



## Doing embelêco in musical education: what the embelêco can teach us about a rural musical education

## Embelecou a educação musical: o que o embelêco nos ensina sobre uma educação musical do campo

## Volverse embelêco la educación musical: lo que nos enseña embelêco sobre la educación musical en el campo

Lindiane de Santana<sup>1</sup> , Marizete Lucini<sup>1</sup> 

<sup>1</sup> Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil.

### Autor correspondente:

Lindiane de Santana

E-mail: lindianeviola@academico.ufs.br

**Como citar:** Santana, L., & Lucini, M. (2021). Doing embelêco in musical education: what the embelêco can teach us about a rural musical education. *Journal of Research and Knowledge Spreading*, 2(1), e12368.

<https://doi.org/10.20952/jrks2112368>

### ABSTRACT

The Embelêco is an artistic and cultural expression, of oral tradition, which takes place in the municipality of Moita Bonita – Sergipe, especially at the Capunga village. In this text, we intend to reflect, based on Decolonial Education and the principles of Rural Education, about the cracks opened by this expression (the Embelêco) in the structures of Musical Education. In order to keep the movement alive, the griot masters teach and the young people learn how to make music. In this process, beyond the musical knowledge, other knowledges are intertwined, which contributes to the musical performance itself. These knowledges are essential for people to construct self-consciousness and to develop awareness for the community. This way, we understand that the artistic and cultural expressions of Brazilian popular culture can be one of the ways to think about a decolonial musical education, acting in the cracks of the modern, scholar, eurocentered, and conservative logic of musical teaching.

**Keywords:** Decolonial education. Embelêco. Musical education. Rural education.

### RESUMO

O Embelêco é uma manifestação artística e cultural, de tradição oral que acontece no município de Moita Bonita – Sergipe, especialmente no povoado Capunga. Neste texto, intencionamos refletir, a partir de uma Educação Decolonial e dos princípios da Educação do Campo, sobre as frestas que esta manifestação (o Embelêco) abre nas estruturas da Educação Musical. Para manter a manifestação viva, os mestres griôs ensinam e os jovens aprendem a fazer música. Neste processo, para além de um saber musical outros saberes são entrelaçados, contribuindo para a performance musical em si. Saberes que são essenciais para a construção de uma

consciência de si e de sua comunidade. Desta forma, entendemos que as manifestações artísticas e culturais da cultura popular brasileira podem ser um dos caminhos para se pensar uma educação musical decolonial, atuando nas frestas da lógica moderna, escolar, eurocentrada e conservatorial do ensino de música.

**Palavras-chave:** Educação decolonial. Educação do campo. Educação musical. Embelêco.

## RESUMEN

---

Embelêco es una manifestación artística y cultural, de tradición oral que tiene lugar en la ciudad de Moita Bonita - Sergipe, especialmente en el pueblo Capunga. En este texto pretendemos reflexionar, a partir de la Educación Decolonial y los principios de la Educación Campesina, sobre las grietas que esta manifestación (el Embelêco) abre en las estructuras de la Educación Musical. Para mantener vivo la manifestación, los maestros 'griôs' enseñan y los jóvenes aprenden a hacer música. En este proceso, además del conocimiento musical, se entrelazan otros conocimientos, contribuyendo a la propia interpretación musical. Conocimiento que es esencial para construir una conciencia de sí mismos y de su comunidad. De esta manera, entendemos que las manifestaciones artísticas y culturales de la cultura popular brasileña pueden ser una de las formas de pensar una educación musical decolonial, actuando en las grietas de la lógica moderna, escolar, eurocéntrica y conservatoria de la enseñanza musical.

**Palabras clave:** Educación campesina. Educación decolonial. Educación musical. Embelêco.

## INTRODUÇÃO

---

Ao alvorecer do Sábado de Aleluia, os personagens dos Embelêcos chegam ao rancho<sup>1</sup> escolhido, vestem-se, encarnam os personagens e saem pelas ruas em cortejo. Durante todo o dia do Sábado de Aleluia, a cidade e os povoados circunvizinhos ficam em festa, o que era tristeza da sexta-feira de cinzas, dá lugar à comédia, ao riso, as cores, as alegrias, as danças, as bebidas, as encenações e a ridicularização do Judas<sup>2</sup>, para queimá-lo ao crepúsculo. Estes homens<sup>3</sup>, performam-se em mulheres, em palhaços, em médicos, em padres, em bruxas, em ciganas e em diversos outros personagens que a comunidade consiga representar o seu papel. Aqui, neste texto, não pretendemos descrever esta manifestação da cultura popular brasileira, mas entender, como ela apresenta frestas decoloniais em diversas áreas do saber, principalmente no ensino de música em uma comunidade camponesa.

O Embelêco<sup>4</sup> é uma manifestação artístico-cultural<sup>5</sup> que acontece no povoado Capunga, em Moita Bonita – SE. Esta manifestação ocorre no Sábado de Aleluia e se apresenta enquanto um cortejo que mistura dança, teatro e música, enquanto um boneco do Judas é levado em cortejo para ser ridicularizado pela população e no final da tarde ser queimado, enquanto é lido seu testamento. Esta é uma redução muito grande da manifestação e de todas suas camadas, mas se torna necessária para chegarmos ao ponto desta reflexão: como esta manifestação artístico-cultural pode nos fazer pensar em caminhos 'outros' fora da lógica educacional moderna/colonial e conservatorial do ensino de música no campo? Quais contrapontos ela apresenta ao projeto moderno e conservatorial de ensino de música, neste caso, no campo?

---

<sup>1</sup> Lugar escolhido para os brincantes se aglomerarem antes da saída.

<sup>2</sup> O Judas é interpretado como o traidor de Jesus, na religiosidade cristã. Para os Embelêcos, ele é traidor da comunidade também (Ver: Santana, 2020).

<sup>3</sup> Na brincança dos Embelêcos só participam homens.

<sup>4</sup> Para conhecer melhor a manifestação artístico-cultural chamada Embelêco, recomendamos a dissertação de mestrado: Embelecando a educação: saberes griôs no povoado Capunga em Moita bonita – Sergipe de Lindiane de Santana, 2020.

<sup>5</sup> Insisto na utilização do termo "manifestação artístico-cultural", principalmente para não lhe tirar o sentido político de minha escrita, mas também para interpretar o significado estético e sensível que a manifestação possui. Nesta manifestação está encarnado os modos de ser, de fazer, de pensar, de saber e de aprender dos capungueiros.

Levamos em consideração para os nossos questionamentos a identidades camponesa das pessoas que vivem no povoado Capunga, que têm em suas relações com terra sua principal atividade econômica e social. Os mestres dos Embelêcos, todos eles, sem exceção, são agricultores e/ou feirantes. Desta forma, começamos a entender que o povoado Capunga é um povoado que se desenvolve no “pé” da Serra do Capunga, enraizado em mitos e signos em torno desta serra, formado em sua grande maioria por agricultores e que preserva os Embelêcos, enquanto “a alma” da comunidade (Santana, 2020).

Na pesquisa intitulada: “Embelecando a educação: saberes griôs no povoado Capunga em Moita bonita – Sergipe” (Santana, 2020), o mestre griô<sup>6</sup> Pedro nos fala que o Embelêco é “a alma da gente deste lugar” (Capunga). Nesse sentido, entendemos que a manifestação revela os modos de ser, de viver e produzir a vida dos capungueiros<sup>7</sup>. E nos perguntamos todas as vezes que lemos e relemos esta afirmação do mestre: Se é a alma da gente, por que está fora da escola?

No processo formal de aprendizagem de música também não é diferente. Por vezes, nos deparamos com aquilo que é “a alma da gente”, fora das escolas formais de música, seja no ensino básico, seja nos conservatórios, ou seja em projetos sociais, na maioria das vezes, estamos tratando e reproduzindo o que chamamos de modelo conservatorial (Vieira, 2004), obviamente com algumas frestas. Este modelo é fundamentado na música de concerto europeia, que tem em sua estrutura harmônica o sistema tonal e métrico, que teve seu apogeu do século XVIII a meados do século XIX. Modelo este, que dá ênfase a performance e mantém a divisão entre teoria e prática no ensino música, mas sobretudo, mantém um distanciamento da vida e das vivências musicais de cada indivíduo e/ou de sua comunidade. Não pretendemos eliminar a importância da música de concerto europeia e de suas raízes epistemológicas para a nossa construção cultural e identitária, afinal de contas não escapamos da colonização (Simas & Rufino, 2020). Neste parágrafo, pretendemos situar como se dá o modelo e as influências deste dentro dos cursos de formação de professores em música. Não precisamos ir à fundo em pesquisas, nossa própria experiência mostra que a história da música que nos debruçamos nas universidades brasileiras, por quatro ou cinco períodos é da música de concerto europeia. A estruturação musical que estudamos é da música de concerto europeia que compreende justamente este período do apogeu da tonalidade. A maioria dos educadores musicais que estudamos são europeus. Propomos este artigo compreendendo que este pensamento (o do colonizador), fundamentado na modernidade e na Europa compõem o currículo superior em música e através dos professores de música formados nestas instituições de nível superior no Brasil, chegam nas escolas do campo, como já apresentou Pereira (2014, 2020).

As instituições de ensino têm um importante papel na perpetuação da Colonialidade. Para colonizar, o colonizador definiu ‘outros’ (saberes, nações, gêneros, religiões, por exemplo) como inferiores, segregando estes ‘outros’ da “normativa real” (Mignolo, 2008). Entre estes ‘outros’ estão os saberes que não cabem dentro das instituições coloniais, como a escola, são os saberes racializados. É sobre estes saberes que iremos discutir neste artigo. Estes saberes “outros” não excluem os saberes que vieram do colonizador, são saberes que conseguem conviver e inclusive expandir as possibilidades sonoras e educacionais do ser humano.

---

<sup>6</sup> Griô ou Mestre(a) é todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como herdeiro(a) dos saberes e fazeres da tradição oral e que, através do poder da palavra, da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração, garantindo a ancestralidade e identidade do seu povo. A tradição oral tem sua própria pedagogia, política e economia de criação, produção cultural e transmissão de geração em geração. (Pacheco, 2014). No caso desta pesquisa os Mestres Griôs também são camponeses.

<sup>7</sup> Quem vive no povoado Capunga e/ou se identifica com sua cultura e seus saberes compartilhados.

Neste artigo, queremos olhar para a brincança<sup>8</sup> dos Embelêcos, para a educação musical através dos mestres griôs do campo e perpassar esta prática de ensino de música com o olhar da educação decolonial.

## **NÃO É SOBRE EDUCAÇÃO NO CAMPO, É SOBRE EDUCAÇÃO DO CAMPO**

É necessário dizer o que é Educação para nós, para continuarmos esta conversa. Preferimos discutir educação através de Totonha, de Marcelino Freire:

Totonha - Marcelino Freire<sup>9</sup>

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso.

Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba?

O governo me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-lingüiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tá me entendendo? Demente como um mosquito. Na bosta ali, da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química.

Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?

Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?

Morrer, já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença. Tenha santa paciência!

Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar só pra mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?

No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale do Jequitinhonha. Pelo menos aqui todo mundo me conhece. Grita, apelida. Vem me chamar de Totonha. Quase não mudo de roupa, quase não mudo de lugar. Sou sempre a mesma pessoa. Que voa.

Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for. Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou. Só quero que me deixem sozinha. Eu e minha língua, sim, que só passarinho entende, entende?

Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber o que assinou. Eu é que não vou baixar minha cabeça para escrever.

Ah, não vou.

“Ninguém escapa da educação” (Brandão, 2007), no mundo de Totonha a vida se encontra com a educação. Totonha lê o mundo e a realidade. A escrita representa um “baixar a cabeça”, este “baixar a cabeça” além de um gesto corporal muito comum em quem escreve, mas também apresenta a crítica de Totonha a hierarquização dos conhecimentos. Totonha escreve o mundo, ou melhor, reescreve-o em si, para si e para os outros, com os sons, cores, sabores, aromas, sensações e afetos que a natureza da tradição oral lhe proporciona. Totonha sabe que sabe, não pode baixar a cabeça. No entanto, ela resiste ao saber escrito. Na escola, esses momentos ricos de beleza e descobertas dariam lugar às disciplinas, datas, fatos e a uma forma eurocentrada de ver o mundo, através da escrita. De acordo com Brandão (2007, p. 26), o ensino

<sup>8</sup> Utilizamos a palavra “brincança” para nos referir ao modo de fazer, de ser, de pensar dos Embelêcos. No primeiro encontro que empreendemos pra a pesquisa de mestrado aqui já citada (Santana, 2020), o mestre Pedro havia me alertado que: “nós não somos uma brincadeira normal, quando a gente faz essa brincança que é nossa, dos Embelêcos tem um negócio diferente, sabe moça... é da alma da gente” (informação verbal).

<sup>9</sup> Conto extraído do livro de Freire, M. (2005). *Contos Negreiros*. São Paulo: Record.

formal é quando aparece a escola, o professor, o aluno e a pedagogia (teoria da educação), com suas técnicas, métodos e tempos. Esta escola tiraria o encantamento de Tontonha e ela sabe disto. Tontonha aprende geografia com os rios, a química com a bosta da cabrita, “Tem coisa mais bonita?”. Nada dessa escola conseguiu encantar Totonha, esta escola representa um desencantar da vida, da ancestralidade, dos saberes de sua comunidade (Simas & Rufino, 2020). Não é dessa educação escolarizada que falaremos neste trabalho. Os Embelêcos e Totonha sabem que: “Tudo o que se sabe aos poucos se adquire por viver muitas e diferentes situações de troca entre pessoas, com o corpo, com a consciência, com o *corpo e a consciência*. As pessoas convivem uma com as outras e o saber flui, pelos atos de quem *sabe e faz*, para quem *não sabe e aprende*” (Brandão, 2007, p.10, grifos do autor).

É desta forma que os mestres griôs dos Embelêcos ensinam seus aprendizes. Falamos aqui de uma educação que alinha as sabedorias de uma ciência encantada, de uma aprendizagem que se faz no corpo, uma aprendizagem onde o aprendiz griô empresta o corpo para aprender. Para Simas & Rufino (2019) o projeto colonizador de saberes se comporta como um matador de aprendizagens, mas nas culturas síncopas, fazendo menção as notas musicais suspensas nos sambas e aos corpos que dançam no tempo fraco do compasso, os saberes convivem e se encantam. As síncopas são as frestas que nos fala Catarine Walsh (2017), são os espaços vazios deixados pelo tempo métrico<sup>10</sup>, elas “subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpos, vozes, cantos” (Simas & Rufino, 2019, p. 15). Para nós e para Simas & Rufino, “Educação deve gerar gente feliz, escrevendo, batendo tambor, dando pirueta, imitando bicho, fazendo ciência e gingando com gana de viver” (Simas & Rufino, 2019, p. 15). Falamos destas educações que buscam uma deseducação do cânone eurocentrado, não no sentido de negá-lo, mas no sentido de encantá-lo. Assim como a métrica convive com as síncopas no samba.

Para Arroyo, não é somente o espaço escolar o local de ensino e aprendizagem de uma prática musical, mas a prática musical das diversas culturas, tempos e sociedades proporcionam estes espaços de transmissão de conhecimento musical (Arroyo, 2000). Mas, para nós, o espaço da tradição oral ou nas culturas síncopas, é o espaço da aprendizagem por excelência, porque nela (na tradição oral), não se desvincula a vida, ou seja, a leitura e a reescrita do mundo (Freire, 1989). São nos caminhos da tradição oral que tecemos aprendizagens nas múltiplas formas de trocas.

Na luta e formulação conceitual da experiência da Educação do Campo, conseguimos enxergar um movimento, baseado na experiência que se ia produzindo na luta por direito à educação, e conseqüentemente por políticas públicas de educação para os povos camponeses. Para além de uma educação *no* campo, os sujeitos lutam por uma educação “feita por eles mesmos e não apenas em seu nome. A Educação *do* Campo não é *para* nem apenas *com*, mas sim, *dos* camponeses, expressão legítima de uma pedagogia *do* oprimido.” (Caldart, 2012, p. 263, grifo da autora). A pedagogia decolonial enxerga as múltiplas formas de vida e aprendizagens presentes nas comunidades camponesas, antes mesmo, e/ou principalmente, da chegada da escola formal na comunidade. Para nós, já haviam outras educações que aconteciam naquele espaço encantado de campesinato.

A Educação do Campo é também uma luta por escolas, mas não por qualquer escola, mas uma escola construída com seus princípios, com seus valores, projetos de vida e de sociedade, com suas cosmovisões e pensada a partir das próprias comunidades camponesas. Esta luta por escolas, é legítima, não estamos aqui diminuindo sua importância, mas propondo um encantamento delas. De acordo com Lucini & Santana (2019, p. 1115) ler o mundo e a palavra pode “ser uma das possibilidades de enfrentar a invisibilização sofrida pelos que foram colocados a margem”. A partir daí, entendemos o quanto ler a palavra é importante para enfrentamentos políticos e de sobrevivência.

---

<sup>10</sup> O tempo métrico faz referência a Colonialidade.

Apesar de entendermos a importância da luta por escolas no campo, com uma educação do campo, compreendemos que para um pensamento decolonial a experiência da Educação do Campo sempre existiu, na maioria das vezes, fora da escola. Ela estava em cada gesto ensinado de mãe para filha, nas palavras, nas canções, nas danças, no olhar para o céu e entender se vai chover ou não. Digo isto, porque pessoas como Tontonha estavam lendo, escrevendo e reescrevendo o mundo. Consequentemente, estavam escrevendo música nele (no mundo). E quando digo escrever música no mundo não estou falando de uma pauta ou pentagrama<sup>11</sup>, estamos falando dos sons sensíveis colhidos no mundo e transformados em música pela tradição oral<sup>12</sup>, pelas culturas síncopas.

O Embelêco que é uma manifestação artístico-cultural de tradição oral, ou seja, representa esta cultura síncopa, revela saberes que são passados de geração em geração, ou melhor de mestre para aprendiz, e que são reescritos por cada geração. Santana (2020) aponta cinco saberes revelados através de seu caminho metodológico, são eles: saberes da natureza, saberes corporais, saberes musicais, saberes plásticos-visuais e saberes subversivos e revolucionários. Vamos nos deter aqui nos saberes musicais dos Embelêcos, com eles aprendemos a pensar outras possibilidades de educação musical do campo, estes saberes para nós, deve ser o conteúdo e parte da educação musical do campo. Através destes saberes podemos ler o mundo, mas além disto, reescrevê-lo. É sobre saberes que se entrelaçam na brincança dos Embelêcos e na experiência de viver.

## **NÃO É SÓ SOBRE MÚSICA, É SOBRE ENCANTAMENTO DE VIDA**

---

Porque mesmo que queimem a escrita,  
Não queimarão a oralidade.  
Mesmo que queimem os símbolos,  
Não queimarão os significados.  
Mesmo queimando o nosso povo,  
Não queimarão a ancestralidade.  
(Nego Bispo)<sup>13</sup>

A oralidade é a maneira com a qual os mestres dos Embelêcos ensinam seus aprendizes. Para Santos (2015), esta é uma forma de contra-colonização que se renova, se reescreve. Como já anunciado, o saber musical da brincança dos Embelêcos não se isola da vida na comunidade. Cada verso e melodia revela o modo de ser e de pensar do povo do Capunga. Quando digo que a cada geração estes saberes são reescritos, me refiro as transformações que esta comunidade faz no próprio modo de viver e de ser e estas transformações são manifestas na brincança dos Embelêcos.

Estas transformações dentro das manifestações da cultura popular já foram analisadas por Gomes & Pereira (1992), em sua teoria do mundo encaixado revela os conflitos entre as diferentes visões de mundo, compreendendo a cultura popular como um modelo cultural alternativo, para ser alternativo é necessário o outro modelo, o dominante. O modelo dominante se impõe como o “único”. Enquanto no modelo alternativo, não há modelo, mas formas outras de viver e produzir significados. “Temos de estar atentos para o fato de que as transformações ocorridas nessas estruturas de superfície remetem para outras em curso nas estruturas profundas da organização social” (Pereira & Gomes, 2002, p. 17). Se referindo aos níveis externos o autor nos fala:

---

<sup>11</sup> Conjunto de cinco linhas e quatro espaços onde se escreve as figuras musicais.

<sup>12</sup> Esta prática de colher sons no mundo, na natureza, nas experiências foi interpretada por Schafer (2001), em seu livro *A afinação do mundo*.

<sup>13</sup> Trecho do poema presente em seu livro: *Colonização, Quilombos: modos e significados*. (2015).

A cultura popular a que nos referimos se apoia num princípio em que interagem os anseios de preservação e de transformação. O segundo, relacionado à insurgência, é vivenciado pelas comunidades a partir de um solo cultural conhecido de onde se aponta para outros solos que podem vir a ser estabelecidos. O aparente paradoxo é, na verdade, uma maneira dinâmica de afirmar que, para preservar, às vezes, é necessário mudar (Pereira & Gomes, 2002, p. 15).

Essas insurgências e transformações permitem que o grupo se relacione com a tradição acolhendo uma rede de transformações intrínsecas à sua cultura e dos grupos que interagem, permitindo assim que a experiência social, portanto cultural, “se apresente como uma constante reconfiguração de experiências” (Pereira & Gomes, 2002, p. 17). “A cultura popular não é apenas tradição, mas também reinterpretção da mudança: as classes populares assimilam da novidade apenas o que convém ao grupo, recusando o resto” (Gomes & Pereira, 1992, p. 80). Dentre estas recusas, nos Embelêcos está o ritmo musical, a melodia modal, já o timbre adquire novas sonoridades, devido a mudança na confecção dos instrumentos. Antes os instrumentos eram construídos pelo grupo, em couro, hoje são comprados de fábrica (como mostra a figura 1). Mas, como disse o mestre Pedro: “a música permanece a mesma” (informação verbal).

**Figura 1.** Instrumentos atuais.



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Adilson Andrade (2019).

Outro elemento muito importante para se pensar música e manifestações da arte e cultura popular é que não há uma separação entre teoria e prática. A teoria aqui, é prática. O pensamento colonial é um pensamento dual, onde existe o céu e o inferno. Para se chegar ao céu, é necessário padecer. Assim é o modelo conservatorial, para se chegar à prática, é necessário padecer na teoria. Nos Embelêcos, não há este dualismo, música é prática. E para surpresa do pensamento colonial, isto não atrapalha a performance musical, ela acontece, mesmo sem escrita no papel. Talvez, em nossa crítica ao modelo conservatorial, nos perguntem sobre as nuances melódicas e de intensidade do som tão típicas da música de concerto, o que falta delas acarretariam a cultura popular? Estas nuances na cultura popular e suas manifestações, estão encarnados nos gestos, no corpo. Aqui, o corpo é um elemento

importantíssimo. Enquanto no modelo europeu, o pensamento musical se faz na mente, os povos originários de Abya Yala<sup>14</sup> e os povos africanos que aqui chegaram não dissociam música e corpo. São nas nuances dos pés do palhaço, que batem no chão e dos personagens que cantam com o corpo que aparecem estas nuances de intensidades.

Nos Embelêcos, música e corpo se confundem, é música a voz do palhaço enquanto puxa os versos, é música o coro que responde, é música os pés dos personagens que batem o chão (para ilustrar melhor, apresentamos a figura 2 com uma imagem do cortejo, e alguns personagens dançando), é música o apito dos gerentes (Figura 3), é música o que fazem os batedores<sup>15</sup> tocando caixa, zabumba ou qualquer outro instrumento de percussão (como visto na figura 1).

**Figura 2.** O cortejo.



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Adilson Andrade (2017).

Todo o cortejo é cantado e dançado (Figura 2). Antes de vermos a chegada dos Embelêcos na vizinhança, ouvimos a batucada, os apitos, a letra das canções. O tempo que é guiado pelos gerentes que vão à frente do cortejo (veremos na figura 3), é marcado nos pés dos personagens, enquanto a melodia dos versos faz a sua subdivisão primeiro na voz do palhaço (personagem de chapéu colorido, atrás do batedor do tambor de marcação, figura 2) e depois todo o coro (personagens). Assim, nos é apresentado alguns elementos desta experiência musical tão caros à educação musical, um deles é tocar em conjunto, fazer ritmos e divisões de tempo, fazer contrapontos de melodias (acontece entre palhaço e demais personagens) e o uso de perguntas e respostas musicais (solo e *tutti*). Estas análises, com uso de termos musicais, elas são nossas e não servem para os brincantes, porque esta é uma prática de experimentar

---

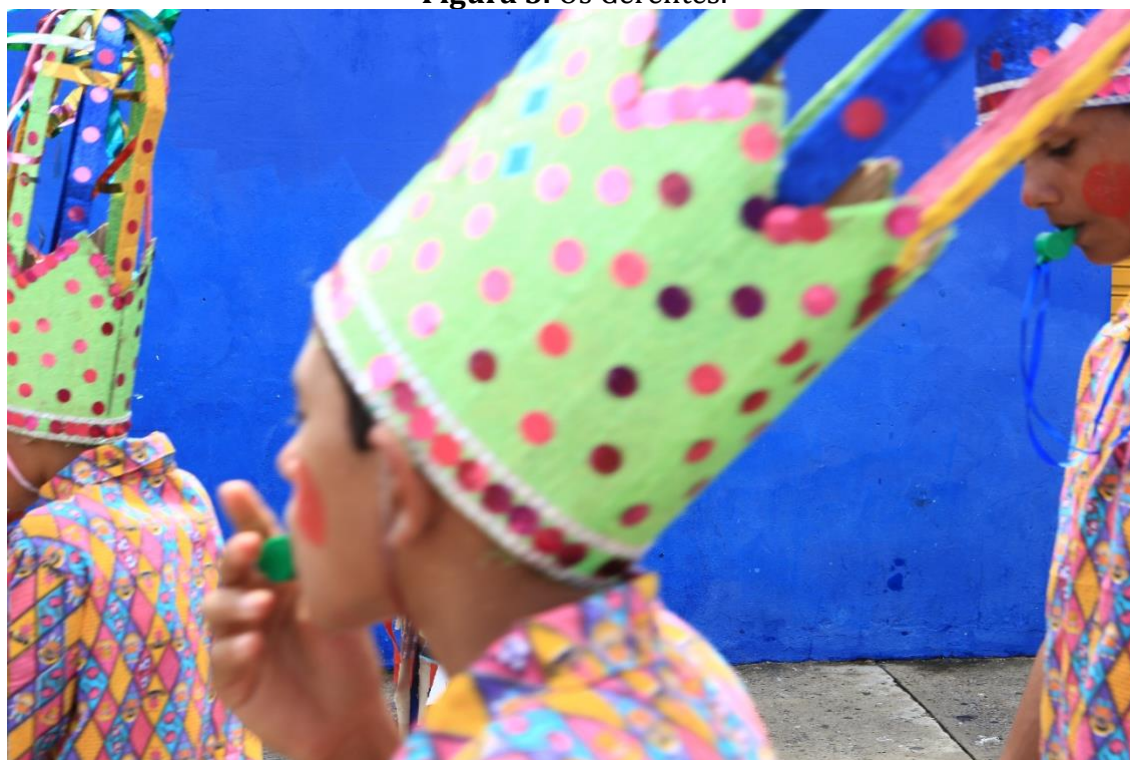
<sup>14</sup> Minha opção aqui é “Abya Yala” não é apenas por uma questão política, mas também devido a suas raízes territoriais. Na língua do povo *Kuna*, está é uma: “terra em plena maturidade”. De acordo com Vanesa Fonseca (1997) ao deixar de nomearmos “América”, “nós exorcizamos” (...) “a pluralidade do continente na alucinação da totalidade de um nome, do nome de uma mulher (terra da América) que deve sua existência ao olhar desejante do outro”, este outro o Europeu. Sabemos que este processo de colonização não se deu apenas em território, mas em saberes, em corpos, em modos de vida, em modos de pensar e etc

<sup>15</sup> Instrumentistas da manifestação artístico-cultural dos Embelêcos.



música no corpo e toda e qualquer análise, mental e textual se tornam efêmeras para eles. O importante para nós, que estamos olhando para a brincança dos Embelêcos é entender que ali existe um lugar onde a música existe e acontece, para isto, ela é ensinada e aprendida.

**Figura 3.** Os Gerentes.



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Adilson Andrade (2017).

Os gerentes (Figura 3) têm uma função muito importante para o cortejo dos Embelêcos, eles vão à frente do cortejo conduzindo-o. Musicalmente os gerentes também têm a função de conduzir a música e são compostos por três duplas, que trabalham a divisão do tempo (musical) sincronicamente, enquanto um componente da dupla marca o tempo do compasso binário, o outro gerente marca a subdivisão, tocando tempo e contratempo. Na experiência da educação musical, o tocar junto e subdividir o tempo, mas sem esquecer o corpo e de forma significativa para sua identidade e ancestralidade, podem ser consideradas experiências muito significativas para estes jovens. Mas este tempo, ele é corporal também, ele sofre nuances, porque não se trata apenas de música e matemática, mas de variações do pulsar assim como a vida, assim como a natureza.

Assim como no samba, entre os apitos métricos e os instrumentos de percussão há os corpos que dançam nas frestas, nas síncopes. A aprendiz griô da música dos Embelêcos, empresta seu corpo e se dispõem a aprender a tocar, a cantar, a apitar, a dançar.

Esse saber que é corpóreo e musical dos Embelêcos carrega em si elementos da música um tanto sofisticados. Os Embelêcos não utilizam um instrumento harmônico para acompanhá-los. Utilizam a voz, uma caixa (caixa clara), um tambor de marcação (bumbo e zabumba) e os apitos. Utilizam a voz para melodia, o palhaço faz uma pergunta e os outros personagens respondendo à pergunta do palhaço. Por vezes, há sobreposição de vozes e/ou contrapontos, todas estas canções e músicas são fundamentadas na oralidade e são ensinadas a partir dela. Para ilustrar segue o texto de alguns versos cantados no momento da brincança:

Palhaço: Embeleco nego velho chapéu de couro levante asaia amarre o cós.

Coro: menina bonita é quem mata nós.

Palhaço: É sexta é sábado domingo é meu.

Coro: o capim da lagoa o veado comeu.

Palhaço: Três pimentas não dão um molho:  
Coro: a cabeça do Judas só tem piolho.  
Palhaço: o palhaço que é  
Coro: ladrão de mulher

As melodias dos versos cantados são fundadas em escalas modais, não havendo a sensação tonal de relaxamento, sempre terminando os versos como se estivessem suspensos. Esses elementos das escalas modais são muito comuns no forró. As notas em um compasso binário simples utilizada pela zabumba são as seguintes: uma semínima pontuada, uma semínima, uma colcheia e retorna para a semínima pontuada repetindo a sequência infinitamente. Sonoramente, causando a sensação de suspensão do som e suavizando a mudança de compasso, produzindo sincopas com o instrumento mais grave do grupo que é o tambor.

Para os Embelêcos, o bom batedor (músico) é aquele que toca forte. Os mestres griôs, durante as oficinas para a construção da pesquisa de Santana (2020), lembram de alguns músicos dos Embelêcos que já morreram, um deles fala: “quando ele tocava estremecia lá na serra”. Falando que o som produzido pelo músico era forte e isso fazia dele o melhor batedor. Isto fala para nós sobre outras formas de vivenciar e interpretar música, estas formas não apenas no ouvir, no sentar-se para tocar, no passar horas estudando uma única nota. Na visão dos Embelêcos, não é apenas a nota que importa, o que importa é a leitura do mundo, do gesto de cada personagem e a educação musical acontece pela oralidade, pela aprendizagem de cada letra, melodia ou ritmo e pela incorporação dos gestos. Esta aprendizagem musical tem conexões profundas com a identidade e com a ancestralidade de cada povo camponês.

## CONCLUSÃO

---

Muito pouco se fala sobre educação do campo e música. O que sabemos é que da educação, ninguém escapa, com a educação musical não é diferente. Todos aprendem música. Ou tocar, ou apreciar, ou cantar... a música faz parte de nossa vida, dos indivíduos e das comunidades, sejam elas camponesas ou não. Na manifestação artístico-cultural dos Embelêcos percebemos que sempre foi possível, para este povo camponês, do povoado Capunga, fazer música. Antes mesmo de se pensar em educação musical nas escolas, a educação musical já acontecia, com encantamento. Mestres griôs ensinavam e aprendizes griôs aprendiam, mas esta aprendizagem não estava desvinculada da vida, da ancestralidade, da identidade e das cosmovisões deste povo. Dentro da brincança, música, dança, corpo não se separam, são todos um só, são todos saberes corporais. O corpo sabe o tempo de dançar, não é necessário para isto entender que se estar dançando nas sincopas, o corpo sabe o lugar certo de atuar.

Não pretendemos aqui deslegitimar ou desvalorizar o espaço da escola e a luta dos povos do campo por estes espaços. Queremos anunciar que para além das instituições de ensino, que tem um papel muito importante na construção e manutenção da colonização das mentes e corpos – espaços mortos de aprendizagens significativas – sementes de saberes musicais acontecem nas frestas e poderiam encantar esta escola. Cada comunidade tem sua forma de ver o mundo, de sentir e de vivenciar, manifestado em suas manifestações culturais e estas, são potenciais espaços de educação musical, ou melhor, de educações musicais.

Porque uma escola sem “alma” é morta.

**AGRADECIMENTOS:** As autoras agradecem o financiamento para a realização deste estudo fornecido pela agência brasileira CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Código de Financiamento 001.

**CONTRIBUIÇÕES DOS AUTORES:** Santana, L.: concepção e desenho, aquisição de dados, análise e interpretação dos dados, e redação do artigo; Lucini, M.: revisão crítica de conteúdo intelectual importante. As autoras leram e aprovaram a versão final do manuscrito.

**CONFLITOS DE INTERESSE:** As autoras declaram que não há conflitos de interesse.

## REFERÊNCIAS

- Arroyo, M. (2000). Transitando entre o “formal” e o “informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. *Anais do VII Simpósio Paranaense de Educação*, Londrina, PR, Brasil.
- Brandão, C. R. (2007). *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense.
- Caldart, R. S. (2012). Educação do Campo. In: Caldart, R. S., Pereira, I. B., Alentejano, P., & Frigotto, G. (Orgs). *Dicionário da Educação do Campo*. São Paulo: Expressão Popular, p. 257-265.
- Fonseca, V. (1997). América es nombre de mujer. *Reflexiones*, 58(1), 1-19.
- Freire, M. (2005). *Contos Negreiros*. São Paulo: Record.
- Freire, P. (1989). *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez.
- Gomes, N. P. M., & Pereira, E. A. (1992). *O mundo encaixado: significações da cultura popular*. Belo Horizonte: Mazza.
- Lucini, M., & Santana, L. M. (2019). Pedagogia decolonial: alternativa teórica plural para o campo da educação popular. *Revista Cocar*, 13(27), 1115-1130. <https://doi.org/10.31792/rc.v13i27>
- Mignolo, W. (2008). Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, 34, 287-324.
- Pacheco, L. (2014). Dossiê Pedagogia Griô: Escritas Griô. *Revista DIVERSITAS*, 2(3), 22-99.
- Pereira, E. A., & Gomes, N. P. M. (2002). *Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Pereira, M. V. (2014). Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, 22(32), 90-103.
- Pereira, M. V. (2020). Higher education music programs, coloniality, and curriculum. *Revista Brasileira de Educação*, 25, 1-24. <https://doi.org/10.1590/s1413-24782020250054>
- Santana, L. d. (2020). *Embelecando a educação: saberes griôs no povoado Capunga em Moita Bonita - Sergipe*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, Brasil.
- Santos, A. B. (2015). *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI/UnB.
- Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp.
- Simas, L. A., & Rufino, L. (2019) *Fogo no mato*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.
- Simas, L. A., & Rufino, L. (2020) *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.
- Vieira, L. B. (2004). A escolarização do ensino de música. *Pro-posições*, 15(44), 141-150.

**Recebido:** 29 de abril de 2021 | **Aceito:** 13 de maio de 2021 | **Publicado:** 15 de maio de 2021



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.