaché*, sendo introduzido na corda *Ré*, solta. Já o padrão de Nível 3 soma os ataques dos padrões de Níveis 1 e 2, intercalando golpes em *détaché* e *détaché acentuado*, respectivamente realizados nas cordas *Ré* e *Lá*, soltas. Por fim, o padrão de Nível 4 é realizado por meio da prática do *resflego* sobre o padrão de Nível 3 – cf. Capítulo 4.1.3 –, transformando as colcheias deste segundo em pares de semicolcheias. As segundas notas de cada par duplicado são realizadas como *ghost notes*, enquanto que todas as outras notas do padrão, em *détaché acentuado*.

5.6. AULA 6

A aula 6 se inicia com a *senha* transcrita a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 16):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção

Nessa dica que eu vou dar:

Forró é igual vestibular
 Que muito se raciocina:
Ré, Fá, Lá, Dó, Si, Lá e Fá
 Cabem em duas tercinas?
 Toque e prove do sabor
 Da Geometria Nordestina.

A solução musical para a *senha* acima transcrita é a performance em uníssono das notas transcritas no terceiro verso da segunda sextilha – a citar *Ré, Fá, Lá, Dó, Si, Lá e Fá*. Sobre estas ainda será aplicado um ritmo bem definido, a tercina, manifestado no quarto verso da mesma estrofe. Os educandos devem descobrir por si próprios o significado da palavra “tercina”, chegando à resposta de que as notas propostas como solução não compreendem duas tercinas, já que consistem numa sequência de sete notas, e não seis. A última nota da sequência, *Fá*, deve ser executada como uma nota longa, sendo, portanto, deixada de fora da rítmica proposta. A solução para a *senha* da aula 6 se encontra transcrita na figura 50 a seguir:



Fig. 50. Solução para a *senha* relativa à Aula 6 do curso CCP.

Somente durante a execução desta *senha*, o professor transmite as durações relativas a cada nota, tocando-a conjuntamente com as das aulas 3, 4 e 5, anteriores, a fim de memorá-las e juntá-las, como trechos da canção *Lamento Sertanejo*. A essa altura do curso, os alunos podem já estar se questionando o propósito das *senhas*, cabendo ao professor explicá-los de que se trata de trechos de uma canção de Forró muito conhecida, abrindo a possibilidade para que eles descubram. Isso pode contribuir ainda mais para o engajamento com as atividades, ao gerar um efeito de curiosidade provocado por esses enigmas musicais.

Assim como nas aulas anteriores, após a descoberta de sua *senha*, a aula 6 dá sequência às suas atividades por meio da leitura em voz alta do *Folheto 5*, relativo à aula 5, pelos estudantes. Devido às peculiaridades desse folheto, propõe-se que o professor relembre e incentive os educandos a cantarem o xaxado que abriu esta aula

– cf. figura 46. A performance poética realizada pelos alunos idealmente pode ser feita de modo a acentuar as diferenças de tons de vozes para cada personagem apresentado neste folheto, sempre em caráter de brincadeira.

Em seguida, propõe-se que o professor realize a leitura do *Folheto 6*, original para esta aula. Seu poema está transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, pp. 16-18):

Folheto 6: O Rapto do Mestre-Cuca

(1) Elisclibe antes do rapto
Estava bem sossegado
Na verdade, mais que isso:
Completamente apaixonado...
Pena que não por mim,
Mas sim por coco ralado.

(2) Comia coco o dia inteiro
Em satisfação perfeita.
Caranguejo que come lixo,
Se vê coco, se deleita.
Começou a inventar moda,
Criando várias receitas.

(3) Cozinhava o coco cru,
Empanado à milanesa,
Coco e casca de carqueja
Ao molho de framboesa,
Coco de cócoras catado
Em coqueiro de Veneza.

(4) Foi até sofisticando:
"Le Coco Restaurant Français"
Quis montar lá na cidade
Uma coqueria *gourmet*
Porque de água de coco
Tinha virado *somelier*.

(5) No Sertão, enquanto isso,
Os cangaceiros *sofria*
Causa de Chico Xarmãnde
Que não comia há uns três *dias*.
O cangaceiro era vegano
E de raiva até tremia:

(6) "Por causa desse croissant
Vocês vão virar defunto,
Disseram que não tinha carne
Quando vi, tinha presunto.
Se eu não comer hoje, amigos,
Bala come, e fim de assunto".

(10) Os jagunços se entreolharam,
Xarmãnde era real ameaça,
Sempre que ficava bravo
Provocava uma desgraça.
Decidiram então caçar

Soja ou Leite de Linhaça.

(11) João Pitôrrro tinha medo,
Mandou os *cabra dá* no pé:
“Toquem lá para a cidade
Pra alimentar esse jacaré,
Se há soja na montanha
A montanha vai até Maomé”

(12) “Mas e o siô, comandante,
Não vai nos acompanhar?”
Cegonha lhe questionou
E fez Pitôrrro corar:
“Aqui fico, pois barulho
De tiro me faz chorar”.

(13) E a cidade derrubaram
Como se fosse boliche.
Xarmânde só gritava
“É hoje que eu como quiche!!”
E seus tiros perfuravam
Tudo das casas o piche.

(14) Ouvindo a gritaria
Elisclibe abriu a porta:
“Entre aqui, siô cangaceiro,
Fiz quiche, bolo e torta.
Tudo com base de coco
E das plantas de minha horta”

(15) Xarmânde, ao ouvir aquilo,
Na mesma hora cessou fogo.
Eu, junto de minha mãinha,
Também entramos no jogo
“Se *atranquile*, cangaceiro,
Não vai leite, nem vai ovo...”

(16) Xarmânde sentou à mesa
Tinha um enorme banquete,
Comeu tudo, lambeu os *prato*,
E quis saber se tinha sorvete.
Terminado, *alevantou-se*
Gritando com um porrete:

“Por esse Sertão afora
Mestres-Cucas conheci,
Mas cozinheiro igual a tu,
Meu jovem, eu nunca vi!
Estrogonofe de coco
Como esse nunca comi!”

“7 Belo!” – “Oxe, digue...”
“Traga os outros *cangaceiros*,
Acabei de encontrar
Nosso novo cozinheiro.
Elisclibe, meu rapaz,
Tu agora é meu prisioneiro”

E pra meu desespero,
Indignação, tormento,

Puseram meu Elisclibe
 No lombo de um jumento,
 Preso apenas porque era
 Mestre-Cuca de talento.

Na aula 6, os conteúdos já apresentados nas aulas anteriores são revisados e reforçados. Ao terminarem a leitura deste folheto, recomenda-se que o professor indague os alunos acerca do conteúdo aprendido na aula anterior. Pode-se perguntar o nome do subgênero do Forró aprendido – ou seja, o xaxado –, ou ainda o nome de alguma música escutada, abordando, por fim, o conteúdo rítmico propriamente dito, executando os padrões aprendidos por meio do canto, da percussão corporal, da dança do Corta-Jaca e, finalmente, no violino. Propõe-se, portanto, que seja uma ocasião de reiteração dos padrões rítmicos vistos até aqui, bem como de suas aplicações no violino, por meio da performance da canção *Feira de Mangaio*. Fato novo que diferencia a aula 6 das demais é a introdução do subgênero xaxado à performance desta canção, somando-se ao xote e ao baião, como demonstrado no Apêndice B.

5.7. AULA 7

A *senha* da aula 7 propõe a continuação da melodia da canção *Lamento Sertanejo*, como transcrita a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 19):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Assim como o São Francisco
 Vai desembocar no mar,
 Uma linha descendente
 Corre Ré, Dó, Si, Lá e Fá.
 Tocar isso é um risco
 Pra quem não sabe nadar.

A solução para este enigma musical consiste na performance em uníssono das notas transmitidas no quarto verso da segunda estrofe – a citar *Ré, Dó, Si, Lá e Fá*. Novamente, cabe aos alunos descobrirem as oitavas corretas para a execução dessas notas, podendo utilizar as melodias das *senhas* das aulas anteriores como

parâmetro para esta dedução. A transcrição da *senha* desta aula se encontra na figura 51 a seguir:



Fig. 51. Solução para a *senha* relativa à Aula 7 do curso CCP.

Somente durante a execução desta *senha*, o professor transmite as durações relativas a cada nota, tocando-a conjuntamente com as das aulas 3, 4, 5 e 6, anteriores, a fim de memorizá-las e juntá-las, como trechos da canção *Lamento Sertanejo*.

Dando sequência à aula, inicia-se a leitura em voz alta, pelos alunos, do *Folheto 6*, relativo à aula 6, seguindo as características performativas próprias à Literatura de Cordel. Novamente, tal prática vocalizada do folheto pode ser utilizada para desenvolver as competências verbo-motoras associadas à performance poética.

Em seguida, o professor realiza a leitura do *Folheto 7*, transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 19-21):

Folheto 7 – O Jumento que dançava forró

(1) 'Já lhe disse que não vai!
Não te criei pra sair em cortejo
A perseguir cangaceiro.
Sou tua mãeinha e lhe protejo!
Tanto macho tem no mundo
E tu atrás de *caranguejo*'

(2) Mãinha isso tudo disse
Quase tendo um infarto
Então eu lhe respondi:
'Não ligo, atrás dele parto!
Mãinha ficou possessa
E me trancou em meu quarto.

(3) Mãinha, velha arretada...
Entendia o medo dela,
Mas Bob Marlêi, da janela,
Já tinha estourado a tramela
E também me *abrido* o vidro:
'Eia! Sebo nas canelas!'

(4) Pulei da janela apressada,
Sílvia Santas armou uma corda,

Desci sem fazer barulho
 Me pendurando na borda.
 Pousando, minha casa olhei
 – Medo quando vem, transborda...

(5) Sílvia Santas e Bob Marlêi
 Eram o meu GPS
 Me levaram pra cidade,
 Fui parar numa quermesse,
 Perguntei por Elisclibe
 – Ninguém viu, ninguém conhece.

(6) Andei a quermesse inteira
 Meus pés já 'tavam cansado
 Eis que chegou um homem
 E me puxou pro seu lado,
 Um ginguelão meio estranho
 De chapéu e mascarado

(7) Disse: 'Vejo o seu semblante
 E sei que estás a sofrer,
 Mas sua busca é inconsequente,
 Tu vais se arrepender
 Elisclibe nem lhe ama
 E no Sertão vai morrer'

(8) Gritei: 'Ô fio de jacaré,
 Requenguelo, mal-acabado,
 Quer dar uma de valentão
 Mas anda assim mascarado
 Metendo o bedelho *adonde*
 Nem sequer foi chamado'

(9) Ele riu e continuei:
 'E tem mais, seu encrenqueiro,
 Meu amor por Elisclibe
 É amor dos *verdadeiro!*
 Eu lhe humanizei humano...
 Lhe ensinei a subir em coqueiro...'

(10) Contei a ele toda a história
 Que vocês todos já sabem.
 O homem foi se admirando:
 'Então ele não era árabe?'
 'Oxe... caranguejo-home?'
 'Come coco ao invés de carne?'

(11) Ao final, se abriu: 'Menina,
 Estou em estupefação!
 Revelar minha identidade
 Devo eu fazer então.
 Sou deus protetor dos jegues,
 Divindade do Sertão'

(12) Tirou sua máscara e disse:
 'Chamo Pancho Pé-de-Pano
 Tenho cara de jumento
 E corpo de ser-humano
 Pelo sertão através
 Posso te levar andando'

(13) Pé-de-pano era feio,
 Feio igual Satanás,
 Mas atrás da cara de um jegue
 Tem sempre um bom rapaz.
 Falei: 'Toca pro Sertão!
 Dos jagunços vamos atrás!'

(14) 'Calma' – disse o Jegue-man –
 'Te levo ao sertão inteiro
 Se tu comigo dançar
 Um *forrozinho* primeiro.
 Tenho essa cara de jegue,
 Mas corpo de *forrozeiro*'

(15) Puxou a minha mão e cantou:
 'Tó-Pocotó-Pocotó
 Melhor coisa é ser jumento
 E poder dançar forró.
 No Sertão tem cangaceiro,
 No Egito, faraó'

(16) 'Já eu só danço ligeiro
 Tó-Pocotó-Pocotó.
 Titanic era cruzeiro
 Soçobrou e sobrou a vovó,
 Di Caprio, cabra foleiro,
 Se afogou nos *cafundó*'

(17) 'Taffarel era goleiro,
 Maradona tá só o pó,
 Já eu sou Jegue-Jumento
 Tó-Pocotó-Pocotó'
 E assim nós dois dançamos
 Até dar o raiar do Sol.

O *Folheto 7* tem como objetivo transmitir os padrões rítmicos dos 4 Níveis associados ao subgênero forró – cf. Capítulo 4.2.2. Para tanto, assim como nas aulas anteriores, utilizou-se como suporte para sua transmissão os versos e elementos da história apresentados no folheto.

Após a leitura, sugere-se, como nas aulas anteriores que o professor pergunte aos alunos a definição de forró, evidenciando a diferença entre o subgênero forró e o gênero musical Forró – cf. Capítulo 2.6.4. É transmitida aos educandos a história deste subgênero, apresentando alguns de seus artistas célebres, tal como demonstrado no capítulo 2 – cf. capítulo 2.6.4. Propõe-se ainda que se peça aos educandos exemplos de canções, incentivando-os a compartilhar seus conhecimentos musicais. Recomenda-se, então, ao professor colocar para tocar em um equipamento de som a gravação de alguns forrós, a fim de que os alunos tomem conhecimento deste subgênero.

O padrão rítmico de Nível 1 do forró – cf. capítulo 4.2.2 – é derivado de uma aplicação rítmica à leitura da palavra *Mãinha* – uma expressão tipicamente nordestina para se referir à mãe –, presente nas três primeiras sextilhas deste folheto, demonstrado na figura 52 a seguir:



Fig. 52. Padrão rítmico de nível 1 do forró aplicado à palavra *mãinha*.

Como apresentado na história, a *mãinha* de Maria Carangueja a impede de sair de casa para resgatar seu amado Elisclibe. Apropriando-se deste elemento narrativo como ferramenta pedagógica, a fim de proporcionar sua fixação, o padrão rítmico pode ser ensinado por meio da leitura das três primeiras sextilhas do *Folheto 7*. Tal exercício consiste em lê-las em grupo, mudando a forma de vocalização para a palavra *mãinha*, com a rítmica transcrita na figura 52 acima.

O padrão rítmico de Nível 2 – cf. capítulo 4.2.2 – deste subgênero é derivado de uma aplicação rítmica à leitura do nome da personagem introduzida no *Folheto 7: Pancho Pé-de-Pano*. Para encaixar aos ataques deste padrão, no entanto, apenas *De-Pano*, parte do nome da personagem, é utilizado como suporte mnemônico, como demonstrado na figura 53 abaixo. Ainda a fim de garantir a memorização desta rítmica, recomenda-se a produção de um efeito cômico, a partir da performance poética do folheto: durante a leitura do folheto 7, o timbre da voz de Pé-de-Pano pode ser realizado como o de uma pessoa idosa, de forma exagerada. Assim, como exercício de fixação, propõe-se que professor e alunos repitam tal padrão de Nível 2 vocalizando desta maneira caricata.

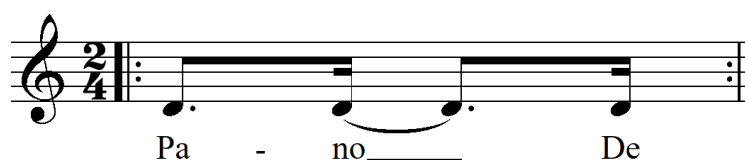


Fig. 53. Padrão rítmico de nível 2 do forró aplicado à palavra *De-Pano*.

Já os padrões rítmicos do forró de Níveis 3 e 4 são obtidos a partir da leitura das sextilhas de número 15, 16 e 17, as três últimas do *Folheto 7*. O padrão de Nível

3 é obtido a partir da aplicação de sua rítmica sobre a leitura do verso “Tó Pocotó”, encontrado nas três sextilhas citadas – segundo verso das sextilhas 15 e 16, e quarto verso da sextilha 17. Tal aplicação está transcrita na figura 54, abaixo:



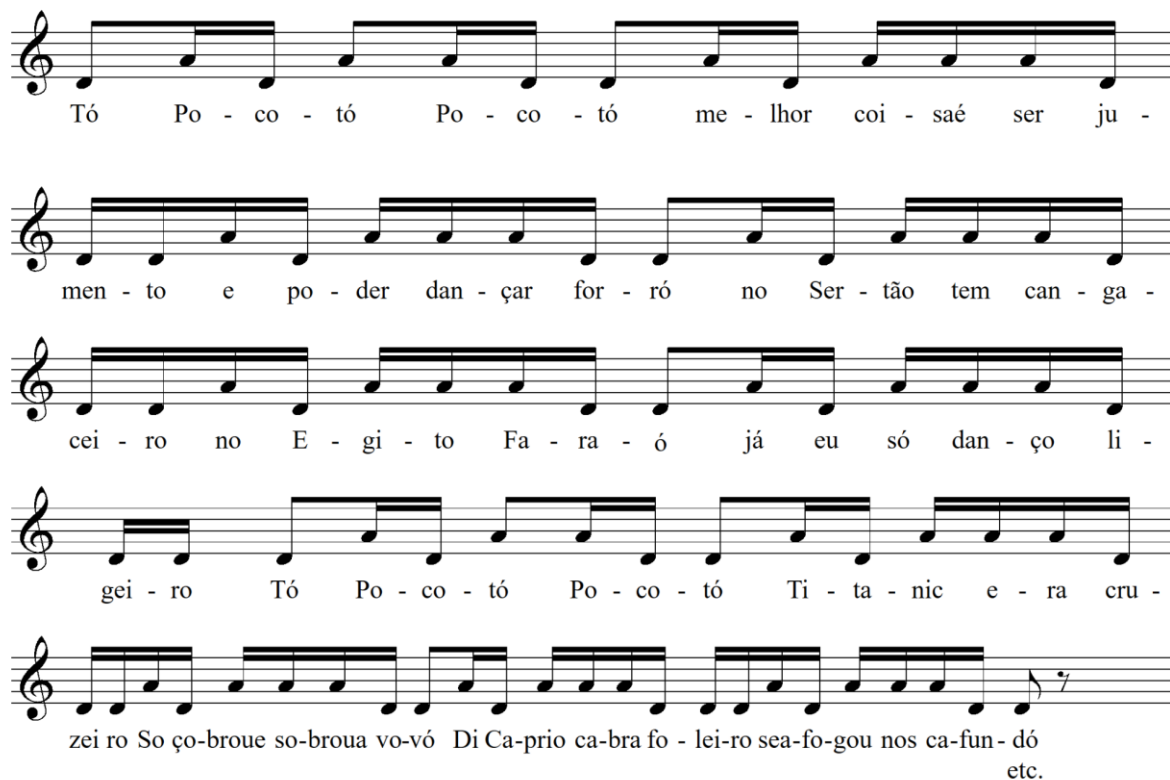
Fig. 54. Padrão rítmico de Nível 3 do forró aplicado à leitura do verso “Tó Pocotó”, encontrado nas sextilhas 15, 16 e 17 do *Folheto 7*.

Já o padrão rítmico do forró de Nível 4 é obtido a partir do terceiro e quarto versos da sextilha 15, como transcrito na figura 55, abaixo. O padrão de Nível 4, já exposto na figura 25 – cf. Capítulo 4.2.2. – sofreu pequenas modificações para sua adaptação à letra desses versos, mas estruturalmente continua similar:



Fig. 55. Padrão rítmico de Nível 4 do forró aplicado à leitura dos versos 3 e 4 da sextilha 15 do *Folheto 7*.

Nos versos da canção entoada pela personagem Pancho Pé-de-Pano, que se inicia no segundo verso da sextilha 15, até o último, da sextilha 17, estão contidos os padrões rítmicos de Nível 3 e 4. Propõe-se, portanto, que a transmissão desses dois padrões seja feita em conjunto, a partir da performance poética, como demonstrado na figura 56 a seguir:



Tó Po - co - tó Po - co - tó me - lhor coi - saé ser ju -
 men - to e po - der dan - çar for - ró no Ser - tão tem can - ga -
 cei - ro no E - gi - to Fa - ra - ó já eu só dan - ço li -
 gei - ro Tó Po - co - tó Po - co - tó Ti - ta - nic e - ra cru -
 zei ro So ço-broue so-broua vo-vó Di Ca-prio ca-bra fo - lei-ro sea-fo-gou nos ca-fun- dó
 etc.

Fig. 56. Padrões rítmicos do forró de Níveis 3 e 4, aplicados à leitura das sextilhas 15, 16 e 17.

Na intenção de serem memorizados, os padrões rítmicos do subgênero forró podem ser praticados em sequência, de forma vocalizada, por meio de percussão corporal ou ainda pela movimentação no espaço da sala de aula.

Em sequência à transmissão e prática dos padrões rítmicos, propõe-se finalmente sua aplicação no violino. Os três golpes do violino popular brasileiro podem ser praticados isoladamente antes da prática instrumental. A aplicação dos padrões rítmicos no violino está transcrita na figura 57, abaixo:



Fig. 57. Aplicação dos padrões rítmicos do forró dos 4 Níveis no violino.

O padrão rítmico de Nível 1 do forró é executado por meio de três golpes de arco em *détaché acentuado*, sendo transmitido aos educandos primeiramente na corda *Lá*, solta, como demonstrado na figura 57. O de Nível 2, é realizado como *détaché*, sendo introduzido na corda *Ré*, solta. Já o padrão de Nível 3 soma os ataques dos padrões de Níveis 1 e 2, intercalando golpes em *détaché* e *détaché acentuado*, respectivamente realizados nas cordas *Ré* e *Lá*, soltas. Por fim, o padrão de Nível 4 é realizado por meio da prática do *resfolego* sobre o padrão de Nível 3 – cf. Capítulo 4.1.3 –, transformando as colcheias deste segundo em pares de semicolcheias. As segundas notas de cada par duplicado são realizadas como *ghost notes*, enquanto que todas as outras notas do padrão, em *détaché acentuado*.

A aula 7 marca a metade do projeto *CCP*, sendo a última do curso a trazer conteúdos rítmicos novos aos educandos. Da aula 8 em diante, a narrativa dos folhetos será continuada, realizando-se uma imersão na Literatura de Cordel. No entanto, a prática de performance musical continuará sendo parte importante de aula, consistindo, a partir de então, na transmissão dos trechos melódicas das *senhas* relativos à melodia da canção *Lamento Sertanejo*, e na aplicação dos padrões rítmicos aprendidos até aqui sobre a canção *Feira de Mangaio e Asa Branca*, bem como em exercícios de variações rítmicas, a serem demonstrados a seguir.

5.8. AULA 8

Como nas aulas anteriores, a aula 8 se inicia com sua *senha*, transcrita a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 22):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Essa senha é muito simples
 Vou mostrar como é que é,
 Só tem nota repetida:
Ré, Ré, Mi, Ré, Ré, Ré, Ré,
 Essa Ré-Répetição
 Dá pra até tocar com o pé.

A solução do exercício consiste na execução, em uníssono, das notas descritas no quarto verso da segunda sextilha – a citar *Ré, Ré, Mi, Ré, Ré, Ré, Ré,* –, cabendo aos alunos descobrirem as oitavas corretas para sua execução. A solução para este enigma musical se encontra transcrita na figura 58 a seguir:



Fig. 58. Solução para a *senha* relativa à Aula 8 do curso CCP.

À maneira das aulas anteriores, somente durante a execução desta *senha*, o professor transmite as durações relativas a cada nota, tocando-a conjuntamente com as das aulas 3 a 7, anteriores, a fim de memorá-las e juntá-las, como trechos da canção *Lamento Sertanejo*.

Este trecho, transcrito na figura 58, acima, é o último restante para a transmissão da melodia da canção *Lamento Sertanejo*. A figura 59, a seguir, une todos os trechos da canção aprendidos por meio das *senhas* das aulas 3 a 8, identificando-os de acordo com as aulas em que foram ensinados:

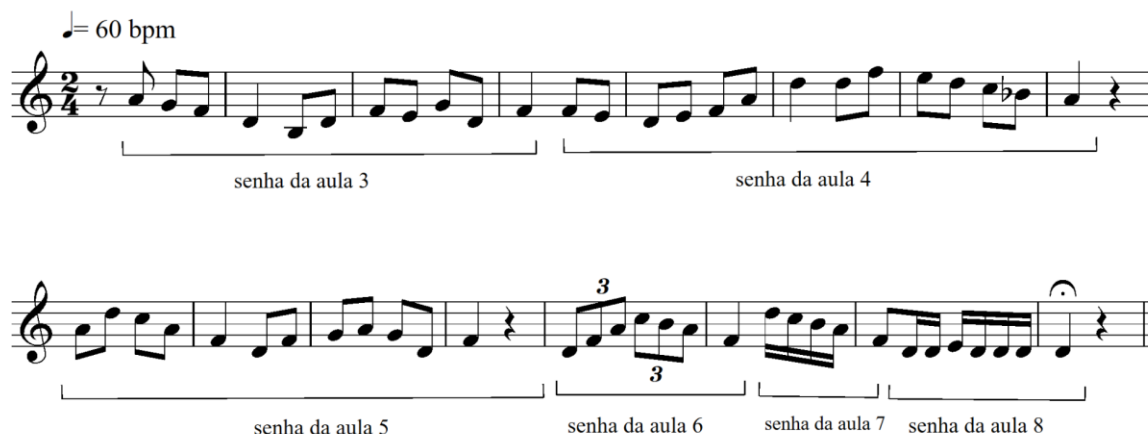


Fig. 59. Transcrição da melodia instrumental completa da canção *Lamento Sertanejo*.

Dando sequência à aula, os educandos realizam a performance poética do *Folheto 7*, relativo à aula 7, passada. A fim de reforçar os conteúdos rítmicos aprendidos, propõe-se que a leitura aplique as rítmicas dos padrões do forró nos pontos relevantes da narrativa – a palavra *mãinha* pode ser lida com a rítmica de Nível 1, a nome da personagem *Pé-de-Pano*, com a rítmica de Nível 2, e as sextilhas 15, 16 e 17, com as rítmicas dos Níveis 3 e 4.

Após a leitura, propõe-se que o professor realize a leitura do *Folheto 8*, continuando a narrativa interrompida na aula passada, transcrita a seguir (BRISOLLA, 2019, pp. 22-24):

Folheto 8: A Flauta de Pancho

(1) Quando encontrei Pé-de-Pano,
Pensei que era grande sorte
Mas, na verdade, ele não era
Um bom meio de transporte,
Pois sua cara de jegue
Não garantia um corpo forte.

(2) Aceitei que me levasse
Nos ombros pelo sertão
Mas o tal de 'Pocotó'
Me fez cair na ilusão
De que sua velocidade
Seria igual à de um alazão

(3) Mas não! Seu corpo era humano,
Apesar da cara de equino,
Me botou em cima dos ombros
E levou de cavalinho
Igual pai faz com criança
Quando leva no parquinho.

(4) Por me carregar assim
 Seu passo era muito lento.
 Vez em quando até dizia:
 'Carangueja, não lhe aguento...'
 E eu sempre lhe respondia:
 "Guenta sim, *hóme-jumento*".

(5) Já eu, tinha muita pressa,
 Queria salvar meu amado
 Que por aqueles cangaceiros
 Tinha sido raptado.
 Bob Marlêi e Silvia Santas
 Também estavam consternados.

(6) Mas pra onde o levaram?
 Sertão é ser tão incerto...
 O sertão é um mundo inteiro
 Criado sem ter arquiteto,
 É onde se perde longe
 Se pensando se estar perto.

(7) Perdidos pelo sertão,
 Dois meses já se passavam
 E além disso, uma coisa
 Muito me incomodava:
 O lento homem-jumento
 Uma flautinha tocava.

(8) 'Cabra chato da moléstia
 Não sei se é surdo ou patife...
 Tu tá desde *tresanteontem*
 Assoprando esse pife.
 Juro que se tu não para,
 Te arranco com a garra um bife'

(9) Quem falou foi Bob Marlêi
 Mostrando as garras igual gancho:
 'Inda se tocasse alguma coisa...
 Desse pife só sai garrancho'
 E o jumento respondeu:
 'Pife não! Flauta de Pancho!'

(10) 'Flauta de Pancho é divina,
 Mais de mil anos já tem.
 Passando de geração,
 Jegueman para Jegueman,
 Seu toque traz proteção
 E sorte pros que não têm'

(11) Eu então não me contive:
 'Rapaz, tu não me *comove*,
 Sei que tu *comprou* essa flauta
 Em loja de R\$1,99.
 Se ela sorte vem trazer,
 Toque ela então e nos prove'

(12) Sua flauta ele tocou
 Porque foi posto em xeque
 Mas nada se passou e eu disse:
 'Mentir é coisa de moleque!'

Tu não é deus jumento, não
Tu é burro do Shrek!

(13) Sílvia Santas de repente
Os dois zóio *arregalô*,
Me cutucou com suas garras
E gritou: 'MA OE! MA OE!'
Eu que não entendo "maoês"
Perguntei: "Que foi? *Engasgô*?"

(14) Quando foi me responder
Já era tarde demais:
Mais de vinte cangaceiros
Nos cercavam por detrás.
Seu grito foi um aviso,
Mas entender não fui capaz.

(15) Um dos cangaceiros veio
Tomado por emoção
Gritou se ajoelhando:
'Meu Deus, isso é possível não!
Este é Pancho Pé-de-Pano,
Maior flautista do Sertão!'

(16) E emendou: 'Seu Pé-de-Pano,
Sou seu fã... ai que vergonha...
Queria lhe pedir um presente
(Espero que tu não se *oponha*):
Autografe meu chapéu?
O meu nome é Cegonha...'

Como pontuado no subcapítulo anterior, a aula 8 reitera os conteúdos vistos anteriormente. Ao terminarem a leitura deste folheto, novamente, recomenda-se que o professor indague os alunos acerca do conteúdo aprendido na aula anterior. Pode-se perguntar o nome do subgênero do Forró aprendido – ou seja, o forró –, ou ainda a diferença entre este subgênero e o gênero ao qual pertence, ou ainda o nome de alguma música escutada. Aborda-se, por fim, o conteúdo rítmico propriamente dito, executando os padrões rítmicos aprendidos por meio do canto, da percussão corporal e, finalmente, do violino. Tal prática no instrumento consiste não apenas nos padrões rítmicos isolados, como também na aplicação das rítmicas do forró sobre a canção *Feira de Mangaio*. Como nas aulas passadas, propõe-se que o professor divida os educandos de acordo com seus níveis técnicos, atribuindo a eles a execução de cada um dos 4 Níveis dos padrões deste subgênero. O Apêndice B apresenta a transcrição das 5 vozes de violinos – uma linha melódica e quatro contendo de acompanhamento por meio dos padrões rítmicos dos 4 Níveis – proposta para a performance da canção *Feira de Mangaio*.

Sugere-se que a aplicação dos subgêneros xote, baião e xaxado sobre a canção *Feira de Mangaio* seja também praticada durante a aula, a fim de retomar os padrões rítmicos já vistos anteriormente.

Em sequência, dialogando com a narrativa do Folheto 8, propõe-se a apreciação de gravações de bandas de pífano – também chamado de pife. Sendo o instrumento tocado pela personagem Pancho Pé-de-Pano, a história pode servir de estímulo para apresentar este outro universo musical ligado às origens do Forró – cf. Capítulo 2. Discutir com os educandos as origens do Forró possibilita um mergulho mais profundo na história do gênero e sua relação com a história do Nordeste brasileiro.

5.9. AULA 9

A *senha* da aula 9 anuncia, finalmente, o nome da canção que estava sendo transmitida, trecho a trecho, nas aulas 3 a 8 (BRISOLLA, 2019, p. 25):

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Tenho bola de cristal
E uma coisa eu prevejo:
Vocês hoje nessa aula
Aproveitarão o ensejo,
Tocarão a melodia
Do Lamento Sertanejo!

As atividades desta *senha* envolvem inicialmente a realização da escuta de uma gravação da canção *Lamento Sertanejo* em sala de aula, para que seus trechos aprendidos durante o curso ganhem contextualização aos ouvidos dos alunos. Sugere-se que o professor ensine a letra da canção, transcrita na figura 60 abaixo, conjuntamente à melodia:

♩ = 60 bpm

Por ser de lá do ser-tão, lá do cer-rra-do lá doin-te-ri-or do ma-to da caa-
 Por ser de lá na cer-ta por is-so mes-mo não gos-to de ca-ma mo-le não sei
 tin-ga do ro-ça-do eu qua-se não sa-io eu qua-se não te-nhoa mi-gos
 co-mer sem tor-rres-mo eu qua-se não fá-lo eu qua-se não sei de na-da
 eu qua-se que não con-si-go fí-car na ci-da-de sem vi-ver con-tra-ri-a-do
 sou co-mo rês des-gar-ra-da nes-sa mul-ti-dão boi-a-da ca-mi-nhan-doa es-mo

Fig. 60. Solução para a *senha* da aula 9 do projeto CCP.

A solução desta *senha* é, portanto, cantar e tocar em uníssono a canção *Lamento Sertanejo*. Propõe-se que sua prática tenha um andamento lento, e seja realizada em grupo até adquirir fluência. Como demonstrado na figura 60, a partitura da canção, com sua letra, possui algumas notas a mais em sua composição, diferenciando-se ligeiramente da partitura instrumental, formada pelos trechos retirados das soluções das *senhas* das aulas 3 a 8, adaptada para os fins do curso. Tais notas adicionais estão grafadas entre parênteses na partitura transcrita na figura 60 acima.

Após a performance da canção relativa a esta *senha*, propõe-se que o professor relembre a melodia formada pelos trechos melódicos – *senhas* das aulas anteriores, partes da canção *Lamento Sertanejo*. Tendo sido a canção transmitida quase em sua totalidade, por trechos, propõe-se que o professor discorra sobre a canção que está sendo formada, indagando se os alunos a conhecem.

A performance poética pelos alunos, do *Folheto 8*, relativo à aula anterior dá seqüência a esta prática, sempre enfatizando as competências de vocalização e gestuais a ela características.

O professor, então, realiza a leitura do *Folheto 9*, composto para esta aula, transcrito a seguir (BRISOLLA, 2012, p. 28):

Folheto 9: Elisclibe virou padre

(1) 'Comandante João Pitôrro
Trago boa novidade:
Este é Pancho Pé-de-Pano
Famosa celebridade!
Ele é o maior flautista
Da história da humanidade.'

(2) Assim dizia Cegonha
Ao seu chefe, em escarcéu.
Tinha me levado junto,
Nos tratava igual troféu.
Já os dois caranguejinhos
Se esconderam em meu chapéu.

(3) João Pitôrro almoçava
Um almoço bem robusto
E quando viu Pé-de-Pano
Tomou um baita de um susto
Saiu correndo de medo,
Se escondendo atrás de um arbusto.

(4) Gritando: 'Socorro! Acode!!
Cangaceiros de Campanha
Tem aqui um homem *enjaguezado*
De aparência muito estranha.
Tomei um susto tão grande
Que até caiu minha lasanha...'

(5) Uma ruma de jagunço
Brotou, tudo curioso
Pra saber qual era o novo
Temor do chefe medroso.
Meu Elisclibe ali não estava
Dentre aqueles *hóme* feiosos.

(6) Junto deles veio Xarmânde,
O cangaceiro vegano.
Correu pra acudir o chefe,
Nem sequer viu Pé-de-Pano,
Já chegou em mim estressado,
De sangue quente e berrando:

(7) 'Prendam já essa mulher,
Nem esquentem com o jumento
Ela é bem mais perigosa,
Uma bruxa de talento,
Pois foi a razão da fuga
Do cozinheiro peçonhento!'

(8) Três capangas então vieram
Pra amarrar a minha mão
Eu gritei: 'me prendam então,
Valentões de estimação!
Mas me contem de Elisclibe
E esclareçam a confusão'

(9) João Pitôrro lá do arbusto
Muito chorava e gemia.
Fez até xixi nas calças
Pois temia gritaria.
Xarmânde então explicou:
'De coco eu tenho alergia'

(10) 'Mas não sabia, infelizmente,
Não tinha a menor ideia
Que aquela *cocaição*
Selaria uma epopeia
Pois de tanto comer coco
Té hoje eu tenho diarreia'

(11) 'Meu estômago doía,
Só vivia no sufoco,
Mesmo assim todos os *dia*
Eu queria comer coco.
Elisclibe foi-se embora
E eu por coco, tô bem louco'

(12) 'Foi de noite, ele fugiu
Igual bicho, bem ligeiro,
Traçoeiro ele esperou
Que eu entrasse no banheiro.
Sei que hoje está escondido,
Vivendo em um mosteiro'

(13) 'Elisclibe virou padre?'
Perguntei sem entender.
Xarmânde respondeu: 'sim,
Mas não virou por querer,
Virar padre foi o jeito
Que achou pra voltar a você'

(14) 'Pois só falava de ti:
'Carangueja', 'Carangueja'
Pra fugir dos cangaceiros
Achou abrigo que o proteja:
Pois o maior medo de Pitôrro
É o de entrar em igreja'

(15) 'Pitôrro não entra em Igreja
Desde que era criancinha.
Tem medo de Ave Maria,
Bispo, Padre e Coroinha
E proibiu os cangaceiros
De, em Igreja, fazer gracinha.'

(16) 'E é por isso, Carangueja,
Que aqui terás calabouço,
Elisclibe, isso sabendo,
Irá pagar de bom moço
E pensando vir em resgate
Na verdade fará meu almoço!'

(17) Foi então que João Pitôrro
Disse com uma voz medonha:
'Quem dá as ordens aqui sou eu,
Seu jagunço sem vergonha,

Prendam já a *muié* e o jegue,
Também Xarmânde e Cegonha!

(18) 'Todos presos e amarrados!
Disse o chefe, ainda escondido.
Cegonha nada entendeu:
'Mas por que vou ser *prendido*?'
Pitôrrro disse: 'Pelo Jegue
Que tu *trouxe* ao meu abrigo'

(19) Ao que Xarmânde também
Perguntou em tom azedo:
'E eu? Por que estou indo preso?
Só porque contei um segredo?'
'Não!' disse Pitôrrro 'Preso
Pois igreja me dá medo'

(20) Fomos, então, amarrados:
Eu com pressa de escapar,
Pancho tocando pife,
Os jagunços a brigar
Bob Marlêi e Silvia Santas
Soluçando devagar.

Em sequência, a aula dá continuidade às práticas da canção *Feira de Mangaio* seguindo as propostas das aulas anteriores, utilizando a rítmica de todos os subgêneros do Forró até aqui trabalhados.

5.10. AULA 10

Interrompendo momentaneamente a prática da canção *Lamento Sertanejo*, a aula 10 se inicia com a seguinte *senha* (BRISOLLA, 2019, p. 29):

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Hoje eu acordei doente
Com problema na garganta
E o doutor me aconselhou
Que eu ouvisse Asa Branca.
Fui no forró pra sarar,
Saí pior, com a perna manca.

Diferentemente das aulas anteriores, esta *senha* tem como solução um exercício musical que envolve a prática de um repertório novo: a canção *Asa Branca* (GONZAGA, 1947), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Talvez a canção de Forró mais conhecida pelo público geral, *Asa Branca* possui uma linha melódica muito

simples de ser executada, e sua performance pode servir de ferramenta para a aplicação das rítmicas dos subgêneros. A proposta de solução para essa *senha* é a de que os alunos consigam aprender a melodia e harmonia da canção por si próprios, de ouvido, sem interferência direta do professor, criando um arranjo musical a partir da interação e negociação entre si das vozes e notas que executarão. Para tanto, o professor deve mostrar a melodia da canção aos educandos, sugerir uma tonalidade para que sua execução, bem como instruí-los a escolherem um subgênero para sua performance dentre os quatro aprendidos no curso até aqui – a citar: xote, baião, xaxado e forró –, deixando-os livres para escolherem as rítmicas dos 4 Níveis associados a seus padrões rítmicos. Os alunos que executarem a linha melódica devem fazê-lo aplicando as características rítmicas do subgênero musical escolhido.

Este exercício tem como objetivo proporcionar aos alunos a ocupação de um papel de protagonismo nas práticas musicais do projeto CCP, já que se trata de uma prática inteiramente dependente de suas iniciativas individuais para acontecer. É importante ressaltar que a aula se inicia somente após a solução da *senha*, logo, a leitura do *Folheto 9* acontece estritamente após a performance do arranjo por eles elaborado sobre esta canção. Além de consistir em uma atividade de aplicação ativa dos conteúdos aprendidos em sala de aula, tal iniciativa também objetiva estimular a criatividade dos alunos mais avançados, já que eles, por sua maior experiência, acabarão inevitavelmente conduzindo algumas partes desta atividade proposta, transmitindo a melodia e harmonia aos mais iniciantes no instrumento. Uma proposta de solução melódica e harmônica, na tonalidade sugerida de Sol maior, para esta *senha* encontra-se transcrita na figura 61, a seguir:

(3) “Convoquem os caranguejos
Lá daquele paradoro
Contem toda a situação
E todo esse desaforo
Formando um grande exército
Pra derrotar João Pitôrrro”

(4) “Batalhão de caranguejo
Pra lutar contra jagunço?”
Perguntou Bob Marlêi.
“Lutar não, causar *furdúncio*”
Disse eu, falando baixo
Para não fazer anúncio.

(5) “Como os *homem anda armado*,
O embate seria injusto,
Batalhão de caranguejo
Vai servir é pra causar susto
Em Pitôrrro, que de medo,
Vai nos soltar a qualquer custo”

(6) Concordando, os caranguejos
Responderam: “Muito bem!”
Foram correndo pro mangue
Com a rapidez de um trem.
Pé-de-Pano, vendo aquilo,
Teve uma ideia também:

(7) “Carangueja, minha amiga,
Posso ajudar vocês
Tu *falou* com os caranguejos
Em idioma caranguejês.
Sabia que eu falo fluente
Jumentês e Cavalês?”

(8) “Vou, então, fazer o seguinte
Tu me *dê* só um momento
Vou convocar os cavalos
E também tudo os *jumento*
Pertencentes aos cangaceiros
Que nos causam esse tormento”

(9) Fiquei muito animada,
Só faltava uma champanha,
Quando ele relinchou
Numa língua muito estranha
E o que se *assucedeu*
Foi de surpresa tamanha!

(10) Foram vindo uns dez jumentos,
E oito cavalos campestres
Atendendo ao *chamamento*
Do homem-jegue extraterrestre
E a eles Pancho disse:
“O Mestre... vai chamar o Mestre”

(11) “Chama o Mestre!” – repetiu
Aos bichos, com comoção.
Eles tudo, então, saíram
Disparando pro sertão

Pé-de-Pano, a mim, sorriu,
Me dando explicação:

(12) “No sertão existe um homem
Misterioso e lendário,
Mestre da língua dos bichos,
Da ameba ao dromedário.
Perto dele, jagunço treme,
Porque com ele ninguém é páreo”

(13) Cegonha ouviu aquilo e disse:
“Meu senhor, tenha clemência!
Samurai só saca a espada
Em caso de emergência.
Não precisava apelar
E ir chamar a gerência...”

(14) Xarmânde também ouviu
E fez o sinal da cruz
Pelo jeito esse Mestre
la trazer alguma luz
Então veio João Pitôrrro
Junto com seus urubus:

(15) “Carangueja, com licença,
Vim te fazer uma oferta,
Por eu ter medo de sangue
Encontrei a punição certa
Tu não *vai* pro paredão
Mas sim, ter prisão perpétua”

(16) Antes que eu lhe respondesse
Uns quarenta caranguejos
Cercaram João Pitôrrro
Realizando meu desejo!
Bob Marlêi e Silvia Santas
Lideravam esse cortejo.

(17) Fingi, então, que eu era bruxa
Pra assustar os *homem funesto*:
“Caranguejos *pras* direita!”
- E os bichos seguiam meu gesto –
“Caranguejos *pras* esquerda!”
Mexendo a mão igual maestro.

(18) João Pitôrrro vendo aquilo
Sofreu um enorme baque.
Os dois *zóio* arregalou
E teve um piripaque,
Corpo inteiro congelou
Do mindinho ao cavanhaque.

(19) De medo, ele virou estátua,
Ficou duro igual parede.
Os jagunços se assustaram
- Caíram na minha rede! –
Me senti uma feiticeira,
Me senti o Darth *Verde*.

(20) Jogaram água em sua cara,
 Mas o homem voltava não...
 Os jagunço então quiseram
 Exercer retaliação
 A mim apontaram as armas
 Com um olhar igual do Cão.

(21) Eis que o céu rapidamente
 Muito escuro foi ficando
 E, ao longe, um “pocotó” soava
 - Eram os Jegues retornando!
 Talvez trazendo o tal Mestre
 Amigo de Pé-de-Pano...

(22) O *home* jegue então sorriu
 Com o seu sorriso equino,
 Dizendo: “Baixem as armas
 E contemplem com fascínio
 Pois chegou nesse recinto
 O Divino Joca Raulino!”

A aula tem continuidade por meio da prática das canções *Feira de Mangaio* e *Asa Branca*, dentro dos subgêneros do Forró. No entanto, uma das ações narradas na sextilha 17 deste folheto pode servir de base para uma atividade musical diferente da canção. Nela, Maria Carangueja controla uma cambada de caranguejos, utilizando o movimento das mãos para tanto. Em suas palavras, ela foi “mexendo a mão igual maestro” (BRISOLLA, 2019, p. 31). Aproveitando esta cena, propõe-se que os alunos se revezem no papel de maestros e instrumentistas de orquestra. O maestro deve reger os “caranguejos” instrumentistas escolhendo um dos subgêneros do Forró trabalhados para a execução das canções *Asa Branca* e *Feira de Mangaio*. Propõe-se, então, que o professor explore recursos de intensidade sonora para a performance destas, instruindo o aluno que assumir este papel, a reger os instrumentistas neste aspecto também.

Sugere-se ainda que o professor introduza aos educandos a prática de escrita de sextilhas. Nesta aula, pode-se assumir uma abordagem mais introdutória, explicando os elementos formais da literatura de cordel, a métrica dos versos e os esquemas de rimas, como descritos no Capítulo 3 desta dissertação – cf. Capítulo 3.1. e 3.4. Sugere-se ainda que os alunos realizem a leitura de trechos de folhetos célebres da Literatura de Cordel, por meio da apresentação da obra de alguns de seus autores e autoras mais célebres, tais como Patativa do Assaré (1909-2002), Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Firmino Teixeira do Amaral (1896-1926), João Martins de Athayde (1880-1959), Jarid Arraes (1991-), Maria Godelivie (1959-), Bráulio Bessa (1985-), entre outros.

5.11. AULA 11

A aula 11 tem seu início por meio da seguinte *senha* (BRISOLLA, 2019, p. 33):

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Hoje eu não dormi direito
 Desculpe se eu der uns *bocejo*,
 É que ontem teve festa
 Perto do meu vilarejo.
 Noite inteira só tocava
 O Lamento Sertanejo...

Novamente, a solução desta *senha* envolve a performance em uníssono da canção *Lamento Sertanejo*, já transcrita anteriormente na figura 60. Para tanto, os educandos devem relembrar dos trechos aprendidos nas aulas 3 a 10, e uni-los. Sugere-se que o professor toque uma gravação da canção em sala de aula para auxiliar a rememoração da melodia. Sugere-se um andamento lento para sua performance.

Em seguida, os alunos dão sequência à aula, lendo em voz alta o *Folheto 10*, relativo à aula passada, seguindo as características performativas próprias à Literatura de Cordel. Novamente, é interessante que os timbres das vozes das personagens sejam evidenciados pelos alunos na leitura, bem como os gestos envolvidos.

O professor dá início, então, à leitura do *Folheto 11*, original a esta aula, transcrito a seguir (BRISOLLA, 2019, pp. 33-36):

Folheto 11: O Mestre Joca Raulino

(1) “Chama os *véio*, chama os *moço*,
 As *menina* e os *menino*
 Pra poderem ver de perto
 Um lendário paladino.
 Quem é ele? É o Mestre
 Divino Joca Raulino.

(2) Vem com seu cavalo branco,
 Um cavalo bailarino,
 Que transporta com leveza
 Seu *espírito* peregrino.
 Quem é ele? É o Mestre

Divino Joca Raulino.

(3) Fala a língua dos bicho,
Do Elefante e do girino,
Paca, tamanduá, gaivota
Boi zebu e Babuíno.
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino.

(4) A rabeca é sua arma,
Toca com muito domínio
Sua voz tem melodia.
E timbre de violino
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino.

(5) Foi mestre de Luiz Gonzaga,
Noel Rosa e Lupicínio,
De Sivuca e Pixinguinha,
De Chimbinha e do Latino.
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino”.

(6) Essa música soava
Causando estranhamento
Porque era entoada
Por um coro de jumentos
Que ao entorno de Raulino
Estava nesse momento.

(7) Raulino era elegante
De vestes muito azuis,
Tinha um olhar misterioso
Que olha do alto e seduz.
Seu cavalo marroquino
Era branco como luz.

(8) Em suas costas carregava
Instrumentos, e não rifle:
Duas rabecas e um pandeiro,
Um berrante e um pife.
Dizem que quem o ouve tocar
Vai parar dentro de um esquite.

(9) Os jagunços de Pitôrrro
Se ajoelharam com medo,
Fazendo uma reverência,
Não querendo morrer cedo.
Já Pitôrrro continuava
Estatuado rochedo.

(10) O mestre olhou pro hómi-jegue
E disse com linda voz
“Meu amigo, que encrenca
Mais funesta e atroz!
Vim aqui pra libertá-lo
E desatar vossos nós”

(11) Uma de suas rabecas
Ele, então, empunhou,

Uma nota bem suave
Lindamente ele tocou
E como um truque de mágica
Esse som nos libertou.

(12) Quando vi, não acreditei,
De feliz saí pulando,
Abrazei meus caranguejos,
Cegonha e Pé-de-Pano...
Foi então que um som de tiro
Cortou a festa – era o vegano!

(13) Aproveitou o momento
De alegria e distração
Saindo assim bem de fino,
Pegando um rifle no chão
E deu um tiro em Raulino
Pelas costas, à traição.

(14) Raulino caiu do cavalo
Nos levando ao desespero
Xarmânde disse: “Eu agora
Sou o chefe dos cangaceiros!”
João Pitôrro, mesmo estátua,
Tinha se molhado inteiro.

(15) “Chefe é uma chulipa,
Seu cangaceiro esquentado!”
Quem disse isso foi Raulino,
Ao meu lado levantado:
Igual a Nosso Senhor
Ele tinha ressuscitado!

(16) Xarmânde, então, deu outro tiro
Mas o home não caía
O batalhão de caranguejo
Vendo isso, de fino, saía.
Cegonha abraçou Pancho
E os dois de medo *gemia*.

(17) Raulino disse: “se queres
Me enfrentar, pois assim seja,
Mas não guerreio com arma,
Só guerreio na peleja.
E se tu a mim vencer,
Te entrego Carangueja”.

(18) Xarmânde, então, assentiu
A proposta ele adorou!
Do Repente ele era um mestre,
Um dos *melhor cantador*.
Pancho pegou no pandeiro
E a peleja começou:

Xarmânde:

(19) “Eu sempre ouvi falar
Desse tal Joca Raulino,
O povo sempre me disse
Que ele é um ser divino
Mas, *visse*, decepção

Não é nada de mais não
Nem parece nordestino”

Raulino:

(20) “Mas o que tu *tá* falando
Tá se achando o gostoso,
Sendo que é um cangaceiro
Traíçoeiro e preguiçoso.
Quer dar uma de valente
Mas não escova nem os dentes
Tem bafo de tuberculoso!”

Xarmânde:

(21) “Pois então o *Bambambam*
Quer falar sobre saúde
Só porque ressuscitou
Iguar Clint Eastwood.
Pra quem fala com animal,
Comer bicho não é legal,
Ser vegano é que é virtude”

Raulino

(22) “Tu *vem* dizer que é vegano
Mas é mentiroso candango,
Então vou contar a verdade,
Quero ver tu dançar tango.
Te vi mais de uma vez
Na barraca do chinês
Comendo pastel de frango.”

(23) Raulino então revelou
De Xarmânde o maior segredo
Todos dele debochavam
Rindo e apontando o dedo.
Tinha perdido a peleja
E fugiu com o rosto azedo.

(24) E o mestre disse: “*oxente!*
Vamos todos se *embarar!*
Carangueja, minha amiga,
Sei onde Elisclibe está.
Suba neste meu cavalo
Pois iremos lhe salvar!”

A fim de proporcionar o efeito grandioso que a introdução da personagem Joca Raulino necessita para a história, foi composta uma melodia para ser cantada sobre as 5 primeiras sextilhas do *Folheto 11*, transcrita na figura 62 abaixo. Propõe-se ensiná-la aos educandos, fazendo-os cantar de maneira responsorial – o professor entoava a sextilha pela primeira vez e os alunos a repetem. Tal atividade de canto é também responsável pelo efeito cômico gerado pela sextilha 6, recitada, que diz: “Essa música soava/Causando estranhamento/Porque era entoada/Por um coro de jumentos” (BRISOLLA, 2019, p. 34), sugerindo que professor e alunos configuram-se como membros desse coro citado na história.

Cha-maos vé-io cha maos mo__ ço as me - ni - nae os__ me-ni nos pra po
 be caé su__ a ar__ ma to - ca com mui-to__ do-mí - nio su - a

5
 de - rem ver__ de per__ to um len - dá - rio pa__ la - di__ no quem é
 voz tem me__ lo - di__ a e__ tim - bre de__ vio - li__ no quem é

9
 e - le? é__ o mes__ tre di - vi no Jo__ ca Rau - li - no a ra
 e - le? é__ o mes__ tre__ di - vi - no Jo__ ca Rau - li - no etc.

Fig. 62. Melodia composta sobre as cinco primeiras sextilhas do *Folheto 11*, do projeto CCP.

Mais adiante neste folheto, há a ocorrência de uma peleja entre as personagens Joca Raulino e Chico Xarmãnde, um desafio improvisado cantado em duelo por dois repentistas. Tal manifestação poética pertence à tradição da cantoria nordestina, com a qual a Literatura de Cordel também dialoga. A fim de apresentar este universo aos alunos, sugere-se ao professor demonstrar exemplos de pelejas por meio de gravações de cantadores famosos, tais como mestre Geraldo Amâncio (1946-), Os Nonatos, Ivanildo Vila Nova (1945-), Valdir Teles (1955-), entre outros.

Seguindo o modelo das anteriores, a aula dá sequência com a prática da canção *Feira de Mangaio* e *Asa Branca* por meio dos subgêneros do Forró ensinados no curso. Em seguida, no entanto, sugere-se a implementação, com os alunos, de uma atividade de composição de sextilhas, dentro das formas e rimas da Literatura de Cordel – cf. demonstrado no Capítulo 3.4. Cabe ao professor apresentar as regras métricas e esquemas de rimas para que os alunos sigam, oferecendo exemplos como suporte para a composição, retirados dos próprios folhetos do projeto CCP ou de folhetos da tradição da Literatura de Cordel. Propõe-se ainda que os alunos interpretem suas sextilhas em voz alta, à maneira da leitura dos folhetos destinados às aulas.

Seguíamos Mestre Raulino
 'Té chegar numa cidade.

(2) Pancho, Raulino e Cegonha
 Formaram um trio de forró.
 Um no pife, um na rabeça,
 E cegonha no gogó,
 Tocavam a toda hora
 Forró do bom e do melhor.

(3) Chegamos numa igreja
 Muito simples e formosa
 Tinha longa escadaria
 E paredes cor-de-rosa
 Fui subindo até a porta
 Cada degrau mais nervosa.

(4) Ninguém quis subir comigo
 Disseram estar com preguiça.
 Veio apenas Sílvia Santas
 Quietinha, sem dar notícia.
 Quando fui chegando perto
 Vi que alguém rezava a missa.

(5) E esse alguém era ele
 De batina e rezando
 Ali dentro uns vinte fiéis
 A Palavra escutando.
 Mas sua voz estava estranha...
 Um sotaque... italiano?

(6) "*Tarantella, Pomarola,
 Padre Nostro, Terra Nostra*"
 Disse isso Elisclibe
 Levantando uma hóstia.
 Segurei tanto meu riso
 Que me deu até dor nas costas.

(7) "*Ma-Oe-hi-hi*" – Sílvia Santas
 Não aguentou e muito ria.
 Só porque meu Elisclibe
 Não perdeu sua mania
 De imitar estrangeiro
 Pra fingir ter simpatia.

(8) Eis que, então, Elisclibe
 A cabeça *alevanta*
 Quase derrubou a hóstia,
 Tomado de emoção, tanta,
 Pois ouviu o "*maoês*"
 Do riso de Sílvia Santas.

(9) Quando ele me achou ali,
 Saiu correndo de pronto,
 Até se esqueceu da missa,
 Foi correndo ao meu encontro.
 O povão ali sentado
 Nos olhava que nem tonto.

(10) “Carangueja é você?
 Não estou acreditando!”
 Eu brinquei: “Eu também não,
 Tu é padre italiano?”
 Ele engoliu seco e riu
 “*Shiu...* que eles estão escutando...”

(11) Foi então que eu dei um beijo
 Naquele home bonito
 Por eu ter beijado um padre,
 O povo me olhava aflito
 E mais aflito ainda ficou
 Quando Elisclibe deu um grito!!

(12) Um grito ensurdecador
 Logo depois do meu beijo
 O homem foi encolhendo
 Voltando a ser caranguejo.
 Nessa hora fiquei louca,
 Só de *alembrar*, lacrimejo.

(13) Pancho, Raulino e Cegonha
 Juntos de Bob Marlêi
 Foram pra igreja assustados
 Com o grito que eu causei.
 Olharam e não entenderam,
 Tudo a eles, então, expliquei.

(14) E Cegonha teve uma ideia:
 “Mas que que é isso, meu povo?
 Se o home virou caranguejo
 É só beijar ele de novo!
 Tu já *fez* isso outra vez
 Nem precisa de ter nojo”

(15) Eu olhei para o bichinho
 E ele pra mim olhou.
 Dei-lhe um beijo e, de fato,
 Ele home então virou.
 O povo lá da igreja
 De medo, ó: tudo zarpou.

(16) Elisclibe humano disse:
 “Mas que sina mais agreste!
 Nem se pode beijar em paz
 Nesse meu grande nordeste,
 Que peste!... mas se quiser...
 Pode fazer mais uns *testê*”

(17) Não lhe recusei a proposta
 E apostei nesse “talvez”
 O home virou caranguejo
 E o contrário outra vez.
 Pancho, Raulino e Cegonha
 ‘Té cantaram juntos, os três:

(18) “Vira, vira, vira homem
 Vira, vira caranguejo
 Tudo isso só por causa
 Do feitiço de um beijo

(19) Vira, vira, vira homem
 Vira, vira caranguejo
 Tudo isso só por causa
 Da força de um desejo”

(20) Foi então que me cansei
 De toda essa viração
 E Bob Marlêi me chamou
 Dando sua opinião:
 “Carangueja, *oh my love*,
 Tu não tá enxergando não?”

(21) Eu disse: “Enxergando o quê?”
 E ele: “A sua própria estrada!
 Na verdade, a todo tempo,
 Tu é que tá transformada
 Tu é que é a carangueja,
 A carangueja humanizada”

(22) E ainda emendou:
 “Este que é o real dilema
 Pois tu *quer* mudar o mundo
 – E isso não é um problema –
 O problema é mudar o mundo
 Sem querer mudar a si mesma”

(23) E eu disse: “Mas eu nasci humana!
 Que mais eu podia ser?”
 Bob Marlêi me respondeu:
 “Eu não falo de nascer,
 Nascer humana – isso já foi!
 Lhe falo de renascer!”

(24) Todos olhavam pra mim
 Com os zóio arregalado,
 Pois tínhamos entendido
 Daquilo, o significado,
 Não mais podia humana ser,
 Tinha já isso imaginado.

Transformado em caranguejo,
 Veio Elisclibe dizer:
 “Carangueja, tenha calma,
 Não precisa isso fazer”
 Respondi: “Preciso sim...
 Um lado meu deve morrer”

(25) “Vou virar uma carangueja
 Essa é a única opção”
 Peguei, então, meu próprio braço
 E beijei minha própria mão.
 Tudo então se apagou
 Adentrei na escuridão.

A aula segue dando início à prática dos padrões rítmicos dos subgêneros no instrumento, por meio da performance das canções *Feira de Mangaio* e *Asa Branca*. À essa altura, a performance destas rítmicas já deverá ter sido bastante absorvida

pelos alunos, dessa forma, a fim de promover variedade nas práticas, sugere-se que o professor introduza a prática de alguma outra canção curta, seguindo o modelo de arranjo de harmonias em 4 vozes sugerido no Capítulo 4 desta dissertação – cf. Capítulo 4.2.2.

Por fim, propõe-se que a aula se encerre novamente com atividades de composição de sextilhas. Como esta aula trouxe o penúltimo folheto do curso, interrompendo-se em uma cena de grande suspense, sugere-se que os alunos componham sextilhas em que tentem dar um desfecho à história, seguindo os palpites e hipóteses pessoais do que pode acontecer. Tais sextilhas são, logo em seguida, lidas em voz alta, e discutidas entre os alunos e professores.

5. 13. AULA 13

Abrindo a última aula do projeto, a *senha* da aula 13 se encontra transcrita a seguir (BRISOLLA, 2019, p. 42):

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Ontem eu nem tomei banho
Estou até fedendo a queijo
Pois só penso em ouvir o final
Da história do caranguejo.
Tratem de tocar então.
O Lamento Sertanejo.

A última *senha* do curso traz como solução a performance completa em uníssono da canção *Lamento Sertanejo*, unindo a melodia e seu *intermezzo*, aprendido na aula 12, passada. Dessa forma, tal produto das atividades das *senhas* se encontra transcrito na figura 64 a seguir:

(3) E pra minha alegria
 Não ocorreu transformação!
 Continuava o caranguejo
 Por quem eu tinha paixão,
 E eu, feliz, tanto fiquei
 Que chorei em comoção.

(4) “Oe Ma Oe Ma Oe Ma Oe”
 Sílvia Santas festejô
 Pulando de alegria,
 Veio e me abraçô.
 Meu irmão Bob Marlêi
 De alegria *celebrô*:

(5) “Renasceu a carangueja!”
 Raulino gritava: “Viva!”
 Cegonha e Pancho saudavam
 “Viva e Viva a Nossa Diva!”
 E então nos abraçamos
 Em *abração* coletiva.

(6) Por dias comemoramos
 Todo o nosso sucesso
 E como tudo vai e vem,
 Chegou a hora do regresso.
 Voltar de viagem é tão duro...
 Mas faz parte do processo.

(7) Saímos da cidadezinha
 Após, do dia, o clarão
 Seguindo Mestre Raulino
 Na incerteza do sertão,
 Criando a nossa estrada
 Em cada passo no chão.

(8) Alguns meses se passaram,
 Muito rápido e ligeiro,
 Fomos voltando pro mangue
 Que era o meu berço primeiro.
 Aos poucos eu ia até sentindo
 De minha mãeinha o cheiro.

(9) E aí meu coração
 Se aqueceu feito brasa
 Quando cheguei finalmente
 Na frente de minha casa
 E mãeinha apareceu
 Nos dizendo, abrindo as asas:

(10) “Um homem-jegue, dois Cangaceiros...
 Isso deve ser armadilha!”
 E Raulino disse: “Não!
 Percorrendo longa trilha
 Lhe trazemos boas notícias:
 Eis de volta a tua filha!”

(11) Raulino então me ergueu,
 Me entregando à minha mãeinha
 E ao me ver, caranguejada,
 Ficou brava igual galinha:

“Tu tá é *chumbado!* Minha fia...
É essa *pixototinha?*”

(12) Raulino falou: “Pois é,
Essa é a boa nova:
Sua *fia* virou carangueja...”
“Carangueja uma ova!”
– Ela cortou – “Cada uma...
Não acredito, quero prova!”

(13) Ficamos muito confusos:
Como explicar de uma vez
Que era eu a carangueja
Sem falar em português?
Pois caranguejo só fala
Idioma caranguejês...

(14) Elisclibe ideia teve:
“Tragam aqui um coco cortado”
Pancho, ouvindo seu pedido,
Catou um, ali do lado,
E Elisclibe cozinhou
O coco que lhe foi dado.

(15) Misturava os ingredientes
Fazendo uma sobremesa
“Parece aquele moço...”
Disse mãinha com surpresa
E o caranguejinho agia
Com rapidez e destreza.

(16) Cerca de cinco minutos
Levou essa preparação
E, a comer, convidou a todos
Estendendo as suas mãos.
Aí, de novo um som de tiro
Cortou a respiração.

(17) Era o ex-vegano Xarmânde
Alvejando um azulejo
Dizendo: “Que cheiro é esse
Tão gostoso que farejo?
Parece um prato feito
De coco com caranguejo...”

(18) Abaixou-se pra pegar
O coco e Elisclibe.
Enrolou os dois juntinhos
Pra comer igual um quibe,
Elisclibe se agitava
Feito vento do Caribe.

(19) Vendo eu aquilo tudo
De raiva, não aguentei,
Gritei: “*Fio* duma peste!”
Em sua cara eu pulei,
Me agarrei em sua sobrancelha,
Seu nariz abocanhei.

(20) E sem ninguém entender
O que estava acontecendo,
Subitamente Xarmânde
Foi na hora encolhendo,
Virando um caranguejo
Aratu muito pequeno.

(21) “Agradeço” – disse mãinha –
“Cangaceiros, homem-jumento,
E a vocês, casal amado,
Dou a bênção do casamento!”
Agradei em português
Com meu Raulino-Translator:

(22) “Obrigado, minha mãinha,
Por me aceitar de volta.
Sei que quando eu fugi,
Lhe causei muita revolta,
Mas precisava explorar
O sertão de minha aorta”

(23) Lágrimas de carangueja
Correram nesse momento
E ela se comoveu
Com o meu agradecimento.
E aí depois de um mês
Deu-se o meu casamento!

(24) Cerimônia foi no mangue
E o padre foi Raulino,
Que tocou na minha entrada
“Titanic” no violino.
Mãinha me costurou
Um vestidinho tão lindo...

(25) Porém não tão lindo quanto
Elisclibe, meu amado!
Que estava de terninho
Perfeitamente arrumado.
Sílvia Santas e Bob Marlêi
Choravam muito ao meu lado.

(26) Pé-de-Pano e Cegonha
Fizeram a trilha sonora
Da festa do casamento
Que era o maior da história.
Os bichos tudo presente
Não queriam ir embora.

(27) Segurando um urubu
Mãinha dançava forró.
'Té Xarmânde, aratu,
Vestindo um paletó,
Tinha vindo para a festa
Dançando num canto, só.

(28) Lá para o meio da festa
Som de tiro fez um estouro...
Todo mundo se escondeu
Alguns caindo no choro.

Tinham chegado os cangaceiros
Bando de João Pitôrrô.

(29) Mas estavam elegantes
De paletó e gravata
– Até mesmo João Pitôrrô
Paralisado estátua! –
Traziam um presente enorme
Cheio de ouro e prata.

(30) E Faísca gritou alto:
“Viva os Noivo! Viva e Viva!
Pitôrrô quis vir pra festa,
Ele e sua comitiva,
O presente é uma súplica
De desculpa coletiva...”

(31) Respondi em caranguejês
Com Raulino traduzindo:
“Tal presente eu não quero
Por ser presente ladino.
Mas vocês, em minha festa,
São todos muito bem-vindos!”

(32) Festejamos e festejamos
Até chegar a aurora
E o povo foi saindo
Agradecendo e indo embora.
Raulino veio e me disse:
“Também vou, é minha hora”

(33) A ele agradei chorando
Por tudo o que me fez,
E ele disse: “Carangueja,
Sempre estarei com vocês!
Se precisarem me chamem,
A vocês virei outra vez”

(34) E foi de volta ao sertão
Com o seu cavalo branco
Cegonha e Pancho ficaram
Comigo mais um tanto
Lá na casa de mãinha
Dormindo em algum canto.

(35) Continuaram tocando
Seu forró muito feroz,
Foram até a televisão
No programa do *The Voice*
E de vez em quando voltam
Pro mangue visitar a nós.

(36) Eu e Elisclibe aqui estamos
Em vida bem-aventurada!
Vivemos com Bob Marlêi,
Sílvia Santas e filharada,
Dezoito caranguejinhos
Que adoram comer cocada.

(37) E essa foi a minha saga,
Doida que nem bumerangue:
Ser carangueja é uma sina
Que salta e pulsa no sangue.
Se quiserem me encontrar
Me visitem aqui no mangue.

Dando sequência a esta leitura, propõe-se a prática das canções *Feira de Mangaio* e *Asa Branca*, dentro dos subgêneros abordados no curso, bem como da canção livre escolhida na aula 12 para prática.

Por fim, propõe-se a realização de uma festa de encerramento, com comes e bebes, e Forró tocando nos equipamentos de som da sala de aula, tornando o ambiente de celebração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que o projeto CCP tem uma grande importância para a promoção da inclusão social através da música, pois oferece uma metodologia de ensino acessível e inclusiva, principalmente para alunos de violino iniciantes na leitura de notação musical rítmica no violino. A partir da performance poética dos folhetos elaborados para o projeto, os alunos, nos mais variados níveis técnicos no instrumento, são capazes de aprender e executar os padrões rítmicos dos subgêneros do Forró de forma mais intuitiva e significativa, sem depender exclusivamente do uso da notação musical tradicional. Além disso, a divisão dos alunos em quatro vozes de acompanhamento, permitindo que aprendam suas linhas sem o uso de partitura, apenas por transmissão oral, estimula a memória musical e dialoga com a própria tradição oral de transmissão da Literatura de Cordel.

Faz-se ainda necessário ressaltar que, nesse sentido, o CCP pode ser observado como um projeto de emancipação por meio da educação. As aulas, palcos das práticas, trocas e performances, antes de uma vivência musical restritas em si mesma, concediam a possibilidade de os alunos exercerem suas potencialidades de sociabilização e, ainda, de serem percebidos e reconhecidos por seus pares, professores, familiares e comunidade. Na experiência proposta em 2019 no Projeto Socioeducacional SOARTE, as conexões criadas entre os alunos, despertadas pelas práticas de música e dança, bem como pela história vivenciada e descoberta aula a aula, foram fundamentais para o estabelecimento de uma maior consciência sobre a realidade em que vivem e o resgate de suas próprias origens familiares.

A individualidade dos alunos era valorizada nas práticas do projeto. Seus depoimentos, devolutivas e elaborações pessoais despertadas pelas vivências tinham, inclusive, tanto valor quanto as práticas em si. Nesse sentido, a leitura em roda dos Folhetos de Cordel exerceu papel importante na construção dessa percepção, já que conferia à palavra falada um valor muito maior e profundo, de modo a despertar interesse e espontaneidade na partilha de seus sentimentos, histórias e opiniões pessoais. Ademais, muitos alunos do projeto possuíam descendência nordestina, e, não raro, relatavam que seus avós, pais e parentes aguardavam o retorno para casa, após as aulas, a fim de poderem ler os folhetos em conjunto. Alguns compartilhavam histórias da infância dos parentes, despertadas

pelas leituras e partilhas em seus lares. Outros afirmavam com orgulho a própria descendência e origens familiares.

É importante ressaltar que a maioria dos alunos iniciou o curso não tendo muita familiaridade com o Forró, seus subgêneros, e tampouco com a Literatura de Cordel, apesar do histórico familiar (?). Ao final do curso, no entanto, tornaram-se conhecedores da história e dos estilos de Forró, bem como de canções e intérpretes, apreciando ainda mais esta linguagem, e educando seus ouvidos para compreenderem plenamente as sonoridades ali implicadas. O mesmo ocorreu, portanto, em relação à Literatura de Cordel, onde muitos se encontraram ao final do curso motivados a ler e escrever seus próprios poemas e canções, bem como à dança do Forró.

As práticas de dança oferecidas no projeto aprofundavam ainda mais os vínculos criados entre os alunos. No Projeto Socioeducacional SOARTE, a bastante diversa faixa etária não impedia com que os alunos formassem pares de dança. De fato, tais interações possibilitavam o despertar da espontaneidade, o uso combinado do movimento do corpo como agente musical e social e a descoberta de novos léxicos expressivos. Nas aulas, procurava-se sempre enfatizar que a dança do Forró possibilitava uma escuta do corpo do outro, seus movimentos, tensões, vontades e obstáculos. Em vista disso, ainda no contexto da aplicação neste projeto socioeducacional, alguns alunos cultivavam um interesse cada vez mais crescente pela dança e suas possibilidades de sociabilização, trazendo passos novos para sala de aula e organizando idas a casas de forró na cidade de São Paulo.

Tal metodologia, portanto, permitiu com que os alunos pudessem criar uma relação com a cultura nordestina e aprender o Forró de forma mais contextualizada, a partir da vivência proporcionada pelo projeto: aplicação dos padrões rítmicos de cada subgênero à performance de canções do repertório tradicional do gênero. Isso contribui para a valorização da diversidade cultural e musical do país, além de oferecer aos alunos a oportunidade de se expressarem artisticamente e se conectarem com outras culturas através da música.

Observou-se, ainda, o cultivo de uma relação muito mais estreita com a linguagem popular dos instrumentos de cordas friccionadas, bem como pela prática de gêneros musicais brasileiros. As técnicas do violino popular brasileiro, aplicadas à viola, violoncelo e contrabaixo foram muito bem absorvidas pelos alunos e se estenderam à prática de outros gêneros musicais. Os estudantes do projeto

demonstraram interesse em dar seguimento seus estudos nesta modalidade dos instrumentos. A prática da rabeca também foi apresentada a partir das aulas, trazendo uma maior abertura a novas sonoridades e repertórios.

Atribuímos ao CCP a capacidade de despertar motivação e curiosidade nos alunos, já que constatamos que pode ainda ser um agente importante para o desenvolvimento da criatividade nos alunos. O impulso de improvisar e criar, por parte dos alunos, foi surgindo a cada aula, espontaneamente. Ao praticarem e experimentarem diferentes variações e combinações dos padrões rítmicos dos subgêneros do Forró, os alunos foram se reconhecendo capazes de criar suas próprias ideias e soluções musicais levando a novas descobertas e inovações. Arranjos e versões de canções do repertório tradicional, bem como composições originais, derivadas das atividades musicais e de escrita nasceram.

Acreditamos que a abordagem interdisciplinar, alinhada às ideias da Pedagogia da Performance, proporcionada pelo projeto, ajudou os educandos a desenvolverem uma visão mais ampla, livre e criativa em relação à música, permitindo que eles se inspirem em variadas fontes e linguagens artísticas. Isso tudo porque o projeto assumia uma abordagem pedagógica performática, por excelência, permitindo-os assumir papéis de protagonistas nas atividades do curso.

Acreditamos que este trabalho possui potenciais para expansão em futuras atividades de pesquisa. Dentre os tópicos a serem ainda aprofundados, encontram-se interface entre o uso da poesia como veículo de transmissão de conteúdos musicais; a aplicação dos padrões rítmicos levantados nos outros instrumentos da família de cordas friccionadas; um aprofundamento nas técnicas idiomáticas da rabeca nordestina aplicadas a estas práticas; uma pesquisa mais adentrada nas vastas possibilidades decoloniais e de transmissão cultural provocadas por tais empreendimentos metodológicos de ensino; bem como a criação de novos materiais pedagógicos destinados à prática de outros gêneros musicais brasileiros.

Por fim, é importante ressaltar que, como metodologia de ensino musical decolonial, o CCP valoriza a memória musical e a tradição oral de transmissão da Literatura de Cordel, o que pode contribuir para o resgate das tradições musicais, instrumentais e culturais do Forró. É importante lembrar que o CCP se propõe a ensinar a performance musical do gênero sem se desvincular da transmissão da cultura e da história do Forró, através da literatura de cordel e da música tradicional. Essa abordagem realizada em interface com a performance poética pode ajudar os

alunos a desenvolver uma visão mais ampla e interdisciplinar à performance musical, permitindo que seu desenvolvimento artístico esteja comprometido com a preservação e reinvenção desta musicalidade, bem como do uso do violino em música popular.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR, D. M. de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5 ed. . São Paulo: Cortex Editora, 2011.
- ALMEIDA, C; ABRAHÃO, B.; CALDAS. F. As danças do Nordeste brasileiro nos museus sobre Luiz Gonzaga, o rei do baião. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Braga, vol. 7, n. 2, 2020, pp. 125-145. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/rlec.2656>. Acesso em 16 jul. de 2023.
- ALVES, Elder P. Maia. A sociologia de um gênero: o baião. Maceió: Edufal, 2012. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 30, n. 2, mai./ago. 2015 pp. 555 a 559.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, A. C. da F. **Oswaldinho do Acordeon**. [S. l.], 1 set. 2003. Disponível em: <https://ritmomelodia.mus.br/entrevistas/oswaldinho-do-acordeon/>. Acesso em 18 jul. 2023.
- BERIO, L. **Remembering the future**. Cambridge, London: Harvard University Press, 2006.
- BRAGA, R. **Perguntaram-me se acredito em Deus**. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2015.
- BRISOLLA, T. **A Saga Sertaneja de Maria Carangueja**, 2019. Disponível em: <https://l1nk.dev/AUkpd>. Acesso em 18 jul. de 2023.
- CAMPOS, L. P. de F. **Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pifanos na música de Hermeto Pascoal**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CASCUDO, L. da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global Editora, 2012.
- CASCUDO, L. da C. **Literatura Oral no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Global Editora, 2006.
- CASCUDO, L. da C. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005.
- CAVIGNAC, J. **A literatura de cordel no Nordeste Brasil: da história à narrativa oral**. Tradução: Nelson Patriota. Natal: Editora da Universidade do Rio Grande do Norte: 2006.
- CHEN, R. **Secret Technique: 001 Sneaky Bow Retake**. [S. l.], 2 set. 2019. 1 vídeo (0 min 51 s). Facebook: Ray Chen. Disponível em: <https://m.facebook.com/raychenviolinist/videos/secret-technique-001-sneaky-bow-retake-raychen-violin-technique-masterclassmonda/364886937788025/>. Acesso em 17 jul. 2023.
- CROOK, L. **Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: musical style, gender, and the interpenetration of rural and urban worlds**. Tese de doutorado (Etnomusicologia). Austin: Universidade do Texas, 1991.

DAL FARRA, Z. Palavra muda. In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. (org.). **Contação de Histórias: Tradição, Poéticas e Interfaces**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. pp. 395-412.

DIAS, I.; DUPAN, S. **O que é Forró**: um pequeno apanhado da história do Forró. 2017. Latus: Campina Grande.

DIAS, L. **O acordeão e seus sotaques**. Rio de Janeiro: Sesc, 2011.

DOURADO, Henrique. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DOURADO, Henrique. **O arco dos instrumentos de cordas**: breve histórico, suas escolas e golpes de arco. SP: Irmãos Vitale, 2009.

DRAPER, J.A. **Forró e o Regionalismo Redentor do Nordeste Brasileiro**: Música Popular em uma Cultura de Migração. Trad. Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

DREYFUS, D. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERNANDES, A. As transformações do reggae jamaicano no Brasil: o caso do xote nordestino. **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, vol. 7, pp. 471-482, n. 14, jan./jun., 2007.. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159114257009>. Acesso em: 18 jul. 2023.

FERNANDES, A. Forró: The Constitution of a Genre in Performance. **Revista Karpa**: Journal of Theatricalities and Visual Culture, Los Angeles, vol. 5.1, pp. 1-20, 2012. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa//Karpa5.1/Site%20Folder/> Acesso em: 18 jul. 2023.

FERNANDES, A. **Music, Migrancy, and Modernity**: a Study of Brazilian Forró. University of Illinois at Urbana-Champaign. Tese de Doutorado, 2005.

FERNANDES, A.; MERVIČ, I. O reggae na terra do forró: diálogos, interpenetrações e conflitos. **Opus**, vol. 22, n. 2, p. 65-82, dez. 2016.
Disponível em:

<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/381/377>. Acesso em: 18 jul. 2023.

FIAMMENGHI, L. H. **O violino violado**: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FILLAT, M. T. **O violino na música popular brasileira**: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. 2 ed. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1964.

GALLINDO, L. S.; SILVA, M. M. Pedagogia Decolonial: Kanteatro: prática de uma educação antirracista. **Revista Semana Pedagógica**, Recife, v. 1, n. 1, pp. 1-26,

2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistasemanapedagogica/article/view/243289/33698>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

PLAYALONG Forró, 100 bpm, Guegué Medeiros. [S. l.], 2021. Playlist de 8 vídeos. Canal: Guegué Medeiros. Disponível em: <https://youtu.be/TLX9mNcl4PI>. Acesso em 18 jul. 2023.

GRIMM, J; GRIMM, W. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. Tradução Christine Röhrig. 3 ed, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HERZ, R. **Curso de violino popular brasileiro**. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://violinopopularbrasileiro.club.hotmart.com>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

KOLINSKI, M. Studies in African Music by A.M.Jones. **The Musical Quarterly**, vol. 46.1, jan. 1960, pp.105-10. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/30249518.pdf?refreqid=fastly-default%3A834015bfc0b59438a7c02d35345ae690&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&origin=&initiator=search-results&acceptTC=1. Acesso em: 18 jul. 2023.

KOLINSKI, M. A cross-cultural approach to rhythmic patterns. **Ethnomusicology**, 13.3, set. 1973, p.494-506. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/849962>. Acesso em: 18 jul. 2023.

KRASSIK, N. **Curso de violino popular**. São Paulo, 2017a, disponível em: <<https://cursodeviolinopopularnicolaskr.club.hotmart.com>>. Acesso em: 06 jul. de 2021.

KRASSIK, N. **Entrevista concedida a Mathilde Tania Fillat**. São Paulo, 22 nov. 2017b. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-03102018-154312/publico/MathildeTaniaFillatVC.pdf> . Acesso em: 18 jul. 2023.

LARANJEIRA, D. J. **A identidade vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em Performance**. Dissertação. Música. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa 2012.

MAIA, M. da S.; NASCIMENTO, H. G. do. Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga. São Paulo, **Opus**, v. 25, n. 3, p. 508-530, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2523>. Acesso em 16 jul. de 2023.

MARINHO, A.C.; PINHEIRO, H. **O Cordel no Cotidiano Escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

MELOPEIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/MELOPEIA/>>. Acesso em 18 jul. de 2023.

MCVEIGH, S. The violinists of the Baroque and Classical periods. *In*: STOWELL, R. (org.) **The Cambridge Companion to the Violin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MONTEIRO, G. de A.; ARTAXO, I. **Ritmo e movimento**. São Paulo: Phorte, 2000.

MORAES, J. R. M. **Truce um Triângulo no Matulão, Xote Maracatu e Baião: A Musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da identidade nordestina**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009.

MOTTA, T. C. I.; CARDOSO, A. N. N. Adaptando a sonoridade do Baião para o piano. 5o Nas Nuvens... Congresso de Música, 2019, **Anais**. Belo Horizonte.

NACHMANOVITCH, S. **Ser Criativo: O poder da Improvisação na Vida e na Arte**. Tradução: Eliane Rocha. 5 ed. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

OLIVEIRA, A. de. **O Violino na Música Contemporânea Brasileira: um manual de técnicas estendidas**. Vitória: Tonobooks, 2020.

PAULINO, T. Forró: entre consumo e tradição no mundo contemporâneo. **Revista Ambivalências**, São Cristóvão, vol. 7, n.14 pp. 169-201, jul./dez. 2019.

RAY, S. **Pedagogia da Performance Musical**. 2015. Tese (Pós-Doutorado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

ROSSI, C. S. **Da cana de açúcar às mesas de som: histórias da rabeca através de rabequeiros**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SALLES, M. I. **Arcadas e Golpes de arco: A questão da técnica violinística no Brasil**. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. 2 ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, A. T. dos. A Sereia do Mar Negro. *In*: HAURÉLIO, M. **Antologia do Cordel Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2019.

SCHROEDER, J. L. **A Música na Dança: Reflexões de um Músico**. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

SCHWARCZ, L. **Diáspora Nordestina**. *In*: Lilia Schwarcz. [S.l.], 2019. Disponível em: <<https://www.liliaschwarcz.com.br/conteudos/visualizar/Diaspora-Nordestina#:~:text=A%20migra%C3%A7%C3%A3o%20nordestina%20foi%20um,mi>>

gra%C3%A7%C3%A3o%20nordestina%2C%20falemos%20di%C3%A1spora%20nordestina>. Acesso em 16 jul. de 2023.

SIBELIUS, J. **Violin Concerto in D minor, op. 47**. Nova Iorque: E.F. Kalmus, 1961.

SIBELIUS Violin Concerto – Maxim Vengerov, Daniel Barenboim, Chicago S.O. (CSO), Chicago, 26 set. 2011. 1 vídeo (35 min 13 s). YouTube: AgoraVoxFrance. Disponível em: <https://youtu.be/YsbrRAqv1b4>. Acesso em 17 jul. 2023.

SILVA, C. A. **Sílabas poéticas ou métricas**. In: InfoEscola. [S. l.], 2014. Disponível em: <https://www.infoescola.com/literatura/silabas-poeticas-ou-metricas/>. Acesso em 18 jul. de 2023.

SILVA, E. L. **Forró no Asfalto**: Mercado e Identidade Sociocultural. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SOBRINHO, M. P. No Tempo em que os Bichos falavam. In: HAURÉLIO, M. **Antologia do Cordel Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2019.

VARGAS, H. **Hibridismos Musicais**: Chico Science & Nação Zumbi. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VIANA, K. Pedro Malasartes e o Urubu Adivinhão. In: HAURÉLIO, M. **Antologia do Cordel Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2019.

VIEIRA, D. D.; BRITO, L. T. de A. **Reflexões Teórico-Epistemológicas sobre o Forró Eletrônico**: um estudo de caso. Revista Vórtex, Curitiba, v.4, n.1, 2016, p.1-17.

VIEIRA, S. **O Sertão em Movimento**: A Dinâmica da Produção Cultural. São Paulo: Annablume, 2000.

WALSH, C. (Ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Equador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WALSH, C. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, V. M. (Org.) **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

WILLEMS, E. **Las Bases Psicológicas de la Educacion Musical**. Buenos Aires. Eudeba, 1969.

YATES, F. A. **A Arte da Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZAMITH, A. Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor. In: **Anais**. XVIII congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008.

ZUMTHOR, P. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. Tradução: São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DISCOGRAFIA

GIL, G. **Refazenda**. São Paulo: Philips, 1975.

GONZAGA, L. **17 Léguas e Meia / Forró de Mané Vito**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950.

GONZAGA, L. **No Meu Pé de Serra / Pagode Russo**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1947.

GONZAGA, L. **O Reino do Baião**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1957.

GONZAGA, L. **Vou prá Roça/Asa Branca**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1947.

PANDEIRO, J. do. **Jackson do Pandeiro com Conjunto e Coro**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1955.

SIVUCA; VALENÇA, R. de. **Feira de Mangaio**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1977.

APÊNDICE A

1. A DANÇA: MÚSICA, RITMO E POESIA EM MOVIMENTO

Como visto, as práticas de dança fizeram parte das atividades do projeto CCP. No entanto, o enfoque nos elementos de performance poética e musical, adotado para os fins desta dissertação, não as contemplaram. Ainda assim, acreditamos que uma breve menção a essas atividades pode contribuir com a compreensão de como suas implementações enriqueciam as vivências artístico-pedagógicas do projeto.

Por ser, acima de tudo, um gênero musical dançante, vivenciar o Forró também em sua dimensão corporal, através da dança e movimento, acreditamos ser fundamental para o desenvolvimento de uma consciência rítmica. O ritmo é o elemento primordial para a prática da música popular, e o exercício corporal auxilia na internalização do pulso, facilitando uma expressão de maior precisão dos elementos musicais.

Krassik considera a dança como uma das práticas fundamentais para a aprendizagem da performance em música popular (FILLAT, 2018, p. 48). Sendo o instrumento musical uma extensão do corpo do intérprete, acreditamos que o enraizamento corporal da percepção rítmica através da prática física da dança, proporciona maior controle, relaxamento, e, por consequência, maior repertório de gestos envolvidos na performance, podendo auxiliar significativamente a aprendizagem do instrumento.

Na perspectiva de uma pedagogia decolonial, o ensino da dança agregado ao do fazer musical também traz consigo uma grande potencialidade de libertação do indivíduo-artista das amarras construídas pelas abordagens positivistas e eurocêntricas do ensino do instrumento. Usando como justificativa as demandas técnicas do repertório, na tradição da música de concerto a livre expressão de movimentos corporais raramente é aprofundada pelos professores de instrumento mais apegados a uma ideia antiga de ensino, sendo entendida como agente perturbador da fluência do discurso musical. No entanto, este julgamento evidencia uma falsa hierarquização dos fazeres racionais sobre os corporais. Escravizado pela mente, o corpo que toca tem muitas vezes sua espontaneidade inibida, encontrando-se restrito a manifestar o mínimo de movimentos possíveis, somente aqueles necessários para a emissão do som inerente ao discurso musical.

Corpo e mente não são partes isoladas entre si: ambos agem em conjunto. A ideia de um corpo biológico servo de uma consciência é inconcebível à medida que os dois representam um todo indivisível, sendo o corpo capaz de manifestar, continuamente, movimentos que a mente sequer não consegue perceber. O corpo não consiste em um objeto, mas sim em um campo primordial e condicionante para a realização de qualquer experiência do indivíduo. Sendo o movimento parte essencial para a aprendizagem do fazer musical, uma busca por sua livre expressividade deve estar em primeiro plano, já que, a citar Merleau-Ponty (1994, p. 193):

Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu 'mundo', e mover o seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos.

Considerando que o elo principal entre música e movimento é o ritmo, acreditamos, apoiados por Willems (1969) e Monteiro e Artaxo (2000) que o corpo possui um instinto rítmico ancestral. Refletindo sobre isso, Willems (1969, p.19, tradução própria):

Os movimentos humanos não só geram ritmo, mas constituem um meio direto, útil e até indispensável na pedagogia para o desenvolvimento do instinto rítmico (...). Apesar de todas as vantagens que a música pode oferecer sob o ponto de vista do movimento corporal, acreditamos, contudo, que toda rítmica verdadeira deve estar baseada não no ritmo musical, mas no movimento corporal (...); ou seja, no ritmo pré-musical, pois o ritmo musical é forçosamente uma ampliação particular do ritmo, como, às vezes, o é também a dança, que constitui a expressão mais imediata e mais pura do ritmo

Assim, sendo desta natureza, acreditamos no corpo como agente musical, devendo, portanto, também estar engajado ativamente nesta atividade. Uma pedagogia musical decolonial, norteadora para este projeto de ensino de música popular brasileira para cordas friccionadas, deve primar pela libertação e estímulo dos movimentos, já que somente o corpo liberto é capaz de exteriorizar com naturalidade suas emoções e sensações. Como ainda argumenta Schroeder (2000, p. 12-35), música e dança influenciam-se mutuamente também no desenvolvimento da percepção das qualidades de sincronia, intensidade e caráter de uma peça musical.

A dança de salão Forró era utilizada no projeto CCP aos finais das aulas dialogando com todos esses conceitos em mente – cf. figura 65. Em sua aplicação

em 2019, a última parte das aulas era dedicada exclusivamente a esta prática. Com auxílio de colegas professores dessa arte, foram catalogados alguns passos tradicionais da dança de salão Forró que poderiam ser incorporados ao projeto. A prática da dança contribuiu para a aplicação, nos instrumentos, dos padrões rítmicos aprendidos durante o curso, ao promover o corpo ao protagonismo no fazer musical. O corpo que dança necessariamente deve aprender a internalizar pulsações e a expressar – e perceber – corporalmente propriedades musicais essenciais para a performance, tais como o caráter dos gêneros musicais, articulações e variações de dinâmica, além de promover relaxamento, permitindo maior repertório de reações físicas a determinados estímulos sonoros e uma consciência corporal mais sensível. A dança foi, ainda, em grande parte a responsável pela interação dos alunos, criando um ambiente motivador, divertido e propício à integração social, estimulando a percepção, não apenas do próprio corpo, mas também do corpo do outro.



Fig. 65. A prática da dança como meio de desenvolvimento da corporalidade do fazer musical.

APÊNDICE B

Neste apêndice constam as partituras exercícios de aplicação dos padrões rítmicos do xote, baião, xaxado e forró à performance das músicas *Feira de Mangaio* (SIVUCA; VALENÇA, 1977), de Sivuca e Glorinha Gadelha e *Asa Branca* (GONZAGA, 1947). Estas duas canções foram implementadas no guia de implementação do Projeto Cordel das Cordas Populares, desenvolvido no Capítulo 5 desta dissertação.

Feira de Mangaio

como xote

Sivuca (1930-2006) e Glória Gadelha (1947-)
Adaptação e Arranjo: Thiago Brisolla (1991-)

$\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$
♩ = 70 a 80 bpm

Linha Melódica

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4

5 Dm Am E7 1. Am 2

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

10 Am E7 Am E7

2 16

Melodia

Am Dm E7

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

21

Melodia

Am Dm E7 Am

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

26

Melodia

A7 Dm G7 C F

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

31 Bm7(b5) 1. E7 Am E7 2. E7 Am Am

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

Ao $\frac{8}{\phi}$ e ϕ

Feira de Mangaio

como Baião

Sivuca (1930-2006) e Glória Gadelha (1947-)
Adaptação e Arranjo: Thiago Brisolla (1991-)

♩ = 75 a 130 bpm

Linha Melódica

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

10

5

1. Am

2

1.

2

Am

E7

Am

E7

Am

E7

2 16

Melodia

Am Dm E7

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

21

Melodia

Am Dm E7 Am

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

26

Melodia

A7 Dm G7 C F

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

31 $Bm7(b5)$ $E7$ Am $E7$ $E7$ Am Am

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

Ao \otimes e \oplus

Feira de Mangaio

como xaxado

Sivuca (1930-2006) e Glória Gadelha (1947-)
 Adaptação e Arranjo: Thiago Brisolla (1991-)

♩ = 100 a 106 bpm

Linha Melódica

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

10

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

2 16

Melodia

Am Dm E7

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

21

Melodia

Am Dm E7 Am

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

26

Melodia

A7 Dm G7 C F

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

31 Bm^{7(b5)} | 1. E⁷ Am E⁷ | 2. E⁷ Am Am

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

Allegretto $\text{♩} = \text{♩}$

Feira de Mangaio

como forró

Sivuca (1930-2006) e Glória Gadelha (1947-)
Adaptação e Arranjo: Thiago Brisolla (1991-)

♩ = 100 bpm

Linha Melódica

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4

5 Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

10

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

Chords: E7, Am, E7, Am, Dm, Am, E7, Am

2 16 Am Dm E7

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

21 Am Dm E7 Am

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

26 A7 Dm G7 C F

Melodia

Niv. 1

Niv. 2

Niv. 3

Niv. 4

31 Bm⁷(b⁵)

Melodia

1. E⁷ Am E⁷ 2. E⁷ Am Am

Ao $\text{S} \ominus \text{e} \oplus$

Niv. 1

Niv. 2


Niv. 3

Niv. 4

Asa Branca

como xote

Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979)
Adaptação e Arranjo: Thiago Brisolla (1991-)

 = 70 a 80 bpm

Musical score for the first system of "Asa Branca". It consists of five staves: Melodia, Nível 1, Nível 2, Nível 3, and Nível 4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody starts with a triplet of eighth notes. Chords G, C, and G are indicated above the staff. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the lower staves.

Musical score for the second system of "Asa Branca". It consists of five staves: Melodia, Nv. 1, Nv. 2, Nv. 3, and Nv. 4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody continues with various notes and rests. Chords D7, G, G7, and C are indicated above the staff. The accompaniment continues with eighth-note patterns.

Musical score for the third system of "Asa Branca". It consists of five staves: Melodia, Nv. 1, Nv. 2, Nv. 3, and Nv. 4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody concludes with a few final notes. Chords D7, G, and G7 are indicated above the staff. The accompaniment continues with eighth-note patterns.

2

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

C

D⁷

G

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

Asa Branca

como baião

Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979)
Adaptação e Arranjo: Thiago Brisolla (1991-)

♩ = 75 a 130 bpm

Melodia

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4

G C G

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The accompaniment consists of four levels: Nível 1 has a steady eighth-note bass line (G, B, G, B); Nível 2 has a steady eighth-note bass line (A, C, A, C); Nível 3 has a steady eighth-note bass line (B, D, B, D); and Nível 4 has a steady eighth-note bass line (C, E, C, E). Chords G, C, and G are indicated above the staff.

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

D⁷ G G⁷ C

Detailed description: This system contains measures 7-12. The melody continues with a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The accompaniment continues with the same four levels as the first system. Chords D7, G, G7, and C are indicated above the staff.

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

D⁷ G G⁷

Detailed description: This system contains measures 13-18. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The accompaniment continues with the same four levels as the first system. Chords D7, G, and G7 are indicated above the staff.

2

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

C

D⁷

G

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

2

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

C D7 G

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

Asa Branca

como forró

Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979)
Adaptação e Arranjo: Thiago Brisolla (1991-)

♩ = 100 bpm

G C G

Melodia

Nível 1

Nível 2

Nível 3

Nível 4

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The second staff, labeled 'Nível 1', contains a bass line with eighth notes and rests. The third staff, 'Nível 2', contains a bass line with eighth notes and rests. The fourth staff, 'Nível 3', contains a bass line with eighth notes and rests. The fifth staff, 'Nível 4', contains a bass line with eighth notes and rests. Chord symbols G, C, and G are placed above the melody staff at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

D⁷ G G⁷ C

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The second staff, labeled 'Nv. 1', contains a bass line with eighth notes and rests. The third staff, 'Nv. 2', contains a bass line with eighth notes and rests. The fourth staff, 'Nv. 3', contains a bass line with eighth notes and rests. The fifth staff, 'Nv. 4', contains a bass line with eighth notes and rests. Chord symbols D⁷, G, G⁷, and C are placed above the melody staff at the beginning of the first, second, third, and fourth measures respectively.

D⁷ G G⁷

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The second staff, labeled 'Nv. 1', contains a bass line with eighth notes and rests. The third staff, 'Nv. 2', contains a bass line with eighth notes and rests. The fourth staff, 'Nv. 3', contains a bass line with eighth notes and rests. The fifth staff, 'Nv. 4', contains a bass line with eighth notes and rests. Chord symbols D⁷, G, and G⁷ are placed above the melody staff at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

2

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

C D⁷ G

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

Melodia

Nv. 1

Nv. 2

Nv. 3

Nv. 4

APÊNDICE C

Neste apêndice constam quatro exercícios técnicos destinados para a transmissão dos três golpes de arco fundamentais do violino popular brasileiro – *détaché*, *détaché acentuado* e *ghost notes*, cf. Capítulo 4.1.1. –, elaborados para serem aplicados durante as aulas do projeto CCP. O enfoque dos exercícios se encontra no desenvolvimento técnico necessário para a execução fluida destes golpes de arco, dessa forma, foram escritos em cordas. Nada impede, no entanto, de serem aplicados a escalas ou padrões melódicos de mão esquerda, estando livre o professor para realizar as inserções que achar necessário. Os exercícios podem ser realizados em conjunto com um *loop* de base percussiva de Forró²⁹.

²⁹ Para esta aplicação sugerimos utilização dos vídeos do canal Guegué Medeiros (PLAY ALONG, 2021), disponibilizados no YouTube.

Exercícios técnicos de arco para violino popular brasileiro

Golpes de arco utilizados: *Détaché*, *Détaché Acentuado*, *Ghost Notes*

Thiago Brisolla

1. Quatro cordas soltas em *détaché*



2. Quatro cordas soltas em *détaché acentuado*



3. Quatro cordas soltas em *ghost notes*



4. Alternância de *détaché acentuado* e *détaché*



5. Alternância de *détaché* e *détaché acentuado* nas quatro cordas



6. Alternância de *détaché acentuado* e *ghost notes* nas quatro cordas



7. Alternância de *ghost notes* e *détaché acentuado* nas quatro cordas



8. Exercício de *combinação dos três golpes* nas quatro cordas



9. Exercício de *combinação dos três golpes* nas quatro cordas



10. Exercício de *combinação dos três golpes* com troca de cordas.



11. Exercício de *combinação dos três golpes* com troca de cordas.



ANEXO A

Este anexo consiste na transcrição do poema e das senhas relativos aos 13 folhetos de cordel que compõem o material didático do projeto Cordel das Cordas Populares. O poema, intitulado *A Saga Sertaneja de Maria Carangueja* foi composto por Thiago Brisolla, em 2019.

A saga sertaneja de Maria Carangueja

1. FOLHETO 1: PAINHO E MÃINHA

1.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Para essa aula ter início,
Nem precisa de suor:
Segure um som bem longo
(Quanto mais longo melhor)
Com a nota que habita
Meio tom antes de Dó.

1.2. Poema

Sou Maria Carangueja,
Prazer em te conhecer!
Nasci já faz muitos anos,
Bem antes de tu nascer.
Minha história é muito doida,
-Doída também, podes crer.

Sim, 'Maria Carangueja'
É meu nome de nascença,
Se tu achas engraçado
Eu nem tomo como ofensa:
Nasci pertinho do manguê
'Carangueja' é minha sentença.

Toda história desse mundo
Começa por um lugar
A minha então se começa
No sertão do Ceará
Onde Painho e Mãinha
Vieram a se encontrar.

Era dia de Santo Antônio,
Um tremendo Arraiá
O povo 'tava doidinho,
Doidin' pra forrozear
Eis que chegou minha mãinha,
Muié mais linda do lugar.

Nome de minha mãinha?
Diadorinha Severina.
Por onde ela passava
Homem até lutava esgrima
Pra poder dançar com ela,

De tão boa dançarina.

Quando mãinha chegou,
Os homens foram à loucura.
Um ficou tão boquiaberto
Que lhe caiu a dentadura
E painho 'tava lá atrás
Comendo uma rapadura.

Meu painho foi major,
Major Riobaldo Bombeta,
De tanto dançar forró
Ele ficou até perneta
Quando viu minha mãinha, disse:
"Eu sou Romeu, tu Julieta".

Mãinha se constrangeu
E então lhe respondeu:
'Cabra baixinho desse jeito
Não é Romeu, é Pigmeu'
E todos deram risada,
O Arraiá até tremeu.

'Sou baixinho, mas sou decente,
E tu que é uma bruxa?
Chama os outros de baixinho
Sendo que nem é a Xuxa'
Respondeu o meu painho
Dando em mãinha fria ducha.

Mãinha ficou surpresa
Com a ducha que recebeu,
Olhou bem para painho
E então se apercebeu:
'Meu Deus do céu, é o major!
E eu achando que era plebeu...'

'Seu major, siô me desculpe,
Não foi minha intenção.
Diga como posso eu
Receber o seu perdão'

E o major lhe respondeu:
'Dance comigo um baião'.

'Baião hoje eu não danço
Porque estou de decote.
Prefiro dança lentinha,
Prefiro dançar um xote'
Ele aceitou sua oferta
Mostrando não ser fracote.

O meu pai era perneta,
Minha mãe namoradeira,
Mesmo assim os dois dançaram
Xotezinho a noite inteira
E assim se apaixonaram
Foi assim dessa maneira.

Um mês depois já se casaram,

Se mudando aqui pro mangue
E aqui foi que nasci:
O mangue tá no meu sangue.
Mas, porém, por hoje é só
Espero que tu não se zangue

2. FOLHETO 2: O Manguê

2.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
Senha feita do tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Para essa aula ter início,
Nem precisa de suor:
Toque o si da aula passada,
Suba uma terça menor.
Toque a nota após a outra
'Té essa cor ficar de cor.

2.2. Poema

Como eu ia dizendo,
No manguê eu fui criada,
Pois vivi sempre sozinha
Mãinha sempre ocupada
E painho bem doente
Com sua perna machucada.

Essa minha solidão,
Nunca vi como castigo
O manguê era minha família
E também o meu abrigo
Os bichinhos caranguejos
Eram todos meus amigos.

Eu conversava com eles
Seja na chuva ou no Sol,
Brincava de pega-pega,
Pique-esconde e futebol;
Punha neles até roupa,
Calça, saia e cachecol.

Eis que aconteceu um fato,
Muito triste eu fiquei:
Meu painho faleceu.
Eu chorei, chorei, chorei...
Fui correndo lá pro manguê
E uma voz eu escutei:

“‘Ei, Maria Carangueja,
Fique triste não, meu bem!’
Um caranguejo me disse
- Te juro, me assustei!
E falou: ‘Muito prazer,
Sou o Caranguejo Bob Marlêi’.

'Oxe' – eu lhe respondi –
 'De doidice isso é sintoma,
 Não sabia que caranguejo
 Falava meu idioma!'
 'Falo inglês também' – Ele disse –
 'Book on the table, Oklahoma'

Fiquei tão admirada,
 Espantada igual jamanta,
 Quando Bob Marlêi me disse
 'Vê se a cabeça levanta,
 No, no, no Woman no Cry,
 Chorar mais não adianta!"

'Vou te apresentar uma amiga
 Que por você muito se encanta
 É uma caranguejinha
 Que se chama Sílvia Santas,
 Ela não fala direito,
 Tem problema na garganta'

Veio então uma carangueja
 Disse: 'Oe, ma oe, ma oe'
 Bonitinha igual a uma flor,
 Mas não entendi qual foi.
 Bob Marlêi então explicou:
 'Ih, ela só fala 'ma oe'...'

Viramos, os três, amigos,
 Amigos inseparáveis
 E dez anos se passaram
 Com uma pressa admirável
 Me tornei moça donzela
 De beleza formidável.

E então chegou um dia
 Que uma coisa sucedeu:
 Lá no mangue de minha terra,
 Um caranguejo apareceu.
 'Esse veio de bem longe...'
 - Bob Marlêi me esclareceu.

Esse novo caranguejo
 Era forte feito touro,
 De coração muito bom,
 Um caranguejo de ouro.
 As caranguejinha tudo
 Suspirava pelo calouro...

Ele então se apresentou
 'Al Jazera, Allah, Habib's
 Caranguejo das Arábias,
 Me *jamo* Manuel Elisclibe.
 Travezei os zete mares
 Viajando em zima de um quibe'

Tenho que lhe confessar
 Fiquei cheinha de pejo:
 Na hora me apaixonei
 Por aquele caranguejo

Como pode ser humano
Por caranguejo ter desejo?

3. FOLHETO 3: O BEIJO NO CARANGUEJO

3.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

O céu do sertão é belo,
Não tem pena de queimar.
Lá o Sol Faz Reluzir'
Sem pressa pra apagar.
Mas Se Rezar, o Farol Mingua:
O Sol Recua sem 'bleFar'.

3.2. Poema

Elisclibe a cada dia
Ficava mais popular
Pois contava as aventuras
Que viveu em alto mar
Quando viajou no barco
De um marinheiro Simbad.

Pra ouvir suas histórias
Se espremiam à sua volta
Caranguejo, aratu,
Guaiamum, guará, gaivota,
Multidão de urubu,
Guaxinim e até minhoca.

Eu era a única humana
Que entendia caranguejês.
Eu, Bob Marlêi e Sílvia Santas
Ficávamos juntos os três,
E por aquele caranguejo
Eu me apaixonei de vez.

'Carangueja, minha fia,
Põe a cabeça no lugar'
Foi o que mãinha disse
Quando fui lhe confessar

'Caranguejo das Arábias?
Cê tá pra lá de Bagdá...'

O seu doutor Sidnêi,
Médico de minha vila,
Receitou Coco Ralado,
Chá de Boldo, Camomila:
'Visse, o mal é da idade,
Logo você se atranquila'.

'Rala-que-Rala-que-Rala'
 Fiquei eu ralando coco,
 Cada coco que eu ralava
 Me lembrava dele um pouco
 'Rala-rala' é quase árabe,
 Cada ralada um sufoco.

Logo então eu me cansei
 De toda essa ralação
 Procurei Bob Marlêi,
 Sílvia Santas, meus irmãos,
 Contei tudo, não aguentei,
 Abri o meu coração.

"Esses bicho ser-humano...
 Não entendo nada não!
 Se paixão é o que tu tem,
 Eles têm descompaixão"
 Foi o que Bob Marlêi me disse
 Pra minha consolação.

"Oe [fungo] Ma [fungo] Oe"
 - Sílvia Santas me apoiô.
 Bob Marlêi traduziu:
 "Ela disse: 'Demorô!
 Se declare pra Elisclibe,
 Se tu demorar mais, dançô!'"

Sílvia Santas, minha amiga,
 Esse chacoalhão me deu,
 Esqueci toda a intriga,
 Medo em mim me morreu.
 Lá pro mangue eu fui correndo
 Aí Elisclibe apareceu:

'Marhaban' oi, Carangueja
 A que devo zua presença?"
 Perguntou-me Elisclibe
 E eu lhe disse uma sentença:

"Vim aqui porque lhe amo,
 E essa paixão me é doença"

Ele se assustou tanto
 Com o que ouviu naquele instante,
 Deu um pulo tão bem alto
 Que lhe voou o turbante
 E quase, do coração,
 Precisou fazer transplante.

"Olhe bem, oh bela humana,
 Non zeí bem como dizer,
 Dezde quando eu te vi
 Zó conzigo penzar em vozê"
 Ele me confidenciou
 O seu imenso querer.

Antes dele terminar,
 Pra perto lhe levantei

- Isso é nojento, eu sei –
Mas o caranguejo eu beijei
E algo muito assustador
Com o beijo eu causei.

Dois braços e duas pernas
Nele se foram brotando.
Nariz, boca e orelha,
Tinha nascido um crânio.
Pai do céu, Nossa Senhora,
Ele homem foi virando!

4. FOLHETO 4: SE CARANGUEJO TIVESSE CABEÇA

4.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

A comida do Sertão
 Vai muita carne de Sol
 Fa, Mi, Ré, Mi, Fa, La, Ré
 Tira seu colesterol,
 Ré, Fa, Mi, Ré, Do, Si, La
 É tempero Se é bemol.

4.2. Poema

“Mas que abiscoitação é essa?!
 Dois zoio? Dois braço? Duas perna...?
 Êitcha, vixe mãinha barreada
 Que me guarda e governa!
 Tô agentado? Humanizado?
 Alguém me incende uma lanterna?!”

Disse isso Elisclibe
 Com nordestino sotaque.
 Descobriu-se então que era
 Um árabe de araque,
 Pois língua da Paraíba
 Não é a mesma do Iraque.

Os bicho se revoltaram:
 “Tu fez nós tudo de mané!
 Falando com esse sotaque,
 Árabe é que tu não é!
 Mentiroso! Gaboleiro!
 Grávida de Taubaté!”

“A culpa é dessa humana”
 Assim falou os aratu.
 Ostra olhou pro tatu
 E emendou: “isso é vudu...
 Siá Maria Carangueja,
 Bruxa má de Belzebu!”

E o manguezal inteiro
 De mim, frouxo de medo,
 Fugiu pra dentro da lama,
 Pro rio, pro arvoredos.
 Elisclibe me fitava
 Entrevado igual rochedo.

Naquela hora senti pena,
Arrependimento, asco...
Tinha homem ele virado
Causa de um beijo meu em seu casco?
Foi punido por pecado
Desse beijo meu carrasco?

Painho contava uma história
De um príncipe de beleza
Transformado em feio sapo
Por uma bruxa cheia de safadeza
E que foi destransformado
Com o beijo de uma princesa.

Mas no caso de Elisclibe,
A bruxa era eu mesma!
Eu lhe descaranguejei!
Eu lhe coloquei a algema
De homem humano se ser
E só pensar tanto problema.

Bob Marlêi e Sílvia Santas
Eram os únicos presente
Quando Elisclibe disse:
“Tenho dúvida latente:
Siá Maria Carangueja
Me ensina a ser gente?”

Eu a ele arrespondi:
“Posso lhe ensinar a ser
Se de agora pra frente
A verdade tu dizer.
Quem tu és, de onde vens,
Nós merece isso saber.”

ou nascido caranguejo
No mangue de Itaueíra,
Interior do Piauí
- Isso de árabe era mentira –
Quis passar boa impressão
E não parecer um caipira”

“Vim fugido de minha terra
A fome me fez partir
Andei em tudo que é açude,
Lombo de jegue e quati.
Queria conhecer o mundo
Para além do Piauí”

“Cheguei nesse mangue enquanto
Atravessava o Sertão.
Quando lhe vi, Carangueja,
Pensei: ‘Que Manjerição...’
Inventei que era árabe
Pra lhe chamar a atenção”

Ouvindo aquilo tudo
Embaraçada eu fiquei
Pois Elisclibe era lindo
Com a beleza de um rei.

Suas desculpas aceitei
E pra casa o levei.

Eu, mãinha e os caranguejo
Cuidamos dele bem cuidado.
O homem tinha muita fome
Amava coco ralado
E... eu e ele..., nunca mais
Nós dois tinha se beijado.

Dois meses então passaram
Com muita serenidade.
Eis que de repente
Fez-se uma calamidade.
Foi mãinha quem nos disse:
"Tem Cangaceiro na cidade!".

5. FOLHETO 5: OS JAGUNÇOS DE JOÃO PITÔRRO

5.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

No sertão tem coroné
 Que só pensa em mandar.
 Mas com a música eu resisto
 Toco Lá, ré, do, Lá, fá,
 Emendando com bravura
 Ré fá Sol lá Sol ré fá

5.2. Poema

“Cangaceiro João Pitôrro
 É valente pra cachorro
 Nunca leva desaforo
 Do Sertão ele é o Zorro.
 O último a brincar com o touro
 Parou no Pronto-Socorro”

“Cangaceiro João Pitôrro
 Com seu chapelão de couro
 Quando chega é mal agouro,
 Chega e rouba seu tesouro,
 ‘Caba até com seu namoro
 Não perdoa nem besouro”

“Cangaceiro João Pitôrro
 Já nasceu engolindo o choro
 Matou mil num só estouro
 Lá na Serra do Pé Louro,
 E seu bando canta em coro:
 ‘João Pitôrro é Duradouro!’”

Isso tudo quem cantou
 Foi o jagunço Cegonha,
 Cujo sonho era ser cantor
 Mas tinha uma voz medonha.
 Era um tanto xeletéu,
 Puxa-saco e pamonha.

“Êta, qual o quê, Cegonha!
 Gritou o jagunço Faisca
 “Para de cacarejar,
 Tu canta mal que belisca”
 Os capangas apoiaram
 Cegonha mordeu a isca:

“Eu, Cegonha, cangaceiro,

Digo e juro a todos vós,
Todos vós que ris de mim
Hão de se arrepender após
Me virem com a Cláudia Leite
No Programa do The Voice”

Além desses dois jagunços
Tinha muitos outros mais
A citar: Gavião, Ferrugem,
Sete Belo, Barrabás,
Maçarico, Moto-Serra,
Mormaço e Pomba-da-paz.

Tinha também um outrozinho
Nascido em Sertão Baiano,
Chico Xarmânde, o seu nome,
Um cangaceiro vegano.
Não vestia roupa de couro,
Só se era feita de pano.

Xarmânde era cabra bravo,
Brigava com toda a corja
Pois sempre ‘tava com fome:
“No Sertão nada é de soja,
Os cabra põe jabá em tudo,
Meu estômago se enoja”

Já João Pitôrro era o cabeça
De toda essa jagunçada
E em verdade verdadeira,
De valente tinha nada.
João Pitôrro era tão frouxo
Que corria de água parada.

João Pitôrro era tão frouxo
Se assustava com fusquinha,
Seu cavalo é bicicleta,
Bicicleta com rodinha,
“Scooby-Doo do cangaço”
É o apelido que ele tinha.

João Pitôrro era tão frouxo,
Tinha medo de capim,
Tinha medo de ouvir música,
Beethoven e Tom Jobim.
Mais frouxo que calça de palhaço,
Mais frouxo que o Chapolim.

Foi de João Pitôrro o bando
Que invadiu minha cidade.
Já chegaram atirando,
Provocando calamidade,
E espalhando a todo canto
Toda sorte de maldade.

Eu nem podia imaginar
Que a invasão dos cangaceiros
Levaria minha vida
A rumo tão traiçoeiro.
Sequestraram Elisclibe

O meu grande amor primeiro!

6. FOLHETO 6: O RAPTO DO MESTRE CUCA

6.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Forró é igual vestibular
Que muito se raciocina:
Ré, Fá, Lá, Do, Si, La e Fá
Cabem em duas tercinas?
Toque e prove do sabor
Da Geometria Nordestina.

6.2. Poema

Elisclibe antes do rapto
Estava bem sossegado
Na verdade, mais que isso:
Completamente apaixonado...
Pena que não por mim,
Mas sim por coco ralado.

Comia coco o dia inteiro
Em satisfação perfeita.
Caranguejo que come lixo,
Se vê coco, se deleita.
Começou a inventar moda,
Criando várias receitas.

Cozinhava o coco cru,
Empanado à milanesa,
Coco e casca de carqueja
Ao molho de framboesa,
Coco de cócoras catado
Em coqueiro de Veneza.

Foi até sofisticando:
“Le Coco Restaurant Français”
Quis montar lá na cidade
Uma coqueria gourmet
Porque de água de coco
Tinha virado somelier.

No Sertão, enquanto isso,
Os cangaceiros sofria
Causa de Chico Xarmãnde
Que não comia já uns três dia.
O cangaceiro era vegano
E de raiva até tremia:

“Por causa desse croissant

Vocês vão virar defunto,
Disseram que não tinha carne
Quando vi, tinha presunto.
Se eu não comer hoje, amigos,
Bala come, e fim de assunto”.

Os jagunços se entreolharam,
Xarmânde era real ameaça,
Sempre que ficava bravo
Provocava uma desgraça.
Decidiram então caçar
Soja ou Leite de Linhaça.

João Pitôrro tinha medo,
Mandou os cabra dá no pé:
“Toquem lá para a cidade
Pra alimentar esse jacaré,
Se há soja na montanha
A montanha vai até Maomé”

“Mas e o siô, comandante,
Não vai nos acompanhar?”
Cegonha lhe questionou
E fez Pitôrro corar:
“Aqui fico, pois barulho
De tiro me faz chorar”.

E a cidade derrubaram
Como se fosse boliche.
Xarmânde só gritava
“É hoje que eu como quiche!!”
E seus tiros perfuravam
Tudo das casas o piche.

Ouvindo a gritaria
Elisclibe abriu a porta:
“Entre aqui, siô cangaceiro,
Fiz quiche, bolo e torta.
Tudo com base de coco
E das plantas de minha horta”

Xarmânde, ao ouvir aquilo,
Na mesma hora cessou fogo.
Eu, junto de minha mãeinha,
Também entramos no jogo
“Se atranquile, cangaceiro,
Não vai leite, nem vai ovo...”

Xarmânde sentou à mesa
Tinha um enorme banquete,
Comeu tudo, lambeu os prato,
E quis saber se tinha sorvete.
Terminado, alevantou-se
Gritando com um porrete:

“Por esse Sertão afora
Mestres-Cucas conheci,
Mas cozinheiro igual a tu,
Meu jovem, eu nunca vi!
Estrogonofe de coco

Como esse nunca comi!”

“7 Belo!” – “Oxe, digue...”

“Traga os outros cangaceiro,
Acabei de encontrar
Nosso novo cozinheiro.
Elisclibe, meu rapaz,
Tu agora é meu prisioneiro”

E pra meu desespero,
Indignação, tormento,
Puseram meu Elisclibe
No lombo de um jumento,
Preso apenas porque era
Mestre-Cuca de talento.

7. FOLHETO 7: O JUMENTO QUE DANÇAVA FORRÓ

7.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Assim como o São Francisco
 Vai desembocar no mar,
 Uma linha descendente
 Corre Ré, Do, Si, Lá e Fá.
 Tocar isso é um risco
 Pra quem não sabe nadar

7.2. Poema

'Já lhe disse que não vai!
 Não te criei pra sair em cortejo
 A perseguir cangaceiro.
 Sou tua mãe e lhe protejo!
 Tanto macho tem no mundo
 E tu atrás de caranguejo'

Mãinha isso tudo disse
 Quase tendo um infarto
 Então eu lhe respondi:
 'Não ligo, atrás dele parto!'
 Mãinha ficou possessa
 E me trancou em meu quarto.

Mãinha, velha arretada...
 Entendia o medo dela,
 Mas Bob Marlêi, da janela,
 Já tinha estourado a tramela
 E também me abrido o vidro:
 'Eia! Sebo nas canelas!'

Pulei da janela apressada,
 Sílvia Santas armou uma corda,
 Desci sem fazer barulho
 Me pendurando na borda.
 Pousando, minha casa olhei
 - Medo quando vem, transborda...

Sílvia Santas e Bob Marlêi
 Eram o meu GPS
 Me levaram pra cidade,
 Fui parar numa quermesse,
 Perguntei por Elisclibe
 - Ninguém viu, ninguém conhece.

Andei a quermesse inteira
Meus pés já 'tavam cansado
Eis que chegou um homem
E me puxou pro seu lado,
Um ginguelão meio estranho
De chapéu e mascarado

Disse: 'Vejo o seu semblante
E sei que estás a sofrer,
Mas sua busca é inconsequente,
Tu vais se arrepender
Elisclibe nem lhe ama
E no Sertão vai morrer'

Gritei: 'Ô fio de jacaré,
Requenguelo, mal-acabado,
Quer dar uma de valentão
Mas anda assim mascarado
Metendo o bedelho adonde
Nem sequer foi chamado'

Ele riu e continuei:
'E tem mais, seu encrenqueiro,
Meu amor por Elisclibe
É amor dos verdadeiro!
Eu lhe humanizei humano...
Lhe ensinei a subir em coqueiro...'

Contei a ele toda a história
Que vocês todos já sabem.
O homem foi se admirando:
'Então ele não era árabe?'
'Oxe... caranguejo-home?'
'Come coco ao invés de carne?'

Ao final, se abriu: 'Menina,
Estou em estupefação!
Revelar minha identidade
Devo eu fazer então.
Sou deus protetor dos jegues,
Divindade do Sertão'

Tirou sua máscara e disse:
'Chamo Pancho Pé-de-Pano
Tenho cara de jumento
E corpo de ser-humano
Pelo sertão através
Posso te levar andando'

Pé-de-pano era feio,
Feio igual Satanás,
Mas atrás da cara de um jegue
Tem sempre um bom rapaz.
Falei: 'Toca pro Sertão!
Dos jagunços vamos atrás!'

'Calma' – disse o Jegue-man –
'Te levo ao sertão inteiro
Se tu comigo dançar
Um forrozinho primeiro.

Tenho essa cara de jegue,
Mas corpo de forrozeiro'

Puxou a minha mão e cantou:
'Tó-Pocotó-Pocotó
Melhor coisa é ser jumento
E poder dançar forró.
No Sertão tem cangaceiro,
No Egito, faraó'

'Já eu só danço ligeiro
Tó-Pocotó-Pocotó.
Titanic era cruzeiro
Soçobrou e sobrou a vovó,
Di Caprio, cabra foleiro,
Se afogou nos cafundó'

'Taffarel era goleiro,
Maradona tá só o pó,
Já eu sou Jegue-Jumento
Tó-Pocotó-Pocotó'
E assim nós dois dançamos
Até dar o raiar do Sol.

8. FOLHETO 8: A FLAUTA DE PANCHO

8.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Essa senha é muito simples
 Vou mostrar como é que é,
 Só tem nota repetida:
 Ré, Ré, Mi, Ré, Ré, Ré, Ré.
 Essa Ré-Répetição
 Dá pra até tocar com o pé.

8.2. Poema

Quando encontrei Pé-de-Pano,
 Pensei que era grande sorte
 Mas, na verdade, ele não era
 Um bom meio de transporte,
 Pois sua cara de jegue
 Não garantia um corpo forte.

Aceitei que me levasse
 Nos ombros pelo sertão
 Mas o tal de 'Pocotó'
 Me fez cair na ilusão
 De que sua velocidade
 Seria igual à de um alazão

Mas não! Seu corpo era humano,
 Apesar da cara de equino,
 Me botou em cima dos ombros
 E levou de cavalinho
 Igual pai faz com criança
 Quando leva no parquinho.

Por me carregar assim
 Seu passo era muito lento.
 Vez em quando até dizia:
 'Carangueja, não lhe aguento...'
 E eu sempre lhe respondia:
 "Guenta sim, hóme-jumento".

Já eu, tinha muita pressa,
 Queria salvar meu amado
 Que por aqueles cangaceiros
 Tinha sido raptado.
 Bob Marlêi e Silvia Santas
 Também estavam consternados.

Mas pra onde o levaram?
 Sertão é ser tão incerto...

O sertão é um mundo inteiro
Criado sem ter arquiteto,
É onde se perde longe
Se pensando se estar perto.

Perdidos pelo sertão,
Dois meses já se passavam
E além disso, uma coisa
Muito me incomodava:
O lento homem-jumento
Uma flautinha tocava.

'Cabra chato da moléstia
Não sei se é surdo ou patife...
Tu tá desde tresanteontem
Assoprando esse pife.
Juro que se tu não para,
Te arranco com a garra um bife'

Quem falou foi Bob Marlêi
Mostrando as garras igual gancho:
'Inda se tocasse alguma coisa...
Desse pife só sai garrancho'
E o jumento respondeu:
'Pife não! Flauta de Pancho!'

'Flauta de Pancho é divina,
Mais de mil anos já tem.
Passando de geração,
Jegueman para Jegueman,
Seu toque traz proteção
E sorte pros que não têm'

Eu então não me contive:
'Rapaz, tu não me comove,
Sei que tu comprou essa flauta
Em loja de R\$1,99.
Se ela sorte vem trazer,
Toque ela então e nos prove'

Sua flauta ele tocou
Porque foi posto em xeque
Mas nada se passou e eu disse:
'Mentir é coisa de moleque!
Tu não é deus jumento não
Tu é burro do Shrek!'

Sílvia Santas de repente
Os dois zóio arregalô,
Me cutucou com suas garras
E gritou: 'MA OE! MA OE!'
Eu que não entendo "maoês"
Perguntei: "Que foi? Engasgô?"

Quando foi me responder
Já era tarde demais:
Mais de vinte cangaceiros
Nos cercavam por detrás.
Seu grito foi um aviso,

Mas entender não fui capaz.

Um dos cangaceiros veio
Tomado por emoção
Gritou se ajoelhando:
'Meu Deus, isso é possível não!
Este é Pancho Pé-de-Pano,
Maior flautista do Sertão!'

E emendou: 'Seu Pé-de-Pano,
Sou seu fã... ai que vergonha...
Queria lhe pedir um presente
(Espero que tu não se oponha):
Autografe meu chapéu?
O meu nome é Cegonha...'

9. FOLHETO 9: ELISCLIBE VIROU PADRE

9.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Tenho bola de cristal
 E uma coisa eu prevejo:
 Vocês hoje nessa aula
 Aproveitarão o ensejo,
 Tocarão a melodia
 Do Lamento Sertanejo!

9.2. Poema

‘Comandante João Pitôrro
 Trago boa novidade:
 Este é Pancho Pé-de-Pano
 Famosa Celebridade!
 Ele é o maior flautista
 Da história da humanidade.’

Assim dizia Cegonha
 Ao seu chefe, em escarcéu.
 Tinha me levado junto,
 Nos tratava igual troféu.
 Já os dois caranguejinhos
 Se esconderam em meu chapéu.

João Pitôrro almoçava
 Um almoço bem robusto
 E quando viu Pé-de-Pano
 Tomou um baita de um susto
 Saiu correndo de medo
 Se escondendo atrás de um arbusto.

Gritando: ‘Socorro! Acode!!
 Cangaceiros de Campanha
 Tem aqui um homem enjaguezado
 De aparência muito estranha.
 Tomei um susto tão grande
 Que até caiu minha lasanha...’

Uma ruma de jagunço
 Brotou, tudo curioso
 Pra saber qual era o novo
 Temor do chefe medroso.
 Meu Elisclibe ali não estava
 Dentre aqueles hóme feioso.

Junto deles veio Xarmânde,
 O cangaceiro vegano.

Correu pra acudir o chefe,
Nem sequer viu Pé-de-Pano,
Já chegou em mim estressado,
De sangue quente e berrando:

'Prendam já essa mulher,
Nem esquentem com o jumento
Ela é bem mais perigosa,
Uma bruxa de talento,
Pois foi a razão da fuga
Do cozinheiro peçonhento!'

Três capangas então vieram
Pra amarrar a minha mão
Eu gritei: 'me prendam então,
Valentões de estimação!
Mas me contem de Elisclibe
E esclareçam a confusão'

João Pitôrro lá do arbusto
Muito chorava e gemia.
Fez até xixi nas calças
Pois temia gritaria.
Xarmânde então explicou:
'De coco eu tenho alergia'

'Mas não sabia, infelizmente,
Não tinha a menor ideia
Que aquela cocaiação
Selaria uma epopeia
Pois de tanto comer coco
Té hoje eu tenho diarreia'

'Meu estômago doía,
Só vivia no sufoco,
Mesmo assim todos os dia
Eu queria comer coco.
Elisclibe foi-se embora
E eu por coco, tô bem louco'

'Foi de noite, ele fugiu
Igual bicho, bem ligeiro,
Traíçoeiro ele esperou
Que eu entrasse no banheiro.
Sei que hoje está escondido,
Vivendo em um mosteiro'

'Elisclibe virou padre?'
Perguntei sem entender.
Xarmânde respondeu: 'sim,
Mas não virou por querer,
Virar padre foi o jeito
Que achou pra voltar a você'

'Pois só falava de ti:
'Carangueja', 'Carangueja'
Pra fugir dos cangaceiros
Achou abrigo que o proteja:
Pois o maior medo de Pitôrro

É o de entrar em igreja'

'Pitôrrro não entra em Igreja
Desde que era criancinha.
Tem medo de Ave Maria,
Bispo, Padre e Coroinha
E proibiu os cangaceiros
De, em Igreja, fazer gracinha.'

'E é por isso, Carangueja,
Que aqui terás calabouço,
Elisclibe, isso sabendo,
Irá pagar de bom moço
E pensando vir em resgate
Na verdade fará meu almoço!'

Foi então que João Pitôrrro
Disse com uma voz medonha:
'Quem dá as ordens aqui sou eu,
Seu jagunço sem vergonha,
Prendam já a muié e o jegue,
Também Xarmânde e Cegonha!'

'Todos presos e amarrados!'
Disse o chefe, ainda escondido.
Cegonha nada entendeu:
'Mas por que vou ser prendido?'
Pitôrrro disse: 'Pelo Jegue
Que tu trouxe ao meu abrigo'

Ao que Xarmânde também
Perguntou em tom azedo:
'E eu? Por que estou indo preso?
Só porque contei um segredo?'
'Não!' disse Pitôrrro 'Preso
Pois igreja me dá medo'

Fomos, então, amarrados:
Eu com pressa de escapar,
Pancho tocando pife,
Os jagunços a brigar
Bob Marlêi e Silvia Santas
Soluçando devagar.

10. FOLHETO 10: A ENCANTADORA DE CARANGUEJOS

10.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Hoje eu acordei doente
Com problema na garganta
E o doutor me aconselhou
Que eu ouvisse Asa Branca.
Fui no Forró pra sarar,
Saí pior, com a perna manca.

10.2. Poema

A prisão onde eu estava
Junto com meu pessoal
Ficava bem do ladinho
De um enorme manguezal
E então, de repente,
Tive uma ideia genial.

Chamei os dois caranguejinho
E falei com empolgação
“Cês estão vendo aquele mangue
Ao lado de nossa prisão?
Quero que cês vão até lá
E formem um batalhão!”

“Convoquem os caranguejos
Lá daquele paradoro
Contem toda a situação
E todo esse desaforo
Formando um grande exército
Pra derrotar João Pitôrrô”

“Batalhão de caranguejo
Pra lutar contra jagunço?”
Perguntou Bob Marley.
“Lutar não, causar furdúncio”
Disse eu, falando baixo
Para não fazer anúncio.

“Como os homem anda armado,
O embate seria injusto,
Batalhão de caranguejo
Vai servir é pra causar susto
Em Pitôrrô, que de medo,
Vai nos soltar a qualquer custo”

Concordando, os caranguejos
Responderam: “Muito bem!”

Foram correndo pro mangue
Com a rapidez de um trem.
Pé-de-Pano, vendo aquilo,
Teve uma ideia também:

“Carangueja, minha amiga,
Posso ajudar vocês
Tu falou com os caranguejos
Em idioma caranguejês.
Sabia que eu falo fluente
Jumentês e Cavalês?”

“Vou, então, fazer o seguinte
Tu me dê só um momento
Vou convocar os cavalos
E também tudo os jumento
Pertencentes aos cangaceiros
Que nos causam esse tormento”

Fiquei muito animada,
Só faltava uma champanha,
Quando ele relinchou
Numa língua muito estranha
E o que se assucedeu
Foi de surpresa tamanha!

Foram vindo uns dez jumentos,
E oito cavalos campestres
Atendendo ao chamamento
Do homem-jegue extraterrestre
E a eles Pancho disse:
“O Mestre... vai chamar o Mestre”

“Chama o Mestre!” – repetiu
Aos bichos, com comoção.
Eles tudo, então, saíram
Disparando pro sertão
Pé-de-Pano, a mim, sorriu,
Me dando explicação:

“No sertão existe um homem
Misterioso e lendário,
Mestre da língua dos bichos,
Da ameba ao dromedário.
Perto dele, jagunço treme,
Porque com ele ninguém é páreo”

Cegonha ouviu aquilo e disse:
“Meu senhor, tenha clemência!
Samurai só saca a espada
Em caso de emergência.
Não precisava apelar
E ir chamar a gerência...”

Xarmânde também ouviu
E fez o sinal da cruz
Pelo jeito esse Mestre
Ia trazer alguma luz
Então veio João Pitôrrro

Junto com seus urubus:

“Carangueja, com licença,
Vim te fazer uma oferta,
Por eu ter medo de sangue
Encontrei a punição certa
Tu não vai pro paredão
Mas sim, ter prisão perpétua”

Antes que eu lhe respondesse
Uns quarenta caranguejos
Cercaram João Pitôrro
Realizando meu desejo!
Bob Marley e Silvia Santas
Lideravam esse cortejo.

Fingi, então, que eu era bruxa
Pra assustar os homem funesto:
“Caranguejos pras direita!”
- E os bichos seguiam meu gesto –
“Caranguejos pras esquerda!”
Mexendo a mão igual maestro.

João Pitôrro vendo aquilo
Sofreu um enorme baque.
Os dois zóio arregalou
E teve um piripaque,
Corpo inteiro congelou
Do mindinho ao cavanhaque.

De medo, ele virou estátua,
Ficou duro igual parede.
Os jagunços se assustaram
- Caíram na minha rede! –
Me senti uma feiticeira,
Me senti o Darth Verde.

Jogaram água em sua cara,
Mas o homem voltava não...
Os jagunço então quiseram
Exercer retaliação
A mim apontaram as armas
Com um olhar igual do Cão.

Eis que o céu rapidamente
Muito escuro foi ficando
E, ao longe, um “pocotó” soava
- Eram os Jegues retornando!
Talvez trazendo o tal Mestre
Amigo de Pé-de-Pano...

O home jegue então sorriu
Com o seu sorriso equino,
Dizendo: “Baixem as armas
E contemplem com fascínio
Pois chegou nesse recinto
O Divino Joca Raulino!”

11. FOLHETO 11: O MESTRE JOCA RAULINO

11.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
Senha feita de tocar.
Se todos a acertarem,
A aula pode começar.
Preste muita atenção
Nessa dica que eu vou dar:

Hoje eu não dormi direito
Desculpe se eu der uns bocejo,
É que ontem teve festa
Perto do meu vilarejo.
Noite inteira só tocava
O Lamento Sertanejo...

11.2. Poema

Chama os véio, chama os moço,
As menina e os menino
Pra poderem ver de perto
Um lendário paladino.
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino.

Vem com seu cavalo branco,
Um cavalo bailarino,
Que transporta com leveza
Seu espírito peregrino.
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino.

Fala a língua dos bicho,
Do Elefante e do girino,
Paca, tamanduá, gaivota
Boi zebu e Babuíno.
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino.

A rabeca é sua arma,
Toca com muito domínio
Sua voz tem melodia.
E timbre de violino
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino.

Foi mestre de Luiz Gonzaga,
Noel Rosa e Lupicínio,
De Sivuca e Pixinguinha,
De Chimbinha e do Latino.
Quem é ele? É o Mestre
Divino Joca Raulino.

Essa música soava
Causando estranhamento
Porque era entoada
Por um coro de jumentos
Que ao entorno de Raulino
Estava nesse momento.

Raulino era elegante
De vestes muito azuis,
Tinha um olhar misterioso
Que olha do alto e seduz.
Seu cavalo marroquino
Era branco como luz.

Em suas costas carregava
Instrumentos, e não rifle:
Duas rabecas e um pandeiro,
Um berrante e um pife.
Dizem que quem o ouve tocar
Vai parar dentro de um esquife.

Os jagunços de Pitôrrro
Se ajoelharam com medo,
Fazendo uma reverência,
Não querendo morrer cedo.
Já Pitôrrro continuava
Estatuado rochedo.

O mestre olhou pro hómi-jegue
E disse com linda voz
“Meu amigo, que encrenca
Mais funesta e atroz!
Vim aqui pra libertá-lo
E desatar vossos nós”

Uma de suas rabecas
Ele, então, empunhou,
Uma nota bem suave
Lindamente ele tocou
E como um truque de mágica
Esse som nos libertou.

Quando vi, não acreditei,
De feliz saí pulando,
Abrazei meus caranguejos,
Cegonha e Pé-de-Pano...
Foi então que um som de tiro
Cortou a festa – era o vegano!

Aproveitou o momento
De alegria e distração
Saindo assim bem de fino,
Pegando um rifle no chão
E deu um tiro em Raulino
Pelas costas, à traição.

Raulino caiu do cavalo
Nos levando ao desespero
Xarmânde disse: “Eu agora
Sou o chefe dos cangaceiros!”

João Pitôrro, mesmo estátua,
Tinha se molhado inteiro.

“Chefe é uma chulipa,
Seu cangaceiro esquentado!”
Quem disse isso foi Raulino,
Ao meu lado levantado:
Igual a Nosso Senhor
Ele tinha ressuscitado!

Xarmânde, então, deu outro tiro
Mas o home não caía
O batalhão de caranguejo
Vendo isso, de fino, saía.
Cegonha abraçou Pancho
E os dois de medo gemia.

Raulino disse: “se queres
Me enfrentar, pois assim seja,
Mas não guerreio com arma,
Só guerreio na peleja.
E se tu a mim vencer,
Te entrego Carangueja”.

Xarmânde, então, assentiu
A proposta ele adorou!
Do Repente ele era um mestre,
Um dos melhor cantador.
Pancho pegou no pandeiro
E a peleja começou:

Xarmânde:
“Eu sempre ouvi falar
Desse tal Joca Raulino,
O povo sempre me disse
Que ele é um ser divino
Mas, visse, decepção
Não é nada de mais não
Nem parece nordestino”

Raulino:
“Mas o que tu tá falando
Tá se achando o gostoso,
Sendo que é um cangaceiro
Traçoeiro e preguiçoso.
Quer dar uma de valente
Mas não escova nem os dentes
Tem bafo de tuberculoso!”

Xarmânde:
“Pois então o Bambambam
Quer falar sobre saúde
Só porque ressuscitou
Igual Clint Eastwood.
Pra quem fala com animal,
Comer bicho não é legal,
Ser vegano é que é virtude”

Raulino:

“Tu vem dizer que é vegano
Mas é mentiroso candango,
Então vou contar a verdade,
Quero ver tu dançar tango.
Te vi mais de uma vez
Na barraca do chinês
Comendo pastel de frango.”

Raulino então revelou
De Xarmãnde o maior segredo
Todos dele debochavam
Rindo e apontando o dedo.
Tinha perdido a peleja
E fugiu com o rosto azedo.

E o mestre disse: “oxente!
Vamos todos se emborar!
Carangueja, minha amiga,
Sei onde Elisclibe está.
Suba neste meu cavalo
Pois iremos lhe salvar!”

12. FOLHETO 12: O BEIJO DENTRO DA IGREJA

12.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Pelo meu Padinho Ciço,
 Realizem meu desejo
 Toquem agora, por favor,
 O Lamento Sertanejo.
 Eu imploro de joelhos,
 Eu me deito e até rastejo.

12.2. Poema

E ali estava eu
 Num cavalo de verdade,
 Pancho levava Cegonha
 -Tinham feito amizade.
 Seguíamos Mestre Raulino
 'Té chegar numa cidade.

Pancho, Raulino e Cegonha
 Formaram um trio de forró.
 Um no pife, um na rabeça,
 E cegonha no gogó,
 Tocavam a toda hora
 Forró do bom e do melhor.

Chegamos numa igreja
 Muito simples e formosa
 Tinha longa escadaria
 E paredes cor-de-rosa
 Fui subindo até a porta
 Cada degrau mais nervosa.

Ninguém quis subir comigo
 Disseram estar com preguiça.
 Veio apenas Sílvia Santas
 Quietinha, sem dar notícia.
 Quando fui chegando perto
 Vi que alguém rezava a missa.

E esse alguém era ele
 De batina e rezando
 Ali dentro uns vinte fiéis
 A Palavra escutando.
 Mas sua voz estava estranha...
 Um sotaque... italiano?

“Tarantella, Pomarola,
Padre Nostro, Terra Nostra”
Disse isso Elisclibe
Levantando uma hóstia.
Segurei tanto meu riso
Que me deu até dor nas costas.

“Ma-Oe-hi-hi” – Sílvia Santas
Não aguentou e muito ria.
Só porque meu Elisclibe
Não perdeu sua mania
De imitar estrangeiro
Pra fingir ter simpatia.

Eis que, então, Elisclibe
A cabeça alevanta
Quase derrubou a hóstia,
Tomado de emoção, tanta,
Pois ouviu o “maoês”
Do riso de Sílvia Santas.

Quando ele me achou ali,
Saiu correndo de pronto,
Até se esqueceu da missa,
Foi correndo ao meu encontro.
O povão ali sentado
Nos olhava que nem tonto.

“Carangueja é você?
Não estou acreditando!”
Eu brinquei: “Eu também não,
Tu é padre italiano?”
Ele engoliu seco e riu
“Shiu... que eles estão escutando...”

oi então que eu dei um beijo
Naquele home bonito
Por eu ter beijado um padre,
O povo me olhava aflito
E mais aflito ainda ficou
Quando Elisclibe deu um grito!!

Um grito ensurdecedor
Logo depois do meu beijo
O homem foi encolhendo
Voltando a ser caranguejo.
Nessa hora fiquei louca,
Só de lembrar, lacrimajo.

Pancho, Raulino e Cegonha
Juntos de Bob Marley
Foram pra igreja assustados
Com o grito que eu causei.
Olharam e não entenderam,
Tudo a eles, então, expliquei.

E Cegonha teve uma ideia:
“Mas que que é isso, meu povo?
Se o home virou caranguejo
É só beijar ele de novo!

Tu já fez isso outra vez
Nem precisa de ter nojo”

Eu olhei para o bichinho
E ele pra mim olhou.
Dei-lhe um beijo e, de fato,
Ele home então virou.
O povo lá da igreja
De medo, ó: tudo zarpou.

Elisclibe humano disse:
“Mas que sina mais agreste!
Nem se pode beijar em paz
Nesse meu grande nordeste,
Que peste!... mas se quiser...
Pode fazer mais uns teste”

Não lhe recusei a proposta
E apostei nesse “talvez”
O home virou caranguejo
E o contrário outra vez.
Pancho, Raulino e Cegonha
‘Té cantaram juntos, os três:

“Vira, vira, vira homem
Vira, vira caranguejo
Tudo isso só por causa
Do feitiço de um beijo

Vira, vira, vira homem
Vira, vira caranguejo

Tudo isso só por causa
Da força de um desejo”

Foi então que me cansei
De toda essa viração
E Bob Marley me chamou
Dando sua opinião:
“Carangueja, oh my love,
Tu não tá enxergando não?”

Eu disse: “Enxergando o quê?”
E ele: “A sua própria estrada!
Na verdade, a todo tempo,
Tu é que tá transformada
Tu é que é a carangueja,
A carangueja humanizada”

E ainda emendou:
“Este que é o real dilema
Pois tu quer mudar o mundo
- E isso não é um problema –
O problema é mudar o mundo
Sem querer mudar a si mesma”

E eu disse: “Mas eu nasci humana!
Que mais eu podia ser?”
Bob Marley me respondeu:
“Eu não falo de nascer,

Nascer humana - isso já foi!
Lhe falo de renascer!"

Todos olhavam pra mim
Com os zóio arregalado,
Pois tínhamos entendido
Daquilo, o significado,
Não mais podia humana ser,
Tinha já isso imaginado.

Transformado em caranguejo,
Veio Elisclibe dizer:
"Carangueja, tenha calma,
Não precisa isso fazer"
Respondi: "Preciso sim...
Um lado meu deve morrer"

"Vou virar uma carangueja
Essa é a única opção"
Peguei, então, meu próprio braço
E beijei minha própria mão.

Tudo então se apagou
Adentrei na escuridão.

13. FOLHETO 13: O CASAMENTO NO MANGUE

13.1. Senha da aula

Esta aula tem uma senha,
 Senha feita de tocar.
 Se todos a acertarem,
 A aula pode começar.
 Preste muita atenção
 Nessa dica que eu vou dar:

Ontem eu nem tomei banho
 Estou até fedendo a queijo
 Pois só penso em ouvir o final
 Da história do caranguejo.
 Tratem de tocar então.
 O Lamento Sertanejo.

13.2. Poema

Quando tudo clareou
 Acordei em incrível cena:
 O mundo tinha esticado
 E eu, ficado pequena,
 Transformada em carangueja
 Mas me sentindo tão plena!

Logo olhei pra Elislibe
 Caranguejado ao meu lado,
 Resolvi lhe dar, de teste,
 Um beijo muito bem dado,
 Beijar caranguejo é bom,
 Tem um gostinho bem salgado.

E pra minha alegria
 Não ocorreu transformação!
 Continuava o caranguejo
 Por quem eu tinha paixão,
 E eu, feliz, tanto fiquei
 Que chorei em comoção.

“Oe Ma Oe Ma Oe Ma Oe”
 Sílvia Santas festejô
 Pulando de alegria,
 Veio e me abraçô.
 Meu irmão Bob Marley
 De alegria celebrô:

“Renasceu a carangueja!”
 Raulino gritava: “Viva!”
 Cegonha e Pancho saudavam
 “Viva e Viva a Nossa Diva!”
 E então nos abraçamos
 Em abração coletiva.

Por dias comemoramos
 Todo o nosso sucesso

E como tudo vai e vem,
Chegou a hora do regresso.
Voltar de viagem é tão duro...
Mas faz parte do processo.

Sáímos da cidadezinha
Após, do dia, o clarão
Seguindo Mestre Raulino
Na incerteza do sertão,
Criando a nossa estrada
Em cada passo no chão.

Alguns meses se passaram,
Muito rápido e ligeiro,
Fomos voltando pro mangue
Que era o meu berço primeiro.
Aos poucos eu ia até sentindo
De minha mãeinha o cheiro.

aí meu coração
Se aqueceu feito brasa
Quando cheguei finalmente
Na frente de minha casa
E mãeinha apareceu
Nos dizendo, abrindo as asas:

Um homem-jegue, dois Cangaceiros...
Isso deve ser armadilha!"
E Raulino disse: "Não!
Percorrendo longa trilha
Lhe trazemos boas notícias:
Eis de volta a tua filha!"

Raulino então me ergueu,
Me entregando à minha mãeinha
E ao me ver, caranguejada,
Ficou brava igual galinha:
"Tu tá é chumbado! Minha fia...
É essa pixototinha?"

Raulino falou: "Pois é,
Essa é a boa nova:
Sua fia virou carangueja..."
"Carangueja uma ova!"
- Ela cortou – "Cada uma...
Não acredito, quero prova!"

Ficamos muito confusos:
Como explicar de uma vez
Que era eu a carangueja
Sem falar em português?
Pois caranguejo só fala
Idioma caranguejês...

Elisclibe ideia teve:
"Tragam aqui um coco cortado"
Pancho, ouvindo seu pedido,
Catou um, ali do lado,
E Elisclibe cozinhou

O coco que lhe foi dado.

Misturava os ingredientes
Fazendo uma sobremesa
“Parece aquele moço...”
Disse mãeinha com surpresa
E o caranguejinho agia
Com rapidez e destreza.

Cerca de cinco minutos
Levou essa preparação
E, a comer, convidou a todos
Estendendo as suas mãos.
Aí, de novo um som de tiro
Cortou a respiração.

Era o ex-vegano Xarmânde
Alvejando um azulejo
Dizendo: “Que cheiro é esse
Tão gostoso que farejo?
Parece um prato feito
De coco com caranguejo...”

Abaixou-se pra pegar
O coco e Elisclibe.
Enrolou os dois juntinhos
Pra comer igual um quibe,
Elisclibe se agitava
Feito vento do Caribe.

Vendo eu aquilo tudo
De raiva, não aguentei,
Gritei: “Fio duma peste!”
Em sua cara eu pulei,
Me agarrei em sua sobancelha,
Seu nariz abocanhei.

E sem ninguém entender
O que estava acontecendo,
Subitamente Xarmânde
Foi na hora encolhendo,
Virando um caranguejo
Aratu muito pequeno.

“Agradeço” – disse mãeinha –
“Cangaceiros, homem-jumento,
E a vocês, casal amado,
Dou a bênção do casamento!”
Agradei em português
Com meu Raulino-Translator:

“Obrigado, minha mãeinha,
Por me aceitar de volta.
Sei que quando eu fugi,
Lhe causei muita revolta,
Mas precisava explorar
O sertão de minha aorta”

Lágrimas de carangueja

Correram nesse momento
E ela se comoveu
Com o meu agradecimento.
E aí depois de um mês
Deu-se o meu casamento!

Cerimônia foi no mangue
E o padre foi Raulino,
Que tocou na minha entrada
“Titanic” no violino.
Mãinha me costurou
Um vestidinho tão lindo...

Porém não tão lindo quanto
Elisclibe, meu amado!
Que estava de terninho
Perfeitamente arrumado.
Sílvia Santas e Bob Marley
Choravam muito ao meu lado.

Pé-de-Pano e Cegonha
Fizeram a trilha sonora
Da festa do casamento
Que era o maior da história.
Os bichos tudo presente
Não queriam ir embora.

Segurando um urubu
Mãinha dançava forró.
‘Té Xarmânde, aratu,
Vestindo um paletó,
Tinha vindo para a festa
Dançando num canto, só.

Lá para o meio da festa
Som de tiro fez um estouro...
Todo mundo se escondeu
Alguns caindo no choro.
Tinham chegado os cangaceiros
Bando de João Pitôrro.

Mas estavam elegantes
De paletó e gravata
- Até mesmo João Pitôrro
Paralisado estátua! –
Traziam um presente enorme
Cheio de ouro e prata.

E Faísca gritou alto:
“Viva os Noivo! Viva e Viva!
Pitôrro quis vir pra festa,
Ele e sua comitiva,
O presente é uma súplica
De desculpa coletiva...”

Respondi em caranguejês
Com Raulino traduzindo:
“Tal presente eu não quero
Por ser presente ladino.

Mas vocês, em minha festa,
São todos muito bem vindos!"

Festejamos e festejamos
Até chegar a aurora
E o povo foi saindo
Agradecendo e indo embora.
Raulino veio e me disse:
"Também vou, é minha hora"

A ele agradei chorando
Por tudo o que me fez,
E ele disse: "Carangueja,
Sempre estarei com vocês!
Se precisarem me chamem,
A vocês virei outra vez"

E foi de volta ao sertão
Com o seu cavalo branco
Cegonha e Pancho ficaram
Comigo mais um tanto
Lá na casa de mãinha
Dormindo em algum canto.

Continuaram tocando
Seu forró muito feroz,
Foram até a televisão
No programa do The Voice
E de vez em quando voltam
Pro mangue visitar a nós.

Eu e Elisclibe aqui estamos
Em vida bem-aventurada!
Vivemos com Bob Marley,
Sílvia Santas e filharada,
Dezoito caranguejinhos
Que adoram comer cocada.

E essa foi a minha saga,
Doida que nem bumerangue:
Ser carangueja é uma sina
Que salta e pulsa no sangue.
Se quiserem me encontrar
Me visitem aqui no mangue.