



III *CBP*

Congresso Brasileiro de percussão

ISSN

2965-0577

ANAIS do III Congresso Brasileiro de Percussão

PESQUISA E PERFORMANCE
EM PERCUSSÃO NO PÓS PANDEMIA

<https://www.cbpercussao.com/>

<https://www.youtube.com/@cbpercussao>

UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE



Escola de Música
da UFRN

PPGMus
UFRN



LAPERME
Laboratório de Percussão e Performance Mediada por Recursos Tecnológicos da UFRN

UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPGMU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
INSTITUTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

IARTE

ANAIS DO IIICBP

III Congresso Brasileiro de Percussão

ANAIS DO IIICBP

III Congresso Brasileiro de Percussão

Natal/RN – Brasil

2022





III CBP

Congresso Brasileiro de percussão

ANAIS do III CBP

Essa é uma publicação periódica organizada pelos programas de pós-graduação em música (percussão) da UFRN, UFU, UNESP, UNICAMP e UFMG.

<https://www.cbpercussao.com/>

ISSN 2965-0577

2022

Coordenadores

Cleber Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN)
Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Coordenadores Associados

Carlos Stasi (UNESP)
Fernando Hashimoto (UNICAMP)
Fernando Rocha (UFMG)

Coordenador da Comissão Científica

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Coordenador da Comissão Artística

Cleber Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN)

Comitê Científico (Pareceristas)

Gilmar Goulart, Fernando de Oliveira Rocha, Fernando Augusto de Almeida Hashimoto, Augusto Moralez, Antonio Barreto, Aquim de Souza Lopes Almeida, Tarcísio Braga, Fábio Oliveira, Pedro Sá, Daniel Luís Barreiro, Celso Luiz de Araujo Cintra, Silvio Ferraz, Guilherme Marques Dias, Daniel Gohn

Projeto Gráfico e Editoração

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)
Cleber Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN)

Sumário

APRESENTAÇÃO	13
PROGRAMAÇÃO GERAL	15
COMUNICAÇÕES ORAIS.....	19
Sessão 1 – 23nov, 14h00	
<i>A adaptação dos tambores do candomblé ketu para o pandeiro brasileiro, pela perspectiva de Marcos Suzano e do pandeiro grave</i>	<i>21</i>
Ricardo Augusto de Lima Brandão, Leandro Barsalini	
<i>O pandeiro de Celsinho Silva: aspectos estilísticos</i>	<i>30</i>
Mateus Espinha Oliveira, Fernando de Oliveira Rocha	
Sessão 2 – 23nov, 15h00	
<i>A singularidade percussiva da Banda de Pífanos de Caruaru em Feira de Mangaio: adaptação rítmica e timbrística para bateria.....</i>	<i>40</i>
Carlos Eduardo Sueitt Garanhão	
<i>Aplicações práticas do livro Polyrhythms The Musicians Guide, de Peter Magadini: novos caminhos para a criação de frases para a bateria.....</i>	<i>49</i>
Bruno de Aguiar Ferreira Alves, Fernando de Oliveira Rocha	
Sessão 3 – 24nov, 14h00	
<i>Acessórios acessíveis: soluções práticas para resolver problemas comuns da percussão</i>	<i>58</i>
Eduardo Giancesella, Rubén Ricardo Zúñiga Rojas	
<i>Guia prático para o percussionista: um caminho possível?</i>	<i>67</i>

Anderson Clayton, Ana Letícia Barros

Sessão 4 – 24nov, 14h30

Banda de percussão sinfônica: considerações sobre a sua atuação..... 75

Jefferson Costa

A trajetória do ensino de percussão de concerto no Brasil e a distribuição geográfica dos cursos de graduação..... 83

Douglas Rafael dos Santos, Fernando de Oliveira Rocha

Sessão 5 – 24nov, 15h00

O ijexá e sua inserção na música popular: formas assumidas ao longo do tempo..... 92

Caio Chiarini

Estudo participativo da atuação dos batuqueiros nas cerimônias do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu..... 101

Emerson Coelho de Melo Barbosa

Sessão 6 – 25nov, 14h00

Da tradição à modernidade: a performance de Paulo Braga na música Águas de Março..... 106

Kamillo Kaio Pereira Lima, Cleber da Silveira Campos

Possibilidades de acompanhamentos do gênero baião para vibrafone: uma análise comparativa utilizando o Sonic Visualiser..... 114

Byanca Mandelli

Sessão 7 – 25nov, 15h00

Percussão e voz cantada em execução pelo mesmo performer: reflexões sobre o estudo de El último sello, do compositor Carlos dos Santos..... 122

Monica Rocio Navas Loma, Fernando de Oliveira Rocha

Percussão: além do percutir..... 131

Alisson Antonio Amador, Joachim Emídio, Carlos Eduardo Di Stasi, Ygor Saunier, Leandro Henrique de Amorim Martins

RECITAIS PALESTRA 141

Sessão 01 – 23nov, 14h30

Processos composicionais da obra Meio Fio para pandeiro brasileiro preparado..... 143

Vitor Lyra Biagioni

Música eletroacústica mista para pandeiro e triângulo sinfônico: composição e performance. 145

Cesar Adriano Traldi, Wagner de Jesus Nascimento

Sessão 02 – 25nov, 14h30

Repertório para grupo de percussão iniciante: uma trilha por meio da música contemporânea..... 147

Francisco Abreu Pereira de Oliveira

Uma bateria de bolso: perspectivas interpretativas do pandeiro brasileiro a partir das concepções técnicas e estéticas do pandeiro grave..... 149

Ricardo Augusto de Lima Brandão

APRESENTAÇÕES MUSICAIS 151

Concerto 01 – 23nov, 19h00

Duetos gravados à distância durante a pandemia..... 153

Cesar Adriano Traldi, Cleber da Silveira Campos, Paulo Adriano Ronqui, Raphael Ferreira da Silva

Na Gaveta: performance e gravação da percussão e bateria a distância em formato collab, no contexto da música instrumental brasileira..... 154

Cleber da Silveira Campos

Convidados do III CBP - Programa de improvisação silenciosa..... 155

Guilherme Marques

Concerto 02 – 24nov, 11h00

Convidados do III CBP - O som das baquetas – Duo Repercuti..... 156

Emerson Coelho, Emerson Rodrigues “Pequeno”

Concerto 03 – 24nov, 13h00

Da corda ao ritmo: diálogos experimentais..... 157

Rafael Alves, Everton Gustavo Dias

Duetos e obras eletroacústicas mistas para percussão escritas durante a pandemia (2020/2021)..... 158

Cesar Adriano Traldi, Miguel Faria da Silva

Convidados do III CBP - Bateria na música da América Latina..... 159

Lucas Casacio

Concerto 04 – 25nov, 13h00

Concerto Intersecção: obras para instrumentos de percussão brasileira no contexto da música de concerto..... 160

Vitor Lyra Biagioni, Leonardo Souza Pedro

<i>Vassourinhas no contexto bossanovista</i>	161
Kamillo Kaio Pereira Lima	
<i>Convidados do III CBP - Alves Percussion</i>	162
Artistas Alves	
Concerto 05 – 25nov, 19h00	
<i>Homenagem a Astor Piazzolla</i>	163
Rubén Ricardo Zúñiga Rojas, Ricardo Bologna	
<i>Convidados do III CBP - Rusty Burge in Concert</i>	164
Rusty Burge	
<i>Convidados do III CBP - Obras contemporâneas brasileiras para percussão</i>	165
Joaquim “ZITO”Abreu	

Apresentação

O III Congresso Brasileiro de Percussão resulta da parceria entre a Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a Universidade Federal de Uberlândia. Realizado entre os dias 23 e 25 de novembro de 2022, via Internet, utilizando-se de aplicativos de comunicação e streaming, com conteúdos pré-gravados e atividades online ao vivo.

Cleber Campos e Cesar Traldi
Coordenadores

PROGRAMAÇÃO GERAL

Hr	23nov – QUA (Wed)	24nov – QUI (Thu)	25nov – SEX (Fri)
11h00 - 12h00		Concerto 2	
13h00 - 14h00	13h30 Abertura	Concerto 3	Concerto 4
14h00 - 14h30	Comunicações Orais Sessão 1	Comunicações Orais Sessão 3	Comunicações Orais Sessão 6
14h30 - 15h00	Recitais-Palestra Sessão 1	Comunicações Orais Sessão 4	Recitais-Palestra Sessão 2
15h00 - 15h30	Comunicações Orais Sessão 2	Comunicações Orais Sessão 5	Comunicações Orais Sessão 7
15h30 - 18h30	Reunião Geral	Intervalo	Encerramento
18h30 - 19h00	Intervalo		Intervalo
19h00 - 20h00	Concerto 1		Concerto 5

Comunicações Orais

	Título	Autor(es)
1 23nov QUA 14h00 - 14h30	A adaptação dos tambores do candomblé ketu para o pandeiro brasileiro, pela perspectiva de Marcos Suzano e do pandeiro grave	Ricardo Augusto de Lima Brandão, Leandro Barsalini
	O pandeiro de Celsinho Silva: aspectos estilísticos	Mateus Espinha Oliveira, Fernando de Oliveira Rocha
2 23nov QUA 15h00 - 15h30	A singularidade percussiva da Banda de Pífanos de Caruaru em Feira de Mangaio: adaptação rítmica e timbrística para bateria	Carlos Eduardo Sueitt Garanhão
	Aplicações práticas do livro Polyrhythms The Musicians Guide, de Peter Magadini: novos caminhos para a criação de frases para a bateria	Bruno de Aguiar Ferreira Alves, Fernando de Oliveira Rocha
3 24nov QUI 14h00 - 14h30	Acessórios acessíveis: soluções práticas para resolver problemas comuns da percussão	Eduardo Giancesella, Rubén Ricardo Zúñiga Rojas
	Guia prático para o percussionista: um caminho possível?	Anderson Clayton, Ana Letícia Barros
4 24nov QUI 14h30 - 15h00	Banda de percussão sinfônica: considerações sobre a sua atuação	Jefferson Costa
	A trajetória do ensino de percussão de concerto no Brasil e a distribuição geográfica dos cursos de graduação	Douglas Rafael dos Santos, Fernando de Oliveira Rocha
5 24nov QUI 15h00 - 15h30	O ijexá e sua inserção na música popular: formas assumidas ao longo do tempo	Caio Chiarini
	Estudo participativo da atuação dos batuqueiros nas cerimônias do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu	Emerson Coelho de Melo Barbosa
6 25nov SEX 14h00 - 14h30	Da tradição à modernidade: a performance de Paulo Braga na música Águas de Março	Kamillo Kaio Pereira Lima, Cleber da Silveira Campos
	Possibilidades de acompanhamentos do gênero baião para vibrafone: uma análise comparativa utilizando o Sonic Visualiser	Byanca Mandelli
7 25nov SEX 15h00 - 15h30	Percussão e voz cantada em execução pelo mesmo performer: reflexões sobre o estudo de El último sello, do compositor Carlos dos Santos	Monica Rocio Navas Loma, Fernando de Oliveira Rocha
	Percussão: além do percutir	Alisson Antonio Amador, Joachim Emidio, Carlos Eduardo Di Stasi, Ygor Saunier, Leandro Henrique de Amorim Martins

Recitais-palestra

	Título	Autor(es)
1 23nov QUA 14h30 - 15h00	Processos composicionais da obra Meio Fio para pandeiro brasileiro preparado	Vitor Lyra Biagioni
	Música eletroacústica mista para pandeiro e triângulo sinfônico: composição e performance	Cesar Adriano Traldi, Wagner de Jesus Nascimento
2 25nov SEX 14h30 - 15h00	Repertório para grupo de percussão iniciante: uma trilha por meio da música contemporânea	Francisco Abreu Pereira de Oliveira
	Uma bateria de bolso: perspectivas interpretativas do pandeiro brasileiro a partir das concepções técnicas e estéticas do pandeiro grave	Ricardo Augusto de Lima Brandão

Concertos

	Título	Autor(es)
1 23nov QUA 19h00 - 20h00	Duetos gravados à distância durante a pandemia	Cesar Adriano Traldi, Cleber da Silveira Campos, Paulo Adriano Ronqui, Raphael Ferreira da Silva
	Na Gaveta: performance e gravação da percussão e bateria a distância em formato collab, no contexto da música instrumental brasileira	Cleber da Silveira Campos
	Convidados do III CBP Programa de improvisação silenciosa	Guilherme Marques
2 24nov QUI 11h00 - 12h00	Convidados do III CBP O som das baquetas – Duo Repercuti *Auditório Onofre Lopes da EMUFRN - Transmissão ao vivo pelo canal do III CBP*	Emerson Coelho, Emerson Rodrigues “Pequeno”
3 24nov QUI 13h00 - 14h00	Da corda ao ritmo: diálogos experimentais	Rafael Alves, Everton Gustavo Dias
	Duetos e obras eletroacústicas mistas para percussão escritas durante a pandemia (2020/2021)	Cesar Adriano Traldi, Miguel Faria da Silva
	Convidados do III CBP Bateria na música da América Latina	Lucas Casacio
4 25nov SEX 13h00 - 14h00	Concerto Intersecção: obras para instrumentos de percussão brasileira no contexto da música de concerto	Vitor Lyra Biagioni, Leonardo Souza Pedro
	Vassourinhas no contexto bossanovista	Kamillo Kaio Pereira Lima
	Convidados do III CBP Alves Percussion	Artistas Alves
5 25nov SEX 19h00 - 20h00	Homenagem a Astor Piazzolla	Rubén Ricardo Zúñiga Rojas, Ricardo Bologna
	Convidados do III CBP Rusty Burge in Concert	Rusty Burge
	Convidados do III CBP Obras contemporâneas brasileiras para percussão	Joaquim “ZITO” Abreu

COMUNICAÇÕES ORAIS

Artigos

A adaptação dos tambores do candomblé ketu para o pandeiro brasileiro, pela perspectiva de Marcos Suzano e do pandeiro grave¹

https://youtu.be/m7EnMebB_KE

Ricardo Augusto de Lima Brandão
UNICAMP - ricardobaterabr@gmail.com

Leandro Barsalini
UNICAMP - lebar@unicamp.br

Resumo: O objetivo deste artigo é, de forma preliminar, apresentar e discutir alguns aspectos ligados a adaptação dos ritmos sacros do candomblé, especificamente da nação de ketu, para o pandeiro. Esta investigação se dá a partir do trabalho do percussionista Marco Suzano, e dos músicos pertencentes a uma geração de jovens pandeiristas, denominada neste trabalho por pandeiro grave. Por meio das transcrições de exemplos musicais, de falas dos próprios músicos, e de bibliografia que discute, tanto a prática destes pandeiristas, quanto a música do candomblé, é possível observar os métodos e técnicas utilizados por estes pandeiristas em suas adaptações da linguagem dos tambores para o pandeiro, e a influência que esta música tem sobre suas práticas.

Palavras-chave: Música Popular. Percussão. Pandeiro brasileiro. Candomblé.

The Adaptation of Candomblé Ketu Drums to the Brazilian Pandeiro, from the Perspective of Marcos Suzano and Pandeiro Grave.

Abstract: This article aims to present and discuss some aspects related to the adaptation of the sacred rhythms of candomblé, specifically from the ketu nation, to the *pandeiro*. This investigation is based on the work of the percussionist Marco Suzano, and the musicians belonging to a young generation of *pandeiro* players, that is called *pandeiro grave* in this work. In this sense, through transcriptions of musical examples, speeches by the musicians themselves, and a bibliography that discusses both the practice of these *pandeiro* players and the music of candomblé, it is possible to observe the methods and techniques used by these musician in their adaptations of the language of drums to the *pandeiro*, and the influence that this music has on their practices.

Keywords: Popular Music. Percussion. Brazilian pandeiro. Candomblé.

Em diversas oportunidades (VIDILI, 2017, p. 163; POTTS, 2012, p. 18; BALI; SUZANO, 2020; SUZANO, 2020) o percussionista Marcos Suzano aponta a música do candomblé² não só como uma fonte para sua musicalidade, mas sobretudo, uma fonte para as mudanças e inovações desenvolvidas por ele no pandeiro, influenciando fortemente também os músicos que seguem seu

¹ Fonte financiadora: CAPES.

² É possível entender o candomblé como uma prática religiosa de matriz africana que se formou no Brasil como um modo de preservação das tradições, da memória e dos conhecimentos sagrados vindos do continente africano em terras brasileiras, podendo ser visto como um método de resistência cultural.

legado, e que fazem parte de um *escola* pandeirística que será referida aqui por *pandeiro grave*³ (BARSALINI; BRANDÃO, 2021). Evidentemente, estes pandeiristas não são os únicos, nem os primeiros a dialogar e se apropriar das tradições da música afro-brasileira, mas é interessante notar as técnicas utilizadas por estes músicos para trazer a música dos tambores do candomblé, buscando sintetizar o som resultante do grupo instrumental (neste caso o trio de atabaques) de forma reduzida e adaptada ao pandeiro.

1. A influência da música do candomblé na obra de Suzano

Foi a partir de seu trabalho com Paulo Moura no grupo Ociladocê, que Suzano passou a ter contato mais direto com a música afro-brasileira, e em especial com a música do candomblé. Este grupo foi formado por Paulo Moura em meados dos anos 80, com uma instrumentação que misturava elementos mais jazzísticos e a linguagem percussiva afro-brasileira. Em 1991 este grupo lançou o disco *Paulo Moura e Ociladocê interpretam Dorival Caymmi*, que além do Paulo Moura nos sopros, traz também Alex Meirelles no piano e teclados, Paulo Muylaert na guitarra e Ricardo Feijão no baixo. O grupo contava ainda com três percussionistas: Suzano, Jovi Joviniano, e Carlos Negreiros, que era conhecedor da música afro-brasileira, e havia participado da importante *Orquestra Afro-brasileira*, liderada por Abigail Moura. Suzano também participou, ao lado de Negreiros e Joviniano, do grupo percussivo Baticum, fundado por Beto Cazes em 1992 (BARBOSA, 2015, p.47), em que exploravam também a musicalidade afro-brasileira.

Ao observar a bibliografia que aborda a trajetória de Suzano (VIDILI, 2017; BARBOSA, 2015; POTTS, 2012) fica evidente a influência que a música afro-brasileira teve em seu desenvolvimento técnico e estilístico. É possível notar, então, três importantes características de sua música (e que parecem se estender aos integrantes do *pandeiro grave* de forma geral) que sofreram influência direta do contato com a música do candomblé.

Um primeiro elemento que Suzano absorveu desta música foi o entendimento da divisão do som percussivo em três frequências principais: graves, médias e agudas, cada uma delas com uma função específica. O conjunto instrumental do candomblé, por exemplo, é constituído por três tambores com afinações diferentes, e em alguns casos, funções musicais específicas: o lé (mais agudo), o rumpi (médio), e o rum (grave); além do gã, uma espécie de campana de metal semelhante ao agogô ou ao *cowbell*, que é responsável pela linha guia, ou *clave* (BRANDÃO, 2021, p. 18). Esta forma de dividir os instrumentos de percussão pelo timbre é muito comum nas expressões musicais de matriz africana, presente por exemplo na divisão dos tambores do maracatu e nos berimbaus da capoeira.

Este entendimento influenciou Suzano a pensar o pandeiro não como um instrumento único, mas sim como uma junção de três frequências: o agudo das platinelas, o grave que resulta da vibração da pele solta ao ser percutida com os dedos, e o médio que vem dos tapas no centro da pele. Nesse sentido, cada uma dessas *frequências* é entendida como uma *voz* relativamente autônoma capaz de simular outros instrumentos, e a soma delas, então, poderia sintetizar um grupo de percussão, como o trio de tambores do candomblé, por exemplo. Esta característica

³ Além de Marcos Suzano, vale mencionar Sergio Krakowski, Bernardo Aguiar, Gustavo Bali, Tulio Araujo, Scott Feiner e Nacho Delgado como alguns dos expoentes de maior destaque desta geração aqui chamada de pandeiro grave.

também aproxima de certa forma o pandeiro e a bateria, que também pode ser entendida como um instrumento sintetizador, uma vez que também apresenta as *frequências* graves, médias e agudas (bumbo, caixa e chimbal). Vale ressaltar que a divisão da música de matriz africana em três alturas de frequências, bem como a constatação de que o pandeiro é capaz de gerar três timbres distintos, não são ‘descobertas’ de Suzano, mas o impacto que essa concepção teve sobre sua forma de tocar, e o modo como ele se apropriou destas questões, é que são interessantes de observar. Segundo ele mesmo:

[...] eu comecei a conhecer a coisa dos ritmos do candomblé, dos cultos afro-brasileiros. Isso aí mudou completamente a minha maneira de pensar, por causa exatamente da função dos graves, médios e agudos, que é um norte muito interessante pro percussionista, na organização de ideias, de timbres, de tudo [...]. Isso aí ocupou minha cabeça de uma maneira que eu comecei a tocar, transpor tudo pro pandeiro. Aí quando eu comecei a transpor pro pandeiro, senti que a articulação, a dinâmica do meu toque tinha mudado [...]. E eu comecei a sentir necessidade de cada vez usar mais a mão esquerda, e começou a me limitar a coisa de trabalhar sempre com o dedo no início, na forma tradicional. Aí eu pensei: bom, eu não sei por que a gente não começa com um [toque] na ponta dos dedos, a gente sempre tem que começar com o punho. E aí eu comecei a inverter todas as batidas que eu fazia. (SUZANO apud VIDILI, 2017, p. 163)

A partir da fala de Suzano é possível observar um segundo elemento importante em sua prática, este sim uma inovação estabelecida por ele, que é a inversão da manulação do pandeiro. Na técnica entendida como ‘tradicional’, vinda da *escola* de pandeiro do choro, os ritmo e levadas começam sempre com o polo inferior da mão, o que faz as notas graves em tempo forte (cabeça do tempo e terceira semicolcheia, por exemplo) serem executadas pelo polegar, enquanto que os graves nos tempo fracos, ou contramétricos (segunda e quarta semicolcheia), sejam obtidos pela ponta dos dedos. Suzano constatou que na música do candomblé o fraseado, sobretudo do tambor mais grave (o rum), era fortemente contramétrico, ou seja, privilegia os pulsos fracos. Isto gerava, para Suzano, um problema para o pandeiro, uma vez que o grave do polegar (polo inferior) é mais presente e potente do que o grave com as pontas dos dedos (polo superior). Nesse sentido, inverter as levadas, e começar pelo polo superior da mão, se mostrava mais efetivo nesta tentativa de sintetizar o som dos tambores do candomblé, pois dá ênfase aos graves contramétricos, além de facilitar os tapas caindo na cabeça do tempo, que também é bastante comum nesta música.

O terceiro elemento da música afro-brasileira que chamou a atenção de Suzano é justamente o papel destacado que os instrumentos de afinação grave tem dentro da formação instrumental. No caso do candomblé, o rum é o tambor de maior destaque, ele é o solista e serve de ponte entre a música e os elementos extra musicais do ritual, como a dança, por exemplo. Nesse caso, o fraseado do rum dialoga diretamente com os passos da coreografia, segundo Cardoso: “Ao rum é atribuída a função de dialogar, apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé (2006, p. 57).

Esta função privilegiada dos tambores graves sem dúvidas influenciou muito o entendimento de Suzano sobre o pandeiro. O próprio termo *pandeiro grave* utilizado neste trabalho, indica a forma que Suzano, e os pandeiristas filiados a ele, percebem o instrumento, buscando destacar esta sonoridade grave através de peles de couro mais espessas, fitas na parte de baixo da pele para cortar os harmônicos indesejados, e, quando microfonado, o realce das

frequências graves na mixagem. Para além disso, o entendimento do papel e das funções do rum no conjunto instrumental do candomblé parece ter influenciado no próprio entendimento que Suzano tem sobre a música em si. Ele passou a ‘ver’ o rum em todos os estilos musicais que derivaram das matrizes africanas, seja no fraseado dos pandeiristas de choro como Jorginho do Pandeiro e João da Baiana (VIDILI, 2017, p. 137), seja em outros instrumentos como a baixaria do violão de sete cordas, no baixo do *reggae*, ou no bundo de bateria no *funk* norte americano (ibid. p. 158):

[...] na música afro-brasileira o grave é o solista: O tambor grave cara, o rum, é aí que tá. O baixo do reggae, o [baixaria] violão de sete cordas [no choro brasileiro], o bumbo do funk, tudo isso é rum cara, isto é Ogum... porque a origem africana é a mesma.” (SUZANO apud MOEHN, 2009, p. 293-294).

Nesse sentido, é interessante notar também, como Suzano evoca o tambor rum, para além dos aspectos de sonoridade, buscando repensar também a sua própria função dentro da música. Pois a busca por um pandeiro com uma sonoridade mais grave, se relaciona também com a busca por um espaço de maior destaque para este instrumento no conjunto instrumental, não mais escondido entre o naipe de percussão, mas em destaque e podendo dialogar com a melodia, a harmonia e com os outros músicos. Ocupando assim a linha de frente, lugar que geralmente é destinado a certos instrumentos, como bateria, por exemplo (MOEHN, 2009, p.289).

2. A adaptação dos toques do candomblé para o pandeiro

O candomblé da nação ketu⁴ parece ter sido, entre as diversas nações, a que mais teve influência sobre Suzano e sobre os instrumentistas do *pandeiro grave*. Nesse sentido, há algumas características desta música que vale pontuar. A primeira é a formação instrumental, que como dito, é composta pelos três atabaques de afinações distintas: lé, rumpi e rum, e o gã. Algo que difere o candomblé ketu e jeje da nação de angola é o uso de baquetas de madeira, chamados de *agdavis*, para percutir os atabaques. Na maior parte dos casos, os músicos que tocam o lé e o rumpi utilizam dois *agdavis*, enquanto que o rum é tocado com um *agdavi* e uma mão livre, embora haja algumas exceções, como o toque *ijexá* em que todos os tambores tocam com as mãos livres.

De forma geral, o processo da adaptação dos toques do candomblé keto para o pandeiro visa, a princípio, a redução das quatro vozes percussivas que compõem este conjunto. Segundo o pandeirista Sergio Krakowski, que tem se dedicado a sistematização deste processo, é possível entender que na maior parte dos ritmos do candomblé ketu os tambores lé e rumpi tocam a mesma levada, mantendo a base do toque, e ao mesmo tempo, esta levada muitas vezes acentua também a frase do gã (KRAKOWSKI, 2019), sendo comum a mão forte (ou dominante) do percussionista que toca os tambores, executar o mesmo padrão do gã, enquanto a outra mão faz o preenchimento. Nesse sentido, o desafio, segundo ele, é tocar de forma independente a base (rumpi, lé e gã) e as frases do rum, que é o tambor solista que improvisa e dialoga com a dança.

E aí fica o desafio que é fazer o rum independente, porque aí realmente ele pode tocar em qualquer lugar, não tá na estrutura do le rumpi e gã, e não tá mesmo! Porque se tiver muito não soa como candomblé [...] O rum tem que fazer determinadas coisas em

⁴ Sobre a divisão do candomblé em *nações*, e suas diferenças, ver (MALAGRINO, 2017, p. 31-32)

determinadas partes da liturgia, então não é só que ‘é suingue puro’. Também é! Mas também tem uma função, tem uma funcionalidade ali na liturgia [...] é o meu maior desafio, traduzir isso pro pandeiro da melhor forma possível (KRAKOWSKI;BALI, 2020)

Para servir de exemplo, pode-se observar a adaptação feita por Krakowski do toque *agueré* (KRAKOWSKI, 2020). Este ritmo é associado ao orixá Oxossi, divindade da caça e rei de Ketu, o que faz com que este toque tenha prestígio dentro do candomblé ketu, sendo exclusivo de Oxossi (CANDEMIL, 2021 p. 279), e ao mesmo tempo: “tenha um significado eloquente na função de convocar as divindades africanas a estarem na terra, por intermédio da possessão” (CARDOSO, 2006, p. 287).

O *agueré* é um ritmo binário (8 subdivisões), e sua clave pode ser dividida em uma pergunta de duas notas seguidas (primeira e segunda semicolcheias do primeiro tempo) que é respondida por três notas (primeira, segunda e terceira semicolcheias do segundo tempo). A base do *rumpi* e *lé* acentua também as notas do *gã* com a mão forte, e preenchem o tempo com a mão fraca, e na primeira nota de cada tempo há uma dobra, ou uma *apogiatura*.

Na adaptação para o pandeiro (Figura 1), Krakowski transpõe a base do *rumpi* e do *lé* (em uníssono) para o som agudo das platinelas, neste caso o padrão do *gã* aparece como um acentuação das platinelas, imitando também a acentuação do próprio *rumpi* e do *lé* (mão forte). Vale dizer, que na manulação tradicional dos atabaques neste toque há a repetição da mão dominante na segunda e terceira semicolcheias de cada tempo, e que no caso do pandeiro, a manulação é sempre alternada, o que faz com que o padrão inverta a cada tempo, por isso o segundo tempo começa com o polo superior da mão.



Fig. 1: Transcrição da adaptação do toque *agueré* de Sergio Krakowski, elaborado pelos autores.

Krakowski transpõem a levada do *rum* para as notas graves e médias (tapas) do pandeiro. Nesse sentido, é possível comparar a levada de Krakowski com as transcrições trazidas por Candemil (2021, p. 282) de alguns padrões de *rum* do *agueré*; ainda que os padrões não sejam idênticos, é possível notar semelhanças.

3. Exemplos no repertório

Vale trazer dois exemplos de adaptações dos ritmos do candomblé para o pandeiro que fazem parte do repertório, e que podem ser encontrados em gravação. O primeiro deles é da música *Airá*, tocada por Suzano. E a segunda é uma gravação do pandeirista Bernardo Aguiar, da música *Soro*.

*Airá*⁵ é uma composição de Carlos Negreiros gravada por Suzano em seu primeiro disco solo: *Sambatown*, de 1996. Segundo Suzano (BALI; SUZANO, 2020), fazia parte do repertório do grupo *Ociladocê*, em que Negreiros e Suzano atuavam juntos como percussionistas. Suzano conta que as composições de Negreiros nessa época eram baseadas nos toques do candomblé, e

⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/58L83Dz7S93G5AEcuKM0sO> Acesso em 27, ago, 2022.

eram arranjadas de forma a adaptar os toques sacros não só aos instrumentos de percussão mas também aos instrumentos harmônicos e melódicos.

Airá nesse sentido tem uma sonoridade que remete a música africana e afro diaspórica, utilizando de alguns ritmos de matriz africana, ainda que estilizados para uma instrumentação popular e dessacralizada, por assim dizer.

Esta peça é constituída por diversas partes em que é possível ouvir uma variedade de toques, e mesmo fórmulas de compasso distintas entre cada uma delas. A intenção aqui não é transcrever, ou mesmo analisar a peça integralmente, e sim apontar alguns elementos da música sacra afro-brasileira, reconhecíveis nesta gravação.

No *tema 1* (0:22-2:51), por exemplo, Suzano comenta que a levada é baseada no toque igbin (BALI; SUZANO, 2020), que é associado ao orixá Oxalufã (versão mais velha de Oxalá). Este toque utiliza a base vassi⁶, mas se diferencia dos outro toque desta mesma família pelo andamento muito lento, as frases de rum próprias a ele, e de uma tendência a uma flexibilidade rítmica (micro ritmo) (CANDEMIL, 2021, p. 320).

Na figura 2 está transcrita a levada utilizada por Suzano na seção A do *tema 1*. Embora Suzano faça referência em sua fala ao toque igbin, não foi possível encontrar nas transcrições de Candemil e nem de Cardoso nenhuma característica particular que aproxime a levada de Suzano ao toque do rum do igbin especificamente, embora fique claro que se trata de um vassi. Vale notar que a manulação utilizada nesta levada foge do princípio de alternância regular dos toques, repetindo os pólos da mão em alguns momentos.



Fig. 2: Transcrição da levada da música Airá, elaborado pelos autores.

O segundo exemplo é a música *Soro*⁷, gravada no disco *Family Diner two* (e que consta no *youtube*) do grupo estado unidense *Snarky Puppy* com a participação de Carlos Malta na flauta e pife e Bernardo Aguiar no pandeiro, é uma versão da música, originalmente gravada em 1987, do artista maliano Salif Keïta, que também participa desta faixa.

O solo de Bernardo Aguiar serve de ponte entre as duas seções da composição, a primeira lenta em 12/8, e a segunda em 4/4 mais movida. Bernardo comenta que não houve nenhuma diretriz por parte dos produtores e da banda sobre como deveria ser o solo (ARAÚJO; AGUIAR 2021). A composição toda traz muitos elementos que remetem a uma sonoridade africana, e nesse sentido o solo de Bernardo também traz elementos ligados à raiz afro-brasileira e do candomblé. A transcrição a seguir (figura 3) é um trecho do meio do solo (minutos 3:01-3:23 da gravação), em que se observa referências a dois ritmos de matriz africana.

⁶ Vassi não é exatamente um toque, e sim uma base genérica que é utilizado em diversos toques, para diversas divindades, nesse sentido pode ser entendido como uma família de toques, na qual uma mesma base é utilizada, mas cujo toque é determinado pelas frases do rum e pelo contexto em que é tocado.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gCCnGtJdj28> Acesso em: 27, ago, 2022.



Fig. 3: Transcrição de trecho do solo da música Soro, elaborado pelos autores.

Os oito primeiros compassos fazem referência ao toque daró, também chamado de ilú, *quebra prato*, ou agueré de Iansã. Este toque está ligado à orixá dos ventos e tempestades, Iansã. A base do rumpi e do lé segue o padrão já mencionado, em que a mão forte toca o padrão da clave enquanto a outra mão preenche, gerando uma dobra na terceira semicolcheia do primeiro tempo, e segunda semicolcheia do segundo tempo.

O solo de Aguiar incorpora a base do daró na condução das platinelas, e privilegia o fraseado com as notas graves, possivelmente buscando imitar a sonoridade do rum. Embora seja difícil encontrar elementos idênticos entre as frase utilizadas por Aguiar e o fraseado do rum do daró, as transcrições feitas por Candemil (ibid, p. 293) mostram que os padrões feitos pelo rum neste toque utilizam muita notas graves, não muito distante da sonoridade empregada por Bernardo.

No compasso 9 e 10 do solo, há uma espécie de transição que explora frases de cinco notas, e que não se encaixam no compasso de 2/4, por isso se optou por grafar esta frase como um compasso de 15/8 e um 7/8 respectivamente. Esta transição leva a uma seção de quatro compassos de 12/8 que segundo Aguiar é percebido por ele mesmo como uma referência ao ritmo jongo: “acabou saindo sem pensar um jongo... era meio jongo. Tem uma parte do solo que fica [ele mostra no pandeiro]. Um fraseado meio que apareceu ali, e dessa maneira que eu gosto, sem pensar” (ARAÚJO; AGUIAR, 2021). O jongo não é um ritmo sacro, mas é uma prática musical e de dança de matriz africana, de origem bantu (DIAS, 2014), bastante presente no sudeste brasileiro.

4. Conclusões finais

Este artigo é um olhar ainda inicial sobre este tema que merece maior desenvolvimento, pois seria possível trazer ainda outros muitos exemplos de adaptações dos toques do pandeblé, e de outras expressões musicais afro-brasileiras para o pandeiro, realizadas pelos instrumentistas da *escola do pandeiro grave*. Ainda assim, a partir dos exemplos citados, é possível observar o impacto e influência que a música sacra de matriz africana têm sobre este grupo de instrumentistas que buscam uma ampliação da linguagem do pandeiro, para além de seus repertórios tradicionais e já consolidados. Mostra ainda as técnicas e procedimentos que estão por trás da adaptação de ritmos a princípio estranhos ao pandeiro, e que fazem do pandeiro um instrumento, como diz Bernardo Aguiar (2020), que sintetiza ideias musicais.

Referências:

BALI, Gustavo; KRAKOWSKI, Sergio. Live parte 4 [vídeo] min. 57:04. 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CAzD-o_nEea/ Acesso em 27, ago, 2022.

BALI, Gustavo; SUZANO, Marco. Live parte 1 [vídeo] min. 59:57. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAGZM97nu1u/> Acesso em 27, ago, 2022.

BARBOSA, Kátiusca Lamara. *Marco Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro*. 80 p. Dissertação (mestrado em música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

BARSALINI, Leandro; BRANDÃO, Ricardo. Articulando o passado: Como a tradição pandeirística do choro é apropriada pela geração do Pandeiro Grave. In: *Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa, 2021 p. 1-12.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. O que as mãos não ousam tocar: Revisão crítica das “premissas musicais” do livro *Feitiço Decente* de Carlos Sandroni. *Revista da Tulha*, v.7, n.1, p. 9-32, 2021.

CANDEMIL, Luciano da Silva. *A percussão do candomblé ketu em Santa Catarina: uma narrativa mitológica, musical e extramusical*. 363 p. Tese (Doutorado em música). Setor de Arte, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

CARDOSO, Ângelo Nonato. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em música/etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2006

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjongo angolano. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.59, p.329-368, 2014

DICA de pandeiro do Krakowski #7: avamunha. Sergio Krakowski [video] min. 10:19. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHRDBhRPE2U> Assesso em 27. ago. 2022

MALAGRINO, Leonardo França. *Os ritmos no candomblé de nação angola: a música do templo de cultura bantu Redandá*. 121 p. Dissertação (Mestrado em música). Universidade de Brasília, Brasília, 2017

MARCOS Suzano: Bate-papo de pandeiro etc. Leonardo Persoleo [video] min. 59:56. Pandeiro Etc, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aSJjv_qTVkU Acesso em: 27, ago, 2022.

MOEHN, Frederik. *A Carioca Blade Runner, o How Percussionist Marco Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and Other Matters of (Politically) Corect Music Making*. *Ethnomusicology*, v.53, n.2, p. 277-307, 2009.

PANDEIRO Moderno: *Uma breve história do pandeiro moderno*. Bernardo Aguiar. [vídeo] min. 14:30. Groove Arte. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0toYLAKkhQg> Acesso em: 27, ago, 2022.

PANDEIRO Talk com Túlio Araújo - Bernardo Aguiar (RJ). [vídeo] min: 138:32 Tulio Araujo, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4DUDKllh4dI> Acesso em: 27, ago, 2022.

POTTS, Brian. *Marco Suzano and the amplified pandeiro: Techniques for non traditional performance*. 89 p. Tese (Doutorado em artes musicais). University of Miami, Florida, 2012.

SERGIO Krakowski: Bate-papo de pandeiro etc. Leonardo Persoleo [video] min. 59:58. Pandeiro Etc. 2020 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ECyy5Z9oW0w> Acesso em: 27, ago, 2022

VIDILI, Eduardo. *Pandeiro Brasileiro: Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marco Suzano*. 228 p. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

O pandeiro de Celsinho Silva: aspectos estilísticos

https://youtu.be/m7EnMebB_KE

Mateus Espinha Oliveira

UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) - mateusespinha@yahoo.com.br

Fernando de Oliveira Rocha

UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) - fernandorochoa70@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo traçar alguns aspectos estilísticos da performance ao pandeiro de Celsinho Silva. Foram feitas algumas transcrições de trechos de gravações importantes do pandeirista que foram comparadas com algumas falas dele sobre sua performance no pandeiro. As falas foram extraídas de entrevistas feitas em vídeo ou em trabalhos acadêmicos. As transcrições ilustram a fala do pandeirista quando ele tenta explicar em palavras a sua prática musical.

Palavras-chave: Pandeiro. Percussão. Performance. Música brasileira.

Celsinho Silva's Pandeiro: Stylistic Aspects

Abstract: The goal of this article is to trace some of the stylistic aspects of Celsinho Silva's performance on the pandeiro. For that, we have made some transcriptions of important recording excerpts made by Celsinho Silva. These transcriptions were compared with some comments of his about his performance on the pandeiro. The comments were extracted from interviews made in videos or academic works. The transcriptions illustrate his comments in which he tries to explain in words his musical practice.

Keywords: Pandeiro. Percussion. Performance. Brazilian Music.

1. Introdução

Este artigo visa traçar alguns breves pontos sobre aspectos estilísticos da performance do pandeiro de Celsinho Silva, filho de Jorginho do Pandeiro e um importante pandeirista da atualidade. Para estabelecer estes aspectos estilísticos nos baseamos em algumas entrevistas dadas pelo músico nas quais ele menciona, em alguns momentos, aspectos de sua prática no pandeiro. Para ilustrar estes dizeres procuramos transcrever o pandeiro de algumas gravações feitas por Celsinho Silva. Estas transcrições mostrarão uma convergência entre as descrições que Celsinho fez de sua prática e sua performance no instrumento. Os trechos escolhidos são de trabalhos importantes feitos pelo músico e consistem tanto em momentos de solo como em momentos de acompanhamento. Foram escolhidas gravações do grupo Nó em Pingo D'água e do Maurício Carrilho Sexteto. O grupo Nó em Pingo D'água é um grupo do qual Celsinho é fundador e membro há vários anos e por isso bastante representativo de sua prática. Maurício Carrilho é um músico com o qual Celsinho possui uma grande afinidade musical, pois já estabelece uma parceria de vários anos, remontando ao início de sua carreira musical, quando

tocaram juntos no grupo Os Carioquinhos. Ambos participaram da fundação da EPM⁸, além de lecionar nesta escola.

O texto começará com um breve histórico acerca de Celsinho Silva, feito para contextualizar o leitor acerca dos trabalhos desenvolvidos pelo músico e sua relevância no universo do pandeiro. Em seguida haverá algumas breves considerações sobre o papel das transcrições como ferramenta de análise e pesquisa em música, já que elas foram parte essencial na metodologia usada para obter os resultados presentes neste artigo.

Por último é importante dizer que este é um trabalho que apresenta resultados parciais oriundos de uma pesquisa de doutorado em andamento. Esta pesquisa visa, entre outras coisas, traçar características de estilo de alguns pandeiristas brasileiros, entre eles Celsinho Silva. Há ainda mais etapas da pesquisa a serem realizadas, o que, esperamos, traga maior detalhamento e precisão acerca da performance do pandeiro de Celsinho Silva.

2. Celsinho Silva: breve histórico

Celsinho Silva é um músico inserido no universo do choro desde o âmbito familiar. Filho de Jorginho do Pandeiro e sobrinho de Dino 7 Cordas, Celsinho cresceu em um ambiente familiar musical. Sua trajetória profissional iniciou-se com o grupo de choro Os Carioquinhos, no ano de 1976. Em 1978 funda o grupo Nó em Pingo D'água, com o qual ganhou duas vezes o Concurso de Choros RJ (1979 e 1995) e gravou 5 discos. Celsinho participou da primeira formação da Camerata Carioca, em 1979, juntamente a Radamés Gnattali. Ele também participa da banda de Paulinho da Viola desde o ano de 1980. Além dos exemplos já citados, o músico já tocou com diversos nomes importantes da música brasileira, como: Elton Medeiros, Tereza Cristina, Afonso Machado, Zé da Velha e Silvério Pontes, Índio do Cavaquinho, Luciana Rabello, Beth Carvalho, Paulo César Pinheiro, Dominginhos, Nara Leão, Joel Nascimento, Turíbio Santos, Guinga, Ney Matogrosso, Ivan Lins, Chico Buarque, entre outros (DISCOS DO BRASIL). Celsinho ainda atua como produtor musical, tendo produzido discos de seu grupo, Nó em Pingo D'água, e também de outros projetos, como gravações de discos e programas de rádio do grupo Época de Ouro e da cantora Machiko Watarumi. Celsinho vem realizando tanto cursos como shows no Japão desde 2002. Além disso, também gravou e produziu seu próprio disco autoral, *Nas Ondas da Noite*, lançado em 2019.

Além disso, Celsinho também é professor e fundador da EPM desde o ano 2000. Essa escola, além vem alcançando grande número de alunos que visam estudar com professores de relevância nacional ligados ao choro em sua sede fixa no Rio de Janeiro e também nos diversos festivais que produziu ao redor do país.

3. Transcrições

Este texto utiliza em boa medida a transcrição como recurso metodológico para entender a performance do pandeiro de Celsinho Silva. Sabemos que há diversas limitações no uso de transcrições e que elas nunca chegam a traduzir completamente um trecho musical. Estamos em concordância com Nettle (2015, pág. 76) quando este diz que:

⁸ EPM- Escola Portátil de Música. Escola de música no Rio de Janeiro dedicada ao ensino do choro. Além do ensino regular em sua sede a escola também promove festivais de Choro em diversas partes do país.

[...] seja direcionada para a performance ou para a análise, a transcrição somente dá aos leitores uma noção precisa do som específico de uma canção se eles já conhecerem de forma geral o tipo de som esperado, se eles já estiverem familiarizados com este estilo⁹.

Sendo assim, entendemos que há sempre uma problemática relativa à fidelidade do ato de transcrição em si e daremos sempre a referência da gravação utilizada, acompanhando as transcrições presentes no texto.

Por outro lado, a transcrição pode ser muito útil como estratégia de pesquisa e como forma de conhecer a fundo o músico pesquisado. O próprio ato de transcrever um trecho musical funciona como forma de se aproximar do objeto pesquisado. A transcrição, quando feita com cuidado e atenção, é uma consistente ferramenta de estudo e permite ao pesquisador uma reflexão sobre o objeto de seu estudo. Seeger (1988, pág. 187) diz que o papel da transcrição é:

[...] levantar questões, observar coisas que sem uma aproximação sistemática não parecem importantes e mandar os pesquisadores de volta aos seus dados, seus informantes e as suas experiências para de novo explicar os difíceis fenômenos musicais.

Segundo Nettl (1964, pág. 127), ela permite um aprofundamento naquilo que se estuda de forma diferente de uma mera audição musical. O ato de transcrever permite ao pesquisador absorver com mais propriedade o estilo musical estudado, e proporciona a ele a oportunidade de obter uma "[...] detalhada descoberta pessoal de uma música, o que poderá vir somente através da transcrição de ouvido"¹⁰ (NETTL, 1964, 128).

Sendo assim, a transcrição é usada neste artigo não somente como forma de descrição da performance do músico, mas sim como forma de conhecer de maneira mais profunda a sua performance e também de expor ao leitor estas conclusões.

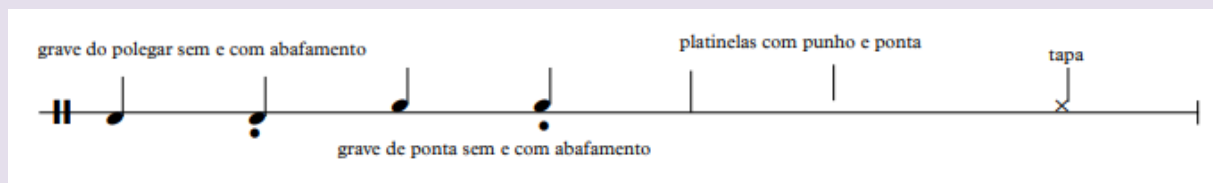


Fig.1: Bula descritiva com o sistema notacional utilizado.

4. A performance de Celsinho Silva

Para começar a falar sobre o estilo de Celsinho Silva iremos mencionar uma entrevista da qual ele participou chamada *Choro: Patrimônio Cultural do Brasil- Instrumentistas*, presente no canal da associação Amigos do Museu Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC) na rede *youtube*. Nesta entrevista, ao ser perguntado sobre a forma de fazer a base no pandeiro ele fala sobre a importância de ter um pandeiro atuante, uma "base atuante". Em um momento ele diz: "Eu acho que é pra tocar mesmo, pra botar pra fora". (ACAMUFEC, min. 01:34:55) Em outro, diz o seguinte: "Eu acho que é muito importante ter um pandeiro atuante, um pandeiro lisinho eu

⁹ Texto original: "[...] whether intended for performance or analysis, a transcription gives the readers an accurate idea of the specific sounds of a song only if they already know in general the kind of sound to be expected, if they are already acquainted with the style" (tradução do autor).

¹⁰ [...] the detailed personal discovery of a music which can only come from transcription by ear.

não gostaria de fazer" (ACAMUFEC, min. 01:35:36). Uma outra frase ilustra ainda melhor a forma de participação do pandeiro dentro do Choro: "Eu penso que é base atuante. Você acentua, você chama a atenção, você divide, você brinca com o outro. Então é base, você dá a base, mas presente" (ACAMUFEC, min. 01:34:01). Na música *Rogerinho no Sete*, presente no disco *Maurício Carrilho Sexteto +2*, há, logo no começo, um trecho em que o tema é tocado no violão de sete cordas acompanhado somente pelo pandeiro. Este trecho (ver fig. 2) ilustra bem essa concepção de "base atuante". Nele o pandeiro não mantém em momento algum uma repetição de um padrão constante de acompanhamento e acentua diversos pontos da melodia, interagindo de maneira a ter também um papel protagonista. O pandeiro "acentua", "chama a atenção", "brinca com o outro". Na sequência da música, quando entram outros instrumentos, o teor do acompanhamento de Celsinho é o mesmo, o pandeiro continua executando diversas acentuações e interações semelhantes ao longo da música.



Fig.2: Transcrição do pandeiro de *Rogerinho no Sete* (Maurício Carrilho). Disco: Maurício Carrilho Sexteto+2. Min. 00:00.

Outro fator estilístico relativo à performance de Celsinho Silva que podemos perceber com esta transcrição é o uso de alguns tipos de fraseado semelhante aos usados por seu pai, Jorginho do Pandeiro. Na terceira linha deste trecho encontramos uma frase que baseia sua rítmica no padrão de acompanhamento do tamborim, também chamado de paradigma do Estácio¹¹. Em sua dissertação de mestrado, Vidili (2017, pág. 128) nos mostra um tipo de fraseado ao qual Jorginho atribui o nome de "bossas", baseado neste padrão rítmico e altamente recorrente em sua performance. Na figura abaixo, Vidili (2017, pág. 128), nos mostra a comparação das "bossas" de Jorginho com o padrão rítmico do tamborim.

¹¹ O paradigma do Estácio é um padrão rítmico predominantemente utilizado no samba durante a década de 1930. Ele se assemelha ao padrão rítmico do tamborim descrito nas figuras 2 e 3 (SANDRONI, 2008, pág. 33).

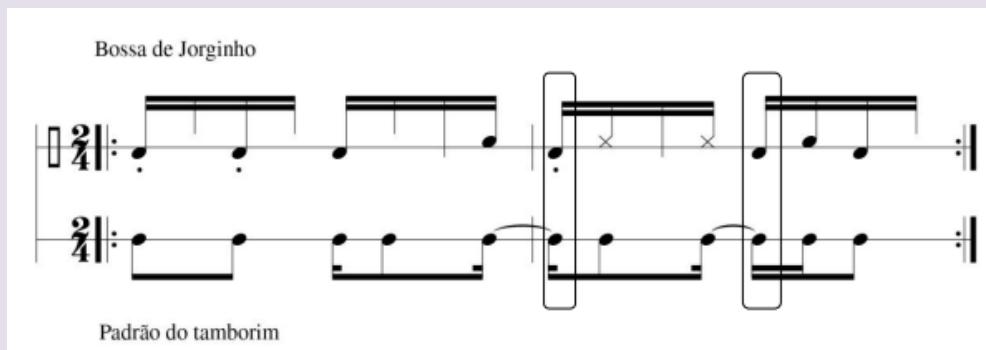


Fig. 3: Comparação de uma "bossa" de Jorginho do Pandeiro com o padrão rítmico do tamborim (VIDILI, 2017, pág. 128).

Este tipo de fraseado é muito semelhante ao presente nos compassos 9 a 12 do trecho tocado por Celsinho em *Rogerinho no Sete*, e segue sendo recorrente ao longo da música.

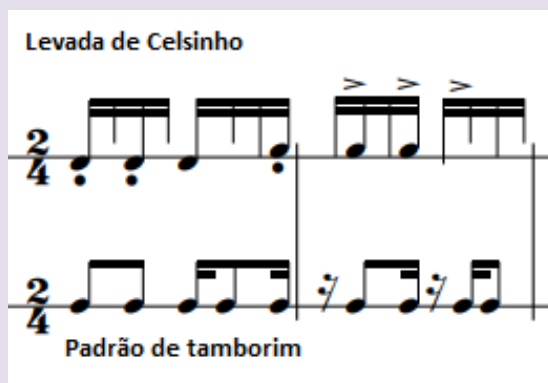


Fig. 4: Comparação do fraseado de Celsinho com o padrão do tamborim.

Em outra entrevista dada por Celsinho, na *live* Pandeiro Talk, coordenada pelo pandeirista Túlio Araújo, ele fala sobre seu processo de aprendizado do pandeiro e a influência de seu pai:

Eu vinha ouvindo o meu pai tocar desde que eu nasci, né! [...] O que aconteceu com a gente¹² foi que a gente passou pro pandeiro o que a gente já sabia, já conhecia, os sons todos. [...] Você já tem aquilo tudo no ouvido desde que cresceu ouvindo aquilo, quando você foi pro pandeiro, você só transformou aquilo pra sua mão (PANDEIRO TALK, min. 14:22).

Eduardo Silva, filho de Celsinho, complementa esses dizeres com a seguinte fala:

No nosso caso (referindo-se a Eduardo e Celsinho),[...] o significado veio antes [...], a gente já tinha visto a aplicação de todos aqueles sons e viradas e tal na prática, na vivência, e aí no momento em que você dá a técnica pra fazer aquilo e você pega a técnica, cabô, você já sabe aonde botar. Então, é... a biblioteca de ferramentas ela precisa

¹² Ao dizer a expressão "a gente", Celsinho se remete a uma conversa que teve com seu filho, Eduardo Silva, sobre o aprendizado do pandeiro em sua família.

de significado depois, o significado tava pronto, então a técnica vem... ela avança muito mais rápido (PANDEIRO TALK, min. 18:52).

Essas falas mostram que o aprendizado com Jorginho surgiu de forma bastante natural, dentro da convivência cotidiana. Ambos afirmam que ouvir Jorginho do Pandeiro foi o início de seu aprendizado, e a forma de tocar dele acabou moldando parte do estilo de ambos. Como Celsinho mesmo disse: "[...] isso entrou na minha mão" (PANDEIRO TALK, min. 16:17). Outro tipo de fraseado usado por Celsinho que também pode remontar à performance de Jorginho do Pandeiro é o uso das hemíolas¹³, tipo de fraseado também encontrado por Vidili (2017) em sua pesquisa sobre o estilo deste último pandeirista. A figura abaixo ilustra um solo de Jorginho feito a pedido de Vidili (Ibdem) feito no estilo de um "samba batucado". Este solo contém algumas destas hemíolas:

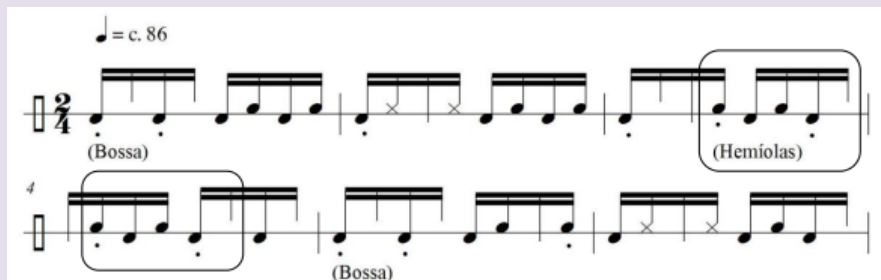


Fig. 5: Transcrição de solo de Jorginho do Pandeiro (VIDILI, 2017, pág. 136).

Este procedimento também pode ser encontrado na prática de Celsinho, como podemos ver através de dois trechos de solos dele transcritos abaixo.

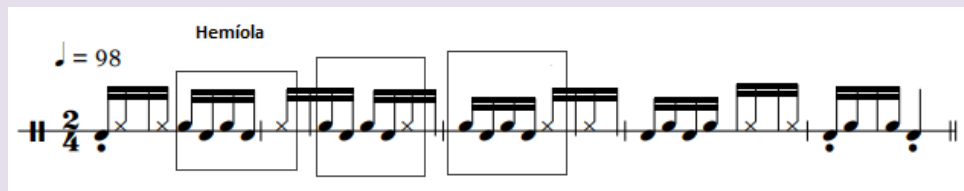


Fig. 6: Transcrição do solo de Celsinho Silva na música Um Abraço no Celsinho (Maurício Carrilho), presente no disco Maurício Carrilho Sexteto +2, min. 02:35.

¹³ O conceito de hemiola neste texto se refere a pequenos deslocamentos rítmicos inseridos na métrica de uma música. Para uma discussão mais pormenorizada deste conceito ver Cohen (2004-2005).



Fig. 7: Transcrição do solo de pandeiro na música Pagode Jazz Sardinha's Clube (Rodrigo Lessa/Eduardo Neves/Mauro Aguiar), disco N6 na Garganda do grupo N6 em Pingo D'água, min. 03:43.

Como podemos ver, a partir das transcrições descritas nas figs. 6 e 7, Celsinho Silva usa o recurso das hemíolas em ambos os solos de maneira semelhante àqueles feitos por seu pai e transcritos por Vidili (2017, pág. 136).

Em outro ponto porém, Celsinho mostra-se diferente de seu pai. Em todas as transcrições até agora estudadas há uma predominância grande do uso dos sons graves do pandeiro. Ainda que ele use os tapas ocasionalmente, o som grave é muito mais presente em sua performance, e isso ocorre tanto em momentos de acompanhamento como em momentos de solo. Na performance de Jorginho o uso dos tapas é mais frequentes em ambas as situações (c.f. VIDILI, 2017, págs. 122-150).

Este uso dos graves é possivelmente um dos elementos que Celsinho usa para alcançar a "base atuante" que ele busca executar em suas gravações. Esta forma de executar a base é descrita por Eduardo Silva com as seguintes palavras: "[...] ele muda o jeito de interpretar lá no CD do N6 em Pingo D'água, que é o que eles interpretam o Jacob¹⁴ (do Bandolim), eles vêm com uma pegada muito diferente, [...] ele vem com uma outra pegada no pandeiro que eu ainda não tinha visto" (PANDEIRO TALK, min. 24:55). Esta "outra pegada" pode ser caracterizada por um certo "peso" que ele coloca em sua execução do pandeiro. Podemos ver pelas transcrições a quantidade de sons graves usada por ele. Não podemos, entretanto, avaliar apenas através desta quantidade de graves, o impacto de volume sonoro do instrumento dentro do arranjo de uma dada música. Isso pode ser percebido ao se escutar as gravações. Este "peso" é descrito por Celsinho da seguinte forma: "[...] O N6 (em Pingo D'água) é cheio de ataques, cheio de num sei quê, se eu tocasse um pandeiro reto, liso, com um sonzinho, [...] ia ficar tudo muito magrinho, então aquela função ali é um pandeiro pesado [...], o Época de Ouro já é outra coisa, e tem um peso também" (ACAMUFEC, min. 01:35:12).

Assim, entre as características de seu pandeiro está a presença dos graves, e sempre uma participação consistente do instrumento dentro do grupo musical. Para Celsinho o pandeiro "[...] não veio para ocupar um pedacinho do negócio, ele veio para participar!" (PANDEIRO TALK, min. 51:20).

¹⁴ O CD referido por Eduardo Silva tem o nome de Receita de Samba, lançado em 1990.

Na música Samba da Minha Terra, gravada no disco Sambantologia, do grupo Nó em Pingo D'água, temos outro exemplo do uso dos graves na sonoridade e no estilo de Celsinho Silva. A "levada" da música utiliza muitos toques em semicolcheias no grave do pandeiro. Um fato interessante é o uso de dois pandeiros na gravação da música, um no início da música com uma afinação extremamente grave e outro a partir do minuto 01:35 em que a afinação é bem mais aguda. Este fator da afinação ilustra bastante a frase citada acima em que Celsinho diz que o pandeiro "veio para participar". O uso do pandeiro com a afinação grave para a introdução é parte essencial do arranjo, ele não simplesmente executa o ritmo ele participa de forma integral da sonoridade do trecho.

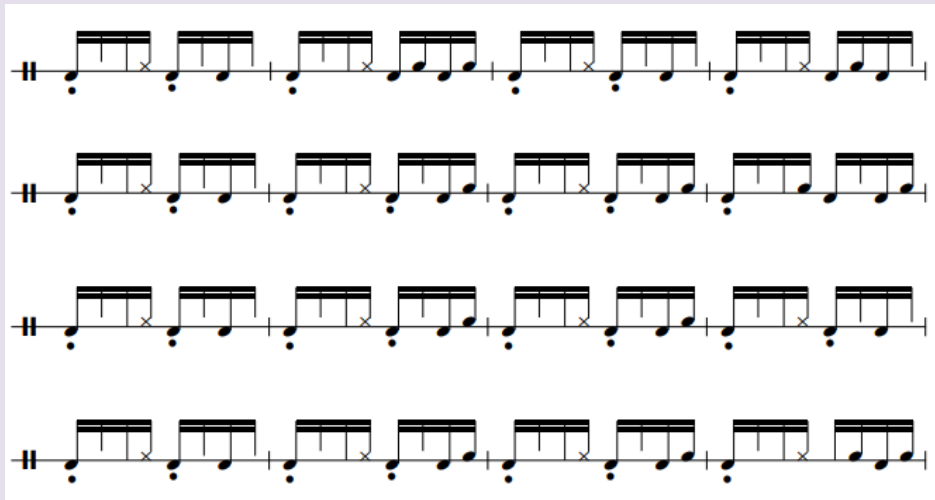


Fig. 8: Transcrição da levada do pandeiro em Samba da Minha Terra (Dorival Caymi), disco Sambantologia do grupo Nó em Pingo D'água, min. 00:00.

Além de mostrar a importância do uso do grave na performance de Celsinho Silva, este trecho mostra também alguns indícios da maneira como ele toca os sambas, o que é diferente de sua maneira de tocar os choros. Em entrevista a Vidili (2017, pág. 134), Celsinho diz que "tem certas levadas, certos contratempos que a gente faz no choro e não faz no samba, ou faz no samba e não faz no choro". O acompanhamento transcrito na fig. 7 mostra uma alta frequência do uso de quatro semicolcheias no segundo tempo do compasso, além de variações deste padrão rítmico, que se assemelham à função do surdo dentro do samba. Obviamente não podemos usar somente uma música como base para afirmar o estilo de execução do samba por Celsinho Silva, mas ela pode trazer algum indício acerca das diferenças na execução do samba e do choro.

5. Considerações Finais

Muito se pode pesquisar e investigar para caracterizar a performance do pandeiro de Celsinho Silva. Aqui neste texto estão apenas alguns apontamentos iniciais que nos dão alguns indícios desta performance. Os resultados aqui presentes são parciais, dentro de uma pesquisa ainda em andamento. Mas já podemos afirmar algumas coisas a partir das observações aqui presentes. Celsinho Silva tem uma influência visível de seu pai, o que dificilmente seria diferente, dado o contexto familiar no qual o músico começou sua atividade musical. A esta influência porém, somam-se aspectos individuais marcantes que até aqui podem ser percebidos

através de algumas evidências recorrentes em sua performance. A primeira delas é a chamada "base presente", caracterizada pelo alto nível de interação entre o pandeirista e os demais elementos da música, além da constante variação rítmica presente em suas execuções. O uso dos graves é outro fato marcante, que contribui com este conceito de "base presente", pois fornece bastante "peso" ao pandeiro de Celsinho. Esta importância que o músico dá à execução da base vem justamente da vontade dele de dar uma importância grande ao pandeiro, de fazer com que este instrumento tenha a mesma importância dos outros instrumentos na música, de que seja um instrumento de participação efetiva no arranjo e não um instrumento que esteja somente executando um acompanhamento.

Referências:

COHEN, Sara. A hemíola no Estudo para Piano nº2, Cordes à Vide, de Gyorgy Ligeti. *Cadernos do Colóquio 2004-2005*. Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 118-137, 2007.

DISCOSDOBASIL.COM.BR. Disponível em: < <https://discosdobrasil.com.br/>>, Acesso em: 13 set. 2022.

MAURÍCIO CARRILHO SEXTETO +2. Maurício Carrilho (compositor). Rio de Janeiro: Acari Records, 2004. Compact Disc.

NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The free press of Glencoe, 1964.

_____. *The Study of Ethnomusicology: thirty-three discussions*. 3ª Edição. Chicago: University of Illinois Press, 2015.

NÓ NA GARGANTA. Nó em Pingo D'água (intérprete). Rio de Janeiro: produção independente, 1998. Compact Disc.

SAMBANTOLOGIA. Nó em Pingo D'água (intérprete). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016. Compact Disc.

SANDRONI, Carlos. *O Feitiço Descendente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SEEGER, Anthony. Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical em etnomusicologia. *Revista do Museu Paulista*. v. XXXIII, 1988.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. Florianópolis, 2017. 228p. Dissertação (mestrado em etnomusicologia). Universidade do Estado de Santa Catarina.

YOUTUBE.COM. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=TNpn_0m_Is4>. Acesso em 13 set. 2022. *Seminários: Choro Patrimônio Cultural do Brasil.* Veiculado em 26 jul. 2021. ACAMUFEC- Associação dos amigos do Museu Folclóre Edson Carneiro. Dur.: 02:55:40.

_____ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zKhyrVW5k-U>>. Acesso em 13 set. 2022. *Pandeiro Talk com Túlio Araújo- Celsinho Silva, Eduardo Silva e Netinho Albuquerque.* Veiculado em 21 jun. 2021. Túlio Araújo. Dur.: 02:26:46.

A singularidade percussiva da Banda de Pífanos de Caruaru em Feira de Mangaio: adaptação rítmica e timbrística para bateria

<https://youtu.be/jKxz9U36fGg>

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão
Universidade do Estado da Bahia – eduardosueitt@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta um estudo acerca da seção rítmica empreendida pelos instrumentos de percussão na música Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha) gravada pela Banda de Pífanos de Caruaru, no LP A bandinha vai tocar (1980), propondo, uma possibilidade de adaptação destes ritmos para bateria. O processo adotado como modelo de adaptação se fundamenta nos aspectos rítmicos e timbrísticos da performance matricial, para posteriormente, buscar um modo de execução na bateria que melhor represente a sonoridade impressa no registro fonográfico original.

Palavras-chave: Banda de Pífanos de Caruaru. Percussão. Bateria. Baião. Música popular brasileira.

The Percussive Singularity of the Banda de Pífanos de Caruaru in Feira de Mangaio: Rhythmic and Timbristic Adaptation for Drum Set

Abstract: This article presents a study about the rhythmic section performed by percussion instruments in the song Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha) recorded by Banda de Pífanos de Caruaru (Caruaru Pífanos' Band), on the LP A bandinha vai tocar (1980), proposing the possible adaptation of these rhythms to the drum set. The process adopted as an adaptation model is based on rhythmic and timbristic aspects of the original performance, to later, seek a way of performance on the drum set that best represents the sounded printed in the original phonographic record.

Keywords: Banda de Pífanos de Caruaru. Percussion. Drums. Baião. Brazilian popular music.

1. Introdução

O presente artigo apresenta um pequeno recorte da dissertação de mestrado *A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira* (GARANHÃO, 2019), estudo que aborda a temática acerca de alguns gêneros musicais nordestinos e adaptações destes ritmos para bateria, com enfoque na figura de Cleber Almeida junto ao Trio Curupira.

Em entrevista para o programa Passagem de Som, produzido pela TV SESC, Cleber Almeida relata o fascínio pelos LPs, e enfatiza a importância de alguns discos na construção de sua identidade musical, quando aponta "[...] isso aqui é uma escola de música, Banda de Pífanos de Caruaru, é um prato cheio para bateria isso aqui" (ALMEIDA, 2018¹⁵). Diante do relato de Almeida (2018), foi realizado um estudo em alguns álbuns da Banda de Pífanos de Caruaru a fim de compreender o idiomatismo percussivo característico do grupo, e sua relação com a

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 11 de setembro de 2022.

performance de Cleber na bateria, sobretudo no que se refere à execução de ritmos nordestinos no instrumento.

Deste modo, notando a relevância deste tradicional grupo, o presente trabalho propõe uma análise percussiva da música *Feira de Mangaio* (Sivuca/Glorinha Gadelha) gravada no LP *A bandinha vai tocar* (1980) – Banda de Pífanos de Caruaru, e apresenta uma possibilidade de adaptação rítmica e timbrística destas variações para bateria.

2. Banda de Pífanos de Caruaru e sua singularidade percussiva

Segundo Eder Rocha (2003), o termo Banda de Pífanos se refere a uma brincadeira cabocla e mulata comumente encontrada no nordeste brasileiro, principalmente em comunidades situadas nos arredores do rio São Francisco. De origem ibérica, sua chegada ao Brasil está atrelada à colonização portuguesa, porém a instrumentação foi rapidamente adaptada, "de acordo com o ambiente local: as flautas, feitas com taboca, têm influência indígena e os tambores – caixa e zabumba – feitos com madeira, corda, mais o coro de bode, são herança direta dos negros africanos" (ROCHA, 2003, p. 44). As bandas possuem denominações conforme sua localização: no Ceará – “banda”; “ternos cabaçais; ou “terno de couro”; em Pernambuco – “banda” ou “ternos de pífanos”; em Alagoas – “esquenta- mulher”; em Sergipe, “zabumba” ou “terno de zabumba”.

A identidade versátil das bandas de pífanos se decorre das mais distintas frentes musicais em que os grupos atuam, assim como o conhecimento e prática de um amplo e variado repertório.

As bandas de Pífanos são traduzidas pela simbiose entre a modernidade e o tradicional. São grupos que tocam em todos os tipos de festas e também em algumas cerimônias – casamentos, procissões e novenas. Possuem um repertório vasto, variado e sempre reciclado. Trabalham improvisado, os sons onomatopéicos (pássaros, cachorros, onça), os torés (música indígena), os lundus e os dobrados. São compostas por seis músicos que tocam os dois pífanos, caixa, bombo, zabumba, prato ou triângulo – os dois últimos, introduzidos posteriormente. (ROCHA, 2003, p.44)

De acordo com Carlos Eduardo Pedrasse (2002), o surgimento da Banda de Pífanos de Caruaru está atrelado à vida errante e sofrida da família Bianco, liderada pelo agricultor Manoel Clarindo Bianco (pai), Maria Pastora (mãe), e os filhos Benedito, Sebastião, Antônio, Maria José. Desde criança acompanhando o pai na roça, Sebastião em depoimento afirma que uma das brincadeiras mais comuns praticadas por ele e seu irmão Benedito, era construir uma espécie de pífano utilizando a folha do talo de jirimum¹⁶, na qual ao retirar o cerne do talo e fazer [...um buraquinho assim e mais embaixo dois, mais embaixo dois buraco...]¹⁷, se obtinha um objeto que ao soprar produzia som similar ao pífano, episódio que motivou Manoel a encomendar uma parrelha de pífanos aos filhos.

A curiosidade e afinidade pela música, conseqüentemente pelo som do pífano, é reflexo da influência do Pai, Manoel (tocador de zabumba), que ao lado do irmão (tio dos garotos) eram "tocadores" (músicos) que se apresentavam em grupos cabaçais¹⁸ na comunidade. Segundo

¹⁶ Abóbora.

¹⁷ Depoimento de Sebastião Bianco, apud PEDRASSE, 2002 p. 44.

¹⁸ Formação instrumental encontrada no Nordeste, o mesmo que música cabaçal, com dois pífanos, um zabumba e uma caixa de guerra. (Andrade, 1989, p. 77).

Pedrasse (2002), a iniciação musical dos garotos no instrumento se deu a priori sob auxílio do pai que tocava algumas músicas no pífano, e posteriormente apenas assistindo músicos que tocavam nos grupos cabaçais na época. Conforme Sebastião e Benedito começaram a se desenvolver no instrumento, Manoel e seu primo Martim Grande (tocador de caixa) se juntaram a eles formando um quarteto que apresentava em festas religiosas na comunidade.

Assim que os Sebastião e Benedito começaram a ter mais desenvoltura na execução dos pífanos, Manoel começou a tocar com seus filhos em eventos da comunidade, na maioria das vezes em festas religiosas, pois as festas pagãs eram mais raras. Nesta época o grupo era composto por Manoel na zabumba, Benedito e Sebastião nos pífanos, e na caixa um primo de Manoel chamado Martim Grande. (PEDRASSE, 2002, p.44)

As diversas mudanças e andanças em busca de trabalho eram decorrentes dos intensos e castigados períodos de seca vivenciados pela família Bianco, desde a comunidade Olho D'água do Chicão – AL (atualmente chamada Ouro Branco), lugar onde a família se formou, até a chegada a Caruaru, cidade mais populosa do agreste pernambucano que inspira o nome do grupo. Durante este período (viagens fugindo da seca), música foi um elemento essencial para subsistência da família, arte que possibilita e/ou facilita a aproximação do grupo com as comunidades que encontravam pelo caminho, as quais corriqueiramente os recebiam carinhosamente com alimentos, reflexo este devido a simpatia e carisma do grupo, que na maioria das vezes culminava em amizades.

Segundo Pedrasse (2002, p. 61), a família Bianco se radica em Caruaru no ano de 1939, de início tocando na zona rural do município, cuja formação musical era constituída sobretudo por membros da família – Manoel (zabumba); Sebastião e Benedito (pífanos); e as duas filhas de Manoel (triângulo e canto). Por volta de 1942, Manoel Bianco inseriu ao grupo os instrumentos caixa e surdo, sendo respectivamente tocados por Chico Preto e José Moisés, enquanto às meninas foram atribuídas a responsabilidade do canto e às vezes ganzá. Alguns anos depois José Moisés vem a falecer, portanto é substituído por Lolô (primo de Maria, esposa de Sebastião).

Os pratos de choque¹⁹ passaram a integrar o grupo por volta de 1950 sob influência das bandas de coreto e fanfarras. Manoel Bianco construiu os primeiros pratos do grupo com folhas de zinco, e o responsável por assumir o referido posto de tocador de pratos foi João Moisés (irmão de José Moisés).

Com o passar dos anos os filhos de Sebastião e Benedito foram gradativamente assumindo as funções de músicos oficiais do grupo, assim como o revezamento de instrumentos se manteve constante até a consolidação instrumental que culminou na formação clássica, ou seja, aquela que viria a gravar os discos.

Com sete lançamentos fonográficos (seis em vinil e um cd), o grupo dispõe de uma rica e peculiar obra musical. De acordo com Pedrasse (2002), o segundo disco contou com o lançamento da gravadora Marcus Pereira, optando em inserir ao repertório clássicos do forró como Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha), Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira), A bandinha vai tocar (Anastácia/Paraná) e São do João do Carneirinho (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes), no entanto, mesmo com referidas mudanças o grupo manteve sua peculiar e tão

¹⁹ "Os pratos de choque "são tocados segurando-se um em cada mão (através de alças de couro), e percutidos um contra o outro. Existem dois tipos de toque" (PEDRASSE, 2002, p. 137)

particular assinatura folclórica, conforme citado abaixo.

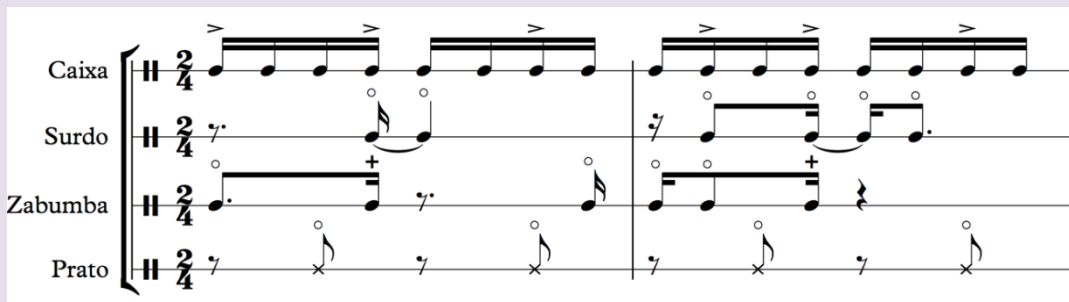
Este foi o segundo disco do grupo lançado pela gravadora Marcus Pereira. Embora ainda contenha o “teor” folclórico do anterior já percebemos, na escolha do repertório, de uma tendência na busca da popularização do grupo. A inclusão de “clássicos” do forró como Feira de Mangaio, Forró em Limoeiro e São João do Carneirinho mostram essa tendência. (PEDRASSE, 2002, p. 104)

O seguinte subcapítulo apresenta a transcrição e análise rítmica das levadas empreendidas pelos instrumentos de percussão na música *Feira de Mangaio* (Sivuca/Glorinha Gadelha).

2.1 Feira De Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha)

A atribuição rítmica utilizada para Feira de Mangaio conserva a proposta original da composição, o gênero baião, no entanto o grupo traz para performance características musicais que edificam sua identidade. Utilizando alguns recortes da introdução e tema, analisaremos de forma sucinta como se organizam ritmicamente os instrumentos de percussão (caixa, surdo, zabumba e prato de choque). O andamento adotado para este clássico é 104 bpm.

Conforme notamos na Figura 1, a estrutura base executada na introdução se resume em um padrão rítmico que se mantém fixo pelos instrumentos surdo, zabumba e prato, enquanto a caixa ocupa um posto explicitamente criativo, desempenhando um papel cujas variações ali executadas trazem mais movimento para o som do grupo. O padrão apontado abaixo evidencia o diálogo rítmico entre o zabumba e surdo, no qual o primeiro instrumento com tessitura grave e dominante, executa uma batida bastante habitual para o gênero, enquanto o surdo portando uma sonoridade médio-grave, esboça uma função de contracanto sobre a voz guia tocada pelo zabumba, tocando notas ressoantes na quarta semicolcheia do primeiro tempo, momento em que o zabumba toca a nota abafada (primeiro compasso); e sobrepondo o zabumba ao executar a segunda e quarta semicolcheias do primeiro tempo, e segunda semicolcheia do segundo (segundo compasso), expressando um movimento sonoro de pergunta e resposta entre os instrumentos. O prato de choque é o instrumento que desempenha uma função fixa de marcação, tocando impreterivelmente no contratempo. De acordo com Pedrasse (2002), a sonoridade característica dos pratos de choque está relacionada diretamente ao modo de execução dos mesmos, sendo as mais comuns o toque seco, "mantendo um prato firmemente preso contra o outro após tocar, gerando um som curto e seco", e o toque aberto, "deixando os pratos vibrarem após ao chocar um contra o outro, o que gera um som longo e cheio de harmônicos". (PEDRASSE, 2022, p. 137).



The figure shows a musical score for four percussion instruments: Caixa, Surdo, Zabumba, and Prato. The time signature is 2/4. The Caixa part consists of a continuous eighth-note pattern with accents. The Surdo part features a series of quarter notes with accents, creating a counter-melody. The Zabumba part has a pattern of quarter notes with accents, including some notes with a '+' sign. The Prato part consists of a steady eighth-note pattern, serving as a time-keeping element.

Fig. 1: Grade percussão – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha). Transcrição do autor.

Diante das considerações acerca da performance ritmicamente criativa e improvisada empreendida pelo tocador da caixa, as acentuações assinaladas para os toques na caixa conforme apresentado na Figura 1, podem ser interpretadas como um simples acento entre ponta de baqueta e pele, mas também como uma abordagem técnica muito peculiar dentro desta estética, na qual o instrumentista executa os toques na extremidade do tambor, enquadrando simultaneamente "o aro e a pele do instrumento com o corpo da baqueta" (LEPPAUS, 2019, p. 3), recurso comumente utilizado no universo baterístico denominado *rimshot*²⁰.

A Figura 2 apresenta duas rítmicas que aparecem diversas vezes durante a performance, variações estas que emulam os toques comumente executados pelo bacalhau (toques agudos do zabumba).



Fig. 2: Variações de caixa – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).
Transcrição do autor.

Ao iniciar a melodia que se refere à estrofe da música, o surdo modifica significativamente a rítmica com relação à introdução, expondo uma estrutura cadenciada onde as notas estão dispostas de forma mais simples, semínima (abafado) para o primeiro tempo e duas colcheias (abertas) para o segundo (assinalado pela cor vermelha), no entanto, ainda assim empreendem uma função contrapontística com a linha rítmica executada pelo zabumba, que se mantém intacta desde a introdução. A caixa mantém a essência da levada anterior, porém modifica as acentuações do segundo compasso (marcada pela cor azul), na qual deixa de acentuar a quarta semicolcheia do primeiro tempo, mantendo somente o localizado na segunda semicolcheia, passa a acentuar a primeira semicolcheia do segundo tempo e, substitui o acento tocado na colcheia do segundo tempo por um rulo de pressão.

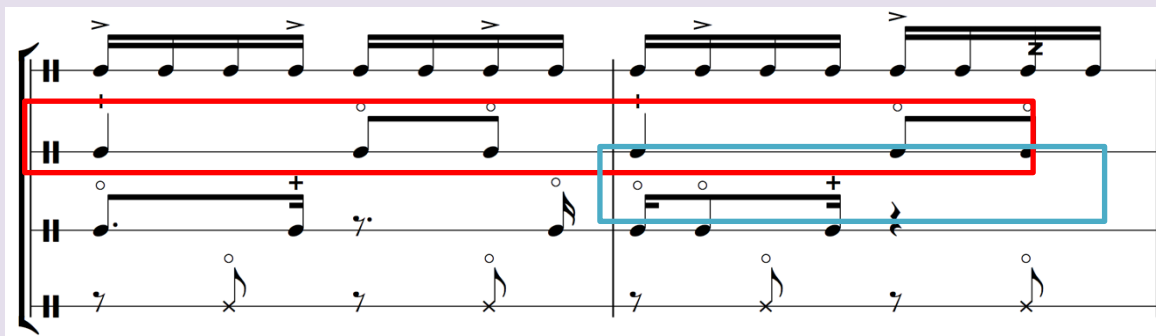


Fig. 3: Grade percussão – Parte A de Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha). Transcrição do autor.

²⁰ "Termo usado para definir um tipo de toque onde a ação de percutir a caixa da bateria tem incidência simultânea no aro da caixa e na pele da mesma, produzindo um som metálico de característica própria da caixa" (FAVERY, 2019, p. 9)

3. Adaptação rítmica e timbrística para bateria

Sobre a organização instrumental da bateria, o instrumento dispõe basicamente de tambores (diferentes alturas e timbres) e pratos, permitindo então, que um único músico execute concomitantemente diferentes peças.

No que concerne ao processo adaptativo dos ritmos brasileiros para a bateria, existem alguns meios pelos quais o instrumentista pode se nortear para empreender o referido trabalho. O mais recorrente e natural é utilizar das gravações de áudio (LP/CD e/ou formatos digitais) como guia (escuta) para a compreensão do assunto abordado, e assim adaptar os referidos ritmos para bateria. Neste trabalho utilizarei como centro a adaptação rítmica e timbrística, que consiste basicamente em adaptar a sonoridade matricial característica dos ritmos (rítmicas e timbres) para bateria. A proposta é buscar meios de adaptar rítmica e timbristicamente os sons oriundos da instrumentação original e suas peculiaridades técnicas, o que, comumente culmina em algumas estratégias de otimização da performance, como:

1. Compreender as rítmicas e posteriormente estudar as possibilidades de adaptação rítmica para os quatro membros (pernas e braços);
2. Modificar a afinação dos tambores, de modo que se aproxime dos timbres originais;
3. Experimentar recursos técnicos visando a aproximação da sonoridade desejada;
4. Inserção (adição) de novos instrumentos percussivos como complementação das peças.

Partindo da premissa que trataremos de uma adaptação rítmica e timbrística, é relevante especificar os instrumentos percussivos constituintes na Banda de Pífanos de Caruaru e as peças da bateria as quais foram utilizadas como instrumentos transpositores.

Banda de Pífanos de Caruaru (instrumentos)	Bateria (Drum Set)
Zabumba	Bumbo
Tarol	Caixa
Pratos de choque	Chimbal
Surdo	Tom 1 ou Surdo

Fig. 4: Tabela – Instrumentos Banda de Pífanos de Caruaru e peças da bateria.

Como podemos notar na figura 4, fica evidente as características timbrística adotadas para esta adaptação, enfatizando que, os instrumentos ainda que diferentes, as características sonoras apresentam grande similaridade, deste modo contribuindo para uma adaptação significativamente análoga à performance original.

Conforme ilustrado anteriormente, a performance da Banda de Pífanos de Caruaru na música Feira de Mangaio, se organiza em duas levadas principais, sendo a primeira na introdução e a segunda na estrofe (parte A). A notação musical utilizada para a escrita da bateria no pentagrama foi padrão (Figura 5) – bumbo, caixa, tom 1 (agudo), tom 2 (grave), surdo, chimbal com pé (aberto) e caixa (*Rimshot* na borda).

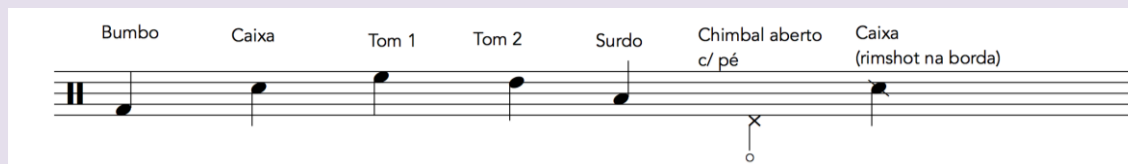


Fig. 5: Notação para bateria.

A levada retratada na Figura 6 apresenta a adaptação rítmica e timbrística referente à introdução da música, na qual será discorrida a seguir.

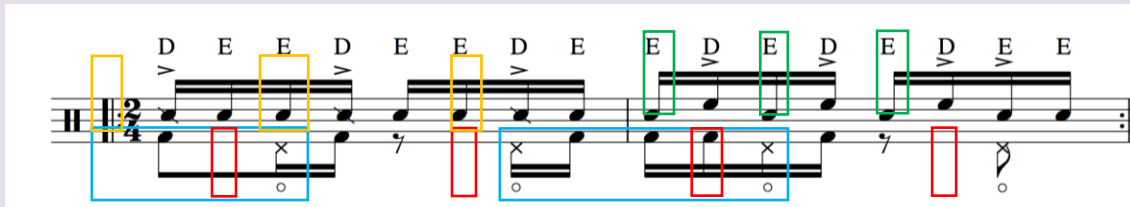


Fig. 6: Levada 1 de bateria (introdução).

Sinalizado pela cor azul, o bumbo assume uma função idêntica à rítmica executada pelo zabumba, papel este, bastante comum no que se refere à adaptação de zabumba para bateria. Ainda sobre as peças graves, as rítmicas executadas pelo tocador de surdo apontam convergência com a algumas notas da zabumba, sendo estas, 4ª semicolcheia do primeiro tempo (1º compasso) e 2ª e 4ª semicolcheias do primeiro tempo (2º compasso), diferenciando apenas na duração, notas ressoantes e abafadas. Posto isso, a estratégia empregada para adaptação do surdo (banda de pífanos) foi utilizar o tom 1, já que o timbre médio-grave diferencia claramente do bumbo, apontando uma espécie de diálogo entre as duas peças. As rítmicas empreendidas pelo tom 1 estão demarcadas pela cor verde e, aparecem na 2ª e 4ª semicolcheia do primeiro tempo e 2ª semicolcheia do segundo tempo (2º compasso).

A caixa, conforme já mencionado, ocupa uma função mais criativa (improvisada), variando as acentuações e utilizando de recursos técnicos muito próprios do tocador do referido instrumento, como *rimshot* de borda e rulos de pressão. Deste modo, no primeiro compasso, sinalizado pela cor amarela, utilizo como recurso técnico e idiomático o *rimshot* acentuado na borda caixa, dobrando os toques do bumbo no primeiro tempo (1ª e 4ª semicolcheias) e contratempo no segundo tempo, cuja disposição de mãos (DEEDEEDE²¹) contribui para a dinâmica da levada. No segundo compasso, a caixa complementa os toques empreendidos no tom 1 com notas fantasmas (*ghost notes*), acentuando somente no contratempo do segundo tempo.

O chimal (*hi-hat*), marcado pela cor vermelha, emula o som e função empreendida pelo prato de choque (prato à dois). A sonoridade produzida pelo prato de choque, conforme o próprio nome diz, é caracterizada pelo choque dos dois pratos, concebendo um timbre agudo e ressoante. A rítmica empregada pelo prato de choque nesta música, em ambas levadas (1 e 2), desempenham uma batida fixa no contratempo. Deste modo, a adaptação deste instrumento para bateria ficou a cargo do chimal (*hi-hat*), peça executada pelo pé esquerdo do baterista (destro). Para se obter essa sonoridade no chimal foi utilizado o recurso técnico chamado *Hi hat Splash Technique*²², que consiste em um golpe com o calcanhar no pedal da maquina de chimal, produzindo, portanto, o choque entre os dois pratos, de modo que eles ressoem por um determinado tempo.

²¹ Sequência de mãos: direita, esquerda, esquerda; direita, esquerda, esquerda; direita, esquerda.

²² Developing Hi Hat Splash Technique. <https://www.youtube.com/watch?v=q-beyteedQo>. Acesso em 11 de setembro de 2022.

A segunda levada, referente à estrofe (parte A), apresenta uma alteração rítmica em alguns instrumentos, como a caixa e o surdo, cuja adaptação para bateria segue os mesmos parâmetros da levada anterior conforme ilustrado na imagem 7.

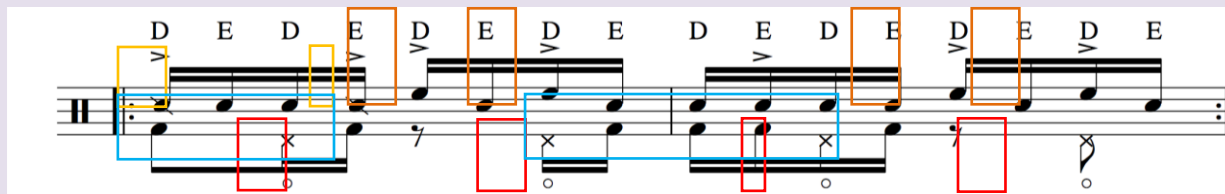


Fig. 7: Levada 2 de bateria (parte A).

O bumbo (sinalizado pela cor azul) e o chimal (cor vermelha) mantém a mesma rítmica da levada 1. No entanto, a caixa e o tom 1 exercem novos papéis que alteram significativamente a sonoridade da levada. Sinalizadas pela cor verde, o tom 1 aparece na 1ª e 3ª semicolcheias do segundo tempo (1º e 2º compassos), evidenciando uma função de contraponto às figuras tocadas pelo bumbo. A caixa executa a 1ª e 4ª semicolcheias do primeiro tempo (1º compasso) utilizando como recurso técnico o rimshot acentuado na borda, enquanto no segundo compasso traz um acento na segunda semicolcheia (primeiro tempo), rítmica comumente executada pelo bacalhau do zabumba, conforme ilustrado na figura 2. A disposição das mãos para esta levada está organizada em toques alternados, facilitando, portanto, a dinâmica da execução tanto na caixa, quanto no tom 1.

A figura 8²³, ilustra a performance do presente autor executando as adaptações das levadas aqui apresentadas de forma síncrona com a gravação original da referida música – *Feira de Mangaio* (Sivuca/Glorinha Gadelha).



Fig. 8: Vídeo que ilustra a performance do baterista Eduardo Sueitt junto a gravação original de Feira de Mangaio executada pela Banda de Pífanos de Caruaru. <https://youtu.be/DWR0hAx-NrE>. Acesso em 27 de janeiro de 2022.

²³ Link de acesso a vídeo <https://youtu.be/DWR0hAx-NrE>. Acesso em 11 de setembro de 2022.

4. Considerações finais

Com base nas ideias supracitadas, o trabalho elucida a relevância musical intrínseca na seção rítmica percussiva da Banda de Pífanos de Caruaru, apontando um nicho provocativo quando relacionado à performance e estudos de bateria, sobretudo no que tange às possibilidades adaptativas de ritmos regionais brasileiros para o referido instrumento. A proposta revela ainda, a importância da consciência idiomática quando se trata da prática interpretativa análoga às características sonoras presentes nestes ritmos. Deste modo, o presente artigo não esgota as investigações sobre o assunto, mas visa trazer, considerações e possibilidades de estudos de bateria sobre os ritmos brasileiros com enfoque no idiomatismo destes tradicionais grupos percussivos presentes no nordeste brasileiro.

Referências:

ALMEIDA, Cleber. Eduardo Sueitt | Programa Passagem de Som. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 21 de janeiro de 2022.

ANDRADE, Mario de. (1989). Dicionário Musical Brasileiro. Coordenação Oneyda Alvarenga, Flávia Camargo Toni, Belo Horizonte (Itatiaia; Ministério da Cultura) São Paulo (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

BANDA de Pífanos de Caruaru. A bandinha vai tocar. Discos Marcus Pereira. Brasil, 1980.
FAVERY, Gilberto Alves. Técnicas estendidas no universo musical da bateria: uma sonoridade adequada para a prática da improvisação livre. 2019. Disponível em: <www.celsomojola.mus.br>. Acessado em 18/out/2022.

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira. Campinas, 2019. 208p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LEPPAUS, Arthur Teles. A caixa surda: possibilidades de adaptação dos instrumentos típicos da percussão no samba para bateria. In: XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS. 2019.

PEDRASSE, Carlos E. Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2002.

ROCHA, Eder. Zabumba Moderno. Edição do autor, 2003.

Aplicações práticas do livro “Polyrhythms The Musicians Guide”, de Peter Magadini: novos caminhos para a criação de frases para a bateria

<https://youtu.be/jKxz9U36fGg>

Bruno de Aguiar Ferreira Alves
Universidade Federal de Minas Gerais – bateraaguiar@hotmail.com

Fernando Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais – fernandorochoa70@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca prover recursos para a criação de frases de bateria usando polirritmias. Como fonte de frases contendo tais estruturas rítmicas foi utilizado o livro *Polyrhythms The Musicians Guide* de Peter Magadini. Estas estruturas rítmicas foram aplicadas na bateria utilizando diferentes formas de orquestração.

Palavras-chave: Polirritmia, Estudos de Bateria, Peter Magadini

Practical applications based on the book *Polyrhythms The Musicians Guide*, by Peter Magadini: new ways to create drum phrases

Abstract: This article seeks to provide resources for creating drum phrases using polyrhythms. As a source of phrases containing such rhythmic structures, the book *Polyrhythms The Musicians Guide* by Peter Magadini was used. These rhythmic structures were applied on the drum set using different forms of orchestration

Keywords: Polyrhythms, Drum Set Studies, Peter Magadini

1. Introdução

Este artigo pretende apresentar recursos para a construção de frases na bateria utilizando polirritmias e, para efeito de exemplos, colocando o enfoque no ‘3 contra 2’ ou ‘6 contra 4’. A escolha destas formações rítmicas está em função de que estas estão dentre as polirritmias mais comuns em gêneros populares tais como o jazz, rock, e em gêneros populares brasileiros, como o congado e o boi do maranhão. Acredita-se que os estudos apresentados neste artigo possam estender as possibilidades de aplicação desta polirritmia tão comum na música popular, através da criação de novas frases de bateria a serem aplicadas em diferentes gêneros.

Este texto traz um recorte de um dos capítulos da dissertação de mestrado *A Polirritmia Aplicada na Bateria: Práticas e Estudos para a Performance* (ALVES, 2019). Através desta pesquisa buscou-se apresentar diferentes possibilidades de aplicação de polirritmias na bateria.

O termo polirritmia se refere a contraposição de ritmos contraditórios ou heterogêneos, ou sobreposição de diferentes métricas conforme é relatado em publicações como COHEN (2007) e CRESTON (1964) e também vem sendo abordado em alguns métodos de bateria (PLAINFIELD, 1992; HOENIG, 2009).

A dissertação tomou como referência as definições de Sarah Cohen (COHEN, 2007) quanto a identificação de dois tipos de polirritmia. A primeira seria caracterizada pela contraposição de diferentes quantidades de notas que incidem em um mesmo espaço de tempo,

sendo chamada de ‘n contra m’. A segunda possibilidade, chamada de ‘n sobre m’, se constitui da sobreposição de diferentes métricas ou de grupos rítmicos de diferentes tamanhos. Estas duas possibilidades de formação rítmica possuem características próprias e permitem diferentes aplicações na bateria.

Este artigo apresentará possibilidades para construção de frases utilizando especificamente a polirritmia ‘n contra m’, que se caracteriza pela contraposição de diferentes quantidades de notas dentro de um tempo. Neste contexto se encontra o livro *Polyrhythms The Musician Guide* (MAGADINI, 1967). Segundo Magadini o termo ‘contra’ é utilizado para descrever o uso simultâneo de diferentes divisões, sendo usado para relatar polirritmias como o 3 contra 2, o 3 contra 4, e inúmeras outras possibilidades (MAGADINI, 1967, pg. 1).

Polyrhythms The Musician Guide propõe um treinamento rítmico a partir de polirritmias formadas pela contraposição de diferentes ritmos, porém não especifica formas de aplicação para nenhum instrumento. Neste artigo iremos mostrar uma possível aplicação dos estudos propostos no livro para a criação de frases na bateria. Para isto, iremos apresentar formas de orquestração comumente usadas em métodos de bateria para, em seguida, aplicá-las nas estruturas rítmicas presentes no livro de Magadini.

2. Polyrhythms the Musician Guide

O livro de Peter Magadini propõe um treinamento rítmico a partir de polirritmias nas quais diferentes divisões são contrapostas a uma métrica quaternária. O método é dividido em duas sessões. Na primeira sessão são trabalhadas as polirritmias 3 contra 4, 6 contra 4 e 5 contra 4. Magadini também mostra que a polirritmia de 6 contra 4 é igual a polirritmia de 3 contra 2, sendo a primeira representando dois ciclos da segunda. A segunda sessão do livro contém polirritmias ainda mais complexas, como o 7 contra 4, 11 contra 4 e 13 contra 4. Nos exercícios desse método o compasso 4/4 é uma base fixa para a formação de todas as polirritmias, desta forma, ao longo dos estudos apresentados, diferentes quiálteras serão colocadas em contraposição aos quatro tempos da métrica quaternária.

Esse treinamento rítmico se torna ainda mais complexo pois sobre cada polirritmia apresentada, Magadini propõe a subdivisão das unidades de tempo da quiáltera em duas, três e quatro notas, conforme mostra a figura 1. Nela percebemos que a quiáltera de seis semínimas tem suas unidades de tempo subdivididas progressivamente em duas colcheias, três colcheias e quatro semicolcheias. Desta forma o conflito rítmico entre as duas diferentes divisões é intensificado.

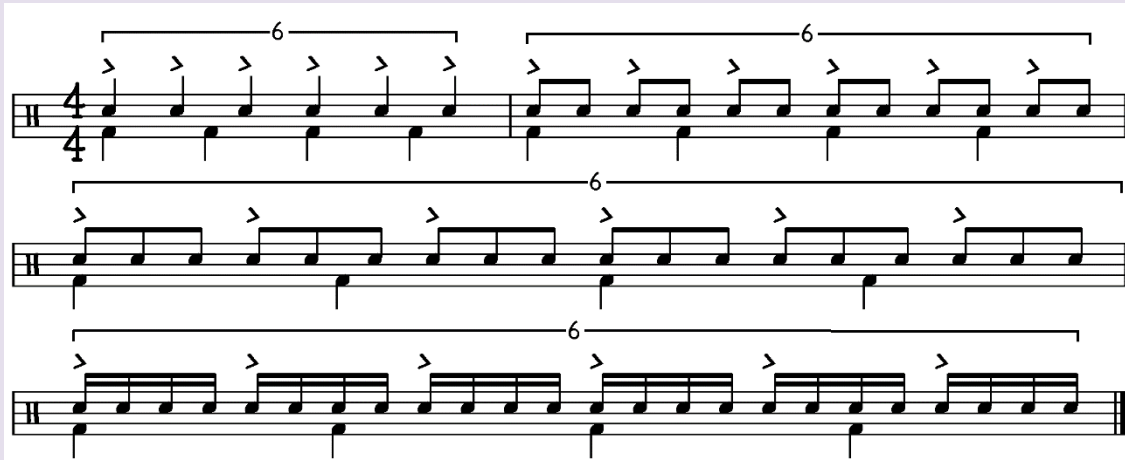


Fig 1. Compasso inicial mostrando a polirritmia de seis contra quatro. Nos compassos seguintes cada unidade da quiáltera de 6 é subdividida em 2, 3 e 4.

Após apresentar estas estruturas rítmicas, Magadini propõe combinar diferentes subdivisões dentro da unidade de tempo da quiáltera de seis, conforme é apresentado na figura 2. Esta possibilidade de combinar diferentes subdivisões é um recurso para estender as possibilidades e criar múltiplas variações rítmicas dentro desta polirritmia.



Fig 2. Subdivisões variadas sobre a quiáltera de seis (MAGADINI, 1993, pg.9).

Magadini propõe o estudo sem instrumentos como preparação rítmica, usando palma ou voz para tocar (ou cantar) a quiáltera e suas subdivisões, enquanto o metrônomo mantém o pulso nas unidades de tempo do 4/4. O estudo também pode ser empreendido sem o metrônomo, usando as duas mãos, em que uma irá representar o pulso nas unidades de tempo (métrica quaternária), e na outra mão a quiáltera e suas subdivisões. Instrumentos melódicos podem aplicar as subdivisões da quiáltera em escalas melódicas. Para a bateria, o autor propõe manter os pés na função de *ostinato*, marcando os quatro tempos da métrica quaternária, enquanto as mãos ficam livres para as tocar a quiáltera. Ele acrescenta ainda que o baterista pode criar seus padrões com a subdivisão contraposta ao 4/4, porém não aponta nenhuma ideia referente a orquestração nesse livro. Neste sentido esse artigo irá apresentar diferentes formas de orquestração com o objetivo de transformar as inúmeras estruturas rítmicas de Magadini em frases de bateria.

3. Critérios de Orquestração para a Construção de Frases

Tendo como referência métodos de bateria e performance de bateristas (BISSONETTE, 1993, NENE, 1989, RILEY, 2004) serão apresentados agora critérios de orquestração que serão, em seguida, aplicados nas polirritmias e suas respectivas subdivisões. Foram selecionadas quatro

formas de orquestração nomeadas como A, B, C e D. Essas formas de orquestração serão apresentadas em seguida.

▪ **A: Orquestração de acentos**

Todas as polirritmias apresentadas e suas respectivas divisões rítmicas contêm acentos que pontuam a unidade de tempo das quáteras em contraposição ao 4/4. Dessa maneira, a primeira forma de orquestração aqui abordada é a distribuição das notas acentuadas. A orquestração de acentos na bateria é um procedimento básico presente na prática e em métodos de bateria. É comum aplicar estruturas rítmicas contendo acentos, através do emprego das notas acentuadas nos tambores (tons e surdo), enquanto as notas não acentuadas são mantidas na caixa. Além da orquestração dos acentos nos tons e surdo, usa-se também orquestrar os acentos com *rimshots* (técnica que se consiste em percutir com a baqueta de forma que esta tenha contato simultâneo com o centro e borda da caixa) e tocando simultaneamente prato de ataque e bumbo. As figuras 3 e 4 apresentam diferentes exemplos de orquestração de subdivisões contendo acentos, o primeiro em um fraseado de samba do baterista Nenê e o segundo em um fraseado do baterista de *rock* Gregg Bissonette.



Fig 3. Samba Batucada, acentos em tom, caixa e surdo (NENE, 1989, pg. 22).



Fig 4. Acentos em pratos juntamente com bumbo (BISSONETTE, 1993, pg. 44).

Baseado nessas práticas e metodologias, percebemos que os acentos na bateria são comumente orquestrados: na caixa (podendo aplicar a técnica *rimshot*), nos tons e surdo e em prato de ataque juntamente ao bumbo.

▪ **B: Agrupamentos por diferentes timbres**

A próxima forma de orquestrar consiste na orquestração das divisões através de diferentes peças da bateria que irão gerar diferentes timbres. Essa forma de orquestração irá substituir a delimitação de grupos de notas via acentos pela delimitação através das diferentes sonoridades das peças da bateria. Segundo Sara Cohen, a hierarquia entre um determinado grupo de notas não é gerada apenas via acentos, mas por fontes diversas, incluindo diferentes timbres (COHEN, 2007, pg.83).



Fig 5. Agrupamentos de notas sobre as tercinas (RILEY, 2006, pg. 47).

Na figura 5, vemos uma frase em tercina com acentos de quatro em quatro colcheias. A partir do segundo compasso, as tercinas passam a ser orquestradas quatro a quatro. Apesar da ausência dos acentos no segundo compasso, o efeito gerado por esquemas acentuais via intensidade ou timbre são parecidos.

▪ **C: Aplicando bumbo nas subdivisões**

A terceira forma de orquestração será a inserção de bumbo nas subdivisões, o que pode resultar em maior dificuldade técnica. Esta forma de orquestração não se refere a colocação de bumbo junto aos acentos (conforme foi apresentado na figura 4), mas sim em aplicar o bumbo em outras notas da subdivisão. A figura 6 é um exemplo de como o bumbo pode ser inserido na construção de uma frase.



Fig 6. Bumbo na orquestração; toques duplos consecutivos (RILEY, 2006, pg. 55).

▪ **D: Aplicando grupos de manulação**

A quarta possibilidade de orquestrar tais rítmicas tem enfoque na técnica de mãos e aplicações de rudimentos, e buscou referência de métodos que abordam estudos de técnica de baquetas, tais como Gene Krupa (KRUPA, 1938) e *Stick Control* (STONE, 1963).

Dentre esses estudos, alguns abordam a prática de manulações. Existem técnicas que combinam grupos de manulação em subdivisões de três ou quatro notas, e poderão ser aplicados nas subdivisões oriundas das polirritmias apresentadas anteriormente.

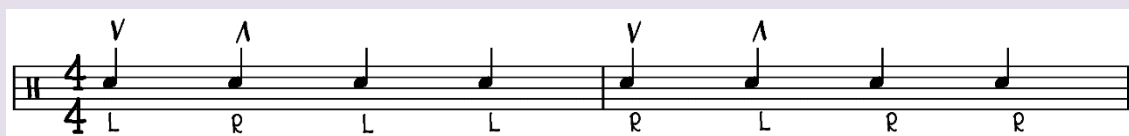


Fig 7. Paradiddles (KRUPA, 1938, pg. 26).



Fig 8. Possibilidade de manulação em tercinas (STONE, 1963, pg. 8).

Apesar de que este tópico não trate especificamente de uma forma de orquestração, a abrangência de manuações não só estende a possibilidade de orquestração de notas, mas também é um recurso para simplificar a execução de determinadas frases. Ambas as técnicas, *Paradiddles* e demais manuações, serão recursos utilizados neste estudo.

4. Orquestrando a Polirritmia de ‘6 contra 4’

Os critérios de orquestração A, B, C e D podem ser inseridos em todas as polirritmias apresentadas por Magadini. Neste trabalho serão apresentadas construções de frases sobre a polirritmia de 6 contra 4 e suas subdivisões (figura 1).

Através da orquestração A, os acentos podem ser aplicados em sentido horário (tom 1, tom 2 e surdo) e anti-horário (surdo, tom 2 e tom 1), conforme a figura 9. Quanto as sequentes subdivisões da quiáltera de seis (figura 1), as notas não acentuadas se mantêm na caixa, orquestrando-se apenas as notas acentuadas. Pode-se aplicar também os acentos em prato de ataque com bumbo. Neste caso o bumbo deve deixar as unidades de tempo da métrica quaternária e migrar para as notas acentuadas da quiáltera de seis.



Fig 9. Orquestração A: acentos orquestrados em sentido horário e anti-horário.

A forma de orquestração B também pode ser aplicada em sentido horário e anti-horário, neste caso sendo cada unidade de tempo da quiáltera de seis aplicada em uma peça da bateria. A figura 10 apresenta essa orquestração aplicada no terceiro compasso da figura 1.



Fig 10. Orquestração B: orquestração via diferentes timbres em sentido horário e anti-horário.

A forma de orquestração C, que se refere a inserção de bumbo na subdivisão, pode ser construída aplicando apenas um toque de bumbo na subdivisão, ou aplicando um toque duplo consecutivo ao final de cada grupo de notas, conforme mostrado na figura 11. Neste exemplo a orquestração está sendo aplicada sobre o quarto compasso da figura 1. Para a execução deste tipo de aplicação, é importante que o chimbau tocado pelo pé mantenha se nas unidades tempo da métrica quaternária, evidenciando desta forma a contraposição rítmica gerada entre as unidades de tempo de 4/4 contra as unidades de tempo da quiáltera de seis que são representadas pelos acentos.



Fig 11. Orquestração C: aplicando toques de bumbo nas subdivisões.

Enfim o critério de orquestração D irá trazer outras possibilidades de organização dos toques de mãos, e desta forma não restringir a execução apenas aos toques alternados. A figura 12 apresenta sugestões de manulações para as subdivisões de três e quatro notas nas unidades de tempo da quiáltera de seis. Neste caso os acentos podem ser orquestrados seguindo os caminhos propostos pela orquestração A.

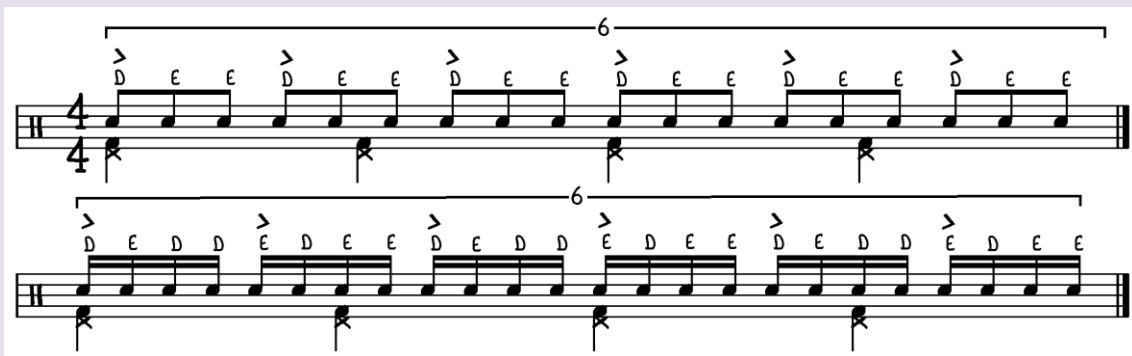


Fig 12. Orquestração D: aplicando diferentes manulações.

Como possibilidade de estender o âmbito de aplicações sobre estas polirritmias, pode se criar uma frase com mesma rítmica, porém combinando diferentes formas de orquestração (figura 13).



Fig 13. Diferentes formas de orquestrar as tercinas.

Conforme apresentado pela figura 2, Magadini apresenta estruturas em que as unidades de tempo da quiáltera de seis são divididas por diferentes subdivisões, criando desta forma estruturas rítmicas mais elaboradas. É possível combinar estas estruturas aplicando orquestrações variadas. A figura 14 apresenta esta concepção aplicando diferentes orquestrações na figura 2.

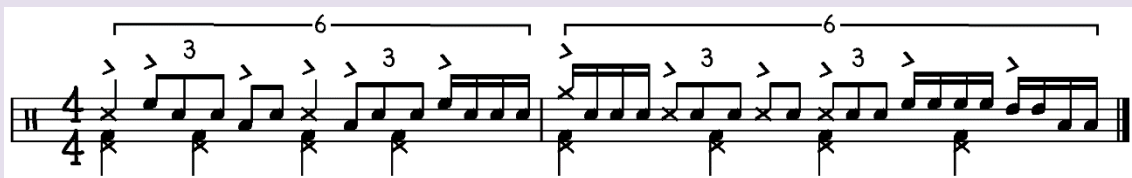


Fig 14. Combinando diferentes subdivisões e orquestrações.

5. Criação e aplicação das frases

O estudo apresentado possibilita a criação de inúmeras frases que podem ser aplicadas em diferentes estilos musicais. Como exemplo final, mostramos uma frase criada a partir do ritmo de samba (Fig. 15). Este exemplo foi construído a partir de uma quadratura composta por quatro compassos de ritmo de samba conduzido na bateria e quatro compassos de frase. A frase se inicia com uma orquestração do seis contra quatro. O segundo compasso da frase não apresenta nenhuma polirritmia. No terceiro e quarto compassos, a polirritmia de seis contra quatro é retomada, mas agora as unidades da quiáltera de seis estão subdivididas, inicialmente em duas colcheias e a partir da metade do terceiro compasso em quatro semicolcheias. Durante a frase, ou solo, o bumbo marca os tempos dois e quatro representando a marcação do surdo de segunda de uma escola de samba. Este exemplo mostra como as estruturas apresentadas neste artigo podem fazer parte da construção de um fraseado na bateria. O fraseado apresentado na figura 15 pode ser ouvido através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=GND9aluwPws>.

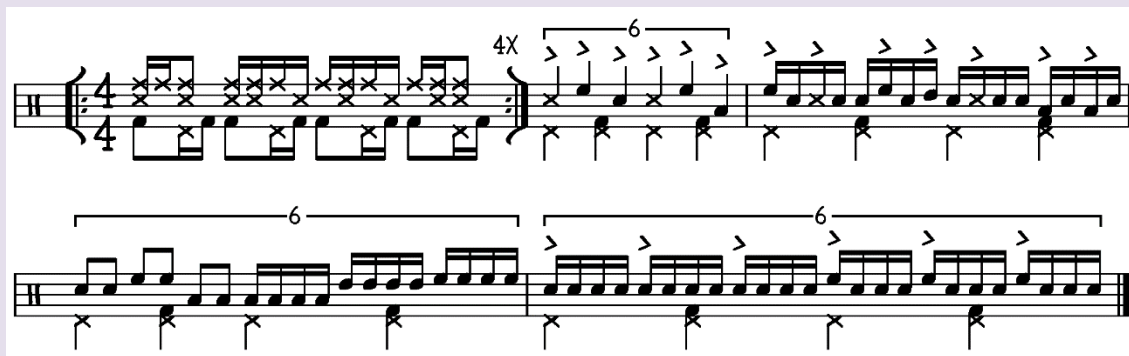


Fig 15. Criação de frase a partir do ritmo de samba.

6. Conclusão

O presente artigo apresenta de forma sucinta a abordagem do livro *Polyrhythms The Musicians Guide* do autor Peter Magadini, tendo o enfoque na polirritmia de ‘6 contra 4’, (que também pode ser concebida como dois ciclos da polirritmia ‘3 contra 2’). Esta é possivelmente a polirritmia mais comum, sendo encontrada inclusive em ritmos afro-brasileiros. O ‘3 contra 2’ é utilizado em vários gêneros e, desta forma, sua sonoridade pode parecer mais familiar aos ouvidos de músicos e não músicos. Outras polirritmias apresentadas por Magadini podem soar “estranhas” por não serem tão comuns. Por isto optamos, neste artigo, em apresentar nossas aplicações sobre o “6 contra 4” (ou “3 contra 2”), o que não impede que elas sejam utilizadas sobre outras polirritmias. Sendo assim, os recursos aqui apresentados visam estender as possibilidades de emprego desta polirritmia presente na própria cultura musical brasileira. Ademais somar os critérios de orquestração apresentados às inúmeras contraposições rítmicas de Magadini, possibilita a criação de múltiplas frases que podem ser empregadas em diferentes contextos e gêneros musicais.

Referências:

ALVES, Bruno. *A Polirritmia Aplicada na Bateria: práticas e estudos para a performance*. Belo Horizonte. 115f. Dissertação de mestrado em música. Departamento de música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

COHEN, Sara. *Polirritmos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti (Primeiro Caderno)*. Tese (Doutorado em música). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

CRESTON, Paul. *Principles of Rhythm*. Melville, N.Y.: Belwin Mills Publishing Corp, 1964.
HOENIG, Ari; WEIDENMULLER, Johannes. *Intro to Polyrythms, Contracting and Expanding Time Within Form*. Mel Bay Publications, 2009.

KRUPA, Gene. *Drum Method*. Robbins Music Corporation, 1938.

NENE. *Brazilian Rhythms by Nene*. Paris: Aug. Zurfluh, 1989.

MAGADINI, Peter. *Polyrhythms the Musician's Guide*. Hal Leonard Corporation, 1967.

PLAINFIELD, Kim. *A Comprehensive Method for Developing Technique, Contemporary Styles and Rhythmical Concepts*. New York: Manhattan Music Publications Inc, 1992.

RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Alfred Music, 2006.

STONE, George. *Stick Control for the Snare Drummer*. George B. Stone and Son, Inc, 1983.

Acessórios acessíveis: soluções práticas para resolver problemas comuns da percussão

<https://youtu.be/n8apB-lkkOs>

Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – eduardo.giancesella@unesp.br

Rubén Ricardo Zúñiga Rojas
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – ruben.zuniga@unesp.br

Resumo: Através da larga experiência dos autores no ensino e performance, o objetivo deste artigo é compartilhar sugestões de procedimentos rápidos e economicamente viáveis para auxiliar na utilização e construção de acessórios úteis e na adaptação de instrumentos que ajudam na solução de problemas comuns enfrentados pelos percussionistas e timpanistas. Um manual explicativo desses acessórios é apresentado, com suas respectivas funções e o passo a passo para a confecção dos mesmos.

Palavras-chave: Percussão. Acessórios. Adaptação. Construção.

Title of the Paper in English: Accessible Accessories: Practical Solutions to Solve Common Percussion Problems.

Abstract: Through the vast experience of the authors in teaching and performance, the objective of this article is to share suggestions of quick and economically viable procedures to assist in the use and construction of useful accessories and in the adaptation of instruments that help in the solution of common problems faced by percussionists and timpanists. An explanatory manual of these accessories is presented, with their respective functions and the step-by-step instructions for making them.

Keywords: Percussion. Accessories. Adaptation. Construction.

1. Introdução

Em inúmeras situações ao longo de suas carreiras os percussionistas precisam construir ou adaptar instrumentos e acessórios para otimizar suas performances. Diferentemente de outros instrumentistas de orquestra, que normalmente tocam quase sempre em seus próprios instrumentos, é muito comum que o percussionista toque em boa parte do tempo em instrumentos de terceiros, sejam eles pertencentes a universidades, orquestras, alugados ou até mesmo emprestados. Assim, para o percussionista, muitas vezes é difícil estar numa situação de completa intimidade com esses instrumentos da mesma forma que um instrumentista que toca apenas um instrumento, e geralmente o seu próprio. Através da larga experiência dos autores no ensino e na performance, o objetivo deste artigo é compartilhar sugestões de procedimentos rápidos e economicamente viáveis para auxiliar na utilização e construção de acessórios úteis e na adaptação de instrumentos que ajudam na solução de alguns dos problemas comuns enfrentados pelos percussionistas e timpanistas, sejam em situações atípicas ou emergenciais, e até mesmo no dia a dia. Neste artigo abordaremos sugestões para os tímpanos, para a caixa-clara

(ou outro tipo de tambor com esteira) e para as castanholas. Pela particularidade das sugestões aqui apresentadas, não encontramos outros autores a serem citados, embora isso não signifique que não possam existir artigos que abordem a construção de acessórios e/ou adaptações de diferentes instrumentos de percussão.

2. Tímpanos: medidor de afinação

Sempre é um desafio para um timpanista tocar uma parte com muitas mudanças de afinação em tímpanos a pedal sem o *tuning gauge* (medidor de afinação), que é um sistema com um ponteiro que mostra a afinação do tímpano. A não ser que o timpanista, além de ter um ouvido treinado, conheça muito bem a regulagem dos pedais dos instrumentos em que tocará, o que dificilmente é o caso numa situação de cachê, por exemplo, já que esse timpanista geralmente só tem contato com o instrumento pouco tempo antes do primeiro ensaio, a chance das mudanças de afinação não saírem a contento é bastante grande.

Os dois sistemas de medidores de afinação de tímpanos mais comuns são: o que mede a variação da altura do aro em relação à cúpula do instrumento, bastante comum nos tímpanos de sistema de pedal com ação balanceada²⁴ da marca Ludwig e o sistema que mede a movimentação do pedal, presente na maior parte dos tímpanos mais sofisticados, mas que também pode ser instalado em tímpanos com sistema de pedal balanceado, que são os mais comuns no Brasil, mas que, ao contrário dos modelos mais caros, muitas vezes não vêm de fábrica com esses medidores de afinação. Mas emergencialmente existe uma forma muito simples para fazer um medidor caseiro de afinação conectado ao pedal do tímpano de ação balanceada. São necessários apenas alguns pedaços de fita crepe, um pedaço de barbante de cerca de 1,80 metro para cada instrumento, um pequeno objeto que funcione como contrapeso para cada instrumento, e uma caneta. Para cada tímpano, deve ser feito o seguinte procedimento: primeiro deve-se prender uma ponta do barbante à parte superior do pedal. Para isso, deve-se dar alguns nós numa das pontas do barbante e usar a fita crepe para prender essa ponta por baixo da parte frontal do pedal (fig. 1).

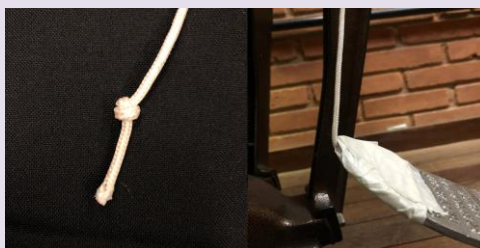


Fig. 1: Barbante com nó na ponta (esquerda) para prender abaixo da parte frontal do pedal (direita). Os nós ajudam a fixar o barbante, de forma que ele não escorregue pela fita crepe.

Mas aqui vai uma observação importantíssima: tanto para fazer a marcação das notas, quanto na utilização do sistema durante a performance, a ponta do pé nunca pode ultrapassar a

²⁴ O tímpano com sistema de ação balanceada, ao invés de usar uma trava no pedal para manter a afinação, tem uma mola balanceada para compensar a tensão exercida pela pele, mantendo o pedal no lugar. Apesar de bastante prático, geralmente é instalado em instrumentos mais leves e de menor custo, pois não é tão preciso quanto os sistemas com trava.

parte superior do pedal, ou mudará a relação das notas anotadas, já que o barbante está conectado àquela parte do pedal. Ou seja, especialmente para quem tem pés maiores, é importante apoiar a base do calcanhar um pouco abaixo da base do pedal, de forma a não encostar a ponta do pé no barbante, alterando a relação das notas. Uma solução para diminuir esse risco é utilizar uma presilha presa na ponta superior do pedal (fig. 2) de forma a afastar o barbante da ponta do pé (e sempre é útil utilizar uma fita para mantê-la na posição), mas como nem sempre podemos ter esse tipo de presilha à mão numa situação emergencial, é útil conhecer as duas possibilidades.



Fig. 2: Opção de presilha para conectar o barbante ao pedal.

Então, levanta-se a outra ponta do barbante e passa por baixo da haste de sustentação imediatamente à direita do pedal, e dá a volta à esquerda, apoiando nos dois parafusos de afinação sobre o aro, situados aos lados do pedal. Pressionar o pedal (para o agudo) e amarrar a outra ponta do barbante num pequeno contrapeso, de forma que este fique pendurado a partir do parafuso de afinação do aro do lado esquerdo do pedal, sendo que o contrapeso deve ser suficiente para manter o barbante esticado até a outra extremidade conectada ao pedal. Depois disso, basta colocar uma tira de fita crepe sobre o aro do tímpano entre os dois parafusos por onde passa o barbante e, voltando a posição do pedal para o grave, e utilizando um pedaço pequeno da própria fita crepe, fazer uma pequena seta que será grudada no barbante entre os dois parafusos, na parte mais próxima do contrapeso (parafuso esquerdo), de forma que ao pressionar o pedal, a seta deslizará para a direita sobre a tira de fita crepe colada ao aro do instrumento (fig. 3).



Fig. 3: À esquerda exemplo de contrapeso utilizado com o barbante conectado ao pedal e à direita fita crepe colada ao aro e um pequeno pedaço para fazer a seta.

Dessa forma, basta utilizar uma caneta para fazer as marcações das notas nessa fita, analogamente aos mostradores de afinação disponíveis comercialmente. Outra dica é pintar a seta com uma caneta para facilitar a visualização da mesma ao deslizar sobre a fita com as notas anotadas. Dessa forma, em pouco tempo, e com material facilmente encontrado nos próprios locais de ensaio, o timpanista conseguirá um sistema que, embora não seja perfeito, certamente auxiliará muito numa situação de obras que exigem mudanças rápidas de afinação, mesmo em tímpanos com os quais não esteja familiarizado. Lembrando que, independentemente de ter um sistema de mostrador de afinação, é essencial ao timpanista um ouvido treinado.

3. Tímpanos: abafadores para adaptar a um contexto clássico ou barroco

Uma situação comum, principalmente no Brasil, é encontrarmos tímpanos com membranas (mais comumente chamadas “peles”) plásticas que, se comparadas às peles de origem animal, produzem uma sonoridade com muitos harmônicos parciais e pouca fundamental, e geralmente têm uma duração (*decay*) mais longa, o que dificulta a articulação. Existem algumas marcas de peles plásticas que já produzem modelos mais próximos da sonoridade da pele animal, a exemplo do modelo *Renaissance* da marca *Remo*, ou ainda o modelo *Strata*, da marca *Evans*. Apesar disso, na maior parte das vezes, o timpanista tem que se adaptar ao instrumento disponível no momento, e raramente tem a opção de selecionar as peles.

Tanto as orquestras como os tímpanos do período barroco e clássico eram bem menores, além de usarem peles mais grossas, e conseqüentemente, o volume produzido por esses instrumentos também era menor. Foi somente no século 19, principalmente na Alemanha, que vemos um enorme desenvolvimento na construção dos tímpanos, com a criação de diversos sistemas de mudança de afinação que culminaram na criação do sistema de pedal Dresden, patenteado pelo alemão Carl Pittrich em 1881, assim como assistimos a um aumento gradativo de suas dimensões para que a potência sonora atendesse à novas dinâmicas exigidas pelas

grandes orquestras românticas. Até mesmo o desenvolvimento do sistema que permitiu produzir peles mais finas, e conseqüentemente, com maior vibração, só ocorreu em meados do século 19. Portanto, no caso de um repertório barroco ou clássico, a sonoridade das peles plásticas em tímpanos modernos necessita de uma adaptação através do uso de abafadores para diminuir o volume e aumentar a articulação, aproximando da sonoridade ideal para esses estilos. Ambientes com reverberação excessiva como igrejas, ginásios de esportes, salões de festa e até mesmo alguns teatros, normalmente também exigem uma adaptação dos tímpanos a essa acústica. Além do uso de baquetas mais duras, um leve abafamento das peles também pode ser útil para aumentar a clareza rítmica, já que quanto maior a reverberação do ambiente, é necessário mais articulação dos instrumentos.

Os tradicionais discos de feltro, que normalmente são usados para abafar a indesejada “ressonância simpática”²⁵ dos tímpanos não utilizados, assim como para produzir o efeito *coperto* (abafado), infelizmente não são indicados para a função dos abafamentos parciais em trechos mais longos, especialmente em dinâmicas de maior intensidade, pois podem acabar deslizando sobre a pele pela vibração da membrana, e com isso alterando a sonoridade ao longo da obra ou do trecho executado. Portanto, um acessório muito útil, barato e que pode ser encontrado facilmente em lojas de música é o abafador de pele do tipo *Moon gel*²⁶, que é uma pequena pastilha gelatinosa medindo cerca de 4 x 2 cm ou eventualmente até no formato circular, e normalmente utilizada por bateristas e percussionistas nas peles dos tambores, tanto para eliminar parciais harmônicos indesejados, como para reduzir a ressonância e o volume dos mesmos. Diferentemente dos discos de feltro, o *Moon gel* tem a propriedade de grudar na pele, possibilitando assim a desejada homogeneidade sonora mesmo em dinâmicas mais intensas. Para obter o efeito de adaptação do som (leve abafamento, com aumento de articulação e pequena redução de volume), o local recomendado para se colocar o *Moon gel* é sobre a pele do tímpano, na altura da borda da cúpula, 180° oposta à área de toque do instrumento, para que mantenha a igualdade sonora das duas baquetas (fig. 4). E nesse caso, se pode ajustar a quantidade de abafamento desejado, podendo utilizar apenas a metade ou até mesmo dois terços do abafador sobre a pele, com o restante apoiado no colar, que é o espaço entre a borda do tímpano e o aro, de forma que somente o que está efetivamente apoiado para dentro da borda do instrumento exercerá a função de abafamento. E se precisar de ainda mais articulação, pode-se também colocar o *Moon gel* diretamente no centro da pele. Utilizado dessas formas, o som obtido se aproxima da sonoridade da pele animal, com uma pequena redução do volume geral do instrumento e aumento de articulação, mas ainda mantendo a característica sonora dos tímpanos sem abafamento, diferentemente do efeito *coperto* obtido com o uso de abafadores de feltro, que tem uma sonoridade especial muito seca, e que deve ser utilizado somente quando solicitado pelos compositores. Observação: com o passar do tempo o *Moon gel* pode começar a perder a aderência, mas basta lavá-lo com água e sabão e ele recupera essa importante propriedade.

²⁵ No caso dos tímpanos, é um tipo de ressonância induzida por harmônicos que fazem com que a pele em repouso de um tímpano também vibre por simpatia (e emita som) devido à sonoridade emitida por outro tímpano ou instrumento próximo.

²⁶ Apesar do nome *Moon Gel* se referir a uma marca específica, hoje virou sinônimo desse tipo de abafador, e portanto, é utilizado aqui no sentido genérico, existindo diversas marcas, inclusive nacionais, que fabricam o produto.



Fig. 4: Diferentes possibilidades de posicionamento do *Moon gel*.

4. Caixa-clara: pedal de abafamento de esteira

Outro instrumento muito utilizado em diferentes contextos é a caixa-clara. Esse instrumento tem uma esteira, que similarmente aos tímpanos, também pode vibrar simpateticamente induzida pela sonoridade de outros instrumentos próximos, mesmo quando a caixa não está sendo percutida diretamente, gerando um ruído indesejado. Para evitar isso, normalmente utiliza-se a alavanca que liga e desliga a esteira. O problema é que muitas vezes não há tempo hábil para isso, e portanto a esteira acaba tendo que permanecer ligada durante todo um trecho, e com isso, interferindo nos outros sons. Exatamente para prevenir esse tipo de situação, o percussionista brasileiro Robert de Oliveira, que integrou a OSESP de 1980 até 1997, desenvolveu nos anos 80 um sistema de abafador de esteira com acionamento a pedal muito eficaz. O sistema original consistia em uma ripa de madeira onde era presa a espuma que abafa a esteira, e o acionamento era feito através da base de uma máquina de chibal conectada por barbantes às duas extremidades da haste de madeira, que ficava fixada na caixa pressionando a espuma contra a esteira através da utilização de duas tiras de borracha amarradas a clips metálicos que eram enroscados nos quatro parafusos de afinação que ladeiam a esteira, no aro inferior. Assim, ao pressionar o pedal, a ripa com a espuma é puxada para baixo, liberando a esteira. Essa ripa deve ter a largura um pouco maior do que a largura da esteira da caixa e comprimento um pouco maior do que o aro da caixa (Ex: para uma caixa de 14”, cerca de quatro polegadas a mais, ou seja 18”).

A espuma deve ter a largura da ripa e sua espessura mesmo quando pressionada contra a pele deve ser mais alta do que a altura do aro, para evitar o ruído do impacto da madeira contra o mesmo. E caso o aro inferior não tenha os rebaixos para a passagem da esteira (o que não é o caso da caixa utilizada no exemplo abaixo), o comprimento da espuma também deverá ser um pouco menor do que o aro da caixa para poder abafar totalmente a esteira. Para se conectar a ripa ao pedal, pode-se utilizar um pequeno gancho em cada canto da ripa de forma a passar um barbante que conecte as duas extremidades, passando por baixo das três garras que seguram a caixa. E no centro desse barbante será então atado o outro barbante que, como já mencionado, originalmente era conectado à base de uma máquina de chibal, mas que pode ser substituído com vantagem por uma simples tábua de madeira rígida com cerca de 25 x 10 cm que funciona como um pedal, uma vez que as bandas de borracha conectadas ao aro inferior da caixa já fazem a função de mola. Use outro pequeno gancho na parte superior do pedal para amarrar o barbante.

A parte inferior do “pedal” é fixada ao chão através de uma fita (do tipo *crepe* ou *silver tape*) para que o ele não deslize ou enrosque no tripé da caixa (fig. 5, 6).

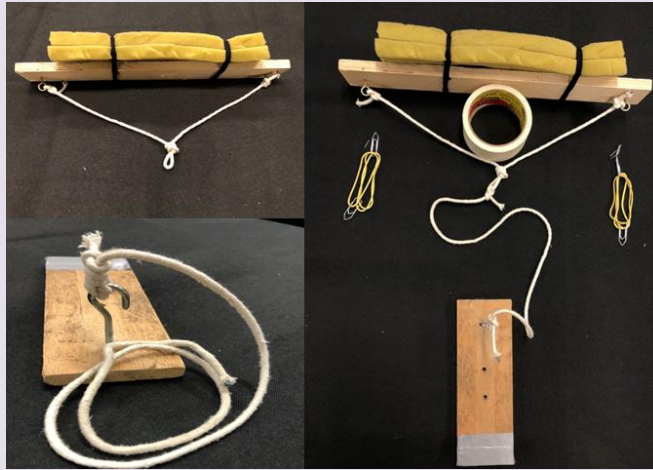


Fig. 5: À esquerda partes superior e inferior do sistema, sendo a primeira em contato com o instrumento e a segunda o pedal que terá contato com o chão. À direita o sistema completo, incluindo os elásticos de borracha que terão a função de mola.



Fig. 6: À esquerda, detalhe do elástico de borracha acoplado ao aro e a ripa de madeira. À direita, instrumento montado com o sistema completo.

Outra importante sugestão é revestir a parte inferior do “pedal” com uma flanela para evitar qualquer ruído ao pressioná-lo contra o solo. O ajuste do comprimento do barbante que conecta o pedal à ripa abafadora deve levar em conta a altura da estante de caixa. Assim, a esteira, que deve sempre estar ligada, fica constantemente abafada pela espuma, que é pressionada contra a esteira pelas duas bandas de borracha conectadas ao aro inferior, sendo necessário que se pressione o pedal para baixar a espuma e liberar a esteira para vibrar. Ou seja, para se obter o som da caixa com esteira ligada, basta pressionar o pedal e tocar a caixa, e assim que se solta o pedal, a esteira é abafada imediatamente, sem produzir nenhum ruído. Obviamente, com esse sistema não é possível obter o som da caixa com esteira desligada, tendo que ter uma segunda caixa para obter esse efeito. Por outro lado, esse acessório evita o som indesejado de uma esteira vibrando pela sonoridade de outros instrumentos (de percussão ou

não), seja num contexto orquestral, camerístico, de grupo de percussão ou obras solo para percussão múltipla, quando não houver tempo para desligar a esteira da caixa.

5. Castanholas com cabos

Na tradição da música espanhola, cada par de castanhola é preso diretamente nas mãos do executante, e existe uma técnica específica que utiliza inclusive os dedos para obter os efeitos de rulos e apojaturas característicos do estilo flamenco, mas no contexto da música de concerto, tanto pela eventual necessidade de alternância rápida de instrumentos quanto pelo uso de dinâmicas extremas, geralmente são utilizadas castanholas conectadas a cabos e que podem tanto ser percutidas nas pernas como tocadas com os dedos, sendo que alguns modelos têm até mesmo ajuste da abertura das castanholas para dinâmicas específicas – mais fechadas para dinâmicas menores e mais abertas para maiores. O problema é que essas castanholas com cabos são importadas de empresas conceituadas no ramo da percussão sinfônica e têm um alto custo para os brasileiros, especialmente em momentos de desvalorização cambial de nossa moeda, como tem sido o caso nos últimos anos. Por outro lado, é possível comprar, por uma pequena fração do valor das importadas, boas castanholas de madeira fabricadas no Brasil, que geralmente são direcionadas ao público da música e dança flamenca, mas que podem ser adaptadas a cabos feitos com material facilmente encontrado, como um simples cabo de vassoura. Abaixo segue o passo a passo para a confecção e utilização deste material (fig. 7 -11).



Fig. 7: Cortar dois pedaços de um cabo de vassoura com cerca de 18 cm. Cortar de forma diagonal uma ponta de cada cabo e fazer quatro furos em cada um.



Fig. 8: Colocar um parafuso de 2 cm no furo de baixo.

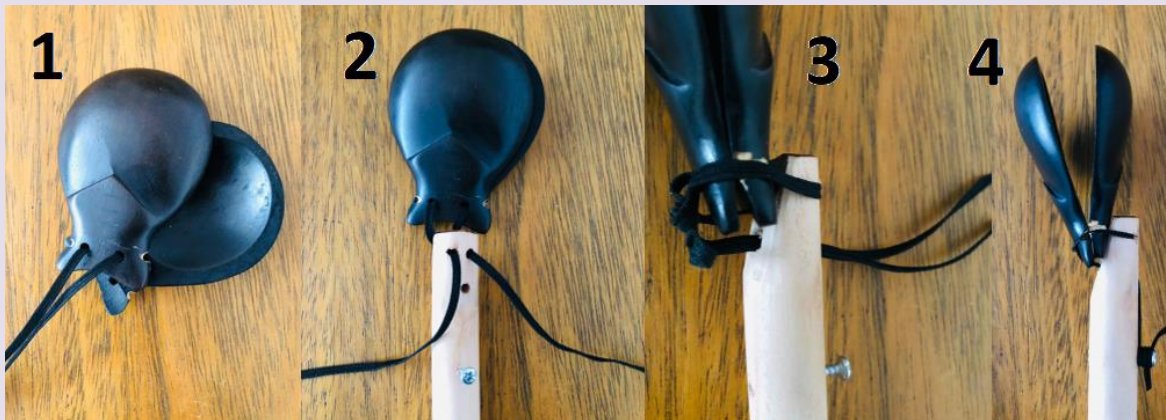


Fig. 9: Utilizar um elástico de cerca de 30 cm e passa-lo nos orifícios das castanholas, juntando-as (1). Depois passar pelos orifícios de cima do cabo de vassoura (2) e no terceiro furo na direção oposta (3). Tensionar então o elástico no parafuso, dando algumas voltas e um nó para ajustar as castanholas (4).

Com a castanhola bem ajustada, com suficiente tensão para que ela fique aberta, ela estará pronta para ser tocada mais facilmente com as mãos ou nas pernas.

6. Considerações finais

Portanto, o intuito deste artigo é ajudar os timpanistas e percussionistas a melhorarem suas atuações através dos recursos elencados em situações que, cedo ou tarde, quase todos acabam se deparando. Dessa forma, o timpanista poderá conseguir montar rapidamente e com material facilmente encontrado em qualquer local de ensaio um sistema de mostrador de afinação para os tímpanos, o que pode fazer uma grande diferença em situações de mudanças rápidas de afinação. E também foi demonstrado como a simples utilização de pastilhas de *Moon gel* pode ajudar na adaptação sonora dos tímpanos modernos com peles plásticas ao estilo clássico e/ou barroco, ou até mesmo para adequar a uma acústica com muita reverberação, ajudando na articulação e na clareza de frases. Também foi demonstrada a maneira para construir um eficiente abafador de esteira de caixa a pedal, que é de extrema utilidade em um grande número de obras, seja de percussão múltipla solo, de música de câmara e até mesmo em algumas peças orquestrais. E finalmente, foi apresentada uma forma simples e barata para transformar as castanholas de mão, que podem ser encontradas facilmente na internet por preços acessíveis, em castanholas orquestrais com cabos, já que esse segundo modelo ainda não é fabricado comercialmente no Brasil, e seu custo acaba sendo demasiado elevado para a maioria dos estudantes de percussão.

Guia prático para o percussionista: um caminho possível?

<https://youtu.be/n8apB-lkkOs>

Anderson Clayton dos Santos
Proemus/ Unirio – anderson.clayton@edu.unirio.br

Prof. Dra. Ana Letícia Barros
Unirio – analeticiabarros@edu.unirio.br

Resumo: O presente artigo apresenta as escolhas que orientaram a criação do Guia Prático para o Percussionista. Um conjunto de lições para conduzir a iniciação musical através da percussão. Expõe a experiência do autor com o projeto de extensão Percussão Sinfônica para Todos desenvolvido na UNIRIO, que foi a fonte para a pesquisa e confecção do Guia. Mostra trabalhos já realizados que tem proposta similar, e breve pesquisa feita com instrutores e professores sobre temas relevantes para bandas e grupos de percussão que contribuíram para a composição do Guia.

Palavras-chave: Educação musical. Percussão. Caixa-clara. Teclados de percussão.

Practical Guide for the Percussionist: A Possible Way?

Abstract: This article presents the choices that guided the creation of the Practical Guide for the Percussionist. A set of lessons to guide musical initiation through percussion. It exposes the author's experience with the project Symphonic Percussion for All developed at UNIRIO, which was the source for the research and preparation of the Guide. It shows works already carried out that have a similar proposal, and a brief survey carried out with instructors and teachers on topics relevant to bands and percussion groups that contributed to the composition of the Guide.

Keywords: Musical Education. Percussion. Snare Drum. Keyboard Percussion

1. Introdução

O presente artigo apresenta as ideias que inspiraram a criação do Guia Prático para o Percussionista, que propõe um caminho integrado para o aprendizado técnico/prático inicial de caixa-clara, teclados barrafônicos e teoria musical. O objetivo é apresentar as escolhas que integram o guia prático que tiveram como base a atuação do autor nas aulas do projeto de extensão universitária Percussão Sinfônica para Todos da UNIRIO, realizado na cidade do Rio de Janeiro, sob coordenação dos professores Rodolfo Cardoso e Ana Letícia Barros. Nessas aulas, que acontecem em grupo, os alunos têm contato, em encontros semanais, com o aprendizado inicial de caixa-clara e teclados de percussão, além da base de leitura e escrita musical necessária para as aulas. Vale ressaltar que não foi encontrado material didático com esse foco disponível, e o autor, com base em pesquisas próprias, teve que organizar o plano de aulas e a forma de abordagem.

A proposta metodológica do guia prático é desenvolver os aspectos técnicos e práticos de maneira transversal. Ou seja, o aprendizado de divisões rítmicas e técnica desenvolvidos na caixa-clara, serão em seguida aplicados nos teclados melodicamente. O objetivo é que desde o

início o(a) aluno(a) tenha contato com um instrumento melódico onde possa desenvolver-se mais completamente como musicista.

Os trabalhos que inspiraram o modelo adotado - Crockarell e Brooks (2009) e Hearnés (2012) - apresentam o conteúdo gradativo adequado às noções teóricas em volumes separados. Ou seja, um volume dedicado à caixa-clara e outro aos teclados. No entanto, por haver ministrado aulas em que os dois instrumentos são utilizados concomitantemente, acreditamos que o caminho da combinação realizada também no material didático seja possível.

Como dito, as aulas são pensadas para serem coletivas, podendo haver a divisão da turma em grupos menores e revezar o uso do instrumentos, e também estimular a prática instrumental em conjunto. Mas por quê é importante que os alunos tenham a experiência coletiva na sua fase de iniciação? Conforme constatado por Cruvinel (2008): “O Ensino Coletivo de Instrumento Musical pode ser uma importante ferramenta para o processo de socialização do ensino musical, democratizando o acesso do cidadão à formação musical”.

Por experiência própria, pude constatar o papel transformador da arte, e mais especificamente o papel das aulas de percussão coletivas, na minha primeira atividade como instrutor. A ONG Casa do Menor São Miguel Arcanjo que acolhe e abriga crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, usa seu centro de esporte e cultura como ferramenta de ressocialização. No livro *Pedagogia-Presença: educação em fronteiras de exclusão* (2006), o fundador padre Renato Chiera diz:

Ao expressar suas formas artísticas e ao apreciar e conhecer as formas produzidas pelos outros, pela natureza e pelas diferentes culturas, as crianças e adolescentes observam diferentes modos de ordenação e sentido dados à experiência humana.(...) A educação pela arte favorece o cultivo de valores e a integração da criança e do adolescente ao meio social, contribuindo para o fortalecimento da autoestima (CHIERA, 2006, p. 74).

O guia prático oferece um roteiro teórico-prático para a iniciação de percussionistas de forma sucinta, mas embasada em práticas musicais internacionalmente conhecidas e também oferece conteúdo de teoria musical básica para o iniciante. Com essa visão, o guia pode ser usado não somente por alunos, mas também por instrutores orientando suas atividades. As lições estão publicadas e podem ser acessadas gratuitamente no endereço: <http://guiapraticopercussao.blogspot.com>

2. Guia Prático para a iniciação do percussionista

Para o aluno de nível iniciante, sobretudo no Brasil, ainda é difícil o acesso a bons materiais que orientem os primeiros passos do aprendizado da percussão sinfônica. Mesmo com o grande número de métodos compartilhados no formato PDF, e vídeos “instrutivos” nas plataformas de vídeo gratuitas, a quantidade de material é tamanha, que falta orientação sobre o que é importante em cada fase do aprendizado. O percussionista Rodolfo Cardoso observa que:

Hoje, o cara entra na internet, ele vê tudo! Você tem tudo, então hoje a informação é demais, e isso, às vezes, gera angústia na pessoa. Problema existencial: o cara acha que tem que ler tudo, que ouvir tudo. Igual ao cara que está na musicologia, num universo mais teórico, né? Ninguém lê tudo, ninguém ouve tudo, e nem estudou todos os métodos. (...)

Então, o cara tem 25 métodos de bateria, e não estudou um, direito! Porque ele pega uma página de um [método], uma página de outro, tem 10 que ele nunca viu, e não leva aquele negócio, não tem... Ou porque não tem professor, ou porque não tem o rigor de estudar regularmente, etc e tal (TEIXEIRA, 2009, p. 254).²⁷

Na pesquisa para a estruturação do plano de aulas do projeto Percussão para Todos, tive contato com os livros *The Snare Drummer's Toolbox: The Absolute Method for Snare Drum*²⁸ (CROCKARELL e BROOKS, 2009) que apresenta os fundamentos técnicos para caixa ao passo que introduz os conceitos mais importantes de teoria musical para o iniciante, e o livro *The Mallet Player's Toolbox: The Absolute Method for Mallet Percussion*²⁹ (HEARNES, 2012) no mesmo formato só que voltado inteiramente para os teclados de percussão. O conteúdo é transversal entre os dois livros. Mas, como são volumes separados, pressupõem um primeiro contato com a caixa-clara e, posteriormente, o aprendizado dos teclados. Prática que é seguida por muitos educadores com diferentes abordagens.

Em seu método *Exercícios e Estudos Iniciais para Barrações*, Rosauero (1997) recomenda que o aluno trabalhe os estudos para teclados paralelamente com seu Método para Caixa Clara para exercitar “o equilíbrio sonoro e de movimento entre as duas mãos”, e que o trabalho com a caixa e com os teclados fazem parte “dos estágios iniciais do estudo de percussão sinfônica”. Apesar de serem dois volumes separados, um método para caixa e outro para teclados, há também trabalho transversal do ponto de vista técnico entre eles, ainda que em seus métodos os aspectos de teoria musical não sejam abordados. Tal observação é importante para notarmos que os teclados podem fazer parte do plano de aulas desde o início. Os estudos de caixa-clara, que são a base do estudo técnico com baquetas segundo Rosauero (1982), preparam os alunos para o aprendizado dos teclados que abordarão as relações de alturas entre as notas.

Em uma clínica para a Texas Bandmasters Association, Dick (2010) diz que prefere apresentar os teclados de percussão aos alunos só a partir de seis semanas de estudos anteriores na caixa. Como justificativa ele diz que antes disso os alunos ainda não desenvolveram a técnica básica para serem expostos aos teclados. O mesmo autor também diz que esse período de seis semanas pode ser antecipado quando percebe que os alunos estão enfadados de praticar os exercícios de caixa somente em um Practice Pad³⁰.

David England (HEARNES, 2012) também considera importante o início na caixa antes do teclado para o desenvolvimento inicial das mãos, mas como uma outra grande vantagem. Ao iniciar o desenvolvimento musical na caixa-clara lendo música, a concentração e o foco são obtidos de maneira mais fácil pois a caixa oferece basicamente uma única fonte sonora em uma única superfície, sem todas as teclas e movimentos adicionais necessários para os teclados, sendo possível o desenvolvimento mais detalhado no início para o mesmo trabalho que será feito posteriormente, com mais complexidade, nos teclados.

Podemos concluir que o ideal para a iniciação de percussionistas, no âmbito da percussão “sinfônica”, é o uso combinado da caixa-clara, por fornecer base técnica e o primeiro contato com a leitura rítmica para percussão, e dos teclados de percussão que aplicarão as noções

²⁷ Em entrevista concedida para dissertação de mestrado.

²⁸ A Caixa de Ferramentas do Caixista: O Método Absoluto para Caixa-clara.

²⁹ A Caixa de Ferramentas do Tecladista: O Método Absoluto para Teclados de Percussão.

³⁰ Borracha de estudo ou praticável: consiste numa pele/ membrana (animal ou plástica) encaixada num aro, tal como as peles são encaixadas nos tambores. Essa pele é abafada internamente por uma espuma de nylon proporcionando, ao estudante, um treinamento tranquilo sem a preocupação de incomodar alguém (ROCCA, 1986).

teóricas sobre intervalos, tonalidades, escalas e modos, por exemplo. Iniciar o aluno diretamente nos teclados por afinidade, ou por gênero, por exemplo, além de ser uma prática antiquada, pode trazer problemas ao seu desenvolvimento técnico e a criação de vícios difíceis de resolver posteriormente.

Mas seria possível que nesses primeiros contatos o aluno possa, desde o início, desenvolver-se com a caixa e os teclados de percussão? Ou seja, aprender a manejar as baquetas, ler ritmos escritos e aplicar esse mesmo conteúdo melodicamente, enquanto adiciona outras noções da leitura musical, em um teclado?

3. Combinação Caixa-clara e Teclados de Percussão

O contato inicial do estudante (e do professor) deve incluir discussões sobre considerações históricas e estilos da música para percussão e o desenvolvimento de um completo entendimento teórico da música. Este entendimento dos elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e outros elementos estruturais em música é mais naturalmente desenvolvido quando buscado através do estudo técnico e perceptivo em ambos caixa-clara ou bateria e os teclados de percussão (COOK, 1997, p.1, tradução nossa)³¹.

Por experiência própria, nas fases de descobrimento da técnica e da sonoridade dos instrumentos, os professores além de utilizar material desenvolvido com base na própria vivência direcionado às necessidades dos alunos, podem utilizar de muitas fontes e autores diferentes para orientar o aprendizado. Ou seja, muitas vezes o autor do livro de caixa-clara não é o mesmo do material de teclados, utilizando cópias, às vezes recortes, das lições para conduzir o programa de ensino. Parte de cada professor montar o quebra-cabeças da formação para atingir os objetivos. Isso quando é previsto que no curso de iniciação se tenha contato com os teclados de percussão paralelamente ao contato com a caixa-clara e/ou bateria.

Em muitas escolas, as aulas de teoria musical são ministradas por outro professor em turma mista desconsiderando fatores específicos da escrita para percussão, ou ainda a falta de contato de um aluno de bateria com instrumentos melódicos/harmônicos, por exemplo.

Calvet (2017) citando Lane (2007) aponta que uma das dificuldades no desenvolvimento da leitura para os teclados é oriunda do contato tardio com tais instrumentos:

Entre as muitas habilidades que jovens percussionistas devem aprender, a leitura de instrumentos de teclados continua a ser uma das mais difíceis para dominar (e muitas vezes para ensinar). Muitas vezes, é a habilidade que desenvolveram por último quando o aluno atinge o ensino médio ou além (CALVET, 2017, p. 5).

Isto é, o aluno que busca o ensino formal e se desenvolve primeiro na bateria, aprende a técnica, coordenação e leitura para esse instrumento, e depois quando é exposto a um teclado de percussão, apresenta grande dificuldade. Precisa retornar ao início do estudo teórico, o que muitas vezes leva à frustração e ao abandono do aprendizado. E muitas vezes esses mesmos alunos têm dificuldades nas aulas de percepção musical e, na possibilidade de realizar um teste

³¹ The percussion student's (and teacher's) initial exposure to percussion study should include discussions about the historical considerations of percussion music and styles and the development of a complete theoretical understanding of music. This understanding of the rhythmic, melodic, harmonic, and structural elements in music is most naturally developed while pursuing the technical and aural study of both the drums and percussion keyboard instruments.

de admissão para concursos militares, universidades ou melhorar o desempenho profissional, precisam retomar ou reiniciar esse ponto da formação negligenciado anteriormente.

Obviamente não podemos esquecer da realidade da maioria das instituições de ensino de música presentes no país e das dificuldades na aquisição de instrumentos. O preço do instrumental com qualidade ainda é muito elevado para a realidade de muitas cidades. Já contamos com boas opções nacionais, mas é difícil convencer gestores, diretores de escolas, e membros da administração pública da necessidade da aquisição dos instrumentos adequados.

O caminho da combinação dos instrumentos desde o início como vimos seria o ideal na iniciação de percussionistas, e já foi tentado por outros autores. Os próprios trabalhos já citados de Crockarell e Brooks, 2009 e Hearnese, 2012, oferecem essa possibilidade com conteúdo transversal entre os livros. Mas no levantamento para o desenvolvimento do meu pré-projeto para submissão ao PROEMUS, tive contato com um autor que já tentou realizar tal combinação. O método já está fora de catálogo, mas foi possível obter uma cópia do livro 2 através de compra em um sebo de livros. O livro *Combination Method for Snare Drum and Mallets*³² (BROWN, 1967) se destina a prover experiência para ambos caixa clara e teclados. O livro oferece 10 lições divididas cada uma entre caixa e teclados. Na parte de caixa o autor trabalha simultaneamente aspectos técnicos e de leitura e na parte de teclados o mesmo formato de forma complementar utilizando pequenos temas populares, folclóricos e obras sinfônicas para facilitar o contato do aluno. Nas três últimas lições há composições do autor para serem estudadas nos instrumentos individualmente aplicando as técnicas aprendidas, mas podendo ser tocadas em dueto, cada executante em um instrumento.

Outro material descoberto foi o livro *Mallets for Drummers*³³ (GLASSOCK, 2009) que apresenta uma abordagem mais rítmica para o aprendizado dos instrumentos melódicos. O autor cita a dificuldade mencionada anteriormente de um baterista/percussionista que aprende a técnica do instrumento e aprende a ler música, mas quando se interessa pelos teclados necessita voltar aos fundamentos. Por escolher uma abordagem mais rítmica³⁴, o autor busca diferenciar-se dos métodos tradicionais que se destinam a quem vai iniciar por completo seu aprendizado, destinando o conteúdo a quem já seria musicalizado. O livro apresenta os conceitos teóricos em relação às alturas, acidentes, intervalos entre outros, como localizar as notas no teclado, estudos de leitura e peças solo. Ou seja é um material complementar para a formação do músico já musicalizado.

O músico e educador Anthony Cirone também explora a complexidade rítmica exigida para caixa e a combinação das composições em sua série derivada do livro para caixa *Portraits In Rhythm*³⁵ (1966). No livro *Portraits In Melody*³⁶ (1974), um livro avançado com solos para Marimba e Xilofone, o autor utiliza como base os solos escritos no livro para caixa em composições originais para os teclados. O autor destaca sobretudo que muitos materiais utilizados para o desenvolvimento técnico no teclado são transcritos de obras para outros

³² Método Combinado para Caixa-clara e Teclados.

³³ Teclados para Percussionistas. Drummer segundo o The Merriam-Webster Pocket Dictionary é aquele que toca um tambor, não necessariamente o instrumento bateria (Drumset). Acreditamos que Drumset Player seria a definição mais precisa para o(a) baterista. Por isso optamos por Percussionista na tradução do título original.

³⁴ Por abordagem rítmica digo em relação a complexidade de exercícios e solos que buscam explorar o uso dos rudimentos para caixa e bateria e que normalmente não tem a mesma complexidade nos métodos iniciantes de teclados.

³⁵ Retratos em Ritmo.

³⁶ Retratos em Melodia.

instrumentos (Sonatas para Violino, Piano etc.), e que as necessidades e especificidades técnicas dos teclados nem sempre são abordadas. As duas obras são independentes, como explicitado pelo autor. Mesmo utilizando os solos de caixa como base para as composições de teclado, e até podendo ser executadas como dueto, não é esse o objetivo final.

Visto que o trabalho combinado já foi proposto anteriormente, e que a abordagem mais rítmica da combinação dos estudos de caixa-clara quando aplicados aos teclados de percussão é justificável, o Guia Prático para o Percussionista busca justamente agir nesse espaço combinando ensino técnico e teórico gradativo para o iniciante.

4. Pesquisa e Orientações

Ao longo de minha atuação como membro da Banda da Guarda Municipal de Itaboraí, pude constatar ao assistir as apresentações das diversas bandas escolares no tradicional desfile cívico anual por ocasião do aniversário da cidade e em outros eventos, que dificilmente quem está a frente da condução dos grupos é um percussionista. Ressalto esse fator que considero decisivo pois influi diretamente na transmissão do conhecimento aos alunos.

Durante a pesquisa para o PROEMUS, realizei uma pesquisa por meio de um formulário virtual para levantar pontos que instrutores e professores consideram importantes em um método voltado para esse público. Foram consultados 17 instrutores e professores que lidam diretamente com grupos de percussão e bandas marciais. Os dados seguem detalhados a seguir:

Você considera útil a utilização de um método para você ou seus alunos de ensino de Caixa e Teclados de percussão?

15 sim; 1 não e 1 talvez.

E se esse método unisse, progressivamente, o conteúdo básico de Teoria Musical, também seria útil?

16 sim e 1 não.

Você considera importante o uso de teoria musical e partituras escritas para o trabalho dos percussionistas?

14 sim e 3 talvez.

Qual (quais) habilidade básica você considera importante para um percussionista iniciante?

Os pontos mais citados por ordem foram Coordenação, Leitura rítmica, habilidades técnicas específicas ligadas aos rudimentos, capacidade perceptiva quando trabalhando em grupo.

Quais são as dificuldades que você encontra no trabalho com percussionistas iniciantes?

Os pontos em ordem foram disciplina com relação ao estudo e a impaciência dos alunos, dificuldade na compreensão das figuras rítmicas e desenvolvimento técnico e a falta de métodos em português com linguagem atualizada.

Você considera importante o ensino de um instrumento melódico-harmônico, no caso os teclados barrafônicos, para o percussionista? Por que?

A maioria absoluta considera que é importante para uma formação mais completa e para o desenvolvimento perceptivo. Uma pessoa observou que depende do que o aluno tem em vista como futuro.

Com base nas respostas obtidas na pesquisa foi possível notar que é importante o uso de um método que oriente o trabalho e que há falta desse tipo de material em português. Como observado por Correia:

E principalmente em situações específicas como no caso do ensino de música a crianças e adolescentes por meio de conjuntos de percussão, a escassez de material bibliográfico, sejam livros didáticos, métodos, enfim, a carência de uma literatura como suporte pedagógico dificulta esse tipo de trabalho no Brasil. Essa carência faz com que nós professores tenhamos que adaptar métodos importados e criar estratégias de ensino para podermos realizar uma prática educacional de qualidade satisfatória. Ressalto que, no que concerne ao assunto teclados de percussão, o pouco que existe situa-se em dois extremos: a musicalização infantil e a percussão sinfônica (CORREIA, 2015, p. 16).

A orientação é que com base na bibliografia do guia os instrutores e responsáveis possam complementar as informações apresentadas tendo conhecimento das práticas pesquisadas por diferentes agentes nesse campo.

5. Conclusão

A tarefa de reunir informações básicas e essenciais por si só é complexa. A proposta de indicar um roteiro preciso para três campos que muitos percussionistas veem separadamente também pode parecer complicado. Mas como vimos, outros educadores pensam de forma similar. Ou seja, musicalizar os alunos com os próprios instrumentos de percussão, para depois focar melhor nas habilidades mais avançadas, seja na caixa, bateria, percussão “popular” ou teclados.

Muitos dos pontos abordados no Guia permanecem, ainda hoje, e por diferentes razões, desconhecidos para muitos instrutores e professores. Por isso, sabemos que as temáticas necessitarão de mais aprofundamento, e não é nosso objetivo, com a proposição deste trabalho, esgotar todas as possibilidades. Esperamos, na verdade, oferecer uma proposta viável de musicalização através da percussão e contribuir de forma efetiva para as discussões em torno da importância e da valorização do ensino da percussão.

Referências:

BROWN, Thomas A. Combination method for Snare Drum and Mallets. Estados Unidos: Bellwin-Mills Publishing Corp., 1967.

ALVET, Rafaela de Oliveira. Por que os percussionistas têm dificuldades de leitura nos teclados barrafônicos? Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CHIERA, Renato. *Pedagogia-Presença: educação nas fronteiras da exclusão*. Nova Iguaçu: Impressão especial comemorativa, 2006.

COOK, Gary D. *Teaching Percussion*. Third Edition. Arizona: Schirmer Books, 1997.

CORREIA, José Rogério dos Santos. *Ensino da música por meio dos teclados de percussão: uma experiência com o Grupo Marimbas de Maracanaú – Ceará*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

CROCKARELL, Chris; BROOKS, Chris. *The Snare Drummer's Toolbox: The Absolute Method for Snare Drum*. Nashville, TN: Row-Loff Productions, 2009.

CRUVINEL, Flávia Maria. “O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Educação Básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Educação Musical”. Meio eletrônico, 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/musicalidade/midioteca/praticas-musicais-vocais-einstrumentais/praticas-instrumentais/o-ensino-coletivo-de-instrumentos-musicais-na-ed.basica/view>>. Acesso em 26 mar 2021.

DICK, Michael. *Starting Beginner Percussion*. Texas Bandmasters Association 2010 Convention/ Clinic. Meio eletrônico, 2010. Disponível em: <http://apps.texasbandmasters.org/archives/pdfs/clinic/2010-dick.pdf>. Acesso em: 26 mar 2021.

GLASSOCK, Lynn. *Mallets for Drummers*. Estados Unidos: Meredith Music Publications, 2009.

HEARNES, John R. *The Mallet Player's Toolbox: Addendums*. Nashville, TN: Row-Loff Productions, 2012.

_____. *The Mallet Player's Toolbox: The Absolute Method for Mallet Percussion*. Nashville, TN: Row-Loff Productions, 2012.

ROCCA, Edgard Nunes. *Método completo de bateria 2*. Rio de Janeiro: Europa, 1986.

TEIXEIRA, Marcello. *A formação do percussionista no Rio de Janeiro: relações entre suas práticas, o ensino superior e o mundo do trabalho*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Banda de percussão sinfônica: considerações sobre a sua atuação

<https://youtu.be/t38iinfHtOs>

Jefferson Costa

Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) – jeffersoncosta.musica@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca evidenciar as atividades das bandas de percussão sinfônica, além de estabelecer um diálogo a respeito da importância dos campeonatos de bandas e fanfarras como espaços próprios de atuação. A metodologia consistiu na pesquisa bibliográfica e, com base na produção de autores, como Lima (2000), Silva (2018) e Botelho (2019), foi possível estabelecer uma interlocução entre os elementos que compõem este movimento. Por fim, foi relacionado um conjunto de orientações que podem contribuir para o aperfeiçoamento do trabalho das bandas presentes nesta categoria.

Palavras-chave: Bandas de percussão sinfônica. Bandas e fanfarras. Espaços de atuação.

Symphonic Percussion Band: Considerations About their Performance

Abstract: This article seeks to highlight the activities of symphonic percussion bands, in addition to establishing a dialogue about the importance of band and fanfare championships as their own spaces of performance. The methodology consisted of bibliographic research and based on the production of authors, such as Lima (2000), Silva (2018) and Botelho (2019), it was possible to establish a dialogue between the elements that make up this movement. Finally, a set of guidelines was listed that can contribute to the improvement of the work of the bands present in this category.

Keywords: Symphonic Percussion Bands. Bands and Fanfares. Performance Spaces.

1. Introdução

As bandas de música no Brasil exercem um papel fundamental na formação musical e artística de inúmeras crianças e jovens, pois esses grupos são responsáveis por oportunizar o ensino musical gratuito e sem pré-requisitos, no qual, em muitos casos, a própria banda fornece o instrumento para o aluno realizar o seu estudo. Entretanto, é necessário destacar que as atribuições das bandas de música vão muito além do ensino musical, elas perpassam também pelos aspectos da inclusão social e da promoção de práticas culturais que geram resultados positivos em toda a sociedade.

Silva (2018) comenta que as primeiras bandas de música no Brasil surgiram no século XVI com a chegada dos jesuítas ao território brasileiro. Além disso, o autor esclarece que foi somente a partir da segunda metade do século XIX que esses agrupamentos começaram a ser denominados como bandas de música – referindo-se aos grupos compostos por instrumentos de sopros e percussão. Com relação às bandas música, Silva (2018) relaciona as principais formações instrumentais presentes no Brasil, a saber: banda musical ou banda de música; filarmônica; banda de concerto; banda sinfônica; banda marcial; fanfarra ou banda de fanfarra; banda de percussão e instrumentos melódicos; banda de percussão; orquestras de sopros; e *big bands*.

Nesta perspectiva, as bandas de música podem receber diversas classificações, que variam de acordo com os instrumentos que estão integrados no grupo, com a atuação da banda e com questões ligadas à cultura regional. Assim, foi adotado nesta pesquisa o termo “bandas marciais e fanfarras” para se referir exclusivamente às bandas de música que têm a sua atuação direcionada para a participação em campeonatos e apresentações regulares. De acordo com a Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF), os campeonatos de bandas e fanfarras têm o objetivo de:

estimular a criação de bandas e fanfarras, promover o intercâmbio entre os integrantes, mediante competições, incentivar as corporações musicais, o aprimoramento de métodos e técnicas artísticas, bem como contribuir para o desenvolvimento do espírito de corporação, autodisciplina e civismo, necessários à formação integral do cidadão (CNBF, 2016, p. 1).

Além disso, é preciso destacar que, para fins de participação nestes eventos, a CNBF (2016) divide as bandas nas seguintes categorias técnicas: banda de percussão; banda de percussão com instrumentos melódicos simples; banda de percussão sinfônica; fanfarra simples tradicional; fanfarra simples marcial; fanfarra com 1 pisto; banda marcial; banda musical de marcha; banda musical de concerto; e banda sinfônica.

Como as bandas marciais e fanfarras representam um grande movimento com muitas particularidades que caracterizam e justificam a sua atuação em diferentes categorias, foi considerado que seria impraticável abordar todo o segmento neste trabalho. Dessa forma, optou-se por delimitar o tema em torno da atuação dos grupos que são classificados como banda de percussão sinfônica.

Assim, define-se a categoria técnica da seguinte forma: a banda de percussão sinfônica é caracterizada pela utilização exclusiva de no mínimo oito instrumentos de percussão distintos, devendo ser composta por instrumentos de altura definida, como os tímpanos, as marimbas, as campanas tubulares, os glockenspiel e outros, e por instrumentos de percussão sem altura definida, como os pratos, os bumbos e as caixas claras (CNBF, 2016).

No que se refere às pesquisas com temas voltados às bandas de música, nota-se que muitos trabalhos são publicados, porém os temas não são abrangentes. Nesse sentido, Kandler e Figueiredo (2010) realizaram um levantamento das publicações com temas associados às bandas de música entre 1983 e 2009. Com base nos resultados obtidos, os autores comentam que a maior parte das pesquisas foram desenvolvidas sob a ótica do ensino e aprendizagem da música. Assim, esta pesquisa justifica-se pela riqueza musical e artística que está presente no movimento de bandas marciais e fanfarras, bem como pela carência de materiais que tratem desta temática com foco nas particularidades envolvidas na atuação e performance destes grupos. Neste artigo, adotou-se como metodologia a pesquisa bibliográfica que, de acordo com Prodanov e Freitas (2013), ocorre quando uma pesquisa se realiza com base em materiais que já passaram por um processo de publicação anterior. Com isso, foi realizada a consulta de artigos, teses e dissertações com o intuito de localizar os dados que possam contribuir para o desenvolvimento desta temática. Assim, foi definido que evidenciar as atividades das bandas de percussão sinfônicas seria o objetivo central deste trabalho. A partir disso, assinalam-se os seguintes objetivos específicos: apresentar os aspectos que constituem a atuação da categoria técnica banda de percussão sinfônica; estabelecer um diálogo a respeito da importância dos concursos de

bandas e fanfarras como espaços próprios de atuação; e relacionar um conjunto de orientações que possam contribuir para o aperfeiçoamento do trabalho das bandas presentes nesta categoria.

2. A atuação em apresentações regulares

As bandas marciais e fanfarras são compostas por múltiplos elementos musicais e artísticos que, juntos, norteiam a sua performance. Dessa forma, para compreender esse movimento que surgiu a partir das tradicionais bandas civis, é importante considerar a sua estruturação, que é formada, em grande parte, por: corpo musical; maestro; corpo coreográfico; baliza feminina e balizador; comandante mór; e pavilhão nacional (Lima, 2000). Apesar de o foco desta pesquisa ser o trabalho musical desenvolvido por bandas de percussão sinfônica, destacamos que tanto o processo de escolha e preparação do repertório quanto a produção da performance geral do conjunto recebem inúmeras influências deste organismo que a CNBF (2016) nomeia como corporação musical.

As bandas de percussão sinfônica, assim como as demais bandas de música, têm a sua atuação musical direcionada para a participação em múltiplos eventos que são requeridos pela entidade mantenedora³⁷. Nessas apresentações, o repertório engloba músicas populares dos mais variados gêneros bem como trilhas de filmes e outros sucessos de grande veiculação na mídia (LIMA, 2000).

Sobre esse aspecto, Botelho (2019) apresenta dois conceitos de grande relevância para este tema, que são: o repertório artístico e o repertório pedagógico. Segundo o autor, o repertório artístico é essencial para a manutenção das atividades do grupo e deve-se adicionar novas obras sempre que possível, pois assim o grupo manter-se-á sempre motivado. Já o repertório pedagógico é composto por obras e estudos que são direcionados para o desenvolvimento do grupo, pois o seu foco está no aperfeiçoamento de aspectos técnicos, sendo uma ferramenta essencial para a formação musical dos alunos.

Além disso, nota-se que o público se faz presente e interage com as músicas apresentadas pela banda. Essas interações podem ser justificadas por diferentes razões, entre elas citamos a identificação da peça que está sendo executada e a performance geral do conjunto, que pode envolver coreografias e evoluções. Nesse panorama, Cruz (2019b) comenta que:

vemos tais interações da banda de música com a comunidade na qual se insere de modo refratário. Essas interações são fluxos de troca, transformações mútuas por um estado de presença da banda em determinada realidade temporal em cada sistema ideológico, ou ainda, em determinado evento ou situação específica que envolva a comunidade (CRUZ, 2019b, p. 74).

É interessante destacar que nesses ambientes – onde a performance centra-se no conteúdo artístico proposto quase que exclusivamente para cativar o público – as bandas buscam atuar com elementos mais criativos e inovadores que em muitos casos não são adotados nos campeonatos. Com isso, percebe-se que esses grupos planejam a sua atuação de acordo com os diferentes campos de atividade, o que torna a cena rica e diversificada. Desse modo, apresentam-se a seguir

³⁷ As entidades mantenedoras são as responsáveis pelo custeio das atividades dos grupos e podem ser prefeituras, escolas públicas e privadas, entidades do terceiro setor, bandas comunitárias e outros (LIMA, 2000). Além disso, verifica-se que muitas bandas são mantidas com recursos próprios, provenientes da doação realizada por maestros, dirigentes e alunos do projeto.

algumas considerações sobre a outra face dessa atuação: os campeonatos de bandas e fanfarras que se fundamentam como uma importante conquista e complementam a atuação destes grupos.

3. A atuação em concursos de bandas e fanfarras

Barbosa (2008) comenta que as bandas de música, de uma forma geral, vêm perdendo os seus locais de apresentação que antes eram tidos como espaços tradicionais para a sua performance, a exemplo das praças e coretos. Isso se dá em decorrência dos novos modelos e padrões urbanísticos que surgiram com o desenvolvimento das cidades. Dessa forma, os campeonatos de bandas e fanfarras figuram como um importante espaço de atuação voltado especificamente para as práticas artísticas destes grupos, valorizando e reconhecendo o mérito do trabalho que é desenvolvido pelas corporações musicais, além de contribuir para a continuidade desta vertente cultural.

Nesta perspectiva, é importante considerar que o repertório é o elemento que conecta todos os integrantes da corporação musical, isto é, o repertório é o material comum que se torna objeto de performance de todas as seções que compõem o agrupamento. Assim, o dirigente da banda precisa considerar as características técnicas e performáticas de todos os envolvidos para que o grupo atue com a coesão e o refinamento pertinente a esta modalidade de competição.

Um outro ponto importante é que as bandas que participam destes campeonatos precisam se adequar aos quesitos que comumente são avaliados. A CNBF (2016, p. 6) destaca que “todas as corporações serão avaliadas por uma banca avaliadora, composta por especialistas...”. Neste contexto, as bandas de percussão sinfônica são examinadas nos seguintes aspectos: afinação, ritmo/precisão rítmica, dinâmica, técnica instrumental, equilíbrio, variedade instrumental, regência e escolha do repertório (CNBF, 2016).

Considerando o processo de avaliação do repertório escolhido pelas bandas e o crescente desenvolvimento técnico da categoria, que busca explorar diferentes vertentes musicais, nota-se que diante deste cenário – de acirrada competição – as bandas de percussão sinfônica, de um modo geral, buscam incorporar em seu repertório arranjos e adaptações de obras que foram escritas originalmente para as bandas sinfônicas³⁸. Isso ocorre pela junção de dois elementos. O primeiro é uma característica cultural, pois as bandas consideram que esse repertório é esteticamente mais apropriado para concursos, dado que em geral são obras de difícil implementação, pois fornecem um vasto material para o trabalho técnico dos percussionistas. O segundo é a escassez de material preparado exclusivamente para esta formação instrumental. Dessa forma, e a partir das contribuições de Botelho (2019), torna-se oportuno conceituar uma terceira espécie de repertório: o repertório para competição. Nesse caso, são obras que exploram os recursos composicionais de forma acentuada, visando evidenciar o domínio técnico e performático do grupo com o propósito de atender satisfatoriamente aos itens avaliados pela comissão julgadora. Normalmente, não são peças executadas em apresentações regulares, pois requerem a participação de muitos instrumentistas, sendo necessárias incontáveis horas de ensaio e estudo para a sua preparação.

Em sua tese, Oliveira (2012) comenta sobre a dificuldade de se conseguir apoio financeiro para aquisição de partituras escritas para grupo de percussão ou de se encontrar obras

³⁸ Silva (2018, p. 118) menciona que: “a banda sinfônica é formada por três grandes grupos: as madeiras, os metais e os instrumentos de percussão. Além desses, são utilizados alguns instrumentos de cordas graves, com maior frequência contrabaixos e mais eventualmente violoncelos”.

que estejam disponíveis ao público. O autor explica que tais fatos o motivaram a compor obras inéditas para suprir essas demandas, mas complementa que:

quando um professor tem uma aptidão para compor obras ou arranjos, pode diferenciar o repertório. Mas nem todos os professores têm essa aptidão para compor, ou seja, necessitam de um repertório pronto para poder trabalhar. Não havendo muitas alternativas de variedades de gêneros musicais (a níveis básicos), acabam por executar as mesmas obras... (OLIVEIRA, 2012, p. 21)

Nesse mesmo contexto, Lima (2000) constatou que as bandas participantes de sua pesquisa apresentam predileção para o repertório proveniente dos Estados Unidos da América (EUA), pois o país tem forte tradição neste segmento. Em seguida, o autor acrescenta que “muitos regentes de fanfarras reclamam que faltam arranjos para os seus conjuntos e que são poucos os regentes que sabem fazer adaptações e bons arranjos...” (LIMA, 200, p. 128). De modo muito semelhante, Jardim (2008) enfatiza que a oferta de obras e arranjos para diversas formações musicais no Brasil está bem abaixo do que seria necessário. Em função disso, fica explícito que a carência de obras específicas para algumas formações culmina na pouca diversidade musical presente nos campeonatos, pois é comum presenciar a execução da mesma música por diferentes corporações, além de o mesmo repertório ser trabalhado por muitos anos.

Essa falta de diversidade na implementação de novas obras no repertório da corporação pode acarretar uma formação musical deficiente, em que não se oportuniza ao aluno o contato com materiais sonoros, gêneros, estilos e outros elementos que poderiam contribuir para o estabelecimento de uma experiência musical mais significativa. Além disso, é preciso destacar que o processo de adaptação de uma obra escrita originalmente para banda sinfônica demanda muita habilidade, pois as particularidades envolvidas nos instrumentos de percussão requerem muita atenção do arranjador, sobretudo quanto à forma de produção sonora dos instrumentos de percussão, assim como o idiomatismo e a técnica específica de cada instrumento.

Sobre esse assunto, encontramos em Jardim (2008) que as obras orquestradas para banda sinfônica são pensadas para execução em salas de concerto, onde o compositor pode usufruir de uma série de possibilidades e combinações musicais que são perdidas na execução ao ar livre. Considerando que a maior parte dos campeonatos de bandas e fanfarras são realizados em ambientes externos, infere-se que, ao escolher um repertório com estas características, a banda pode revelar em sua performance algum prejuízo à experiência musical. Nesse sentido, Cruz (2019) comenta sobre a dualidade inerente ao processo de adaptação de um repertório, a saber:

deformar um trecho da obra para adequá-los a um padrão de complexidade de conteúdos técnicos pode alinhar o repertório com os conteúdos trabalhados previamente com os alunos através de exercícios técnicos, mas ao mesmo tempo os priva de um contato mais próximo da realidade da obra. Pode, ainda, confundir o entendimento da mesma, ou até o desenvolvimento da habilidade de leitura dos alunos (CRUZ, 2019, p. 1095).

O autor ainda acrescenta que é justamente essa diversidade, ou nesse caso, a busca por esta diversidade, que figura como uma das grandes potencialidades pedagógicas das bandas de música. Assim, foram reunidas a seguir algumas orientações que podem contribuir para a compreensão dos elementos essenciais no planejamento do repertório e na elaboração de arranjos adaptados.

4. Orientações para o desenvolvimento de repertório para os campeonatos

Em primeira instância, considera-se que a escolha de uma obra para compor o repertório da corporação musical deve envolver um consenso entre todos os integrantes do grupo, pois uma peça que está adequada aos músicos instrumentistas pode não valorizar a performance do corpo coreográfico ou a atuação da baliza e balizador. Dessa forma, para a obtenção de bons resultados em todos os aspectos que são avaliados, é de suma importância que maestro ou dirigente se mostrem sensíveis a estas questões. Superado este primeiro ponto, Lage (2012) sugere que a tabela de parâmetros técnicos para instrumentos de sopros, veiculada pela funarte³⁹, pode ser útil no auxílio aos maestros e dirigentes das corporações musicais, pois fornecem bases que podem fundamentar a escolha de obras que estejam dentro das possibilidades técnicas e interpretativas do grupo.

Apesar de essa tabela englobar com mais substancialidade os instrumentos de sopros, podemos aplicá-la no contexto das bandas de percussão sinfônica, uma vez que no processo de adaptação do repertório os elementos que compõem as melodias e harmonias são transcritos, em grande parte, para as marimbas, vibrafones e outros instrumentos do gênero.

Nesta tabela encontramos a limitação da escrita musical para cada nível técnico, que integra: as fórmulas de compassos e suas tonalidades; o conjunto de valores de notas e pausas; as estruturas rítmicas; a definição das dinâmicas; o emprego de ornamentos; a articulação; a duração das obras; e outros (JARDIM, 2008). Esse mesmo autor comenta que essa tabela ainda é pouco difundida nas bandas, pois:

não é valorizada como uma ferramenta de suporte e direcionamento para o regente de banda e educador musical. Amplamente utilizada pelas editoras de todo o mundo como forma de apresentar a obra musical diretamente ao público a que se destina, tal classificação torna-se uma forte aliada na preparação de um plano de ensino dentro da banda, bem como na própria formação de uma banda melhor elaborada. O objetivo principal passa a ser o desenvolvimento musical da criança e do jovem, de forma planejada e segura, sem eliminar etapas fundamentais nesse processo. (JARDIM, 2008, p. 36)

Nesse sentido, observamos que este recurso pode contribuir com o trabalho técnico e artístico do grupo, pois considera as necessidades e potencialidades do conjunto, de modo que os objetivos performáticos podem ser atingidos de forma ampla e satisfatória, tendo em vista toda a construção e planejamento do processo de ensino e aprendizado (JARDIM, 2008). Com isso, os problemas de nivelamento técnico podem ser minimizados, no entanto ainda resta uma outra questão: o idiomatismo e a técnica específica de cada instrumento que integra o naipe de percussão.

Sobre este aspecto, não foram encontrados na literatura pesquisada materiais que tratem desse tema de forma específica e direcionada. No entanto, acreditamos que as orientações propostas pelo arranjador e compositor Hudson Nogueira podem ser de grande valor neste processo, a saber: “ao escolher uma música para se fazer um arranjo, é muito importante observar e, em alguns casos, respeitar o gênero ou o estilo musical originalmente proposto pelo compositor” (JARDIM, 2008, p. 52). Além disso, o autor complementa que: é necessário atenção com as tessituras e as melhores regiões de cada instrumento, valorizando sempre a riqueza

³⁹ Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2015/08/Guia-para-o-Regente-de-Banda.pdf>>.

tímbrica; é importante buscar a criação de um arranjo equilibrado que apresenta contrastes e permita uma boa experiência musical; deve-se evitar o mesmo timbre na melodia e no acompanhamento; é preciso atenção às diferenças na projeção sonora dos instrumentos utilizados; e é indicado priorizar o trabalho com orquestração flexível. Com isso, é possível minimizar os efeitos adversos que surgem em decorrência da adaptação do repertório, o que pode proporcionar um melhor resultado para as bandas que precisam lançar mão deste expediente para manter as suas atividades musicais.

5. Considerações finais

Foram abordados, brevemente, nesta pesquisa, os aspectos históricos e sociais pertinentes ao movimento de bandas e fanfarras no Brasil. Além disso, foram apresentados os aspectos que caracterizam a categoria técnica das bandas de percussão sinfônica, assim como as considerações que perpassam os seus espaços de atuação, abrangendo as apresentações regulares e a participação em campeonatos específicos – que requerem da corporação musical uma maior observância das normas e procedimentos previamente estabelecidos pela organização do evento.

A partir disso, foi constatado que os campeonatos de bandas e fanfarras representam um importante local para a promoção e o desenvolvimento artístico dos integrantes das corporações musicais, pois figuram como espaços destinados exclusivamente para a performance destes grupos, onde se reconhece o mérito do trabalho que é desenvolvido pelas bandas participantes. Assim, ao incentivar a realização destes eventos, estamos contribuindo para o estabelecimento de um movimento cultural forte e abundante em conteúdos artísticos.

Ainda sobre essa temática, verificou-se que as bandas de percussão sinfônica, que realizam adaptações de repertório escrito originalmente para bandas sinfônicas, podem apresentar prejuízos aos aspectos musicais comumente avaliados nos campeonatos. Dessa forma, estreitar os laços entre essas corporações e os compositores brasileiros seria de grande importância para o segmento como um todo, pois, além de possibilitar o surgimento e a popularização de obras que explorem as mais diversas combinações musicais que são proporcionadas pelos instrumentos de percussão, propiciaria aos estudantes uma formação musical mais completa e diversificada.

Por fim, em virtude da relevância dos estudos que privilegiam aspectos comuns às bandas de música no Brasil, espera-se que pesquisas sobre este tema sempre estejam presentes nos congressos e nas academias, visto que ainda resta um grande volume de assuntos que até este momento não foram explorados pelos pesquisadores.

Referências:

BARBOSA, Joel Luis. Tradição e inovação em bandas de música. Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência: bandas de música no Brasil. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. p. 55- 63.

BOTELHO, Marcos. O regente professor: reflexões em grupos amadores e estudantis. In: LANDI, Marcio Spartaco Nigri; GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins. (Org.). *A Formação do Regente: competências formativas, possibilidades de ação e desafios profissionais*. 1ed. Fortaleza: EdUECE. 2019. p. 67-77.

CNBF, Confederação nacional de bandas e fanfarras. *XXIII campeonato nacional de bandas e fanfarras: regulamento nacional*. CNBF. Aracaju, 2016.

CRUZ, Fernando Vieira da. Repertório e arranjo pedagógico para banda de música: Reflexões e críticas. In: IX ENABET - XII EEMU, 2019, Campinas. *Anais do IX ENABET [e] XII Encontro de educação musical da UNICAMP - EEMU - MUSICAR*. 2019. p. 1088-1099

CRUZ, Fernando Vieira da. *A (Re) Construção da Banda de Música: Repertório e ensino*. 2019. Unicamp-Universidade Estadual de Campinas, BR, 2019b.

JARDIM, Marcelo (org.). *Pequeno guia prático para o regente de banda*. Vol. 1. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

Kandler, M. A.; Figueiredo, SLF de. Bandas de música: um levantamento sobre as pesquisas no Brasil em cursos de pós-graduação stricto sensu entre 1983 e 2009. In: *Congresso nacional da associação brasileira de educação musical*. 2010. p. 495-506.

LAGE, Cláudio Fernandes. *Escrita e classificação de repertório para sopros à luz da tabela de parâmetros técnicos*. 2012.

LIMA, Marco Aurélio de. *A banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantém em cena*. 2000. 213 f. Dissertação (Mestrado) Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

OLIVEIRA, Luís. *criação de obras para grupo de percussão: Níveis 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico*. Aveiro, 2012. [211f.]. Tese de Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico-2a Edição*. Novo Hamburgo. Editora Feevale, 2013.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da (org.). *Manual do mestre de banda de música*. Rio de Janeiro: Faperj, 2018.

A trajetória do ensino de percussão de concerto no Brasil e a distribuição geográfica dos cursos de graduação

<https://youtu.be/t38iinfHtOs>

Douglas Rafael dos Santos
UFMG – dgrsantos94@gmail.com

Fernando de Oliveira Rocha
UFMG – Fernandorochoa70@gmail.com

Resumo: Já em 1846, Berlioz defendia que deveriam existir classes especializadas em percussão em todos os conservatórios. No século XX, sua recomendação surtiu efeito e desde então surgiram diversos cursos, no mundo todo, muitos a nível universitário. No Brasil, a produção científica que busca compreender a trajetória da percussão de concerto e seu ensino é consideravelmente limitada. Dessa maneira, com o intuito de fomentar a pesquisa relacionada ao tema, este trabalho apresentará, com base na literatura existente, um panorama sobre o desenvolvimento dos primeiros cursos no Brasil até a criação do primeiro curso universitário. Em seguida irá mostrar os cursos universitários atuais e como eles se distribuem geograficamente pelo país.

Palavras-chave: Percussão no Brasil. Percussão na universidade. Percussão de concerto. Ensino de percussão.

The Trajectory of Concert Percussion Education in Brazil and the Geographic Distribution of Undergraduate Courses

Abstract: As early as 1846, Berlioz argues that there should be classes specializing in percussion in all conservatories. In the 20th century, his recommendation took effect and since then, several percussion programs were created all over the world. In Brazil, research that seeks to understand the trajectory of concert percussion and its teaching is considerably limited. Thus, with the aim of promoting research related to the topic, this work will present, based on the existing literature, an overview of the development of the first percussion courses in Brazil until the creation of the first undergraduate program. It will then list current university percussion programs and how they are geographically distributed across the country.

Keywords: Percussion in Brazil. Percussion at University. Concert Percussion. Percussion Pedagogy.

1. Introdução

As transformações que a música de concerto ocidental sofreu, principalmente a partir do final do século XIX, foram imprescindíveis para o desenvolvimento dos instrumentos de percussão, tanto em termos artísticos quanto educacionais. A atenção que os compositores passaram a dar a estes instrumentos fizeram com que os instrumentistas que os tocavam tivessem que se aprimorar cada vez mais, tendo em vista que as partes começaram a ficar cada vez mais complicadas tanto do ponto de vista técnico quanto musical.

No século XVIII apenas uma pequena parte das orquestras possuía um naipe fixo de percussão, sendo que nas que tinham “os percussionistas recebiam o menor salário entre os

músicos da orquestra e ainda tinham que cobrir outras atividades como tocar harpa e afinar os pianos do teatro. O mesmo ocorria com o arquivista que também necessitava tocar bells, castanholas e pandeiro” (HONG *apud.* HASHIMOTO, 2003, p. 17). Isso demonstra que não existia na época uma preocupação que o percussionista fosse um especialista como acontecia por exemplo no naipe de cordas. Já a partir da segunda metade do século seguinte, nota-se um crescimento no número de orquestras que mantinha uma seção fixa de percussão, muito por conta de compositores como Berlioz, Tchaikovsky, Wagner e outros que passaram a exigir mais do naipe. Contudo “a qualidade dessas seções era muitas vezes questionável” (HASHIMOTO, 2003, p. 24). Exemplo disso é o comentário de Berlioz em uma de suas cartas sobre o timpanista da Orquestra de Berlim: “o timpanista é um bom músico, mas seus pulsos não são flexíveis e nem seus rulos rápidos o suficiente; [...] e ele somente possui um jogo de baquetas” (FINGER *apud.* HASHIMOTO, 2003, p. 24). Gilmar Goulart comenta que os percussionistas que atuavam durante o processo de incorporação da percussão na orquestra não tinham muitas opções em termos de acesso a ensino especializado. Ele complementa pontuando:

Isto, porém, não impediu a evolução em termos de técnica e musicalidade, como bem o demonstram as obras que lhes eram confiadas – sinfonias, aberturas, poemas sinfônicos, óperas, balés, etc. – que cada vez mais forçavam os artistas das baquetas a equipararem-se à toda a orquestra (GOULART, 2019, p. 19).

De acordo com Eduardo Tullio, Berlioz foi um compositor que demonstrava bastante preocupação com o desenvolvimento dos estudos de percussão, o que fica claro em um trecho de uma de suas cartas endereçadas a Humbert Ferrand em 1846:

[...] Deve haver, portanto, uma classe para instrumentos de percussão em todos os Conservatórios, onde músicos de primeira linha deveriam ensinar minuciosamente o uso dos tímpanos, do pandeiro e do tambor militar. O costume agora intolerável (já abandonado por Beethoven e alguns outros) de tratar instrumentos de percussão de maneira grosseira e pouco inteligente ou de negligenciá-los por completo, indubitavelmente contribuiu para a longa manutenção de um sentimento mais ou menos desfavorável contra eles. Por seu emprego por compositores ter sido até hoje apenas para produzir ruídos mais ou menos desagradáveis ou meramente para marcar os tempos acentuados no compasso, concluiu-se que estes instrumentos não estavam aptos para mais nada, não tinham outra missão na orquestra, não tinham nada melhor para reivindicar, e que era, portanto, completamente desnecessário tanto estudar seu mecanismo com cuidado, quanto ser um músico de verdade para tocá-los. Desta maneira, qualquer um que tocasse determinadas partes de pratos ou bumbo em composições modernas deveria realmente ser um músico muito bom; [...] (TULLIO, 2014, p. 33).

Nas últimas décadas tem ocorrido um aumento na quantidade e na qualidade dos cursos de percussão oferecidos no Brasil, no entanto as informações sobre as origens dos cursos e sua distribuição pelo país é um tanto quanto escassa. Fernando Hashimoto aponta que “a percussão erudita brasileira sempre foi objeto de pouco estudo ou interesse pelos estudiosos da música, mesmo dentro do seu próprio país. Há pouquíssimos textos, análises, teses e dissertações que discorram sobre a percussão erudita brasileira” (HASHIMOTO, 2003, p. 54). Tullio também faz uma observação interessante a respeito das pesquisas sobre a trajetória da percussão de concerto no país:

Pouco se sabe, por exemplo, sobre como os instrumentos de percussão orquestral chegaram ao país, nem das negociações socioculturais que foram mediadas para que tivessem início os cursos livres e superiores de música com habilitação em percussão, assim como, o impacto do desenvolvimento dessa especialidade para a música erudita no Brasil [...] (TULLIO, 2014, p. 4).

Dessa maneira, este artigo apresenta uma possível linha do tempo do desenvolvimento dos primeiros cursos de percussão no país, a partir dos trabalhos existentes que abordam o tema, e lista os cursos superiores atuais em percussão (relacionados à música de concerto), mostrando como eles estão distribuídos geograficamente pelo país. Com isso pretendemos contribuir para o registro desta história e também oferecer dados que possam ajudar na reflexão sobre a democratização do ensino da percussão no Brasil.

2. Ensino da percussão de concerto no Brasil: dos primórdios ao primeiro curso universitário

Desde os tempos do Brasil colônia já havia prática percussiva em bandas e orquestras da época e pode-se supor que o ensino neste período não era feito por meio de livros didáticos, mas sim por transmissão oral. “É provável que os primeiros percussionistas eruditos e professores de percussão brasileiros tenham sido negros ou mestiços alforriados, que, para evitar o trabalho escravo, aprendiam um instrumento musical” (TULLIO, 2014, p. 32). Já no século XIX, assim como aconteceu na Europa, os percussionistas que atuavam nas orquestras brasileiras em geral eram músicos que tocavam outros instrumentos e grande parte era oriundo das corporações militares, com exceção do timpanista que costumava ser estrangeiro. Em uma entrevista do percussionista Luiz D’Anuniação a Hashimoto podemos ver que essa característica perdurou até meados do século XX:

[...] naturalmente quando ela foi fundada [Orquestra Sinfônica Brasileira], em 1945, havia algum músico que conseguia tocar os tímpanos, mas a partir da consolidação da orquestra, os timpanistas eram todos importados. [...] havia percussionistas na orquestra, mas era aquela coisa do camarada que vinha das bandas, do corpo de bombeiros, quer dizer, eram profissionais que vinham de outras organizações para cá, e que possuíam um nível completamente primário de percussão. E isso acontecia em São Paulo também. De um modo geral, quem tocava percussão era um pianista, ou uma pessoa que tinha leitura e que vinha e tocava a rítmica apenas, mas o som... (HASHIMOTO, 2003, p. 67).

Tullio corrobora com essa ideia e sugere que os estudos de percussão sempre foram vistos do ponto de vista mercadológico, e a partir dessa ótica não havia a necessidade de formação específica em percussão. No final da década de 60 as necessidades do mercado começaram a mudar, abrindo caminho para a criação de cursos especializados a partir dos quais os músicos passaram a efetivamente estudar para realmente se tornarem percussionistas profissionais.

O estudo da percussão sempre foi visto na perspectiva do mercado do trabalho e poucos entravam, pois existiam poucas vagas nas orquestras, e, principalmente, porque o repertório executado requeria poucos percussionistas. Dessa forma, o mercado de trabalho não gerava a necessidade da formação específica em percussão em cursos ou universidades. A partir do final da década de 1960, o repertório que começou a ser

executado nas orquestras necessitava de mais percussionistas, e este facto favoreceu muito o surgimento dos primeiros cursos de percussão. Outro fator também relevante, é que até o início da década de 1970, geralmente os percussionistas que trabalhavam em bandas e/ou orquestras sinfônicas, ou eram bateristas que tocavam percussão esporadicamente, ou tocavam qualquer outro instrumento e tinham mudado para a percussão [...]. Somente com a institucionalização do ensino de percussão no Brasil é que realmente os alunos começaram a estudar percussão para se tornarem percussionistas profissionais em bandas e orquestras sinfônicas (TULLIO, 2014, p. 37).

Em 1967 houve a primeira tentativa de criar um programa de ensino para percussão. Durante o 1º Congresso Nacional de Música, realizado na Escola de Música da UFRJ, uma comissão formada por grandes percussionistas da época liderados por José Claudio das Neves se reuniu para elaborar um plano geral de estudos para a formação do músico percussionista técnico-profissional. Infelizmente essa ideia nunca saiu do papel e o primeiro curso de percussão no país só viria a ser criado dois anos depois, mas em São Paulo.

O curso de percussão da Escola Municipal de Música de São Paulo foi criado em 1969 tendo como professor um dos mais importantes percussionistas da década de 60, Ernesto De Lucca, “o primeiro percussionista a ser lembrado por todos como sendo o pai da percussão erudita no Brasil” (HASHIMOTO, 2003, p. 68). Este curso se tratava de um curso livre, no entanto, apesar de pioneiro, não era aprovado pelo Serviço de Fiscalização Artística, órgão que regulamentava escolas de música e conservatórios da época. Sendo assim, o primeiro programa oficial de percussão no Brasil foi o curso de Tímpanos, Percussão e Acessórios do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, popularmente conhecido como Conservatório de Tatuí, no interior de São Paulo. Este curso foi aprovado em 1971 e teve como primeiro professor um discípulo de De Lucca, Cláudio Stephan.

Também em 1971, Olivier Toni cria o Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP e institui que todos os alunos, sobretudo os de composição, deveriam fazer aulas de prática de conjunto com instrumentos de percussão e para isso convidou Ernesto De Lucca. De Lucca deu aulas por um curto período de tempo, dando lugar a Cláudio Stephan em 1974 que foi contratado para dar aulas de percussão e prática de conjunto. Não é possível afirmar se de 1971 a 1974 o curso de percussão da USP já funcionava como bacharelado ou se isso só veio a acontecer após a chegada de Stephan, mas as informações contidas no trabalho de Eduardo Tullio permitem assegurar que este foi o primeiro curso de bacharelado do país. Mesmo que o curso inicialmente não tivesse alunos dedicados ao estudo da percussão de concerto, a USP realizou “relevantes eventos que impulsionaram a percussão em São Paulo” (HASHIMOTO, 2003, p. 82), que foram as Bienais Internacionais de Música da Universidade de São Paulo, realizadas entre 1974 e 1978, e tiveram como professores de percussão, além de Cláudio Stephan, o americano George Gaber em 1974 e o alemão Christoph Caskell em 1976 e 1978. Tullio afirma que “como resultado do trabalho realizado, o curso de Bacharelado em música da USP, formou o primeiro aluno no Brasil em percussão em nível universitário, Robert Augusto de Oliveira, em 1982” (TULLIO, 2014, p. 188). A partir disso pode-se supor que o bacharelado já funcionava antes de 1979, ano em que ocorreu o primeiro vestibular para o curso de percussão da UNESP, um dos maiores e mais importantes cursos superiores do país, fundado por John Boudler.

Após este curso pioneiro, diversos outros cursos começaram a surgir como a da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 1979 e da universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em 1980, e nas últimas três décadas tem crescido bastante o número de instituições

superiores de ensino que oferecem a opção de graduação em percussão. Na próxima seção será apresentado um mapeamento da distribuição geográfica desses cursos através do qual será possível compreender se essa distribuição é proporcional ao tamanho da região, o que poderia favorecer a democratização do acesso ao estudo da percussão de concerto e ajudaria ainda mais a difundir essa modalidade percussiva.

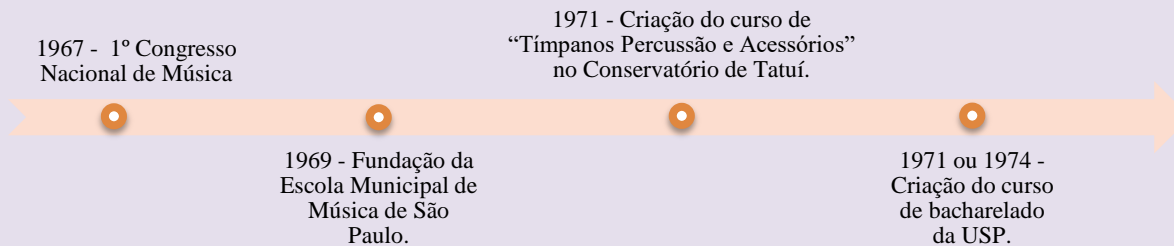


Fig. 1: Linha do tempo da criação dos primeiros cursos de percussão brasileiros

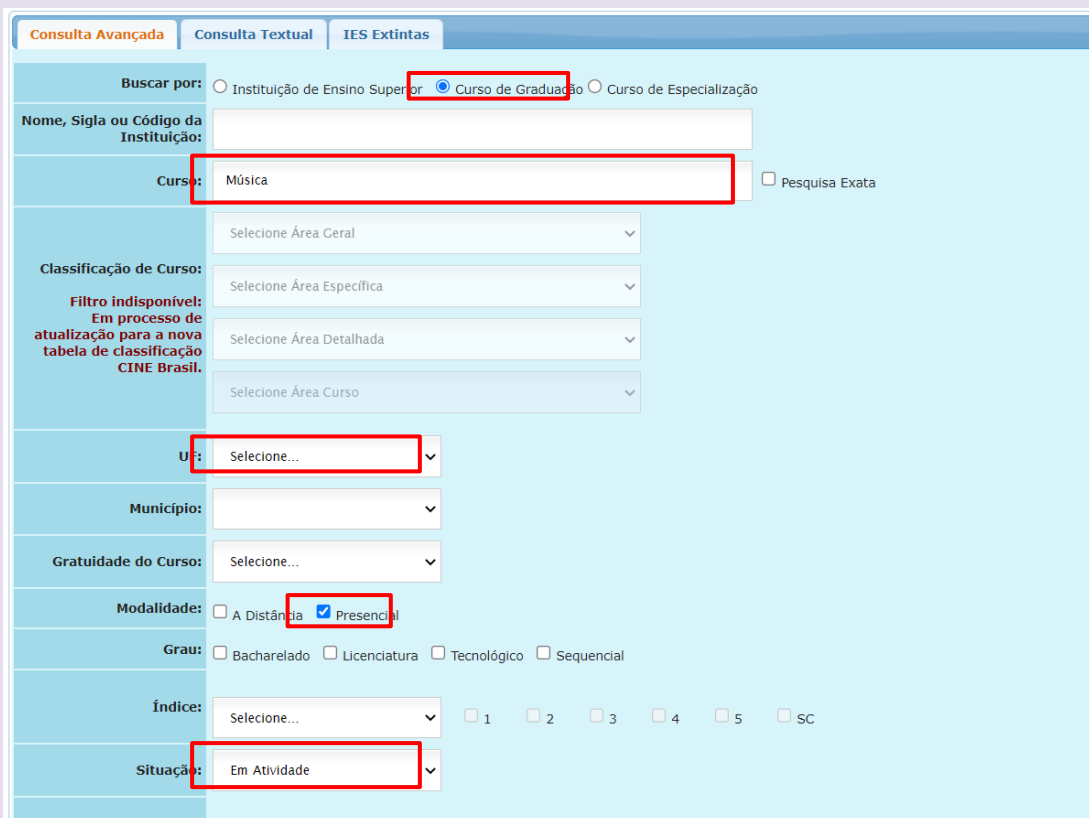
3. Distribuição geográfica dos cursos de graduação pelo Brasil

O mapeamento aqui apresentado foi realizado com o intuito de visualizar como os cursos se distribuem atualmente pelo país. Conseqüentemente isso nos permite verificar se alguma região poderia vir a ter uma deficiência em relação ao acesso aos cursos superiores de percussão.

Os dados para a composição deste mapeamento foram coletados a partir de pesquisa realizada na plataforma e-MEC⁴⁰ do Ministério da Educação entre os dias 15 e 20 de novembro de 2021. As informações obtidas na plataforma foram cruzadas com as disponíveis nos sites das instituições de ensino superior para assim se obter dados mais precisos. A plataforma permite uma busca usando filtros, os utilizados para a pesquisa dentro da plataforma estão destacados na figura 2. A busca foi feita estado por estado com o objetivo de localizar as instituições que possuem um curso graduação em percussão e os parâmetros para identificar os cursos foram:

- **Grau conferido pelo curso:** licenciado com habilitação em percussão ou bacharel;
- **Foco do curso:** estudo da percussão de concerto
- **Formação do(a) professor(a):** percussionista formado

⁴⁰ O e-MEC foi criado para fazer a tramitação eletrônica dos processos de regulamentação. Pela internet, as instituições de educação superior fazem o credenciamento e o reconhecimento, buscam autorização, reconhecimento e renovação de reconhecimento de cursos. Em funcionamento desde janeiro de 2007, o sistema permite a abertura e o acompanhamento dos processos pelas instituições de forma simplificada e transparente.



The image shows a search interface with the following highlighted filters:

- Buscar por:** Curso de Graduação
- Curso:** Música
- Modalidade:** Presencial
- Situação:** Em Atividade

Fig. 2: Página de pesquisa da plataforma e-MEC. Filtros utilizados para a busca destacados em vermelho.

Foram identificados 22 cursos superiores que fornecem formação especializada em percussão de concerto⁴¹ distribuídos pelas cinco regiões do país, sendo 2 na região Norte, 4 no Nordeste, 1 no Centro-Oeste, 12 na região Sudeste e 3 na região Sul. A fim de compreender melhor o funcionamento dos cursos, foi elaborado um questionário para os(as) professores(as) onde, dentre outras coisas, foi perguntado a qual graduação o curso atendia. Foi dado como opção de resposta as alternativas ‘Graduação’, ‘Licenciatura com habilitação em percussão’ e ‘Licenciatura’ e poderiam ser assinaladas mais de uma resposta. A partir da comparação dessas informações com as obtidas nos sites das instituições e na plataforma do Ministério da Educação, foi possível se precisar mais ainda o tipo de titulação oferecido pelo curso. Obtive resposta de 16 cursos, ficando os outros 7 apenas com as informações coletadas nos sites e na plataforma e-MEC.

⁴¹ Para além destes, foram identificados outros 3 cursos que não atendem aos critérios, mas que merecem ser citados. São eles o curso da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) que apesar de ser focado em percussão de concerto e ter um professor especialista (Augusto Morales) é um curso técnico, da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade de Londrina (UEL) que também tem professores especialistas (Antenor Ferreira e Marcelo Casagrande respectivamente) mas não são focados em percussão de concerto e tratam-se de disciplinas de prática percussiva para alunos de licenciatura.

Norte		
	Grau	Professor(a)
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Tarcisio Braga
Conservatório Carlos Gomes (vinculado a UEPA)	Bacharelado	Marcos Matos, Lorena Brabo e Joelson Silva
Nordeste		
	Grau	Professor(a)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)	Bacharelado	Jorge Sacramento e Aquim Sacramento
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)	Bacharelado	Francisco Xavier e Carlos dos Santos
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	Bacharelado	Antônio Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)	Bacharelado	Germannia Cunha e Cleber Campos
Centro-Oeste		
	Grau	Professor(a)
Universidade Federal de Goiás (UFG)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Rafael Costa
Sudeste		
	Grau	Professor(a)
Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES)	Bacharelado	Daniel Lima
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Bacharelado	Fernando Rocha e Fernando Chaib
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)	Licenciatura com habilitação	Charles Augusto
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)	Licenciatura com habilitação	Bruno Santos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Cesar Traldi e Eduardo Tullio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)	Bacharelado	Ana Leticia Barros e Rodolfo Cardoso
Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário Brasileiro de Educação (CBM-UniCBE)	Bacharelado	Paraguassu Abrahao
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	Bacharelado	Pedro Sá
FIAM-FAAM - Centro Universitário (UNIFIAM-FAAM)	Bacharelado	Roberto Saltini
Universidade de São Paulo (USP)	Bacharelado	Ricardo Bologna (SP) e Eliana Sulpicio (RP)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)	Bacharelado	Fernando Hashimoto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)	Bacharelado	Carlos Stasi e Eduardo Ganesella
Sul		
	Grau	Professor(a)
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)	Bacharelado	Paulo Demarchi
Universidade de Passo Fundo (UPF)	Bacharelado	Márcio Luiz Tolio
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)	Bacharelado	Gilmar Goulart

Tab. 1: Instituições de ensino superior que oferecem graduação em percussão organizados por região. Também são descritos o grau conferido pelo curso e o(a) professor(a).

Analisando estes dados é possível identificar que existe uma grande concentração de cursos na região Sudeste do país, aproximadamente 52% do total. Vale lembrar que esta é a região com maior população do país, o que justificaria uma maior quantidade de cursos, mas de acordo com dados do IBGE, ela responde por 42% da população⁴², porcentagem bastante menor que a de cursos. Em contraste a isso existem regiões onde percebemos uma escassez de instituições que oferecem essa formação, como é o caso da região Centro-Oeste que possui apenas 1 curso (cerca de 4% do total) e que tem uma população de 7,8% do total do Brasil. A concentração dos cursos na região Sudeste acontece em função da sua maior população, mas é provavelmente melhor explicada pelo fato de três dos estados mais ricos do Brasil (São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro) estarem localizados nesta região. Não por coincidência, são estes os estados que possuem o maior número de cursos individualmente (4 em Minas Gerais e São Paulo e 3 no Rio de Janeiro). Vale a pena também observar o que acontece na região Sul onde foram identificados 3 cursos (13%), no entanto a maioria está concentrada no estado do Rio Grande do Sul, quarto estado com o maior PIB do Brasil. No Nordeste, região com a maior

⁴² <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/a-populacao-brasileira.htm>, acessado em 13/09/2022.

concentração de estados da federação, foram identificados 4 cursos (cerca de 17% do total), segundo maior número por região. Contudo, se observarmos atentamente veremos que estes cursos atendem a menos de 45% dos estados localizados na região. A região Norte é a maior do país, com 3.853.575,6 km² segundo dados do IBGE de 2020⁴³, no entanto é a segunda com menor número de cursos ofertados (pouco mais de 8% do total), o que pode tornar a distância um fator limitador e, assim como as outras questões apontadas, representar uma barreira que impede que mais pessoas tenham acesso a este tipo de estudo.

Estados	Instituição
Amazonas	UEA
Pará	Conservatório Carlos Gomes (vinculado a UEPA)
Bahia	UFBA
Paraíba	UFPB
Pernambuco	UFPE
Rio Grande do Norte	UFRN
Goiás	UFG
Espirito Santo	FAMES
Minas Gerais	UFMG
	UFOP
	UFSJ
	UFU
Rio de Janeiro	UniRio
	CBM-UniCBE
	UFRJ
São Paulo	FIAM-FAAM
	USP
	UNICAMP
	UNESP
Paraná	UNESPAR
Rio Grande do Sul	UPF
	UFSM

Tab. 2: Instituições de ensino superior que oferecem graduação em percussão organizados por estado.

4. Considerações finais

A percussão de concerto brasileira começou a se desenvolver realmente na década de 60, e essa evolução aconteceu muito rapidamente: entre as primeiras discussões sobre a criação de um curso especializado e formatura do primeiro bacharel em percussão do país, se passaram apenas 20 anos. Talvez essa velocidade de transformação, aliado a uma história tão recente, sejam o motivo pelo qual existam tão poucos trabalhos preocupados em compreender a trajetória que a percussão fez até aqui. Tullio afirma que:

Conhecer o passado e a trajetória da percussão contemporânea no Brasil poderá colaborar para a compreensão da sua performance no presente, além de constituir bases para

⁴³ <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/regiao-norte.htm>, Acessado em 13/09/2022.

reconhecer como ocorreu o processo de institucionalização do ensino de percussão no Brasil, tanto nos conservatórios, como nas universidades (TULLIO, 2014, p. 8).

Desta forma, acreditamos que a identificação e mapeamento dos cursos de graduação em percussão no Brasil nos permite visualizar de maneira clara em que ponto estamos depois de quase 50 anos dessa institucionalização, e pode ajudar a detectar em que lugares podem existir deficiências em termos de acesso ao universo da percussão de concerto.

Do ponto de vista social, através deste levantamento podemos perceber que o acesso ao ensino da percussão de concerto no Brasil ainda não parece ser totalmente democrático. Isso fica claro quando observamos que ainda não temos ao menos um curso por estado e que a Região Sudeste (região mais rica) ainda concentra a maior parte dos cursos.

Esperamos que este artigo sirva como impulso e inspiração, tanto para os pesquisadores da área, para que produzam mais pesquisas focadas na rica história da percussão de concerto no Brasil, quanto para aqueles responsáveis por gerir instituições capazes de abrigar cursos de percussão, de forma que possam perceber o pouco acesso a estes cursos em certas regiões e estados do Brasil.

Referências:

GOULART, Gilmar da Silva. *Rose Bertelli Braunstein e a Criação do Bacharelado em Percussão do Curso de Música da UFSM*. Santa Maria, 2019. 279f. Tese (mudança de classe). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria 2019.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*. Campinas, 2003. 144f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O grupo do Brooklin - semente da percussão contemporânea no Brasil*. Aveiro, 2014. 234f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2014.

O ijexá e sua inserção na música popular: formas assumidas ao longo do tempo⁴⁴

<https://youtu.be/DgKwnbid-AQ>

Caio Abreu Chiarini

Instituto de Artes da Unesp – caiochiarini@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objeto de estudo o ijexá e sua inserção no contexto da música popular⁴⁵. Os questionamentos principais deste trabalho são: Quando e como o ijexá entra na música popular e como ele foi sendo moldado aos padrões mercadológicos ao longo de sua história? Tem como objetivo investigar seus aspectos rítmicos e suas adaptações a um novo contexto fora da sua tradição. Foram analisadas sete músicas dos compositores e intérpretes Josué de Barros, Gilberto Gil e Luiz Caldas.

Palavras-chave: Ijexá. Música popular. Música de tradição popular. Axé music.

The Tradition of Ijexá In Popular Music: Its Insertion and Forms Taken Over Times

Abstract: The present article has as its subject the ijexá and its insertion in the context of popular music. The main questions of this work are: When and how does ijexá first appears in popular music and how has it been shapped into market standards throughout its history? The aim of this research is to investigate its rhythmic aspects and its adaptations to a new context outside its tradition. Seven songs by composers and performers Josué de Barros, Gilberto Gil and Luiz Caldas were analyzed.

Keywords: Ijexá. Popular music. Folk tradition music. Axé music.

1. Introdução

Este artigo é parte de minha investigação de doutorado que busca compreender principalmente como são construídos os acompanhamentos rítmicos de guitarra nos gêneros musicais axé music e guitarrada/lambada. Contudo, buscaremos neste trabalho, compreender historicamente a inserção do gênero ijexá na música popular brasileira e seu desenvolvimento ao longo do tempo, até a década de 1980. Este entendimento é importante pois, o ijexá é um dos gêneros da tradição musical afro-brasileira que compõem o conjunto de influências do axé music.

⁴⁴ Fonte financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

⁴⁵ A música popular neste texto se refere aos gêneros musicais inseridos na produção mercadológica que estão diretamente vinculados em termos estéticos à música de tradição popular e à cultura pop de cada período. Geralmente esse termo pode ser também entendido como música urbana, pois foi neste meio onde boa parte da produção e disseminação musical acontecia. Diferencio aqui o conceito de música popular e música pop: na música popular, a identificação do ouvinte está na maneira como ele se afeta com a música e as referências que ela traz. Na música pop, mais do que a referência, a identificação para com ela passa a ser menos por suas características intrínsecas a culturas de tradição ou com uma determinada cultura a qual o sujeito ouvinte pertence e mais com uma ligação que um apreciador de música estabelece com um produto massivamente difundido pelos meios de comunicação.

Concomitantemente, observaremos as concepções rítmicas, adaptações e formas que o gênero musical em questão toma quando inserido na música popular, identificando seus novos aspectos fora do seu contexto musical originário. Se pretende, portanto, a partir dessas investigações resolver a questão de como este gênero se apresenta e se adapta quando inserido no âmbito da música popular.

As análises musicais realizadas neste trabalho são ainda superficiais e embasadas em poucos exemplos musicais, porém, já capazes de identificar características importantes do ijexá na música popular.

A hipótese que sustenta este trabalho é a de que o ijexá, uma vez inserido na música popular, acaba por influenciar a produção musical por meio de sua sonoridade tal qual como ela é musicalmente em seu ambiente cultural original, inserindo novos instrumentos e timbres diversos, e também fomentar processos criativos para a adaptação e a combinação de seus ritmos e de suas características a um contexto musical formalizado e embasado principalmente nas normas e regras musicais eurocêntricas e nas estruturas das criações artísticas mercadológicas. Com isso, acredito que o ijexá acrescentou à música popular e ao seu mercado, capital cultural, gerando no público ouvinte certa curiosidade e interesse pela novidade e também pela identificação. Além disso, esse encontro cultural propiciou mudanças estético-musicais, transformando os modos de performance e de criação de instrumentistas, compositores, arranjadores e produtores.

2. O Ijexá e sua inserção na indústria cultural

O ijexá é um ritmo afro-brasileiro proveniente de toques presentes em manifestações religiosas, como as do candomblé. Na tradição, o gênero ijexá, praticado musicalmente nos terreiros, acontece por meio do ato de cantar e da prática instrumental utilizando percussões como o agogô (gan) e três atabaques (lé, rumpi e o rum), geralmente de três tamanhos e afinações diferentes.

No final do século XIX este ritmo “[...] foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949 [...]”. (IKEDA, 2016, p.23). Quando o ijexá passa a ser tocado nas ruas, o número de instrumentos de percussão aumenta em quantidade e diversidade, incluindo outros instrumentos de percussão como o xequerê, o timbal e também instrumentos de sopro como trompetes, trombones, entre outros.

Na primeira metade do século XX, músicas que possuíam elementos do ijexá foram registradas e apresentadas em grandes rádios localizadas principalmente nos centros urbanos do sudeste brasileiro. Elas eram moldadas às estéticas mercadológicas do momento e à cultura local (assunto que será melhor tratado mais a diante). Este ritmo

[...] foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores populares, pioneiramente, talvez, pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Barros (1888-1959), quando radicado no Rio de Janeiro, e depois por Dorival Caymmi (1914-2008) [...]. (IKEDA, 2016, p. 23).

Desse modo, os artistas que eram influenciados pela música popular de tradição ou pela música popular urbana, tinham suas obras padronizadas, de maneira que elas se tornavam muito diferentes daquilo que se escutava e se praticava em seus ambientes de origem. Mais tarde (década de 1970 essencialmente), por meio de artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso e

Djavan, o ijexá “[...] passou a se disseminar nacionalmente, sobretudo graças às facilidades da comunicação de massas em rede nacional. [...]”. (IKEDA, 2016, p. 23 e 24). Neste mesmo período há um ressurgimento do bloco Filhos de Gandhi, um dos principais expoentes dentre os grupos de afoxé⁴⁶. Sendo ele

[...] uma importante referência para a presença desse padrão rítmico na música popular, a partir da década de 1970. O grupo teve momentos de refluxo, assim como outros anteriores, e na década de 1970 estavam praticamente desativados, sendo o compositor Gilberto Gil um dos responsáveis por sua reativação, a partir da segunda metade da década de 1970 [...] (IKEDA, 2016, p. 26).

Quando comparado a outros gêneros da cultura afro-brasileira, como o samba, por exemplo, as características musicais do ijexá se manifestam inicialmente tardiamente e de forma tímida no conjunto de músicas mais disseminadas massivamente pelos meios de comunicação. Possivelmente isso se deu pela centralização da produção cultural situada no sudeste do Brasil, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, pois as primeiras expressões da música de tradição popular que começam aparecer na música popular na primeira metade do século XX são aquelas que eram praticadas nesta região.

Os processos de imigração de nordestinos para o sul do Brasil fizeram com que outras expressões ficassem conhecidas ao conjunto de gêneros presentes na música popular brasileira, vide o forró com Luiz Gonzaga ou o coco com Jackson do Pandeiro. Com relação aos artistas baianos e a disseminação de sua música, cito:

Até a década de 80, para alcançar o sucesso, o artista da música baiana precisava se deslocar para o eixo Rio-São Paulo, na época o centro de produção, distribuição e divulgação da música produzida em qualquer lugar do país. Lá se concentravam grandes gravadoras sustentadas por produtoras e estúdios que contavam com eficiente infraestrutura de material humano e tecnologia, como também as principais emissoras de rádio e TV, muitas delas cabeças de rede, gerando programação para os demais estados. A história da música baiana é pautada pelo movimento migratório de artistas cantores, músicos, compositores que tiveram que sair da Bahia para primeiro fazer sucesso no sul e só então ser reconhecidos em sua terra natal. (FREITAS, 2004, p. 1 e 2).

A partir da década de 1980, começam haver intensos movimentos de descentralização da produção cultural brasileira e foi neste momento que a Bahia aparece como protagonista neste quesito. Sobre este processo, recorro à citação a seguir:

O lançamento da música Fricote, de Luiz Caldas, em 1985, é considerado o marco inicial e oficial de um movimento de renovação no panorama do mercado da música baiana. À frente dos Studios WR, o produtor musical Wesley Rangel percebeu a boa receptividade, por parte do público local, da música de sotaque caribenho vinda do Pará, que era tocada nas barracas de festa de largo, compreendeu a mistura desses ritmos com a ritmia da música produzida pelos blocos afro e estimulou seu lançamento no mercado, produzindo o disco Magia com sua banda de estúdio, liderada pelo cantor e compositor Luiz Caldas, ao qual seguiram-se muitos outros. (FREITAS, 2004, p. 2).

⁴⁶ Afoxé é a forma como grupos que tocam ijexá se identificam, como é o caso do Filhos de Gandhi.

Vale enfatizar que a produção musical baiana da década de 1980 e o surgimento do gênero axé music se baseavam na fusão de várias tendências anteriores que formaram e influenciaram a concepção musical de muitos novos artistas posteriores, conforme Castro menciona:

Estimulada e contratada por empresários destes blocos carnavalescos e seguindo parâmetros estético-musicais apontados pelos Novos Baianos, Dodô e Osmar, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Armandinho, e a religiosidade e força percussiva apontada por blocos afro como Filhos de Gandhi, Muzenza, Badauê, Ilê Aiyê e Olodum, iniciou-se a formação de um relevante conjunto de novos artistas e estrelas de trio em Salvador, tais como Luiz Caldas, Sarajane, Ademar e Banda Furtacor, Virgílio, Jota Morbeck, Djalma Oliveira, Lui Muritiba, Daniela Mercury, Zé Paulo, Marcionílio e Banda Pinel, entre outros. (CASTRO, 2017, p. 53).

Por mais que ainda haja bastante controvérsia acerca de quem seria o verdadeiro/ra criador\ra do axé music, há certo consenso entre artistas e pesquisadores que Luiz Caldas foi um importante músico a configurar certa identidade a esta música. Sendo ele um artista de múltiplas expressões, reunia em sua música boa parte dos gêneros musicais praticados no carnaval de rua de Salvador, deslocando “[...] consideravelmente estas referências, inscrevendo não somente o trio-elétrico Tapajós, mas o ijexá nas rádios comerciais da cidade.” (CASTRO, 2017, p.53).

No que diz respeito ao termo axé music, ele “[...] foi cunhado em 1987 por um jornalista do sul do país, Hagamenon Brito, como forma pejorativa de classificar a música que emergia em Salvador e se espalhava pelo mundo [...]”. (PEREIRA, 2010, p. 1).

Principalmente neste momento marcado pela descentralização da produção cultural para outras regiões do país fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, o ijexá, assim como outros gêneros musicais da cultura de tradição afro-brasileira, se consolida enquanto ritmo de expressão nacional.

3. Características rítmicas do Ijexá

Como já foi mencionado, a tradição do ijexá basicamente utiliza três tambores membranofones denominados como rum, rumpi e lé, instrumentos estes que cumprem com o papel de conduzir sonoramente a manifestação como um todo. O lé é o tambor mais agudo e tem a função de marcação, sendo complementado pelo rumpi, geralmente afinado mais grave que o lé, tendo o objetivo de enfatizar alguns tempos específicos do compasso. O Rum é o tambor mais grave, responsável pelas variações rítmicas, mas que também possui uma frase de marcação. Já o Gan é fundamentalmente um instrumento de marcação e geralmente não realiza nenhuma variação. Este último comumente é feito de metal e possui duas bocas, uma posicionada na parte superior, aguda e outra na parte inferior, grave. Segue abaixo uma síntese dos três tambores mencionados e o gan:



The image shows a musical score for four percussion instruments: Gan, Lé, Rumpi, and Rum. The score is in 2/4 time and consists of four measures. Each instrument has a specific rhythmic pattern. Gan and Lé play a sequence of eighth notes. Rumpi and Rum play a sequence of eighth notes with a specific rhythmic pattern, including rests and accents.

Ex. 1.: Transcrição básica de um ijexá presente nas manifestações religiosas do candomblé. A partitura apresenta apenas as frases de marcação, de maneira que não está exemplificado nenhum tipo de variação ou improviso do tambor rum.

Podemos reparar certa inversão da lógica musical eurocêntrica. Na cultura musical europeia geralmente propõe que instrumentos agudos executem as partes principais enquanto que no ijexá, assim como outros gêneros provindos do candomblé, os instrumentos graves são os protagonistas. Claro que não se deve excluir a voz do conjunto de instrumentos, mas quando analisamos a parte instrumental, existe uma hierarquia e em geral o instrumento grave acaba assumindo o papel de maior expressão. É possível até fazer uma comparação com alguns ritmos caribenhos como a salsa, por exemplo, que também concentra sua atenção para os instrumentos mais graves, enquanto que as claves executam apenas a marcação.

No ijexá de rua e carnavalesco já começa haver certa alteração do foco, no momento em que são inseridos instrumentos de sopro. Quando o ijexá passa a ser incluído enquanto um ritmo de influência na música popular, a importância dos tambores e seus significados, bem como a frequência grave protagonizada na tradição, praticamente deixam de existir.

A análise acima foi produzida sob a perspectiva do músico popular e acaba sendo eurocêntrica. Dessa forma, para que haja uma compreensão mais ampla acerca da tradição rítmica do ijexá é fundamental entender o sentido dessa música dentro de sua cultura e, portanto se faz necessário estudar todo o contexto ao qual ela está inserida. Todavia, para um entendimento da inserção do ijexá na indústria musical, esta análise se mostra suficiente.

4. O que acontece com o ijexá dentro da música popular? – análises

É importante salientar que o Ijexá, assim como vários outros gêneros musicais da tradição popular como, por exemplo o maculelê ou o samba de roda, se transformam e tomam formas, por vezes, bastante diversas quando inseridos na indústria cultural. A inserção do pensamento harmônico europeu, as formas musicais do cancionário popular (AABA ou ABA), a instrumentação comumente associada a cultura pop (guitarra, bateria, baixo e outros) são alguns elementos que, quando misturados ao ijexá, acabam transformando-o em algo novo. Todavia, os ouvintes que conhecem as características dessa tradição musical, possivelmente conseguem identificá-las na música de Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Caetano Veloso e posteriormente nas obras musicais denominadas como *axé music*. E essa identificação, neste caso, se dá principalmente pela inserção dessas características musicais da mesma forma como elas acontecem na tradição (transportando-as) e/ou pela adaptação delas de maneira a serem tocadas

por outros instrumentos (linhas rítmicas de algum instrumento de percussão sendo executadas por violões, guitarras ou bateria, por exemplo).

Para facilitar o entendimento das características que o ijexá passa a ter na música popular, organizaremos sua inserção por período histórico. Podemos então dividir em três momentos até o surgimento do axé music:

- Primeira metade do século XX e início da segunda metade – Protagonizado por artistas baianos que já tinham certa inserção no mercado musical e que circulavam no eixo Rio de Janeiro – São Paulo.
- Década de 1970 – marcado pela popularização do bloco Filhos de Gandhi e pelo interesse de artistas populares por essa música.
- Década 1980 – quando surge o axé music e iniciam-se processos de descentralização da produção musical brasileira.

As primeiras aparições do ijexá na música popular (primeira metade do século XX) são marcadas por processos bastante similares a outros gêneros da tradição popular que já eram veiculados pelos meios de comunicação do período. As produções se concentravam no sudeste do Brasil em estúdios de grandes rádios e ali a obra de artistas diversos influenciados pelos ritmos presentes no candomblé e pelos blocos afros, era arranjada e produzida de acordo com os padrões estéticos do momento. Instrumentos de cordas dedilhadas e palhetadas como violões, cavaquinho, bandolins eram frequentes nestes poucos ijexás e muitas vezes havia a presença de arranjos orquestrais acompanhando essas músicas.

No que diz respeito a inserção do ijexá na música popular,

[...] historicamente, tudo indica que uma das primeiras tentativas, se não, de fato, a primeira iniciativa de se transpor o ritmo tenha ocorrido em 1929, com a música “Babaô Miloquê”, anunciada como “batuque africano”, gravada pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Barros (1888-1959) e a Orquestra Victor Brasileira, no Rio de Janeiro, que foi lançada em 1930. Essa orquestra era dirigida na época por nada menos do que Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho, 1897-1973), que também foi o arranjador da música [...]. (IKEDA, 2016, p. 26).

A obra “Babaô Miloquê” (1929), gravada em 1929 e citada acima, possui alguns elementos que fazem sim referência ao ijexá, indicado, por exemplo, pela presença de tambores executando toques do gênero em questão, possibilitando identificar sua inserção na música popular, alinhando a tradição a formatos musicais comercialmente aceitáveis às grandes produtoras do período.

É importante mencionar que a primeira metade do século XX, o Brasil viveu um forte movimento nacionalista, propiciando o encontro entre a música de concerto e as músicas de culturas tradicionais. Existia, nesse momento histórico, interesse político em se criar uma identidade cultural nacional, mas sem perder os preceitos musicais eurocêntricos. Este nacionalismo é perceptível na gravação de Babaô Miloquê (1929), pois há a presença do ritmo do ijexá misturado a arranjos orquestrais. Além disso, no que diz respeito a letra desta obra, cito:

No trecho falado, tenta-se reproduzir um suposto e caricato “falar de um negro” (Preto Velho?), podendo-se ouvir frases em português e termos como “Yamansã”, “Yamanjá”, “Oxalá”, “candomblé” e outros relacionados ao mesmo universo religioso. Na parte cantada ouvem-se frases em português e termos (de dialetos africanos?) que lembram alguns cantos atuais do afoxé Filhos de Gandhi, por exemplo, que podem ser fragmentos

estados do Brasil e do mundo: o rock, o pop, a guitarrada/lambada paraense, o reggae jamaicano, o maxixe, dentre outras, passam a pertencer a uma mesma música, culminando no gênero musical axé music. Porém, a principal diferença das produções baianas para aquelas que aconteciam no sudeste do Brasil é a presença intensa de gêneros musicais da cultura de tradição afro-baianas.

Para um maior entendimento podemos observar o álbum *Lá vem o guarda* (1987) de Luiz Caldas, lançado em 1987. Nele há muitas citações de elementos rítmicos do ijexá nas músicas que compõem o disco. A primeira faixa *Haja Amor* é uma canção com inúmeras influências distintas, mas há um elemento executado pela guitarra que é bastante importante: o acompanhamento rítmico feito por ela será uma forma recorrente de guitarristas tocarem sobre bases rítmicas de ijexá. Porém vale ressaltar que nesta faixa não existem elementos muito claros do ijexá. Há elementos do instrumental como atabaques/congas e agogôs, mas isso não significa necessariamente a presença do ijexá, mas sim da cultura musical do candomblé de forma genérica.

Já na quarta faixa intitulada *Ô Bondade*, também bastante variada em suas influências, tem o agogô executando a frase rítmica do ijexá conforme sua tradição. A guitarra executa também a mesma rítmica de *Haja Amor*, porém também aqui não é possível dizer que a música é um ijexá.

Em *Classicaxé* (faixa instrumental), sexta música deste álbum, a referência do ijexá é bastante clara. Com a presença dos três tambores (rum, rumpi e lé), o gan e o xequerê, bem como as frases rítmicas do ijexá. Aqui então é possível identificar algo mais fiel à tradição no contexto da música popular. O mesmo acontece em *Salve o Negro Nagô* (nona faixa) e em *Oh! Minha Índia*, porém nestes últimos dois casos de forma menos explícita.

5. Considerações finais

Por ser um estudo preliminar, ainda se faz necessário analisar e transcrever mais obras, de maneira que seja possível identificar o ijexá na música popular e entender de forma mais ampla, suas características musicais, suas mudanças, seus delineamentos rítmicos e como ele passa a se comportar e a influenciar a música popular. Por ora, as análises e revisões bibliográficas feitas neste artigo deram conta de:

- Compreender historicamente a entrada do ijexá na música popular.
- Perceber algumas maneiras como o gênero em questão se molda e se adapta na produção musical mercadológica.
- De forma ainda elementar, entender como a produção de música popular se manifesta criativamente misturando músicas de tradição popular afro-brasileira com diferentes outros gêneros da cultura pop.

Referências:

Artigo em Periódico

CASTRO, A. A literatura da Baianidade na música popular. In: *Revista Contexto*. Vitória, n. 31, p. 47-66, jan, 2017.

IKEDA, Alberto T.. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 111, p. 21-36 out/nove/dez, 2016.

PEREIRA, Ianá S.. Axé-Axé: o megafenômeno baiano In: *Revista África e Africanidades*. Ano 2 – n. 8, fev, 2010

Trabalho em Anais de Evento

FREITAS, A. P. Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music. In: *I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, v.1, 2005, Salvador-BA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AyeskaPaulafreitas.pdf>

Gravação em CD ou em vídeo

BABAÔ MILOQUÊ. Josué Barros (intérprete). Música. 1929. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TuK3UkLEMpI&ab_channel=lucianohortencio

FILHOS DE GANDHI. Gilberto Gil (intérprete e compositor). Música. Universal Music Ltda. 1975. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0ILb6D3mHmpzw5uJGARuat?si=c27b40dff78c462a>

LÁ VEM O GUARDA: Luiz Caldas (intérprete e compositor). Álbum. Universal Music Ltda. 1987. (36 min e 40s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/60IRIbKPEpYmIQCOQoaX4I?si=XjY7AftER9GsqA1GULdDDg>

Estudo participativo da atuação dos percussionistas nas cerimônias do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu

<https://youtu.be/DgKwnbid-AQ>

Emerson Coelho de Melo Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – coelhopercussivo@gmail.com

Cleber da Silveira Campos
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: O artigo aqui reportado visa discutir sobre os principais aspectos relacionados à atuação dos percussionistas frente ao Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu. A vivência de quinze anos de relação com a “nação” por parte do autor, foi o fator determinante para elaboração deste trabalho. Assim, o objetivo deste artigo é o de discutir e demonstrar como a performance dos percussionistas e seus respectivos padrões rítmicos de execução configuram as especificidades dessa nação.

Palavras-chave: Maracatu. Igarassu. Estrela. Performance. Batuque.

Participatory Study of the Performance of Percussionist in the Ceremonies of the Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu

Abstract: The article reported here aims to discuss the main aspects related to the performance of percussionists against the Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu. The experience of fifteen years of relationship with the “nation” by the author, was the determining factor for the elaboration of this work. Thus, the objective of this article is to discuss and demonstrate how the performance of percussionists and their respective rhythmic patterns of execution configure the specificities of this nation.

Keywords: Maracatu, Igarassu, Estrela, Performance, Batuque.

Introdução

O maracatu-nação é uma manifestação cultural afro-brasileira que tem origem no nordeste do Brasil no estado de Pernambuco. O grupo agrega em sua composição músicas entoada pelo mestre, acompanhadas e respondidas pelos percussionistas, dançadas pelas baianas, rei, rainha, vassalos, ministros, damas de paço e dama-regente caprichosamente paramentados. A música é cantada e acompanhada por percussionistas que tocam bombos, gonguês (campânula de ferro), ganzás e caixas. A palavra “maracatu” nomeia a música, a dança e o conjunto como um todo quando desfila em cortejo. (CARNEIRO, 1965), (GUERRA-PEIXE, 1980), (LIMA,2014), (ANDRADE, 1959).

Conduzido pelo apito do mestre Gilmar de Santana Batista, o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu é sediado no Sítio Histórico da cidade, bairro de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. A nação carrega o legado da diáspora africana no Brasil.

Dois maracatus de baque virado carregam o nome Nação Estrela Brilhante em Pernambuco, o da cidade de Igarassu fundado em 1824 e o de Recife fundado em 1910 pelo Igarassuense Mestre Cosmo.

Problema de pesquisa

Durante minhas participações tocando com o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu, Percebi que apesar de ter muito em comum entre os ritmos tocados pelos diversos instrumentos, o discurso musical difere ente um percussionista e outro ao acompanhar a mesma toada. A partir desta observação surgiram as seguintes indagações. Como as diferenças rítmicas se relacionam dentro do batuque? Porque dentro do batuque percebo as diferenças e fora não? Sobre a palavra “maracatu” (RICARDO DE GODOY LIMA, 2005, p.20) escreve: “O termo é utilizado para dar nome a duas manifestações diferentes: O maracatu de baque virado ou maracatu nação e o maracatu de baque solto, também chamado de maracatu rural. Apesar de ambos terem o nome ‘maracatu’ em comum, não há uma relação intrínseca entre esses dois gêneros, as origens são distintas, em épocas diferentes, em locais também distintos, os rituais e preceitos religiosos também são diferentes”. Encontrar uma definição para o termo maracatu ou maracatu de baque virado é uma tarefa difícil, mas de maneira geral pode-se descrever como sendo uma manifestação de matrizes africana, trazida pela imigração forçada dos africanos para o Brasil. Na publicação dos Estudos Econômicos em São Paulo do artigo “A Demografia do Tráfico Atlântico de Escravos para o Brasil” o autor (KLEIN, 1987, p.129) escreve “Levantam-se questões relativas ao tráfico de escravos, responsável pela entrada de mais de quatro milhões de africanos no Brasil, em trezentos anos.” O grupo apresenta uma corte composta por rei, rainha, vassallos, ministros, lanceiros, princesas, dama-regente, dama do paço, porta-estandarte, porta-candeeiros, porta-símbolo, baianas, percussionistas que dançam e tocam os diversos ritmos utilizados nas cerimônias dos maracatus.

Maracatu-Nação é uma importante manifestação cultural pernambucana presente em Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes e Igarassu. Foi criado pela população de matriz africana a partir das eleições e coroações de Reis e Rainhas escolhidos em irmandades leigas que congregavam uma grande diversidade étnica entre os séculos XVI e XIX. Apesar das perseguições que as práticas ligadas aos africanos sofreram, o Maracatu-Nação cresceu em quantidade de adeptos e de grupos e é considerado ícone de identidade pernambucana. (FERREIRA, 2012, p.50).

As definições sobre o maracatu nação são diversas, porém ao ler o artigo “A Problemática Das ‘Origens’ do Maracatu Nação” (MAC CORD, 2018), percebi em suas citações, uma similitude entre as publicações de alguns autores no sentido de descrever o termo maracatu como “cortejo de reis.” Entre as citações destacam-se: (COSTA, 1908, p. 207) “é propriamente dito um cortejo régio.” O autor Mario de Andrade define em sua obra Danças Dramáticas do Brasil que, “são cortejos reais” (ANDRADE, 1959, p. 137). No escrito Dinâmica do Folclore, Edison Carneiro escreve “o desfile real do maracatu” (CARNEIRO, 1965, p. 46-47). Na obra Maracatus do Recife, César Guerra-Peixe aponta, sinteticamente, que “os autores modernos concordam que o maracatu seja um cortejo real cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 15). Durante o período escravista no Brasil que teve início

no Século XVI, os grupos de africanos elegiam lideranças e faziam cerimônia de coroação de reis negros em diversas regiões do país. Os reis coroados eram responsáveis pelo diálogo entre o grupo que representavam e os senhores de escravos. No estado de Pernambuco as coroações dos Reis de Congo eram acompanhadas de um cortejo semelhante ao cortejo dos maracatus de baque virado que conhecemos hoje. (COSTA, 1974; GUERRA-PEIXE, 1980; REAL, 1990).

Sobre o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu, membros diretores da agremiação afirmam que foi fundado em 1824. O Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu recebeu o Premio Culturas Populares do Ministério da Cultura em 2008 e o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco proferido pela SECULTPE no ano de 2009. Estrela, como é popularmente chamado, é uma das Nações de maracatu mais antigas em funcionamento. A direção da nação é passada hereditariamente de geração e geração, e hoje está sob a responsabilidade do mestre Gilmar de Santana Batista, filho da saudosa matriarca Olga de Santana Batista.

Olga de Santana Batista, filha de dona Mariú, agora é a matriarca, guardiã da tradição, desde que a mãe, centenária, faleceu em 2003. Olga, nascida em Igarassu a 28 de fevereiro de 1939, começou a brincar aos dez anos, como rainha, e com o pai também brincava cavalo-marinho e fandango. Gilmar de Santana Batista é o mestre dos percussionistas. Rogério Raimundo de Sousa, o contramestre. Gilberto de Santana Batista é o porta-estandarte. Dona Rita, a dama-regente, é herdeira de uma função – a de conduzir a calunga – que coube a dona Mariú durante os anos todos em que participou da Nação. Mariú, ou Maria Sérgia da Anunciação, nasceu no dia 8 de dezembro de 1898 e morreu no dia 8 de outubro de 2003, na mesma cidade – Igarassu. Sempre na função de dama-regente, começou a participar do maracatu aos 12 anos. O apego a “dona Emília”, a calunga de madeira feita pelo carpinteiro Minervino do Ó, era tanto que a boneca dormia com ela. Afinal, “dona Emília é quem manda”, cantam as toadas do grupo fincado nas tradições do candomblé, para quem a calunga – a evocar ancestrais e orixás – desempenha primordial função de protetora do folguedo: trata-se de um objeto ritual. (AMORIM, 2014, p.92).

Um elemento bastante venerado no maracatu é a calunga (boneca feita de madeira), a calunga do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu é Dona Emília. As lideranças da nação lamentam a ausência de outra calunga denominada Dona Joventina que eles alegam pertencer ao Estrela Brilhante de Igarassu. A calunga Dona Joventina está no Museu do Homem do Nordeste, em Casa Forte, na cidade do Recife-PE. Existe um amplo debate sobre a quem pertence à boneca, de um lado o Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu e do outro o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife. Além de ter o mesmo nome ambos afirmam que são donos de Dona Joventina (KUBRUSLY, 2009). No artigo “O Destino de Joventina” o autor Carlos Sandroni escreve:

Tive oportunidade de conversar, nos carnavais de 1999 e 2000, com integrantes dos maracatus Estrela Brilhante do Recife e de Igarassu sobre o destino de Joventina. Eles souberam de seu retorno ao Recife, que foi amplamente noticiado pela imprensa local. Pessoas de ambos os grupos exprimiram o sentimento de que a calunga Joventina lhes pertencia, e que sua “doação” ao Museu era totalmente ilegítima. Aliás, ouvi muitas vezes entre integrantes de maracatus do Recife a expressão “ir para o Museu” pronunciada em tom lúgubre, como um sinônimo de “ir para o limbo” ou “para o ostracismo”; o caso mais famoso é o do maracatu Elefante sob o reinado de Dona Santa, cujos tambores, calungas e vestimentas “foram para o museu” após a morte da célebre rainha, em 1961. Para as pessoas que usam a expressão neste sentido, é como se “no

museu” as coisas, mesmo ainda podendo ser vistas e eventualmente tocadas, tivessem perdido qualquer vestígio de sopro vital. (SANDRONI, 2001, p. 3-4).

Com relação ao aspecto musical dos maracatus, o grupo entoa as vozes e tocam alguns instrumentos de percussão acompanhando as canções. Os instrumentos de percussão que compõem o batuque são: tambores, taróis, caixas de guerra, gonguês, e mineiros (tipo de chocalho semelhante ao ganzá). Todos os instrumentos aparecem com uma função própria dentro do batuque, e a junção do que é tocado cria uma polirritmia, cuja execução e interpretação, variam de Nação para Nação. (SANTOS E RESENDE, 2005).

Os instrumentos presente no baque do maracatu Estrela brilhante de Igarassu são: caixa, tarol, mineiro, bombo e gonguê. Nos maracatus de Recife e Olinda pude perceber outros instrumentos na composição do baque. Além dos bombos, caixas, gonguês e mineiros também havia xequerês e atabaques. Outra característica que contribui com as diferenças são as banquetas, os percussionistas do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu tocam os bombos com uma baqueta convencional de maracatu em uma das mãos e um cipó de goiabeira na outra. Todos os outros maracatus que se apresentaram na Noite Dos Tambores Silenciosos tocaram com duas baquetas de bombo de maracatu. A instrumentação e as baquetas escolhidas são dois fatores que favorece a diferenciação da sonoridade do batuque do Estrela Brilhante de Igarassu dos demais maracatus.

Metodologia

Este artigo reporta resultados parciais da pesquisa a cerca da atuação dos percussionistas do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu. Os procedimentos metodológicos aplicados foram: Levantamento e sistematização das bibliografias relacionadas ao tema proposto; registro audiovisual de entrevistas semiestruturadas com o mestre e babalorixá Chacon Viana e o babalorixá Tarcísio Torres; análise de três vídeos e do CD do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu. O trabalho contou com a orientação do professor doutor Cleber da Silveira Campos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Referências:

COSTA, G. B. “A festa é de maracatu: cultura e performance no maracatu cearense” (1980-2002). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

GUERRA-PEIXE, César. Maracatus do Recife. 2.ed. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980. [1955].

AMORIM, Maria Alice. *Patrimônios Vivos de Pernambuco* 2. ed. rev. e ampl. Recife: FUNDARPE, 2014.

MAC CORD, Marcelo, A problemática das “origens” do maracatu Nação. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 7-16, 2008.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. “O piano mestiço: composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas”. Campinas-SP: [s.n.], 2005. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuquebook* maracatu: baque virado e baque solto. Recife: Ed. Do Autor, 2005.

IGARASSU, Estrela Brilhante de. *CD do maracatu. Recife: Produção independente*, 2004.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação e Grupos Percussivos: Diferenças, Conceitos e Histórias. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul./dez. 2014.

DONA JOVENTINA. Direção: Clarisse Kubrusly e Milena Sá. Produção de Murilo Saroldi. Recife-PE: Etnodoc, 2009, 1 DVD (26 min).

SANDRONI, Carlos. 2007. “O Destino de Joventina”. *Música e cultura – revista on-line de Etnomusicologia*, n°2.

KLEIN, Herbert S. 1987. “A Demografia do Tráfico Atlântico de Escravos para o Brasil”. *Estudos Econômicos em São Paulo*.

FERREIRA, C. L., Rafael Sanzio Araújo dos Anjos. “O Território dos Maracatus-Nação de Pernambuco: Interpretação Preliminar. *Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território*, v.3, n.1 (2012), p. 49:85 ISSN: 2177-4366. DOI: <https://doi.org/10.26512/ciga.v3i1.22233>

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife. 2.ed.* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, - Ed. Massangana, 1990. [1967].

Da tradição à modernidade: a performance de Paulo Braga na música Águas de Março

https://youtu.be/xXNwZ_uegdE

Kamillo Kaio Pereira Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – kamillo_kaio@hotmail.com

Cleber da Silveira Campos
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta, através da análise de trechos da música *Águas de Março*, uma série de inovações implementadas pelo baterista Paulo Braga. A metodologia baseou-se na transcrição, execução e análise da obra. Como resultado parcial da pesquisa de mestrado em andamento, pudemos constatar uma abordagem peculiar no seu modo de tocar bateria, que vai desde peculiaridades técnicas até interações dos padrões rítmicos com a melodia e a letra da música. Destaca-se ainda a inserção de padrões de execução mais modernos com as baquetas do tipo “vassourinhas”.

Palavras-chave: Paulo Braga. Elis & Tom. Bossa Nova. Vassourinhas. Bateria.

From tradition to modernity: Paulo Braga’s performance in the song *Águas de Março*

Abstract: This work presents, through the analysis of excerpts from the song *Águas de Março*, a series of innovations implemented by drummer Paulo Braga. The methodology was based on the transcription, execution and analysis of the work. As a partial result of the ongoing master research, we could see a peculiar approach in his way of playing the drums, which ranges from interactions with the melody and lyrics of the song. It is also worth mentioning the insertion of more modern performance patterns with “brushes” type sticks.

Keywords: Paulo Braga; Elis & Tom; Bossa Nova; Brushes; Drums.

Introdução

A obra intitulada como *Águas de Março*, composição de Tom Jobim, faz parte do disco *Elis & Tom* (1974), que foi um marco para a bossa nova. Tal importância refere-se não apenas por reunir esses dois ícones da música brasileira, como também por implementar uma série de inovações musicais, inclusive, no que se refere a instrumentação. Nesse contexto, cabe destacar a utilização de instrumentos elétricos como a guitarra e o contrabaixo, resultando numa sonoridade incomum para a bossa nova, que até então utilizava apenas instrumentos acústicos.

Em relação à bateria, pudemos constatar que Paulo Braga mantém, por meio do uso das vassourinhas, a sonoridade que se tornou uma das principais características desse estilo. Porém, executando com essas baquetas, padrões mais modernos para a época, os quais serão detalhados mais adiante nesse artigo.

Além disso, nessa obra específica, o intérprete apresenta uma série de peculiaridades quanto à sua execução do instrumento como um todo, como por exemplo, algumas interações, ainda que sutis, do instrumento com a melodia e a letra da música.

Por fim, cabe ainda destacar outra característica marcante da sua atuação, a qual refere-se ao modo de como o intérprete marca as mudanças de seções e transições na música, utilizando poucos elementos, característica esta denominada pelo grande pianista e arranjador César Camargo Mariano como “o minimalismo na arte de acompanhar” (DE MIRANDA; BARSALINI, 2019).

Padrões de vassourinhas

Os padrões de vassourinhas na música *Águas de Março* (Waters of March) apresentados a seguir, foram analisados através da performance de Paulo Braga com Tom Jobim, a partir do show ao vivo em Montreal⁴⁸. Neste vídeo, podemos encontrar um padrão de vassourinhas mais moderno, incorporado na bateria a partir da década de 1960, quando os “movimentos circulares” passaram a fazer parte da execução de alguns padrões de samba na caixa (BARSALINI, 2014, p. 155). Esses padrões, conforme define Barsalini (2014, p. 156), são chamados de padrões híbridos e consistem na união de características presentes tanto no samba escovado quanto no samba batucado. Mais especificamente, enquanto uma das mãos percute a caixa com a vassoura, a outra executa padrões circulares no mesmo tambor⁴⁹. Esses padrões híbridos são semelhantes aos utilizados no jazz, no qual também uma das mãos é responsável por fazer os desenhos circulares em colcheias, por exemplo, resultando em uma sonoridade contínua (conforme ilustrado na Figura 1, logo abaixo), enquanto a outra mão executa movimentos lineares, com duração limitada entre um toque e outro.

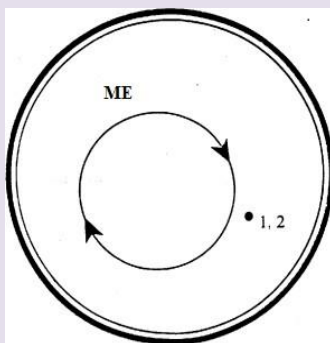


Fig. 1: Padrão de mão esquerda. Os números 1 e 2 se referem às colcheias (RILEY, 1994, p. 48).

Em relação aos movimentos lineares, na condução de Paulo Braga a mão direita se movimenta horizontalmente ligando os pontos (conforme ilustrado na Figura 2, a seguir), através de toques percussivos e não do “arrasto”, produzindo acentos com um som *staccato*.

Nesse padrão, a mão direita é responsável por “conduzir” o ritmo tocando as semicolcheias e acentuando conforme a criatividade do baterista.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=w8RxCNEdL0Q>

⁴⁹ Caso o baterista seja canhoto e toque como tal, cabe salientar que tanto as mãos, quanto a direção dos movimentos irá mudar.

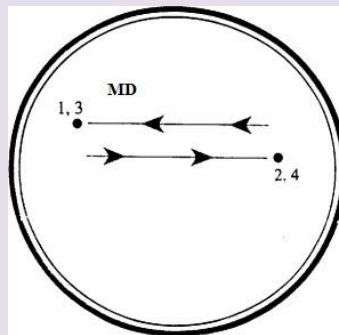


Fig. 2: Padrão de mão direita. Os números 1, 2, 3, e 4 se referem às semicolcheias (RILEY, 1994, p. 50)

Outro ponto a se destacar na performance de Paulo Braga, é que as mãos se complementam ao intercalar as semicolcheias da mão direita com o “arrastar” da vassoura realizada pela mão esquerda, que está sempre trabalhando no sentido horário, no caso do intérprete em questão. Se pensarmos que as figuras rítmicas executadas no padrão da bossa nova na caixa pelas mãos podem ter valores divisíveis entre elas, ou seja, em que uma vale o dobro da outra (colcheias em uma e semicolcheias na outra, por exemplo), ao analisar a performance de Paulo Braga nessa obra, observa-se certo padrão de recorrência entre as mãos. Mais especificamente, as primeiras e terceiras semicolcheias (pontos 1 e 3, fig. 3) executadas com a mão direita, serão tocadas junto com as duas colcheias (pontos 1 e 2, ibidem) que estão sendo executadas simultaneamente em movimento circular pela mão esquerda, fazendo com que as mãos se encontrem, estando em posição cruzada neste momento. Enquanto, as segundas e quartas semicolcheias (pontos 2 e 4, ibidem), também tocadas com a mão direita, encontram-se no contratempo, tocando simultaneamente ao arrasto que preenche a colcheia da mão esquerda, em posição aberta das mãos neste momento (Fig. 3). Vale destacar que quanto mais rápido for o andamento, menores serão os movimentos e vice-versa.

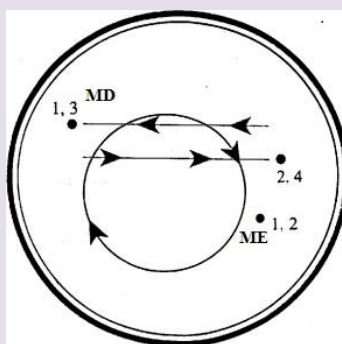


Fig. 3: Padrão com as duas mãos simultaneamente (RILEY, 1994, p. 52)

Esse padrão de vassourinhas se tornou uma das características do baterista, podendo ser encontrado em tantas outras músicas que foram gravadas por ele, como por exemplo: *O Bêbado e a Equilibrista*, gravada no disco *Essa Mulher* (1979), de *Elis Regina*, *Chega de Saudade*, do disco *Inédito* (1987), do compositor *Tom Jobim*, entre outras.

Transcrições dos padrões rítmicos executados por Paulo Braga

A partir da audição, transcrição e execução da música *Águas de Março*, na versão contida no disco Elis & Tom (1974)⁵⁰, pudemos constatar que, embora exista um padrão recorrente em que a mão direita sempre percute em semicolcheias, enquanto a mão esquerda arrasta em colcheias, não é possível identificar a existência de um ostinato rítmico exato entre os acentos da mão direita, ainda que eles sejam executados nas segundas e/ou quartas semicolcheias, há sempre variações no decorrer de toda a música.

Para melhor entendimento, apresentaremos primeiramente a transcrição dos padrões executados com as mãos, para em seguida apresentarmos, separadamente, os padrões executados com os pés. Na figura abaixo (fig. 4), temos a transcrição do padrão executado com as mãos, sempre com vassourinhas. Neste exemplo, às semicolcheias apresentadas acima da linha referem-se à mão direita (movimento retilíneo), enquanto as colcheias apresentadas abaixo da linha referem-se à mão esquerda (movimento circular).

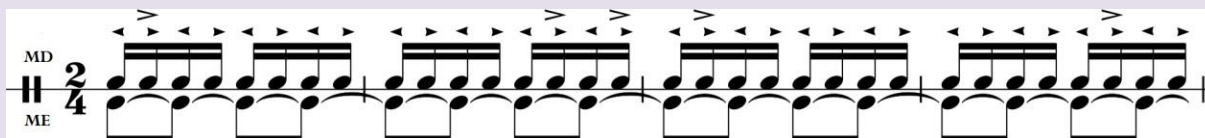


Fig. 4: Padrão de mãos (00:12 – 00:19s)⁵¹. Transcrição dos autores.

Já em relação aos pés, identificamos que existe um padrão executado pelo bumbo que se tornou bastante comum a partir da década de 1950 pelos bateristas de samba. Esse padrão é representado pela colcheia pontuada e semicolcheia e define um ostinato que é executado na maior parte da música (Fig. 5).

Para completar o padrão principal apresentado na música *Águas de Março*, podemos encontrar o chimbal sendo tocado nos contratempos (Fig. 6) formando a célula executada pelos pés, “tocando ao estilo bossa nova” (BOLÃO, 2003, p. 101)(Fig. 7).



Fig. 5: Padrão de bumbo. Transcrição dos autores.



Fig. 6: Padrão executado pelo chimbal. Transcrição dos autores.



⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=BnB1G63XvCQ&list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAU9I-L_Q31tt0iP0&index=1

⁵¹ https://youtu.be/BnB1G63XvCQ?list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAU9I-L_Q31tt0iP0&t=12

Fig. 7: Padrão completo dos pés executado por Paulo Braga na maior parte de *Águas de Março*. Transcrição dos autores.

Em outro trecho (0:34s – 0:42s), nota-se a execução de uma levada contrastante, que embora apresente o mesmo padrão executado anteriormente pelas vassourinhas como base, no qual a mão direita percute em semicolcheias, enquanto a mão esquerda “varre” em colcheia, os acentos são sempre tocados pela mão direita na última semicolcheia do segundo tempo.

Por outro lado, em relação ao padrão executado pelos pés, podemos observar um ostinato totalmente diferente do que vinha sendo apresentado, no qual o bumbo é tocado na última semicolcheia do primeiro tempo e nas duas colcheias do segundo tempo, enquanto o chimbal preenche todas as colcheias do compasso, sempre nos referindo a um compasso 2/4, nesse contexto (Fig. 8).

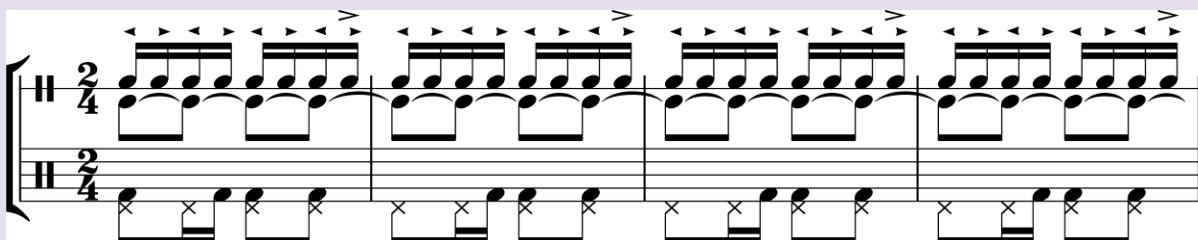


Fig. 8: Trecho (0:34 – 0:41s)⁵². Levada contrastante. Transcrição dos autores.

Considerando todas as variações e intervenções executadas por Paulo Braga na música *Águas de Março*, os padrões demonstrados acima representam a tentativa de descrever o padrão mais recorrente, no qual o baterista se utiliza desse padrão como base para criar variações entre os acentos.

Posto isto, optamos por focar em trechos nos quais há interações que revelam as principais características e inovações, que vieram a se tornar uma marca registrada na sua maneira de tocar bateria.

Esses trechos serão apresentados a seguir através da transcrição de fragmentos dos padrões rítmicos executados pelo intérprete.

A arte de acompanhar de Paulo Braga

Nessa perspectiva, podemos dizer que a principal característica na performance de Paulo Braga na música supracitada encontra-se nas sutilezas. Dessa forma, o baterista intercala padrões rítmicos baseado em diferentes “claves” da bossa nova, além de interagir com os demais intérpretes durante os temas e improvisos, seja acentuando pontualmente algumas sílabas cantadas por Elis e Tom, ou ainda com fragmentos das melodias, pontuando assim importantes trechos da música, conforme veremos a seguir.

⁵² https://youtu.be/BnB1G63XvCQ?list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAUI-L_Q31tt0iP0&t=34

A transcrição apresentada a seguir (figura. 9) se refere ao trecho (0:24s – 0:25s), no qual o baterista complementa a melodia, acentuando na caixa, as sílabas tônicas das palavras “caingá” e “candeia” juntamente com a voz. A mesma interação reaparece no trecho (0:47s – 0:49s), dessa vez acentuando juntamente com a vogal “é”, presente na frase “É o pé é o chão”.

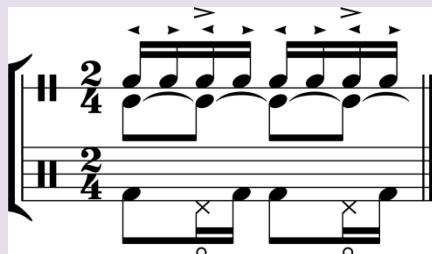


Fig. 9: Trecho (0:24 – 0:25s)⁵³. Acento tocado na colcheia junto com a voz. Transcrição dos autores.

Simultaneamente com o acento executado na caixa, neste mesmo momento, deve-se destacar a utilização de um recurso sonoro denominado de *foot splash*⁵⁴ (WEINBERG, 1994, p. 21) feito com o pé no chimbau. Na figura, este recurso foi representado pelo símbolo “o” sob a nota do chimbau.

O *foot splash* pode ser observado, de maneira estratégica, em outras interações do baterista com a letra e/ou melodia da música, com destaque para o trecho (0:41s – 0:43s), em que temos uma frase composta por sextinas com toques simples, sendo executada no segundo tempo do compasso, conforme apresentado na figura abaixo (Fig. 10).



Fig. 10: Trecho (0:41 – 0:43s)⁵⁵. Frase em sextinas concluída com *foot splash*. Transcrição dos autores.

A frase em questão apresenta uma peculiaridade em sua manulação, na qual se inicia com a mão esquerda, o que seria incomum para um baterista destro, mas, totalmente justificável tratando-se de Paulo Braga, que é canhoto.

Essa peculiaridade permite que o baterista conclua a frase com a mão direita, logo retomando a levada com um *foot splash* no próximo compasso, juntamente com a melodia

⁵³ https://youtu.be/BnB1G63XvCQ?list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAU9I-L_Q31tt0iP0&t=24

⁵⁴ Foot splash é uma técnica que consiste em acionar o chimbau com o pé, fazendo com que os pratos se choquem e, em seguida, permaneçam separados gerando um som prolongado.

⁵⁵ https://youtu.be/BnB1G63XvCQ?list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAU9I-L_Q31tt0iP0&t=41

apresentada pelo piano e com a sílaba tônica da palavra, interagindo mais uma vez com a música.

Outro exemplo das sutis interações que se tornaram uma das principais características na maneira de conduzir de Paulo Braga pode ser observada no trecho (1:49s – 1:55s) em que o baterista executa, também no contratempo, acentos juntamente com a melodia presente no solo de flauta (figura. 11).

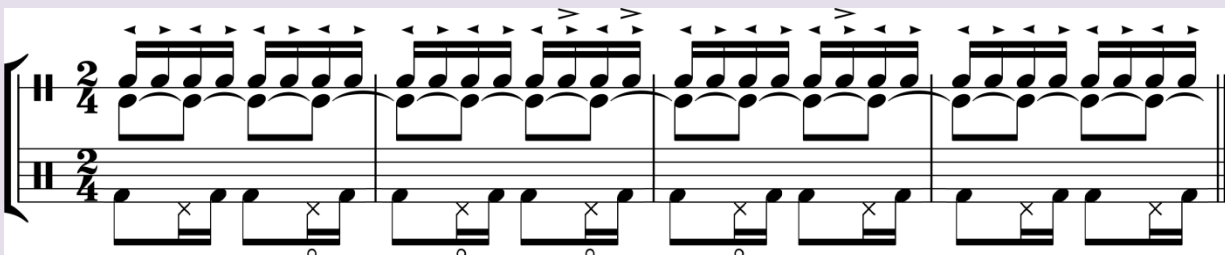


Fig. 11: Trecho (1:49 – 1:55s)⁵⁶. Interações com o solo de flauta. Transcrição dos autores.

Demonstrando coerência no seu sistema de acompanhamento, Paulo Braga repete a mesma levada sempre que o trecho é rerepresentado, com observação para esta última representação (Fig. 12), na qual o baterista apresenta variações entre os acentos da caixa e, também, com o chimbau, usando novamente o recurso *foot splash*, recurso esse bastante citado devido a sua recorrência nas interações de Paulo Braga, a exemplo do trecho (1:13s – 1:20s), em que observamos a mesma levada recorrente que é utilizada como base para a música, apenas com alterações no chimbau, que desta vez acentua o segundo tempo, juntamente com o contrabaixo (Fig. 13).

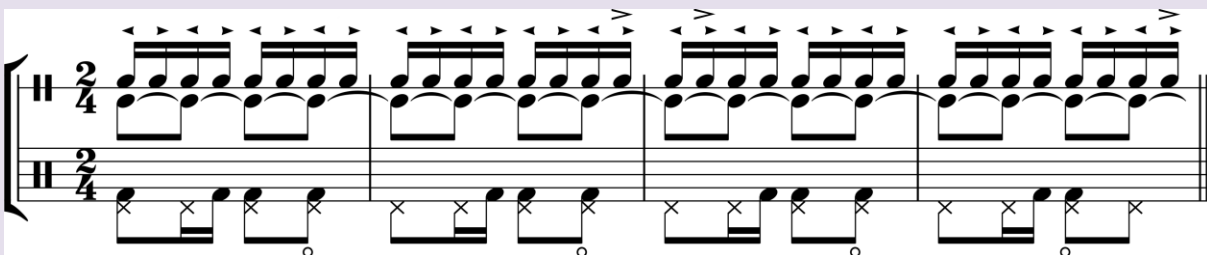
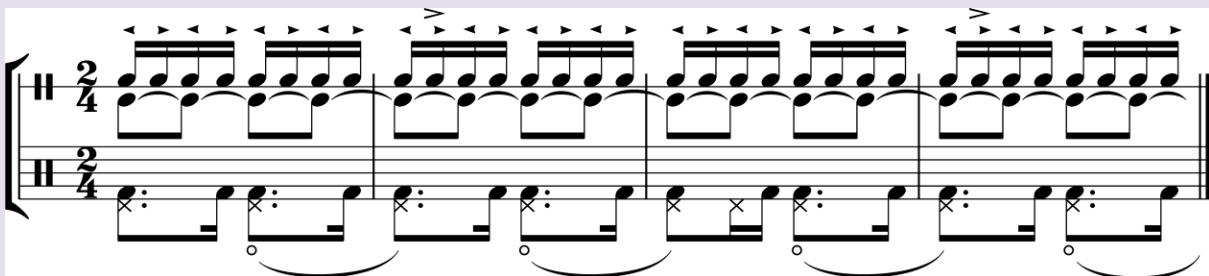


Fig. 12: Trecho (1:34 – 1:40s)⁵⁷. Padrão contrastante com variações. Transcrição dos autores.



⁵⁶ https://youtu.be/BnB1G63XvCQ?list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAUI-L_Q31tt0iP0&t=109

⁵⁷ https://youtu.be/BnB1G63XvCQ?list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAUI-L_Q31tt0iP0&t=94

Fig. 13: Trecho (1:13 – 1:20s)⁵⁸. Acentuação do chimbau no segundo tempo. Transcrição dos autores.

Considerações finais

Com base no material apresentado, percebe-se uma série de inovações implementadas pela bateria de Paulo Braga em *Águas de Março*, sem, no entanto, abandonar as características genuínas do gênero bossa nova. Em linhas gerais, focamos em aspectos que se tornaram marca registrada do baterista e que foram inovadores para a época, passando a influenciar o modo de execução da bossa nova. Dessa maneira, esperamos que o trabalho realizado possa fomentar a pesquisa e estudo de novas possibilidades de ideias rítmicas e aplicações na música brasileira.

Referências

- BARSALINI, L. *Modos de execução da bateria no samba*. Campinas. 240f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- DE MIRANDA, D; BARSALINI, L. O minimalismo na arte de acompanhar: a bateria de Paulo Braga em “Elis e Tom” (1974). *Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP*, Campinas, n. 27, p. 1-1, 2019.
- MOREIRA, Uirá. A História da bateria no Brasil. *Revista Modern Drummer Brasil*, São Paulo, n. 100, p. 16-83, 2011.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.
- RILEY, John. *The art of Bop Drumming*. Ed Warner, 1994.
- WEINBERG, Norman. Guidelines for drumset notation. *Percussive Notes*. Indianapolis v. 32, n. 3, p. 15-26, 1994.

⁵⁸ https://youtu.be/BnB1G63XvCQ?list=OLAK5uy_m9TdZgXm_aO6EciRIAUI-L_Q31tt0iP0&t=73

Possibilidades de acompanhamentos do gênero baião para vibrafone: uma análise comparativa utilizando o *Sonic Visualiser*

https://youtu.be/xXNwZ_uegdE

Byanca Mandelli

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - byancamandelli@ufu.br

Resumo: O vibrafone é pouco utilizado em música popular brasileira, o que resulta em uma escassez de obras e materiais didáticos voltados à aplicação do instrumento nessa música. Com o objetivo de propor linhas de acompanhamento para o gênero baião, buscou-se uma análise das referências primordiais deste gênero, tendo a zabumba como instrumento base. A partir disso, propõe-se uma adaptação da figura rítmica da zabumba para o vibrafone, utilizando o software Sonic Visualiser para comparar o espectro sonoro de ambos, adaptando a célula rítmica do baião para o vibrafone, mantendo as características próprias do gênero

Palavras-chave: Ritmos brasileiros. Vibrafone. Zabumba. Análise comparativa.

Possibilities of accompaniment of the baião genre for vibrafone: a comparative analysis using the Sonic Visualiser

Abstract: The vibraphone is rarely used in Brazilian genres, which in turn results in few music pieces and teaching materials for vibraphone applied to Brazilian music. Aiming at the proposition of accompanying lines in baião rhythm, an analysis of the prime references of this genre was researched, and we had the zabumba (a type of bass drum used in Brazilian music) as a base. Then, an adaptation from the zabumba rhythmic figure to the vibraphone was proposed, using Sonic Visualiser to compare their sound spectrum, thus adapting the baião rhythmic cell to the vibraphone, as maintaining the characteristics of the genre

Keywords: Brazilian rhythms. Vibraphone. Zabumba. Comparative analysis

1. Introdução

O vibrafone é um instrumento pouco utilizado na música brasileira, apesar das diversas possibilidades que oferece, estabelecendo assim uma lacuna quando se trata de materiais didáticos voltados para a música popular no instrumento, além de apresentar uma escassez de obras que envolvam as células rítmicas brasileiras. Partindo disso, esse artigo busca apresentar possibilidades de acompanhamento para o gênero baião, por meio de uma análise das referências primordiais deste gênero.

Como base para os padrões, buscou-se um dos principais elementos do baião, a zabumba, referência rítmica no gênero, para a criação de três possibilidades de adaptação para o vibrafone. Utilizou-se algumas técnicas específicas como *dead stroke*, *pedalling* e *after pedalling*, chegando em um resultado próximo e fiel ao original, com o intuito de respeitar as diversas sonoridades existentes no padrão rítmico da zabumba.

O objetivo do artigo é apresentar possibilidades de adaptação do gênero para o instrumento, tendo em vista que muitas vezes os instrumentistas tocam uma linha melódica e dependem de outros instrumentos para fazer o acompanhamento. Partindo desses três padrões apresentados aqui, o instrumentista terá independência e liberdade para tocar melodia e

acompanhamento, utilizando técnicas específicas para o vibrafone, citadas anteriormente, a fim de possibilitar uma sonoridade clara, diferenciando as vozes e sem perder as características do baião.

A metodologia partiu de uma análise comparativa, efetuada a partir de algumas gravações realizadas com o programa *Reaper*, posteriormente visualizadas no *software Sonic Visualiser*, utilizando como base o *'musicologist's guide to Sonic Visualiser'* de Nicholas Cook e Daniel Leech-Wilkinson. Para o estudo comparativo realizou-se três gravações do padrão rítmico do baião na zabumba, em andamentos diferentes (70, 90 e 115 BPM), sendo escolhida a gravação de 90 BPM para a análise. Após isso, propõe-se três padrões rítmicos para o vibrafone, realizando as gravações nos mesmo andamentos e visualizando-as posteriormente no *software*, comparando-as com a gravação da zabumba e discutindo suas peculiaridades, chegando assim em um padrão definitivo.

Para as gravações, utilizou-se uma zabumba com a configuração de 18x15 cm, de madeira da marca Contemporânea. Já para as gravações dos padrões rítmicos foi utilizado um vibrafone Alves de três oitavas (fá3-fá6), que possui teclas e tubos de ressonância em alumínio de liga especial.

2. Baião

O gênero baião nos remete imediatamente à música nordestina, relacionando o gênero a Luiz Gonzaga, um dos músicos mais inventivos e importantes da música popular no Brasil, conhecido como “Rei do Baião”, considerado o responsável pela popularização e divulgação do gênero (CHEDIAK, 2013). O baião é composto em sua formação por três instrumentos, conhecidos como “trio de baião”: sanfona, triângulo e zabumba, caracterizando assim uma célula rítmica associada ao gênero.

Analisando o padrão rítmico do baião, percebe-se que a zabumba é a referência primordial para a constituição de acompanhamento do gênero, sendo ela o elemento básico que sustenta o ritmo (COSTA, *et al*, 2020), tendo como característica marcante uma semicolcheia antecipando o segundo tempo do compasso. Desta forma, busca-se encontrar uma definição para o instrumento na literatura musical brasileira, presente no Dicionário de Percussão, obra de referência na área:

Zabumba: Nome dado a um *'bumbo'* de 2 *'peles'* com cerca de 22” de diâmetro, *'casco'* de madeira ou metal com cerca de 8,5” de altura, suspenso no ombro e/ou pescoço do instrumentista, ficando inclinado. É tocado com uma *'baqueta'* de madeira de *'cabo'* curto na mão direita, geralmente com a ponta coberta por tecido ou couro, percutindo a *'pele'* superior e frequentemente com uma *'vareta'* na mão esquerda tocando contratempos na *'pele'* inferior. Essa *'vareta'* é chamada também de *'bacalhau'*, *'açoite'*, *'maracá'*, *'maçaneta'*, *'zambê'* ou *'repinique'*. Com o antigo nome de *'zás'*, é instrumento típico na região nordeste do Brasil, indispensável em grupos instrumentais como a “Banda de pífanos” e acompanhando danças como *'baião'*, *'xaxado'* e bailes de *'forró'*. Ao instrumentista é dado o nome de *'marcante'* ou *'zabumbeiro'*. (FRUNGILLO, 2002, p. 395)

A execução da zabumba no baião normalmente utiliza três sonoridades: toques com a baqueta na pele superior, gerando sons abertos e fechados (graves) e o toque com o bacalhau na pele inferior, gerando um som agudo. A notação aqui utilizada para cada um desses sons

encontra-se representada abaixo (Figura 1).

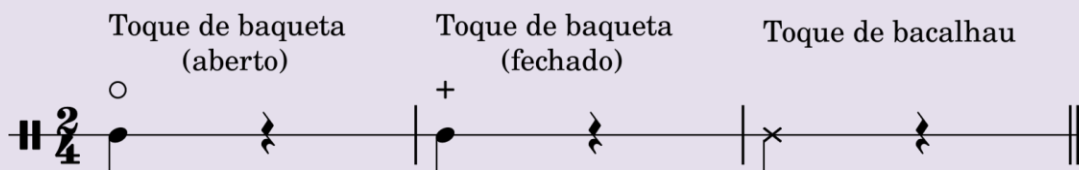


Fig. 1: Legenda para diferenciação das sonoridades da zabumba.

O padrão rítmico utilizado no baião dialoga diretamente com o *tresillo* (Figura 2) considerado como a síncope característica presente na música popular brasileira. A característica fundamental do *tresillo* é a marca contra métrica recorrente na quarta semicolcheia de um grupo de oito. “[...] esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, na qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico)” (SANDRONI, 2001, p. 24).



Fig. 2: Organização rítmica que gera o tresillo.

A célula rítmica indicada para a análise neste artigo (Figura 3) baseia-se em gravações de referência de obras de Luiz Gonzaga, apresentando o *tresillo*. Vale salientar que a quarta semicolcheia do primeiro tempo está ligada a uma semínima, isso justifica-se pelo fato da reverberação da pele (toque aberto), que se estenderá pelo segundo compasso, se dissipando naturalmente.

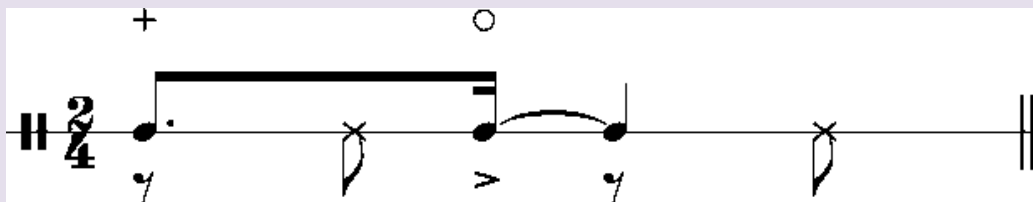


Fig. 3: Célula rítmica da zabumba.

3. Análise comparativa

Com base nessa referência, fez-se uma gravação da zabumba em 90 BPM, visualizando-a posteriormente com o *software Sonic Visualiser*. Percebe-se no espectrograma⁵⁹ (Figura 4) uma nítida diferença na duração dos graves abertos e fechados, assim como os contratempos tocados pelo bacalhau na pele inferior (representado por uma sombra logo acima dos graves). A ferramenta utilizada para gerar o espectro aqui apresentado foi a *Melodic Range Spectrogram*

⁵⁹ Um espectrograma apresenta o resultado da análise de um arquivo de áudio no domínio das frequências.

(presente no *Sonic Visualiser*) e para isso utilizou-se o tamanho da janela⁶⁰ de 4096 *samples* com uma porcentagem de sobreposição de 87,5%.

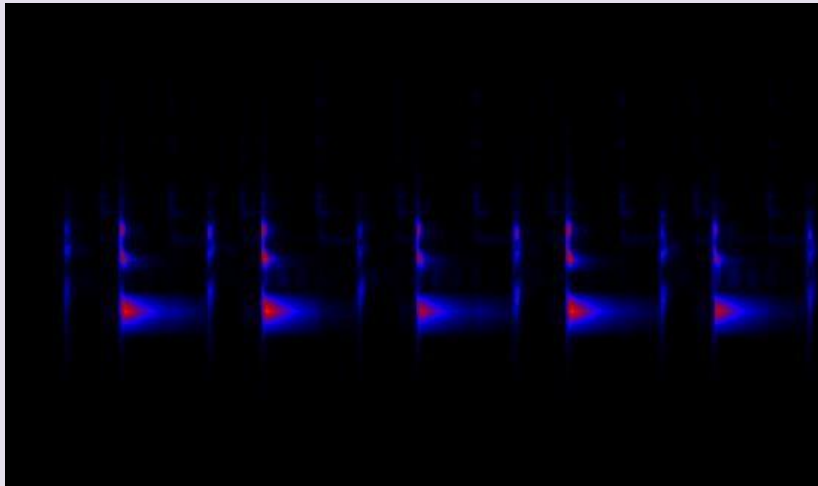


Fig. 4: Espectrograma de uma gravação da célula rítmica do baião na zabumba.

Partindo do espectro da zabumba apresentado anteriormente, propõe-se três padrões de acompanhamento para quatro baquetas no vibrafone, utilizadas aqui da esquerda para a direita do ponto de vista do instrumentista: 1, 2, 3 e 4 (Figura 5). Cada um dos padrões pretende ser fiel a célula rítmica característica do gênero baião, utilizando diferentes técnicas para obter diferentes resultados, chegando assim em uma possibilidade de acompanhamento próxima do original.

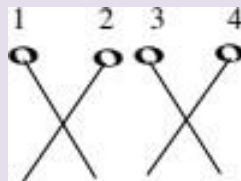


Fig. 5: Numeração das baquetas.

Para as possibilidades de acompanhamento, utilizou-se as baquetas 1 e 2 (mão esquerda), permitindo que as baquetas 3 e 4 (mão direita) tenham maior liberdade para a execução da melodia. Buscou-se explorar a oitava mais grave do vibrafone para o acompanhamento (fá3-fá4), tendo em vista que o instrumento possui apenas três oitavas, possibilitando assim maior autonomia para a execução da melodia nas regiões média e aguda (pensando que o instrumentista execute melodia e acompanhamento simultaneamente).

Percebe-se então que priorizando a oitava mais grave para a realização do acompanhamento, os acordes não podem ser utilizados na posição fundamental, levando em consideração que em alguns deles seria necessário a utilização da região média do instrumento, assim, os acordes são utilizados em diferentes inversões, não havendo compromisso com o uso da fundamental em sua posição original. “Para a execução dos acordes em posição fechada na

⁶⁰ Tamanho da janela (*Windows Size*): segmentação do sinal de áudio em janelas a fim de extrair seus componentes espectrais (medida em *samples*). Ex: 1024, 2048, 4096, 8192, etc.

primeira oitava do instrumento, muitas vezes se faz necessário invertê-los, utilizando, como nota mais grave (baixo), a 3^a, 5^a ou 7^a dos acordes (1^a, 2^a e 3^a inversões).” (COSTA, 2020, p. 9).

Partindo do padrão rítmico da zabumba, realizou-se algumas experimentações para adaptação do padrão ao vibrafone, chegando em três padrões de acompanhamento (Figura 6) para utilização na mão esquerda (baquetas 1 e 2).

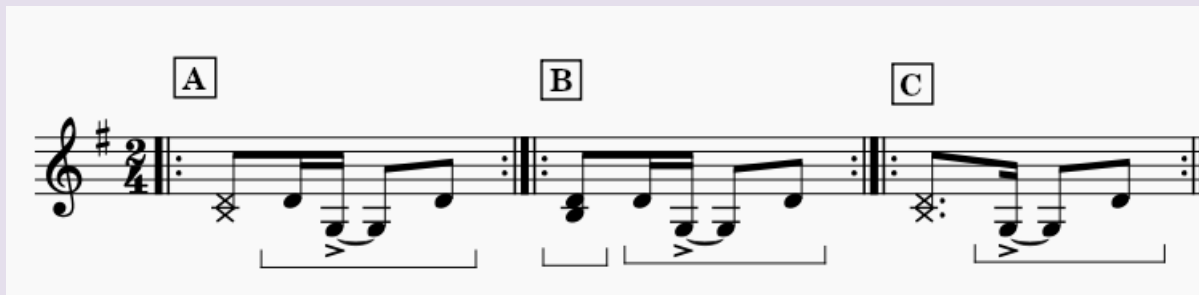


Fig. 6: Padrões de acompanhamento do baião para o vibrafone.

Para os padrões acima, buscou-se utilizar técnicas específicas do vibrafone que remetesse ao som original da zabumba. Assim, para representar o grave fechado executado pela zabumba, utilizou-se o *dead stroke* (toque morto) no vibrafone. Na literatura em língua portuguesa especializada nesse assunto não existem nomenclaturas ou termos técnicos para os tipos de técnicas de abafamento aplicados no vibrafone. O toque morto (*dead stroke*) é um ataque sem rebote da baqueta sobre a lâmina. Ao realizar um ataque contra a lâmina a baqueta permanecerá sobre a mesma, impossibilitando a sua vibração, como afirma Friedman: “[...] Notas mortas. Permanecer a baqueta sobre a lâmina, cessando a sua ressonância” (FRIEDMAN, 1987, p. 06). Esse recurso é essencial para controlar a duração dos sons e a clareza das melodias e harmonias, sendo possível, por meio dessas técnicas, chegar a diferentes resultados fraseológicos.

Além do *dead stroke*, que consiste em uma técnica de abafamento com a própria baqueta, também utilizou-se técnicas de pedal nos padrões acima. Foram utilizadas três técnicas: pedal aberto, pedal fechado e *after pedalling*. O pedal aberto consiste em apoiar o pé sobre o pedal com o intuito de desencostar totalmente a barra de abafamento das teclas, possibilitando total ressonância das notas. O pedal fechado indica que não há qualquer apoio sobre o pedal, permanecendo a barra de abafamento totalmente encostada nas lâminas, esse recurso pode ser utilizado no lugar do *dead stroke*, caso a melodia não esteja sendo tocada. *After pedalling* consiste em abrir o pedal logo após tocar a tecla, diminuindo assim a ressonância das notas, resultando em uma sonoridade mais limpa.

O padrão A (Figura 7) utiliza *dead stroke* no primeiro toque, remetendo ao grave fechado da zabumba. Já a nota mais grave do acorde encontra-se na quarta semicolcheia, onde está o grave aberto e acentuado.

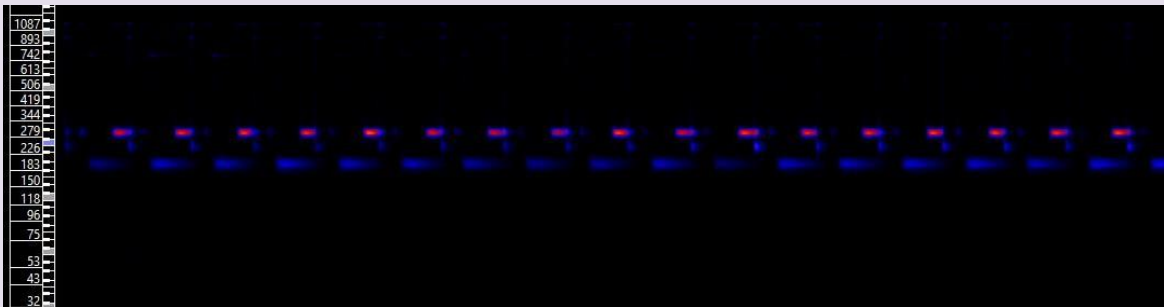


Fig. 7: Espectro de uma gravação do padrão A para vibrafone.

Percebe-se, no padrão A, que o espectro visualizado pelo Melodic Range Spectrogram remete ao espectro da zabumba, delimitando os graves (abertos e fechados) e conta com a sequência de contratempos logo acima, remetendo aos toques do bacalhau. É importante observar que a quarta semicolcheia (grave aberto) ressoa durante todo o segundo tempo do compasso, sendo cessada apenas pelo grave fechado, presente no tempo 1 do próximo compasso. Sendo assim, o padrão A remete fielmente à célula rítmica da zabumba apresentada anteriormente, onde a quarta semicolcheia estava ligada a uma semínima, tendo em vista a reverberação da pele no grave aberto.

O padrão B (Figura 8) é baseado no primeiro padrão, porém não utiliza o *dead stroke* na primeira nota. Esse padrão foi pensado utilizando o *after pedalling*, que consiste em abrir o pedal logo após tocar a nota, como uma espécie de apogiatura entre a baqueta e o pedal.

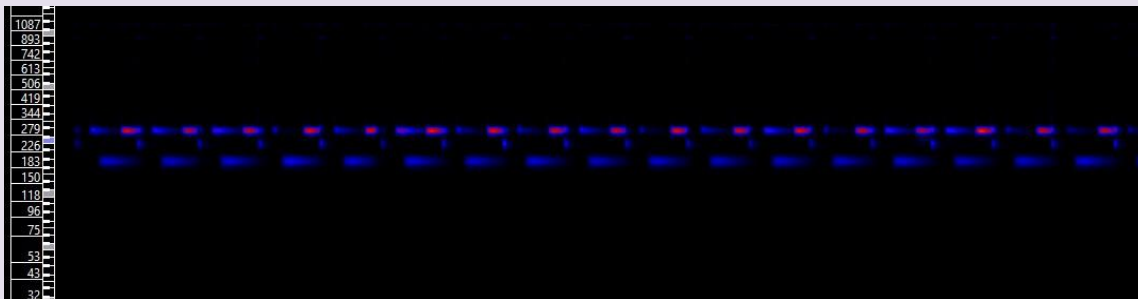


Fig. 8: Espectro de uma gravação do padrão B para vibrafone.

Percebe-se que no padrão B as notas não ficam separadas, pois não tem a utilização do *dead stroke*. Sendo assim, fica visível no espectrograma acima, que os toques acabam se misturando, não havendo uma delimitação para que terminem. Isso se deve pelo uso do pedal na primeira nota, havendo abertura do pedal logo após o toque, deixando os graves (abertos e fechados) e as notas tocadas no contratempo soarem simultaneamente, não havendo uma separação muito clara entre cada nota.

O terceiro padrão, intitulado como padrão C (Figura 9) remete ao tresillo, expondo evidentemente a organização rítmica do mesmo (3+3+2) (SANDRONI, 2002). Esse padrão foi pensado para utilização do acompanhamento em que o andamento seja muito elevado, auxiliando o instrumentista na execução do baião, sem perder as características fundamentais. Por características fundamentais entende-se: graves abertos e fechados, acentuação da quarta semicolcheia e síncope característica da música brasileira.

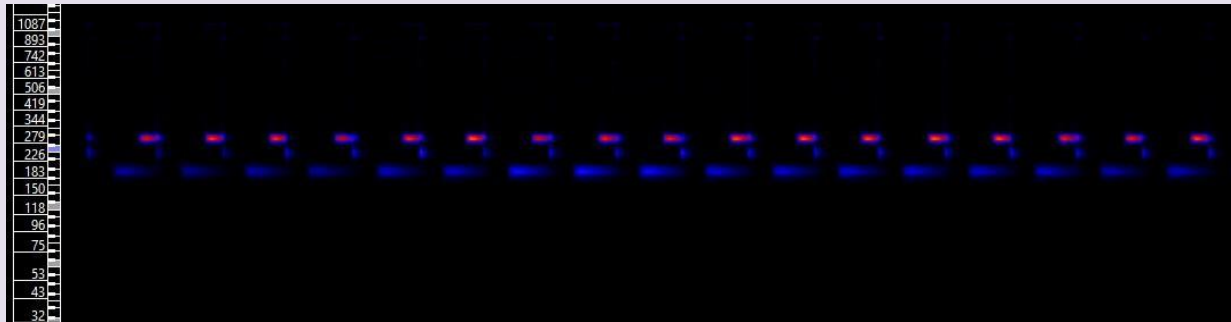


Fig. 9: Espectro de uma gravação do padrão C para vibrafone.

Pode-se perceber que o padrão C remete ao padrão A, utilizando a mesma técnica (*dead stroke*), porém sem o contratempo do primeiro tempo. Além da técnica ser a mesma, a utilização do pedal se encontra no mesmo lugar nos dois padrões, o que torna possível a visualização de cada nota separadamente no espectro gerado acima.

4. Considerações Final

O presente artigo foi desenvolvido com o intuito de contribuir com a literatura do instrumento, preenchendo, em partes, a lacuna existente na linguagem do vibrafone relacionada aos gêneros brasileiros. Nesse artigo foi possível abordar o uso do *software Sonic Visualiser* para analisar as gravações propostas, podendo criar três padrões de acompanhamentos do gênero baião para o vibrafone, comparando-as com o instrumentoprimitivo do gênero, a zabumba.

Com base nas gravações, utilizou-se a ferramenta *Melodic Range Spectrogram* para extrair informações referentes ao tipo de sonoridade gerada por cada toque do instrumento, podendo assim adaptá-los ao vibrafone. Para as adaptações buscou-se a utilização de técnicas específicas do instrumento, com o objetivo de remeter ao toque da zabumba, propondo assim, que o espectro gerado pelo Sonic Visualiser fosse de uma similaridade e proximidade entre a célula rítmica da zabumba e os padrões propostos.

A análise comparativa partiu do espectro da zabumba, visualizando cada padrão proposto. Percebe-se que os padrões A e C funcionam como padrões de acompanhamento para o gênero, tendo em vista que quando toca-se a melodia, gera uma sonoridade limpa, diferenciando assim a melodia do acompanhamento. O padrão C foi proposto com a intenção de utilização na execução de obras com o andamento elevado, tendo em vista o repertório do baião, facilitando para que o instrumentista consiga executá-lo somente com a mão esquerda. Nos padrões A e C utilizou-se a técnica *dead stroke*, o que fica visível no espectro, a técnica gera a mesma intenção do toque preso da zabumba, independente do que está ocorrendo na melodia.

O padrão B é similar ao padrão A, porém não utilizou-se da técnica *dead stroke*. Por conta disso, pode-se perceber no espectro que os toques se misturam, não havendo uma sonoridade tão limpa quanto os outros padrões. O acompanhamento funciona quando é executado sozinho, porém, acompanhado pela melodia, acaba ressoando e se sobressaindo, o que dificulta o entendimento e clareza da melodia.

Percebe-se que por meio do uso de técnicas específicas para o vibrafone, foi possível a execução do baião no instrumento, cabendo ao instrumentista utilizá-las da melhor maneira, de acordo com seu objetivo. Quando executa-se a melodia e o acompanhamento, torna-se indispensável o uso do *dead stroke* para diferenciar as vozes, cabendo a utilização dos padrões A

e C para o acompanhamento.

Referências:

CHAIB, Fernando Martins de Castro. **Vibrafone: laboratório tímbrico para compositores e intérpretes.** Ictus, Bahia, n. 10, p. 73-101. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34339>. Acesso em: 30 nov. 2021.

CHEDEIAK, Almir. **Songbook: Luiz Gonzaga (Vol. 1).** São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

COOK, Nicholas. **A musicologist's guide to Sonic Visualiser.** Inglaterra: King's College London, 2009. Disponível em: https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html. Acesso em: 3 nov. 2021.

COSTA, Rodrigo Heringer, *et al.* **Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião, forró e xaxado aplicados ao vibrafone.** Campinas: Música Popular em Revista, vol. 7, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/14304-Texto%20do%20artigo-34272-2-10-20201224.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2021.

FRIEDMAN, David. **Vibraphone Technique: Dampening and Pedalling.** Berklee Press Publications: 1973.

FRUNGILLO, Mario D. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: Editora Unesp, 2002. GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira.** 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GOROSITO, Leonardo. **Fundamentos da percussão: história, instrumentos e ritmos brasileiros.** Curitiba: InterSaberes, 2020.

ROSAURO, Ney. **Vibes Etudes and Songs.** Miami: 2002.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. **O paradigma do tresillo.** Revista Opus, v. 8, 2002. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>. Acesso em 27 nov. 2021.

Percussão e voz cantada em execução pelo mesmo performer: reflexões sobre o estudo de *El último sello*, do compositor Carlos dos Santos

https://youtu.be/VSfc_Qd7-2U

Monica Rocio Navas Loma
UFMG – moniquenavas@hotmail.com

Fernando de Oliveira Rocha
UFMG – fernandorochoa@ufmg.br

Resumo: O presente trabalho traz reflexões sobre o estudo da obra *El último sello* do compositor/percussionista Carlos dos Santos, escrita para percussão múltipla e voz cantada, executadas pelo mesmo interprete. O objetivo é mostrar, mediante análise, algumas dificuldades resultantes da interação entre a percussão e a voz cantada, sugerindo algumas propostas de estudo que possam facilitar a performance. Finalmente, este trabalho busca dialogar com a documentação desta nova vertente musical que está crescendo dentro do mundo percussivo e sobre a qual ainda há pouca informação.

Palavras-chave: Percussão e voz cantada. Carlos dos Santos. Percussão contemporânea.

Percussion and singing voice performed by the same musician: Reflections on the study *El Último Sello* by the composer Carlos dos Santos

Abstract: This paper presents reflections on the study *El último Sello* by composer/percussionist Carlos dos Santos. The piece is written for multiple percussion and singing voice, both performed by the same person. The goal of the paper is to highlight, through analysis, the challenges resulting from the interaction between percussion and singing voice, and to suggest some practicing strategies that could help the performance. Finally, this paper dialogues with the documentation of this new musical trend that is growing within the percussive world and about which there is still little information.

Keywords: Percussion and singing voice. Carlos dos Santos. Contemporary percussion.

1. Introdução:

O repertório de música contemporânea para percussão solo traz exigências bastante diversas para o instrumentista, o que exige dele uma atuação multifacetada (NAVAS, 2016). Entre os desafios apresentados a ele estão a atuação como multi-instrumentista (visto que a percussão é uma família imensa de instrumentos); a atuação como construtor de instrumentos ou ao menos pesquisador de sonoridades (muitas vezes tendo que fazer suas próprias baquetas e/ou buscar objetos em lojas de construção e ferro-velho); a necessidade de lidar com recursos tecnológicos (dado a grande quantidade de obras que utilizam recursos eletrônicos); a relação com questões decorrentes do repertório de música teatral como o emprego de cenário e objetos cênicos, o uso do gesto cênico e o emprego da voz, seja ela falada ou cantada.

O uso da voz cantada pelo percussionista na música contemporânea começa a ser explorado na segunda metade do século XX. Nos últimos anos se percebe um aumento deste tipo de repertório devido, sobretudo, ao interesse de percussionistas, que compõem suas próprias

obras ou encomendam a outros compositores. Como por exemplo, temos o compositor/percussionista Michael Neumeyer que gravou o álbum *Assorted Mallets* (2011), na sua maioria com obras solo para marimba e voz cantada, ou o compositor/percussionista Ivan Trevino, que escreveu o *Song Book, Vol.2* (2017) com canções para “a *singing marimbist*”, isto é, ‘um marimbista cantor’.

Apesar deste aumento de produção, ainda são poucos os percussionistas que se dedicam a um repertório contemporâneo que exija o uso da voz cantada. Lee Hinkle é um performer que tem se dedicado ao estudo do repertório de percussão teatral, incluindo obras nas quais tem que cantar. Ele se destaca por ter uma ótima técnica vocal, pois também tem formação como barítono. Outro nome de destaque é o percussionista Doug Smith, que no seu projeto de doutorado *A Guide to composing works for voice and marimbist intended for a single performer* encomendou cinco obras para marimba e canto. Segundo Smith, esta pesquisa identifica técnicas composicionais de sucesso para voz e marimba executadas pelo mesmo performer. Além disso, realiza uma comparação entre as obras encomendadas, destacando aspectos musicais e técnicos mais eficazes ao escrever para este gênero (SMITH, 2011, pag.7).

A encomenda de obras é vital para o desenvolvimento de uma nova vertente musical. O percussionista Steven Schick comenta de maneira clara este assunto:

Para Schick (2006), depois desse grande impulso inicial (que representaria uma primeira fase da história do grupo de percussão) dado por compositores como Varèse, Cage, Cowell e Chavez até 1943, houve certo momento de estagnação na literatura para percussão. Para o autor, o impulso seria dado novamente somente com a obra *Drumming* de Steve Reich em 1971 e sua associação com o grupo canadense de percussão *Nexus*. Ele se pergunta por que Stravinsky e Bartók, por exemplo, nunca escreveram para grupo de percussão, ou Varèse e tantos outros não escreveram um solo para percussão múltipla. A sua resposta para tal indagação é porque ninguém encomendou. Para o autor, esse é o grande diferencial que começa a ocorrer a partir da associação do *Nexus* com Reich; assim, os percussionistas passam a trabalhar com o compositor e, principalmente, a encomendar obras específicas (Moraes; Stasi, 2010, p.67-68).

A obra *El último sello*, foco deste artigo, é resultado de uma encomenda feita ao compositor/percussionista Carlos dos Santos pela primeira autora deste artigo, como parte de sua pesquisa de doutorado. Na pesquisa são discutidas questões relacionadas à performance de percussão e voz cantada simultaneamente, pelo mesmo intérprete. Nessa encomenda, foi solicitada ao compositor uma obra solo para percussão múltipla e voz cantada baseada no texto de Javier Navas. O resultado foi uma obra na qual se exige uma atuação multifacetada do percussionista, já que explora as diferentes sonoridades produzidas por vários objetos, a teatralidade do percussionista e, obviamente, a utilização da voz cantada. A seção seguinte deste artigo focará nas dificuldades decorrentes da interação entre a percussão e a linha da voz. Será explicado o processo de estudo, desde a escolha dos instrumentos até decisões relativas à performance.

2. Sobre a obra

El último sello é uma obra que requer o uso de instrumentos de percussão de alturas não determinadas, não especificados pelo compositor. Na sua estruturação, a obra explora mudanças métricas, polirritmia, improvisação vocal, a voz cantada e outros tipos de sons vocais. Um

aspecto muito importante na encomenda de obras no geral, sobretudo em um repertório inovador, é o diálogo do performer com o compositor. Por ser um repertório com voz cantada, o compositor precisa conhecer o tipo de voz do percussionista. No meu caso, a região que tenho mais facilidade para cantar é a médio-grave (registro próximo ao de mezzo-soprano) porém, também consigo cantar notas agudas (registro de soprano) dependendo do trecho. Esta informação foi dada ao compositor, além de especificar o registro da minha voz.

Outro ponto importante foi a escolha da instrumentação. Foi solicitado para o compositor que os instrumentos escolhidos coubessem em uma mala, pois o objetivo é poder viajar facilmente com a peça, apresentando-a em vários lugares do Brasil e mesmo no exterior. Por esse motivo, o compositor optou por deixar a instrumentação livre, à escolha do performer. Além disso, houve um diálogo com Javier Navas sobre o texto, já que ele foi feito especificamente para esta obra. Solicitou-se que o texto tivesse uma temática social, pois o mundo passava por uma pandemia e muita gente estava morrendo por descasos do governo e destemor por parte das pessoas. Isso provocava uma sensação de medo, preocupação e impotência, que deveria ser expressa através desta obra. A escolha do título da obra remete ao sexto selo do apocalipse que está na Bíblia, apocalipse 6. O sexto selo traria uma catástrofe na terra, calamidade no firmamento e revolta na população⁶¹.

2. 1 O estudo da obra

O processo de estudo da obra se iniciou com a escolha dos objetos/instrumentos para execução. O compositor pede que os instrumentos sejam variados e divididos em três famílias: secos, medianos e ressonantes. Desta maneira, inicialmente juntamos diversos objetos que tinham um potencial sonoro, desde garrafas de vidro, objetos de cozinha metálicos, madeiras, azulejos, entre outros. É importante dizer que foi dada prioridade a instrumentos de menor tamanho, em função da ideia de portabilidade. Durante o processo de escolha dos instrumentos, começou-se também a ler a linha da voz cantada para saber que notas poderiam auxiliar ao performer com a afinação no decorrer da obra, e assim poder escolher um determinado objeto/instrumento com uma nota específica. A ideia não era criar uma escala com todas as notas do canto, mas sim escolher certas notas que poderiam dar apoio ao performer facilitando, por exemplo, a estabilidade da afinação.

O primeiro objeto escolhido foi uma cerâmica por ter uma sonoridade seca e um som peculiar. Buscamos cerâmicas com as notas *Si bemol* e *Sol bemol* para funcionar como uma guia no transcurso da primeira parte da obra, já que o *Si bemol* é a nota com que se inicia a obra e o *Sol bemol* é a nota que resolve o segundo trecho cantado. Assim estas escolhas dão a segurança de ter chegado na afinação certa.

Em relação a escolha dos instrumentos desta primeira parte, se optou que todos os sons secos fossem azulejos, buscando uma uniformidade do compasso 1 ao compasso 19 e uma

⁶¹ “12 E, havendo aberto o sexto selo, olhei, e eis que houve um grande tremor de terra; e o sol tornou-se negro como saco de cilício, e a lua tornou-se como sangue. 13 E as estrelas do céu caíram sobre a terra, como quando a figueira lança de si os seus figos verdes, abalada por um vento forte. 14 E o céu retirou-se como um livro que se enrola; e todos os montes e ilhas foram removidos do seu lugar. 15 E os reis da terra, e os grandes, e os ricos, e os tribunos, e os poderosos, e todo servo, e todo livre se esconderam nas cavernas e nas rochas das montanhas 16 e diziam aos montes e aos rochedos: Caí sobre nós e escondi-nos do rosto daquele que está assentado sobre o trono e da ira do Cordeiro, 17 porque é vindo o grande dia da sua ira; e quem poderá subsistir?” Do Apocalipse 6, 12-17 (BIBLIA, 2022).

sonoridade que ajudasse a transmitir a imagem misteriosa que o compositor pedia. Além disso, se optou por colocar uma barbatana de gola de camisa na parte superior de cada azulejo, para conseguir dois tipos de som num só instrumento e corroborar com esta sonoridade misteriosa pretendida (Fig. 1).



Fig.1: Instrumentos secos.

A escolha da família de instrumentos medianos foi a mais difícil, pois a ideia era procurar instrumentos/objetos variados para fazer contraste com os azulejos, sendo que eles não podiam ser nem muito secos, nem muito ressonadores. O *set* desta família mudou muito no transcórre do estudo da obra. Inicialmente optamos por utilizar garrafas de vidro, panelas, metais e um tambor, mas o som dos objetos de vidro e metálicos acabavam dando uma sonoridade muito estridente. Resolvemos então procurar instrumentos com sonoridades mais graves, o que nos levou aos blocos de madeira, cujo uso resultou num belo contraste com os azulejos utilizados como instrumentos secos. Desta maneira, os instrumentos escolhidos foram três blocos de madeira com sonoridade mais grave e um tambor (Fig. 2).



Fig.2: Instrumentos medianos.

Para os instrumentos ressonantes (pertencentes à terceira família) já havia uma ideia pré-concebida, pois eu havia tocado uma obra na qual utilizei várias bandejas e elas lembravam o som do *tam-tam*. Isto me levou a buscar bandejas em lojas de cozinha e assim comprovei que o

material de inox era o que fornecia uma sonoridade mais escura e grave. Para completar o *set* dos instrumentos ressonadores optei por utilizar dois *temple bells*, sobretudo pelo seu caráter mais meditativo, que era justamente o que eu procurava. (Fig.3)



Fig.3: Instrumentos ressonadores.

Depois de ter fechado a instrumentação da obra, começou-se a trabalhar os aspectos técnicos específicos da percussão e a interação entre a percussão e voz. Começamos trabalhando os saltos intervalares na linha da voz, já que geralmente são difíceis de ser cantados, ficando ainda mais complexo no momento de juntar a voz cantada com a percussão, sobretudo devido à dificuldade rítmica que a obra possui. Por isso, sugerimos ter um teclado ao lado da montagem para poder conferir a afinação durante o estudo. Além disso, se recomenda realizar as duas partes por separado para conseguir uma segurança tanto melódica quanto rítmica que nos permita ter mais facilidade no momento da execução das partes ao mesmo tempo. A seguir iremos analisar alguns momentos específicos da obra.

No compasso 9, a performance simultânea da voz e percussão gera um problema técnico vocal devido à falta de apoio abdominal. Para resolver este problema, se deve apoiar desde o compasso 8 e manter até o primeiro tempo do compasso 10. Desta maneira a emissão do som se manterá no mesmo lugar (Fig.4). Além disso, percebeu-se que para uma melhor afinação da linha melódica descendente do compasso 9, era interessante se pensar da maneira contrária, ou seja, para cima. Como escolha pessoal, se optou por utilizar neste trecho o *sprechgesang* ou canto falado, já que se pretendia dar ênfase no significado do texto “*La catástrofe está ya*”. Um fato interessante foi que no momento de utilizar o canto falado, não houve mais o problema de uma afinação volátil.



Fig.4: *El último sello*. Compasso 8 – 10.

Na letra A, o compositor pede uma improvisação vocal com sons de vento ao mesmo tempo em que emprega passagens rítmicas complexas na percussão. Aqui sugerimos que a improvisação seja feita apenas depois de ter alcançado segurança na execução das polirritmias da percussão. Isto evita que a improvisação seja atravancada pela dificuldade da percussão, não alcançando uma fluidez na performance. Isto fica mais evidente a partir do compasso 35, onde são incluídos textos falados juntos a um trecho percussivo bastante rítmico (Fig.5). O problema é que os trechos não devem ser sincronizados e os trechos falados devem ter uma boa fluidez. Uma sugestão para o estudo é a de primeiro tocar e falar separadamente, para poder trabalhar a independência (tanto rítmica quanto de caráter) das duas vozes. Assim poderemos ter mais segurança no momento da performance.



The image shows a musical score for 'El último sello' from measures 23 to 43. It features four staves: Vocal (V), Soprano (S), Alto/Menor (M), and Percussion (R). The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 23, is marked 'A' and includes a red box with the instruction 'Improvisação com Sons de vento (utilizar combinações F, V, S e Z- aspiração, respiração)'. The second section, starting at measure 35, is marked 'B' and includes a blue box with the instruction 'Falando sem sincronia com a percussão'. This section contains the lyrics: 'Para que esperar la catástrofe Si la podemos parar Para que esperar su presencia Si la podemos remediar'. The percussion part is highly rhythmic, with dynamic markings like *f*, *p*, and *fp*. The vocal parts are marked with 'g' for glissando and 'a' for aspiration.

Fig. 5: *El último sello*. Improvisação, compasso 23-43.

É importante dizer que neste tipo de repertório, no qual não há instrumentos de altura determinada, é difícil ter um apoio auditivo que ajude com a afinação. Em determinados momentos (como mostrado na primeira parte da peça), podemos optar por escolher instrumentos que forneçam uma nota de referência. Porém, em outros momentos, isto não é possível e, em alguns casos, a saída encontrada foi a de se decorar uma nota. No caso desta obra, a nota *Fá* representa a primeira nota de um motivo que se repete várias vezes sem nenhum tipo de apoio auditivo. A solução encontrada foi decorar a nota *Fá* (Fig.6).

Fig. 6: *El último sello*. compasso 20, letra B, letra C, letra D.

Um dos trechos mais complicados de cantar com a afinação certa é o compasso 55, onde o performer começa cantando a nota *Mi bemol*, logo após, no terceiro tempo do compasso anterior, ter tocado o *Mi natural* do *temple bell*. Neste caso, o fato de ter um *temple bell* com um som próximo à nota a ser cantada, acaba ajudando (por ser uma referência) e, ao mesmo tempo, prejudicando, já que a vontade é cantar a nota que está sendo tocada. No início do estudo isto é muito confuso (tocar o *Mi natural* e cantar o *Mi bemol*) e se torna ainda mais complicado pelo fato do percussionista ter que pensar no novo andamento do compasso 54, nas tercinas do compasso 55 e na afinação certa do *Mi bemol*. Para que este trecho fique menos complicado, se sugere subdividir em colcheias no compasso 53 (para fazer a mudança métrica), se for possível, ou nos primeiros dois tempos do compasso 54, para que no momento de tocar o E natural o percussionista só se foque em baixar $\frac{1}{2}$ tom para cantar a nota Eb (Fig.7). É importante dizer que, com o tempo de estudo, este processo fica mais orgânico.

Fig. 7: *El último sello*. Compasso 53 a 56.

Como visto anteriormente, existem trechos nos quais o performer precisa dividir a sua atenção, pensando simultaneamente em afinação, no tempo, dinâmicas, etc. No compasso 66 o percussionista tem que cantar a nota *Lá bemol* por quatro tempos ao mesmo tempo que toca uma tercina de mínima logo após uma subdivisão de quintinas na voz (Fig.8). Geralmente quando percussionistas encontram este tipo de figura rítmica, a tendência é pensar na subdivisão para garantir a precisão. Mas neste caso isso pode atrapalhar a fluência da nota longa que está sendo

cantada, pois o cérebro, no começo do estudo, pode não conseguir realizar esses três comandos (nota longa, execução das tercinas de mínima, pensamento na subdivisão em tercinas de colcheia) ao mesmo tempo. Neste caso, sugere-se que o percussionista pulse os quatro tempos com seu corpo até internalizar essa junção da voz e percussão. Com o passar do tempo se comprovou que isto vai se tornando mais intrínseco ao percussionista.



Fig.8: *El último sello*. Compasso 66.

3. Considerações Finais

El último sello apresenta vários desafios para o performer, sobretudo em função da execução simultânea de voz cantada e percussão. Uma primeira dificuldade é a da afinação, visto que a instrumentação é feita de objetos sem alturas determinadas. Assim, a escolha de objetos/instrumentos com as mesmas alturas a serem cantadas pelo performer ajuda na afinação de determinado trecho, mas não é essencial. Neste sentido, realizamos um experimento no qual trocamos algumas notas que aparentemente eram importantes para manter a afinação, mas o resultado foi que a troca não prejudicou a afinação do percussionista. Obviamente, isto se deu após um bom tempo de estudo da peça, provavelmente pelo fato de já termos memorizado as alturas corretamente. Este fato também nos deu segurança para escolher os instrumentos mais a partir da sonoridade desejada do que de suas alturas. Por outro lado, percebemos que tocar um instrumento com uma nota próxima à cantada (semitom ou até intervalos menores) acaba atrapalhando na afinação. Isto está diretamente ligado à rapidez da execução entre o canto e a percussão. Em notas que não são tocadas juntas, este problema diminui. Por este motivo, para alguns trechos da obra, a escolha dos instrumentos levou em consideração o uso de notas para referência ou de intervalos mais distantes em relação ao canto, para não atrapalhar a afinação.

Devido à variedade de instrumentos utilizados na obra, o performer precisa procurar um equilíbrio sonoro dentro de cada família de instrumentos, entre elas e, sobretudo em relação à voz. No repertório com voz falada ou cantada, o entendimento do texto é importante. Para isso, além da dinâmica, a articulação das palavras é essencial para que o público possa compreender o texto. A articulação ajuda ainda ao performer na colocação da voz. Um desafio que surgiu na obra, produto da interação entre a percussão e a voz, foram os momentos que o percussionista tinha que realizar polirritmias e cantar ao mesmo tempo. Geralmente enquanto se executa uma polirritmia o percussionista subdivide mentalmente. Porém, o fato dele estar cantando pode inviabilizar ou atrapalhar este processo. Nestes casos, a ajuda do corpo foi muito importante para deixar a performance da polirritmia mais orgânica.

Como percebemos, este novo repertório traz desafios para o percussionista, não somente relacionados à percussão, mas também à utilização da voz cantada e mais ainda em função da execução simultânea das duas partes. Assim, esperamos que as reflexões e sugestões de estudo apresentadas nesse trabalho possam ajudar e inspirar outros compositores/performers

interessados nesse tipo de repertório. De fato, já pudemos perceber como essa encomenda já impactou no crescimento deste repertório. Poucos meses após escrever *El último sello*, o compositor Carlos dos Santos escreveu a obra *Mim....*. Esta obra explora novamente a figura do percussionista/cantor, sendo escrita para vibrafone e voz cantada. Segundo o compositor, "Uma encomenda incentiva o compositor a escrever mais obras. Depois que o compositor começa a escrever uma obra para uma instrumentação, acabam surgindo ideias de outras obras para a mesma formação" (DOS SANTOS, 2020).

Referências:

BÍBLIA. Apocalipse. Português. Cap. 6, vers.12-17. Disponível em:
<<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/6>> Acesso em: 01 set. 2022.

DOS SANTOS, Carlos. [encomenda]. WhatsApp: [Carlos dos Santos]. 9 set. 2020. 12:00. mensagem de WhatsApp.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. **Opus**, Goiânia, v.16, n.2, p. 61-79, dez.2010. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218/198>> Acesso em: 12 fev. 2016.

NAVAS, M. (2016). *A atuação multifacetada do percussionista: Desafios de performance em três obras para percussão solo*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais].

SMITH, D. (2011). *A guide to composing works for voice and marimba intended for a single performer*. [Tese de doutorado, The University of Arizona]. <https://repository.arizona.edu/handle/10150/202705> Acesso em: 01.set. 2022.

Percussão: além do percutir⁶²

https://youtu.be/V5fc_Qd7-2U

Alisson Antonio Amador
Unesp – alissonesilencio@gmail.com.br

Joachim Emidio
Unesp – joachimers@yahoo.com.br

Ygor Saunier
Unesp – ygoraunier@yahoo.com.br

Carlos Stasi
Unesp – recostasi@yahoo.com

Leandro Henrique de Amorim Martins
Unesp – leandro.amorim@unesp.com.br

Resumo: As palavras percussão e percussionista estão muito associadas ao ato de percutir. Este trabalho tem como objetivo apresentar outras ações executadas por percussionistas e que não possuem necessariamente uma ligação com o ato de percutir um instrumento. Para isso, pesquisamos essas outras ações dentro do repertório percussivo. A maior parte do repertório pesquisado foi tocado por alguns dos autores deste trabalho, tornando-o, assim, um trabalho com viés autoetnográfico. O trabalho também apresenta uma pequena reflexão sobre o que é ser percussionista.

Palavras-chave: Percussão. Percussionista. Percutir. Repertório percussivo.

Abstract. The words percussion and percussionist are closely associated with the act of striking an instrument. This work aims to present and reflect on other actions performed by percussionists and that do not necessarily have a connection with the act of striking an instrument. For this, we researched these other actions within the percussion music repertoire. Most of the researched repertoire was played by the authors of this work, thus giving an autoethnographic character. The work also presents a small reflection about what it means to be a percussionist.

Keywords. Percussion. Percussionist. Percussing. Percussive repertoire.

1. Percussão: além do percutir

O percussionista é, por definição, um agente musical que lida com vários instrumentos e técnicas de produção sonora. Afinal, a palavra “percussionista”, em si, não designa alguém que produz sons com um instrumento musical específico, ao contrário de “violonista” (quem toca violino), “pianista” (quem toca piano) e assim por diante. Ou seja, o percussionista é aquele que

⁶² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. *This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.*

percutir, que faz percussão, o que resulta numa definição que se relaciona intrinsecamente a uma ação, não a um instrumento específico.

O significado do termo “percussão”, segundo o Dicionário *Priberam* da Língua Portuguesa (2021), por exemplo, carrega diversos outros significados intrínsecos:

Percussão - (latim *percussio*, - onis, ação de bater, pancada, tempo ou compasso marcado)

Substantivo feminino:

1. Ato ou efeito de percutir.
2. Embate, choque, pancada.
3. Vibração que resulta de pancada ou batimento
4. [Música] Conjunto dos instrumentos cujo som é produzido com batimentos. (PERCUSSÃO, 2021).

No entanto, notamos que à percussionista ou ao percussionista não se designa tão somente *uma* ação — percutir —, mas sim várias outras como raspar, pinçar, chacoalhar, friccionar e soprar objetos historicamente identificados como instrumentos musicais, em objetos arbitrários, ou um corpo produtor de som ou mesmo com o uso da voz e do corpo. Ou seja, observamos que o verbo “percutir” não é capaz de abranger todas as ações que percussionistas normalmente realizam. De qualquer modo, é tacitamente aceito o fato de que a percussão não diz respeito somente ao ato de percutir, e sim a um conjunto de ações e técnicas. Como mencionamos acima, estamos no campo da ação, e não do objeto/instrumento.

No campo do objeto, o percussionista também não lida apenas com uma família determinada de instrumentos, como é o exemplo do “flautista”. Na verdade, mesmo este termo — flautista —, por si só, não nos comunica qual flauta essa pessoa realmente toca, ou tampouco se ela é especialista ou “multi-flautista”. Contudo, comunica que ela toca pelo menos um instrumento de certa categoria específica — aerofone de sopro direto —, apesar da existência de diversos exemplares ao redor do mundo providos de características distintas, como define, mais uma vez, o Dicionário *Priberam*:

1. [Música] Instrumento musical de sopro direto, sem palheta.
5. [Música] Pessoa que toca flauta. = FLAUTISTA "flauta".

A percussão, diferentemente, não é uma categoria. Antes, ela é um grupo de categorias como: membranofones (tambores, pandeiros, cuícas, entre outros instrumentos que fazem o uso de peles/membranas); idiofones (claves, maracás, recos, pratos, entre outros, onde o corpo do instrumento é a fonte sonora) e cordofones (berimbau, dulcimer, santoor, piano, entre outros, que fazem o uso de cordas), além do uso do corpo, respiração e voz já mencionados anteriormente.

Ainda a respeito do seu sentido de ação, a percussão também transcende o seu próprio território típico de objetos, como os mencionados acima. Ou seja, ela não está apenas presente no que se entende tradicionalmente por “instrumentos de percussão”. Muitas vezes um violonista percutir seu emissor sonoro, a exemplo da técnica do *tapping*, assim como na percussão no corpo do violão, recurso muito utilizado nos mais variados repertórios. Da mesma maneira, atualmente, o uso de sons percussivos das chaves dos saxofones já é bastante difundido e muitos outros instrumentos de corda e sopro incorporam constantemente o “percutir” em suas técnicas. Neste sentido, o piano, por exemplo, também pode ser visto como um maquinário construído para percutir cordas, por meio do acionamento dos botões de um teclado.

Sendo assim, o percussionista tem ao seu dispor uma infinidade de objetos produtores de som possíveis de serem incorporados à sua prática. Ainda que haja um grupo de categorias para sintetizar nossos instrumentos, essa relação é dinâmica, sendo construída e modificada dia após dia no cotidiano de diversos grupos, gêneros e práticas.

2. Processos metodológicos e exemplos musicais

Iremos analisar algumas obras cuja prática de performance de alguns autores traz a performance ao centro do debate. Alguns métodos já caracterizados podem ser utilizados neste sentido como por ex. o Método Auto Etnográfico⁶³. No entanto, nossa proposta é delimitar o espaço da performance neste trabalho, enaltecendo o lugar da Pesquisa Artística como área de interesse musical, estreitando os laços da pesquisa sem que seja necessário atentar para um rigor científico histórico que não converse diretamente com os objetos deste tipo de proposta. Isto é, queremos dizer que a performance elucida aparências mais claras e objetivas, em oposição a uma realidade escondida (subjativa) que absorve toda sua existência em si mesma (BRAGAGNOLO; GUIGE, 2020), no sentido de admitir certa categorização, estaríamos diante de um artista-pesquisador, segundo Darta Crispim e Bob Gilmore em *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* (2014). Isto é, o processo requer um alto grau de autoanálise e escrutínio, mas não com a percepção subjativa comum à experiência do saber científico; neste caso, estamos diante de uma criação de problemas e não necessariamente a resolução de. Não há, claro, crítica sem construção, então o que Crispim e Gilmore sugerem é que se possa defender um processo complementar de pesquisa, onde o julgamento estético seja construtivo, assim surgindo, a Pesquisa Artística.

Dito isso, apresentamos apenas alguns exemplos musicais referentes a três ações específicas — soprar, friccionar e atuar cenicamente (com o corpo, gestos e voz), devido ao formato específico deste tipo de trabalho.

O primeiro exemplo que trazemos aqui se trata da **Terceira Construção** (1941) de John Cage. Cage contribuiu significativamente para o repertório percussivo e a **Terceira Construção** já é considerada uma peça tradicional da música do século XX. Datada de 1941, essa obra para quatro percussionistas apresenta uma série de desafios, e um que nos chama a atenção está na parte da percussão de número 3. Nesta parte, há os seguintes instrumentos: tons, pandeiro sinfônico, canos, queixada, claves, bambu (*cricket callers*) e uma concha.



Fig. 1: Trecho da **Terceira Construção** de John Cage.

⁶³ Ver Silvio Matheus A. Santos (2017).

Consideramos esta obra um bom exemplo para iniciar nossa discussão sobre as múltiplas funções executadas por percussionistas que trabalham em diversos contextos musicais como música de câmara, solo, música orquestral, música instrumental brasileira, assim como em outros. A concha, em especial, não é para ser percutida e sim soprada, função que a princípio não relacionamos diretamente com percussionistas. Este é apenas um primeiro exemplo da multiplicidade de ações ligadas a percussionistas. A maior dificuldade desta parte está justamente em achar uma embocadura adequada que será diferente para cada concha, afinal elas não são construídas e padronizadas por "indústrias de conchas" e por isso cada concha possui suas características. Além disso, um outro desafio está relacionado a precisão rítmica e a articulação das notas.

Os próximos exemplos trazem um pouco sobre o ato de friccionar. Esta ação é amplamente conhecida por causa de instrumentos que utilizam arco, como o violino, a rabeca, a viola, o contrabaixo e o violoncelo. Percussionistas também utilizam arcos para friccionar instrumentos de percussão. A utilização desta técnica em instrumentos de teclado pode ser encontrada em vários gêneros musicais como: música de câmara, música contemporânea, solos de percussão, música popular brasileira etc.

Uma peça para vibrafone solo que faz o uso de arcos de maneira bastante recorrente é **Mourning Dove Sonnet** (1983) de Christopher Deane. Nesta peça, os arcos — um em cada mão — friccionam notas de várias regiões do vibrafone. Ademais, uma característica marcante desta obra é o uso de arcos tocando articulações mais curtas, seguidas de um corte brusco do som (ver compasso 171 na imagem a seguir).

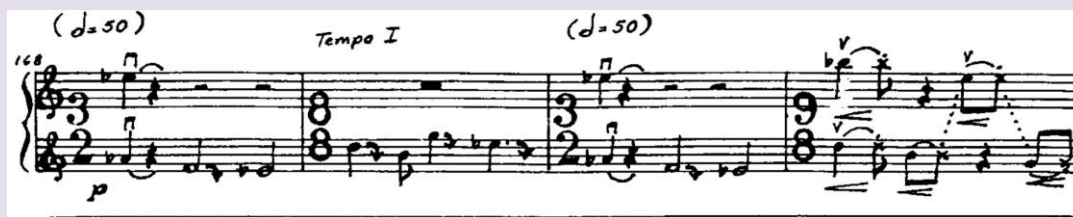


Fig. 2: **Mourning Dove Sonnet** de Christopher Deane.

Logo no início da música **Valsa da Espera** (2018), de Luísa Mitre, também é possível ouvir claramente o uso de arco nas teclas do vibrafone.

Além destes exemplos, podemos observar a utilização de arcos em outros instrumentos de percussão como na marimba, no reco-reco de molas, no tam-tam, em almglockens, no berimbau e em pratos suspensos. Podemos citar alguns exemplos de obras como: **Kyoto** (2011) de John Psathas (arco na marimba); **Xavier Guello "Viagem"** (1995) de Carlos Stasi (arco em reco-reco de molas); **Recycling Collaging Sampling** (2006) de Edson Zampronha (arco em vários instrumentos).

Também existem instrumentos percussivos cuja ação principal é o ato de friccionar, como a cuíca. Outro exemplo é a execução do instrumento conhecido como Roncador (*Lion's Roar*). Frungillo o define como:

Rugido de leão Membr. Fricc. – Nome dado ao “tambor de fricção” de uma “pele” entre 10 “e 18” de diâmetro atravessada no centro por um cordão (eventualmente uma corda de contrabaixo, de tripa animal) no qual se passa ‘breu’ para que seja esfregado por uma das mãos com um pedaço de pano. O nome deriva do resultado sonoro obtido que lembra o

rugido de leão. É chamado de “tambor de corda” e pode ser encontrado como “lion’s roar” ou “string drum” [ingl.], “tambour à courde” [fr.], “Fabenreibtrommel” [alem.] (...) (FRUNGILLO, 2003, p. 280).

Este instrumento aparece na obra seminal para grupo de percussão do compositor Edgard Varèse, **Ionisation** (1933). O *Lion’s Roar* funciona seguindo o mesmo princípio organológico que a cuíca brasileira, utilizada no samba. No entanto, por sua dimensão maior e afinação grave, o som produzido não apresenta alturas definidas, sendo comumente representado na partitura com o seguinte tipo de notação:

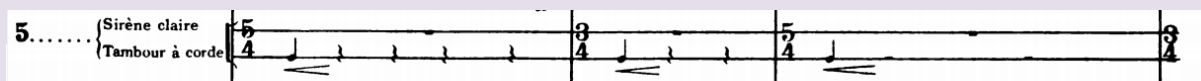


Fig. 3: **Ionisation** de Edgard Varèse

A partir da segunda metade do século XX, a percussão se tornou uma fonte frequentemente procurada por vanguardistas que buscavam a intersecção entre linguagens artísticas. Sendo assim, houve um aumento de repertórios em que são exigidas ações não convencionais até mesmo para percussionistas. O uso da voz, da gestualidade, expressões faciais e corporais foram então incorporados ao arsenal de ações de percussionistas em certos repertórios. Mais uma vez, percussionistas lidam com ações muito além do ato de percutir.

Dressur (1977) de Mauricio Kagel é um trio para percussionistas que apresenta inúmeros elementos cênicos notados na partitura. **CTPS — Carteira de Trabalho e Previdência Social** (2017), trabalha com gestos, falas e outras ações notadas na partitura e também improvisadas. O trabalho foi idealizado por Gustavo Bonin e Gustavo Nunes, e, assim como a obra de Kagel, os percussionistas interpretam personagens que não apenas tocam instrumentos.

Uma peça que possui um desafio mais relacionado à interpretação da fala é a **Pratilheiros Catapimbásticos** (1994) de Eduardo Guimarães Álvares. Neste septeto para percussão, o compositor escreve várias frases para serem faladas no megafone. Além disso, ele escreve algumas indicações sucintas sobre a interpretação dessas falas.



Fig. 4: **Pratilheiros Catapimbásticos** de Eduardo Guimarães Álvares.

Outra obra que merece destaque pelo seu trabalho é **Musique de Tables** (1987) de Thierry de Mey. A peça foi escrita para três percussionistas, mas pode ser tocada por qualquer intérprete porque não exige técnicas específicas de percussão. O compositor foca nos gestos das mãos e descreve detalhadamente como será realizado cada gesto. O interessante desta obra, que já possui trinta e seis anos, é a maneira que o compositor utiliza a pauta musical, unindo gestos, precisão rítmica e notas percussivas.

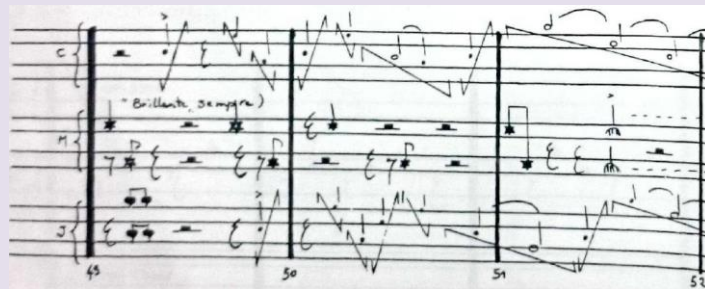


Fig. 5: *Musique de Tables* de Thierry de Mey.

Em via de conclusão sobre este tema, podemos citar outras obras que trabalham nesta linha musical como: **Sonhos** (2007) de Arthur Rinaldi; **Distância Mínimas** (2006) de Martin Herraiz; **Cenas Instantâneas Dispersas** (2020) de Carlos do Santos; **?Corporel** (1965) de Vinko Globokar e **Les Guetteurs de Sons, Graffiti, Le Corps à Corps** de Georges Aperghis.

Os exemplos citados nesta seção mostram uma pequena parte das ações executadas por percussionistas em alguns ambientes musicais. Há inúmeras outras ações que não foram exemplificadas com trechos de partituras, mas podem ser mencionadas aqui para mostrar um pouco mais desta diversidade de ações percussivas. **Tetragrammaton VI** (2007) de Roberto Victório, apresenta alguns trechos com voz cantada; **Ela** (2002) e Carlos Stasi possui uma parte para kalimba (pinçar); diversas obras apresentam instrumentos com técnicas diferentes para chacoalhar como caxixis, ganzás e maracas. Roberto Victório utilizou conduítes em muitas das suas obras como em **Tetragrammaton XI** (2009), **Tetragrammaton XII** (2012). A obra **Eco** (2016) de Rodrigo Reis, apresenta uma grande seção com pios e apitos de nariz. **Canção Simples para Tambor** (1990) de Carlos Stasi também é um dos exemplos de peças que trazem novos elementos performativos como o uso de bolinha de ping-pong, vara de pescar e sopros de ar.

3. Reflexões sobre ser percussionista

É possível que muitos nós musicistas já tenhamos ouvido alguma anedota (de forma depreciativa) afirmando que “percussionista não é músico”. Tais afirmações — mesmo que de forma sarcástica — reafirmam a presença de preconceitos enraizados em nossa sociedade, e reforçam a ideia de que percussionistas “apenas batucam”, ideia esta que é o motivo central de nossas críticas aqui neste texto.

Um breve exemplo disso pode ser visto na edição do reality show *Big Brother Brasil* de 2021 da Rede Globo. Neste programa foi possível ouvir algumas declarações sobre o instrumento reco-reco feitas pelo humorista Nego Di em que ele afirma: “tem amigo meu que toca só reco-reco e lá no facebook está escrito ‘músico’. Eu faço assim: tira, tira, tira porque reco-reco, mano, a minha mãe toca reco-reco” (NEGO DI..., 2022). Enquanto Nego Di claramente usa de deboche reafirmando seus preconceitos sobre o assunto, outros artistas: Projota, Pocah e Karol Conká continuam dando risadas e em nenhum momento questionam estas falas. Entre nós, percussionistas que vivemos o dia a dia desta realidade, sabemos que tal atitude (ou fala) não é isolada. O professor Doutor Carlos Stasi (2011) já questiona tal fenômeno desde trabalhos anteriores a este e possui um extenso trabalho que revela o quanto é frequente tais atitudes vindas de pessoas que trabalham com música ou não. Por fim, Stasi (1998) constata de forma lúcida que percussionistas são vistos como uma categoria marginal.

Mas o que nos interessa para este trabalho é a relação deste episódio — que não se trata algo isolado — com o que expomos anteriormente, o fato de que somos musicistas e trabalhamos com inúmeros instrumentos, ou seja, somos multi-instrumentistas. O que queremos chamar a atenção é que este “multi-instrumentismo” está associado a inúmeras técnicas que precisam de prática e estudos para serem desenvolvidas. Como mencionamos neste trabalho, nós percussionistas, além de percutir vários instrumentos com técnicas diferentes que se usam desde as mãos, os pés a vários tipos de baquetas — como tocar congas, bongôs, caixa, repinique —, também realizamos inúmeras ações como pinçar, friccionar, cantar, atuar, acionar algo mecânico (ou eletrônico), raspar, soprar etc. Vale refletir que mesmo realizando todas estas ações, ainda há musicistas que possuem uma visão limitada sobre o que é ser percussionista.

Não pretendemos de nenhuma maneira validar a nossa profissão através dos exemplos citados anteriormente, ou seja, não queremos afirmar que quem toca mais instrumentos, ou percussionistas que fazem outras ações além do percutir são musicistas melhores. Apenas relatamos o que faz parte do cotidiano de quem trabalha com percussão em alguns ambientes musicais. Essa discussão serve para refletirmos sobre a própria multiplicidade de ações que executamos e nos leva a outro entendimento sobre o que é tocar um instrumento musical.

4. Conclusões

Vimos neste trabalho que percussionistas, quando inseridos numa proposta de análise mais profunda movida pelo trabalho artístico-analítico, exercem muito mais do que o ato de percutir. Ainda que este próprio ato por si só carregue profunda complexidade em termos de historicidade, sociedade e até economia, através dos exemplos (partituras) e das referências bibliográficas citadas foi possível observar outras ações realizadas por percussionistas como os atos de friccionar, soprar, atuar, raspar, cantar, falar e analisar criticamente suas próprias atividades. Vale lembrar que muitos destes atos são realizados simultaneamente e que isso gera um outro tipo de desafio para musicistas desta área.

Foi possível fazer uma reflexão sobre questões que envolvem a marginalização de percussionistas. Muitas vezes, estas pessoas são vistas como “não musicistas” e o que nos chama a atenção é justamente o fato de trabalharmos com inúmeras técnicas, instrumentos, adquirimos extensa elasticidade artística e ainda assim detectamos a proliferação de discursos depreciativos para com a nossa profissão.

Finalmente, podemos também refletir que de alguma maneira, o fato de trabalharmos com diversas ações nos torna pessoas mais abertas para outras experiências musicais e por isso nós ouvimos com frequência, compositoras e compositores falando que gostam de trabalhar com percussionistas porque topamos praticamente tudo, — ainda bem — mas este é o outro lado da moeda e assunto para outros trabalhos.

Referências:

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. *Pratilheiros Catapimbásticos*. Quarteto de percussão. Edição do autor, 1994.

APERGHIS, Georges. *Graffitiis*. Percussão solo. Paris: Editions Salabert, 1980.

- APERGHIS, Georges. *Le Corps à Corps de*. Percussão solo. Paris: Editions Salabert, 1978.
- APERGHIS, Georges. *Les Guetteurs de Sons*. Trio de percussão. Paris: Editions Salabert, 1981.
- BRAGAGNOLO, Bibiana; GUIGUE, Didier. A inclusão da performance na análise musical: uma reflexão sobre a ontologia da obra musical. In: ANAIS DO X SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 10., 2020, Goiânia. *Anais* [...]. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/PPG Música CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira/ CESEM/FHSC/UNL, 2020. p. 190-200. Disponível em: https://www.musicologiaemac.org/_files/ugd/7475e9_1aace7dfba68430e9526d52aeacaecf6.pdf?index=true. Acesso em: 12 maio 2022.
- CAGE, John. *Third construction*. Quarteto de percussão. New York, NY: Henmar Press, 1970.
- DE MEY, Thierry. *Musique de Tables*. Trio de percussão. PM Europe Publications, 1987.
- BONIN, Gustavo. *CTPS – Carteira de Trabalho e Previdência Social – Espetáculo Cênico Musical*. Edição do autor, 2017.
- DEANE, Christopher. *Mourning Dove Sonnet*. Vibrafone solo. Nova Iorque: Dean Music, 1983.
- FLAUTA. *Priberam dicionário*. [s. l.], 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/flauta>. Acesso em: 11 maio 2021.
- FRUNGILLO, Mário. D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GLOBOKAR, Vinko. *?Corporel: Für einen Schlagzeuger auf seinem Körper*. Performance solo. Frankfurt: Peters, 1989.
- HERRAIZ, Martin. *Distâncias Mínimas*. Guitarra elétrica, mezzo-soprano e duo de percussão (texto de Paulo Leminski). Edição do autor, 2006.
- KAGEL, Mauricio. *Dressur*. Trio de percussão instrumentos de madeira. Peters Edition, 1977.
- NEGO DI falando sobre quem toca reco-reco. *Filho de Ali*. [s. l.], 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_W7e5qai1E. Acesso em 6 set. 2022.
- PERCUSSÃO. *Priberam dicionário*. [s. l.], 2021. Disponível em: [https://dicionario.priberam.org/percuss%C3%A3o%20\[consultado%20em%2007-04-2021](https://dicionario.priberam.org/percuss%C3%A3o%20[consultado%20em%2007-04-2021). Acesso em: 11 maio 2022.
- PSATHAS, John. *Kyoto*. Wellington: Promethean Editions, 2011.
- REIS, Rodrigo. *Eco*. 2016. Ensemble, vozes, apitos ornitológicos, galho de árvore e motosserra. Edição do autor, 2016.

RINALDI, Arthur. *Sonhos*. Solo para marimba e ações de fala e cena. Presto editoração de partituras, 2007. Disponível em: <https://www.arthurrinaldi.com/compositions.html>. Acesso em: 10 maio 2022.

SANTOS, Carlos dos. *Cenas Instantâneas Dispersas*. Edição do autor, 2022.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, [s. l.], v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972>. Acesso em: 11 maio 2022.

STASI, Carlos. *Canção Simples para Tambor*. Caixa solo. Manuscrito, 1990.

STASI, Carlos. *Ela*. Pandeiro e Kalimba. Manuscrito, 2002.

STASI, Carlos. *O instrumento do “Diabo”*: música, imaginação e marginalidade. Editora Unesp, 2011.

STASI, Carlos. *Representations of Musical Scrapers: The disjuncture between simple and complex in the study of a percussion instrument*. Tese (Doutorado em Música). University of Natal, Durban, 1998.

STASI, Carlos. *Xavier Guello “Viagem”*. Solo para reco-reco de molas. Manuscrito, 1995.

VALSA DA ESPERA. Luísa Mitre (compositora). Camila Rocha (intérprete, contrabaixo); Luísa Mitre (intérprete, piano); Marcela Nunes (intérprete, flauta); Natália Mitre (intérprete, vibrafone). Tratore, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZW8_EzggbZY. Acesso em: 11 maio 2022.

VARÈSE, Edgar. *Ionisation*. Grupo de percussão. Nova Iorque: Ricordi, 1931

VICTORIO, Roberto. *Tetragrammaton VI*. Vibrafone solo. Manuscrito, 2007.

VICTORIO, Roberto. *Tetragrammaton XI*. Violão e Grupo de Percussão. Manuscrito, 2009.

VICTORIO, Roberto. *Tetragrammaton XII*. Quarteto de Percussão. Manuscrito, 2012

XAVIER GUELLO “Viagem”. Carlos Stasi (compositor). Carlos Stasi (intérprete, reco-reco de molas). 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NY-Ni6fGS-M&t=479s>. Acesso em: 10 maio 2022.

ZAMPRONHA, Edson. *Recycling Collaging Sampling*. Percussão e sons eletroacústicos. Propriedade do autor, 2006.

RECITAIS-PALESTRA

Resumos Expandidos

Processos composicionais da obra Meio Fio para pandeiro brasileiro preparado

https://youtu.be/mmdViA_mPsw

Vitor Lyra Biagioni

Universidade Federal de Uberlândia – ulyra95@gmail.com

Resumo: Discutiremos o processo composicional da obra Meio Fio para pandeiro preparado que tem como objeto temático composicional principais a utilização do conceito de instrumento preparado desenvolvido e utilizado por John Cage em suas obras para piano e o conceito de guia de improvisação que se caracteriza como um guia que orienta o intérprete na improvisação utilizando sonoridades obtidas através da preparação no instrumento.

Palavras-chave: Pandeiro brasileiro. Instrumento preparado. Guia de improvisação.

Compositional Processes of the Work Meio Fio for Prepared Brazilian Pandeiro

Abstract: We will discuss the compositional process of the work Meio Fio for prepared Brazilian pandeiro, which has as its main compositional thematic object the use of the concept of prepared instrument developed and used by John Cage in his works for piano and the concept of improvisation guide that is characterized as a guide that guides the performer in improvisation using sonorities obtained through preparation on the instrument.

Keywords: Brazilian pandeiro. Prepared instrument. Improvisation guide.

A obra Meio Fio para pandeiro brasileiro preparado foi composta no ano de 2021 e tem como objetivo composicional a utilização do conceito de instrumento preparado e guia de improvisação. A obra foi composta para a dissertação de mestrado “Composição de obras para pandeiro brasileiro solo no contexto da música de concerto” que tem como objetivo principal a criação de obras para pandeiro brasileiro utilizando de diferentes conceitos da música contemporânea de concerto de Vitor Lyra Biagioni. Em Meio Fio foram utilizados dois conceitos, sendo que o primeiro se titula instrumento preparado, que foi desenvolvido pelo compositor John Cage em diversas obras do seu repertório. Segundo Costa (2004) o conceito de piano preparado em Cage pode ser entendido como “pequenos objetos como parafusos e borrachas são fixados entre as cordas do instrumento. A ação desses objetos sobre a sonoridade do piano resulta em surpreendentes alterações no timbre.” (COSTA, 2004, p.19). Temos como obra representativa dessa conceituação as Sonatas e Interlúdios para piano preparado compostas entre 1946 e 1948. No processo composicional de Meio Fio essa conceituação foi utilizada em um pandeiro brasileiro. Para a obra foram testadas diversas possibilidades sonoras de preparações, porém como resultado foram determinadas duas principais: 1) fixação de uma corda de violão (Mi grave) sustentada por um cavalete de violino sobre a pele e 2) guizos acoplados aos parafusos de afinação do instrumento. Esses preparos possibilitam o intérprete executar tanto a pele do pandeiro e a corda como os guizos, gerando novos timbres para o instrumento. Somam-

se a essas preparações a utilização de cinco objetos e baquetas enriquecendo a exploração timbríca, sendo: 1) baqueta de tímpano; 2) vassourinha; 3) vareta de madeira; 4) moeda; e 5) arco, dentre esses itens foram obtidas três possibilidades sonoras: 1) A utilização do arco para a fricção da corda fixada no instrumento, 2) a raspagem de uma moeda na corda acoplada e 3) percussão e raspagem da pele e da corda com diferentes baquetas como uma pequena vareta de madeira, baqueta de feltro e vassourinha. Aliado a preparação do instrumento, o conceito de guia de improvisação, norteando a organização interpretativa da obra. Esse conceito se caracteriza como uma estrutura em formato de tabelas, gráficos, desenhos etc. (BIAGIONI, 2022, p. 48) que orientam o intérprete na improvisação da obra. Para Meio Fio as diferentes sonoridades pré-determinadas, obtidas na preparação, foram dispostas num guia de improvisação em formato de quadro sugerindo ao intérprete a utilização dessas sonoridades. Sendo assim, nesse recital palestra apresenta-se os resultados interpretativos da obra.

Referências:

BIAGIONI, Vitor L. *Composição de obras para pandeiro brasileiro solo no contexto da música de concerto*. Uberlândia, 2022. 103f. Dissertação (Mestrado em música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2022.

COSTA, Valério F. *O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

Música eletroacústica mista para pandeiro e triângulo sinfônico: composição e performance⁶⁴

https://youtu.be/mmdViA_mPsw

Cesar Adriano Traldi
Universidade Federal de Uberlândia – ctraldi@ufu.br

Wagner de Jesus Nascimento
Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro – wagner_jn@hotmail.com

Resumo: No recital-palestra são apresentados e discutidos aspectos composicionais e interpretativos das obras Ressonâncias #2 e #6 do compositor Cesar Traldi. A interação com sons eletroacústicos é utilizada para criar obras solistas para triângulo e pandeiro sinfônicos, instrumentos tradicionalmente orquestrais e com repertório solo reduzido.

Palavras-chave: Música eletroacústica mista. Pandeiro sinfônico. Triângulo sinfônico. Composição. Performance.

Mixed electroacoustic music for symphonic tambourine and triangle: composition and performance

Abstract: In this lecture recital, compositional and interpretive aspects about the pieces Ressonâncias #2 and #6 by composer Cesar Traldi are presented and discussed. Interaction with electroacoustic sounds was used to create solo pieces for symphonic triangle and symphonic tambourine, which are traditionally orchestral instruments whose solo repertoire is reduced.

Keywords: Mixed electroacoustic music. Symphonic tambourine. Symphonic triangle. Composition. Performance.

Ressonâncias é uma série de oito obras escritas entre 2020 e 2021 pelo percussionista e compositor Cesar Traldi, um dos autores. Trata-se de um conjunto de obras para instrumentos de percussão e sons eletroacústicos pré-gravados (tape) curtas (entre 3 e 6 minutos), de nível intermediário e escritas com dois objetivos: 1 - criar um repertório que facilite os primeiros contatos dos percussionistas com música eletroacústica mista; e 2 - através da interação com sons eletroacústicos, criar obras solistas para instrumentos tradicionalmente utilizados no repertório orquestral, possibilitando assim, o estudo e prática destes instrumentos em um contexto diferente. Ressonâncias #2 (2020) para triângulo sinfônico e tape é interpretada pelo próprio compositor e Ressonâncias #6 (2021) para pandeiro sinfônico e tape é interpretada por Wagner Nascimento, co-autor e intérprete para quem a obra foi dedicada. Nas composições os sons eletroacústicos podem ser classificados funcionalmente em três categorias: 1 - sons dos instrumentos de percussão solistas pré-gravados e processados, que são utilizados para expandir a sonoridade natural dos instrumentos acústicos, por exemplo, o prolongamento e transformações

⁶⁴ Fonte Financiadora: Esse trabalho faz parte do projeto de pesquisa Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG - 01/2022 - DEMANDA UNIVERSAL - APQ-00548-22).

das ressonâncias do triângulo no início da obra Ressonâncias #2; 2 - sons de instrumentos de percussão processados formando seções rítmicas que remetem à grupos de percussão “robotizados”, por exemplo, as seções centrais das duas obras aqui apresentadas, em que pandeiro e triângulo dialogam com instrumentos de percussão gravados e processados como bumbo, prato, caixa, tambores, castanholas, entre outros; 3 - sons eletroacústicos não reconhecíveis que são utilizados para gerar uma camada sonora que permeia as diferentes seções da obra (pedal sonoro). Quanto aos aspectos interpretativos, as duas obras possuem trechos com diferentes articulações e dinâmicas exigindo, assim, que os intérpretes utilizem grande parte das técnicas interpretativas desses instrumentos. Em Ressonâncias #2 destaca-se: a utilização de sons longos em dinâmica forte; a realização de um rulo que se inicia em dinâmica pp, crescendo até ff e decrescendo até pp; e, a realização de articulações curtas e rápidas em trechos com diferentes dinâmicas (p, mf e f). Em decorrência destas características é necessária a troca de baquetas em diferentes seções e o abafamento do triângulo durante a performance. Já em Ressonâncias #6 destaca-se: o grande contraste dinâmico, variando de fff até ppp; a utilização de rulos em dinâmicas pp e f; e, trechos rápidos e ritmicamente complexos em diferentes dinâmicas. Na performance o contraste dinâmico é resolvido através da mudança da posição e altura do instrumento e da utilização de diferentes técnicas de se realizar o rulo no pandeiro (fricção e chacoalhar). Os trechos rápidos e articulados são resolvidos através da performance do instrumento variando o toque entre a mão e o joelho do intérprete. Uma característica importante para a performance das obras com interação com sons eletroacústicos é a sincronia entre a interpretação ao vivo e os sons pré-gravados. Em Ressonâncias #2 o intérprete precisa utilizar um metrônomo guia durante a performance da obra, já em Ressonâncias #6, apesar de ser possível utilizar um metrônomo guia, o intérprete pode se localizar apenas pelos sons do tape e indicações de sincronização presentes na partitura.

Repertório para grupo de percussão iniciante: uma trilha por meio da música contemporânea

https://youtu.be/nJZ1kq5_d-4

Francisco Abreu Pereira de Oliveira
UnB - CEP/ Escola de Música de Brasília – xicoperc@gmail.com

Resumo: Pesquisa em andamento, como parte do trabalho final do mestrado profissional em artes - *Profartes da Universidade de Brasília*, partindo da minha experiência artística e docente, proponho um material artístico/pedagógico, uma série de obras para grupo de percussão iniciante com foco em estéticas da música contemporânea, objetivando oportunizar e ampliar o acesso à escritas e estéticas não convencionais aos estudantes, desde os primeiros contatos com os instrumentos.

Palavras-chave: Grupo de percussão. Repertório para iniciantes. Música contemporânea.

Beginner Percussion Ensemble Repertoire: a Track Through Contemporary Music

Abstract: Research in progress, part of the final work of the professional master's degree in arts - *Profartes at the University of Brasília*, based on my artistic and teaching experience, I propose an artistic/pedagogical material, a series of works for a beginner percussion group with a focus on contemporary music aesthetics, aiming to create opportunities and expand access to unconventional writings and aesthetics for students, from the first contact with the instruments.

Keywords: Percussion ensemble. Beginner repertoire. Contemporary music.

Em onze anos lecionando a disciplina Grupo de Percussão (GP) na Escola de Música de Brasília (EMB), sempre me deparei com certa dificuldade em selecionar repertório para nossos alunos. Sendo disciplina chave no currículo do curso de percussão erudita, o GP conta com a participação de estudantes do primeiro ao último semestre e, muitas vezes, temos um coletivo de níveis musicais e bagagens culturais bastante distintas. A EMB é uma escola pública, nosso principal papel social é servir à comunidade, recebemos estudantes desde os 8 até 80 anos de idade. Alguns deles, entram no curso com alguma experiência em bateria ou percussão, outros, entram com conhecimento musical, não em percussão. Já outros, entram sem nenhum conhecimento prévio de música, aventurando-se pela primeira vez no universo musical. Ao gerenciar um grupo com experiências tão distintas, sinto falta de um material que consiga contemplar a todas e todos, onde os mais experientes atuem junto com os iniciantes, sem excluir ou desestimular ninguém.

Temos um acervo de obras para GP relativamente numeroso, incluindo obras de Cage, Harrison, Varèse, De Mey, Xenakis, Rosauero, Beck, Cirone, Pascoal dentre muitos outros, e podemos classificá-lo em duas grandes categorias: 1) de cunho artístico (repertório *standard*, autores conhecidos e consagrados) que são, na grande maioria dos casos, de maior exigência técnica; 2) de cunho pedagógico (geralmente escritas por professores percussionistas), com o objetivo de desenvolver determinadas técnicas instrumentais como outras habilidades musicais. Ao longo dos anos, experimentando, adaptando e compondo algumas músicas, percebi que existem dois problemas principais que me motivaram a empreender essa pesquisa:

1. Escassez de músicas para um grupo heterogêneo.
2. Ausência de obras para iniciantes com escrita e estética não convencional.

Diante destes problemas, inspirado na chamada segunda geração dos métodos ativos⁶⁵ da educação musical, a principal estratégia que tenho adotado é recorrer a obras com conceito aberto de interpretação, instrumentação e/ou forma musical, assim como com grafia musical não convencional. Como exemplo: *Music for Eight Persons Playing Things* (1971) de Jorge Antunes; *Six* (1990) de John Cage; *Onze* (1996) de Marco Antônio Guimarães. Tenho verificado, que essa estratégia funciona muito bem, trazendo excelentes resultados de aprendizagens teórico-musicais, de convívio social e estímulo à novas experimentações estéticas. Porém, a quantidade de obras similares voltadas a iniciantes é quase inexistente.

Nos últimos anos Oliveira (2012) e Morris (2017) investigaram o repertório para GP iniciante respectivamente em Portugal e EUA, sendo que, em função da escassez de composições para níveis iniciantes, ambos sugerem ao final do trabalho que se invista em novas obras para essa modalidade.

Com o objetivo de compor uma série de músicas para iniciantes utilizando estéticas da música contemporânea, pretendo contribuir com a ampliação do repertório, acreditando que o uso de escritas não convencionais, pode facilitar um primeiro contato com a linguagem musical, contemplando diversos níveis de saberes, estimulando novas vivências, ampliando conhecimentos e habilidades desde o princípio da formação musical.

Neste recital, o Grupo Percussividade⁶⁶ apresenta:

- 21 menos Onze (2022) — Francisco Abreu
- Miró en Miroir (2022) — Francisco Abreu

Referências:

FONTEERRADA, Marisa Trench. de O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

MORRIS, Jared. *Selecting quality literature for the middle school percussion ensemble*. Cincinnati, 2017. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Departamento de Música, Universidade de Cincinnati, Cincinnati, 2017.

OLIVEIRA, Luis Carlos de. *Criação de obras para grupo de percussão: níveis de 2o e 3o ciclos de ensino básico*. 2012. 108 f. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

⁶⁵ Em meados do século XX, por volta da década de 1960, surgiu um grupo de educadores musicais/compositores que alinham-se às propostas da música nova e buscam incorporar à prática da educação musical nas escolas os mesmos procedimentos dos compositores de vanguarda, privilegiando a criação, a escuta ativa, a ênfase no som e suas características.

(FONTEERRADA, 2008, PG. 179)

⁶⁶ Grupo Percussividade: Elza Helena Castro, Francisco Abreu, Magda Moreira, Mateus Martins e Sarah Freitas.

Uma bateria de bolso: perspectivas interpretativas do pandeiro brasileiro a partir das concepções técnicas e estéticas do pandeiro grave⁶⁷

https://youtu.be/nJZ1kq5_d-4

Ricardo Augusto de Lima Brandão
UNICAMP - ricardobaterabr@gmail.com

Resumo: A performance apresentada da música *Subsolo*, na formação de duo de piano e pandeiro, é fruto da pesquisa que vem sendo realizada sobre o pandeiro brasileiro, a partir da prática de um grupo de instrumentista, uma *escola* por assim dizer, denominada de *pandeiro grave*.

Palavras-chave: Música popular. Percussão. Pandeiro brasileiro. Pandeiro grave.

Drum-Set in a Bag: Interpretative Perspectives of the Brazilian Pandeiro, Through the Technical and Aesthetic Conceptions of the Pandeiro Grave

Abstract: The performance of the song *Subsolo*, for piano and pandeiro duo, is the result of the research that has been carried out on the brazilian pandeiro, viewed through the practice of a group of instrumentalists, a panderistic school, so to speak, called pandeiro grave.

Keywords: Popular music. Percussion. Brazilian pandeiro. Pandeiro grave.

Pandeiro grave não é um termo que pode-se delimitar facilmente, uma vez que há poucas referências a esta expressão. Ela representa ao mesmo tempo uma sonoridade, uma forma de tocar o pandeiro, e uma geração de instrumentistas: um grupo não totalmente delimitado, e cujo os participantes têm características bastante heterogêneas entre si, mas que no entanto, formam uma espécie de *escola* de pandeiro com características particulares. Esta *escola* tem em Marcos Suzano, uma espécie de “pai fundador”, que, a partir dos anos 90, fundou as bases deste modo de tocar o pandeiro. Em 2019 ocorreu no Rio de Janeiro o *primeiro encontro internacional de pandeiro grave*, que além do próprio Suzano, contava com a participação de Gustavo Bali, Tulio Araujo, Bernardo Aguiar, Brian Potts e Nacho Delgado, todos expoentes dessa geração de pandeiristas, embora não os únicos, podendo-se adicionar a essa lista os pandeiristas Sérgio Krakowski e Scott Feiner, que não participaram do evento. É a partir desta referência que o termo *pandeiro grave* é adotado neste trabalho, como forma de delimitar este grupo de pandeiristas, e as características comuns a eles.

Nesse sentido é possível reconhecer nesses músicos uma busca por uma espécie de *modernização* do pandeiro a partir da ampliação da linguagem do instrumento, e das possibilidades de repertório em que está inserido, para além de seus repertórios tradicionais como o samba e o choro, por exemplo. É possível identificar isto, por exemplo, no trabalho de Suzano em adaptar ritmos da música pop estrangeira, como o rock, o funk e o reggae (VIDILI, 2017, p. 159), ou na concepção jazzística aplicada ao pandeiro por Scott Feiner e Tulio Araujo. Na visão de músicos como Bernardo Aguiar (2020), o pandeiro *modernizado*, passa a ser um *sintetizador* de ideias musicais, podendo traduzir e emular elementos a princípio exóticos ao

⁶⁷ Fonte financiadora: CAPES

pandeiro. Isto se dá pelas próprias características sonoras do instrumento, que possui uma variedade timbrística (sons graves, médios e agudos) que permitem ao pandeiro reproduzir, a seu modo, os sons e as funções de instrumentos como a bateria e o *cajon*, ou mesmo, conjuntos de percussão (BARSALINI; BRANDÃO 2021, p. 6). Esta *modernização* se dá pelo desenvolvimento da técnica ao tocar o instrumento, mas também pelo desenvolvimento tecnológico, como a utilização do microfone acoplado ao pandeiro, e os processamentos de áudio, servindo como uma extensão do instrumento, dando maior contraste entre as faixas de frequências e destacando, como o próprio nome desta *escola* sugere, a sonoridade grave. Nesse sentido o pandeiro se torna uma espécie de “bateria de bolso” (POTTS, 2012, p. 57), pois passa a assumir um papel mais ativo e presente dentro do conjunto, não inserido em um naipe de percussão, mas na linha de frente, podendo dialogar e interagir com os outros músicos.

A performance apresentada da música *Subsolo* é fruto da pesquisa de mestrado realizada sobre o tema, e busca demonstrar as possibilidades pandeirísticas fundadas pela concepção do *pandeiro grave*. Utilizando o pandeiro em uma linguagem jazzística de improvisação e de diálogo com o piano.

Referências:

BARSALINI, Leandro; BRANDÃO, Ricardo. Articulando o passado: Como a tradição pandeirística do choro é apropriada pela geração do Pandeiro Grave. In: *Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa, 2021 p. 1-12.

PANDEIRO Moderno: *Uma breve história do pandeiro moderno*. Bernardo Aguiar. [vídeo] min. 14:30. Groove Arte. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0toYLAkKhQg>
Acesso em: 27, ago, 2022.

POTTS, Brian. *Marco Suzano and the amplified pandeiro: Techniques for non traditional performance*. 89 p. Tese (Doutorado em artes musicais). University of Miami, Florida, 2012.

VIDILI, Eduardo. *Pandeiro Brasileiro: Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marco Suzano*. 228 p. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

APRESENTAÇÕES MUSICAIS

Programas



III CBP

Congresso Brasileiro de percussão

ANAIS do IIICBP

Concerto 01 (23nov QUA / 19h00)

Duetos gravados à distância durante a pandemia

<https://youtu.be/FIKTtZkUWUg>

Cesar Adriano Traldi

Universidade Federal de Uberlândia – ctraldi@ufu.br

Cleber da Silveira Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – cleberdasilveiracampos@gmail.com

Paulo Adriano Ronqui

Universidade Estadual de Campinas – pronqui@unicamp.br

Raphael Ferreira da Silva

Universidade Federal de Uberlândia – raphaelphferreira@gmail.com

O repertório é formado por duas composições de Cesar Traldi e uma terceira criada em um processo criativo à distância em parceria com Cleber Campos. A primeira obra trata-se de um dueto para trompete e marimba interpretado pelo próprio compositor junto com Paulo Ronqui, trompetista e professor da Unicamp. A segunda obra também trata-se de um dueto envolvendo um teclado de percussão (vibrafone) e um instrumento de sopro (saxofone soprano), novamente a obra é interpretada por Cesar Traldi em parceria com Raphael Ferreira, saxofonista e professor da UFU. O repertório é finalizado com um dueto de percussão criado e interpretado pelos percussionistas Cesar Traldi (UFU) e Cleber Campos (UFRN). Trata-se de um processo criativo realizado à distância em três etapas: 1) gravação de uma improvisação livre no vibrafone; 2) gravação da bateria a partir da parte de vibrafone gravada; e 3) processamento do áudio dos instrumentos em estúdio criando uma terceira camada sonora.

Ilustração #2 (2019)

Cesar Traldi (1983)

Momentos #2 (2021)

Cesar Traldi (1983)

Juruá (2021)

Cesar Traldi (1983) e Cleber Campos (1978)

Concerto 01 (23nov QUA / 19h00)

Na Gaveta: performance e gravação da percussão e bateria a distância em formato collab, no contexto da música instrumental brasileira

<https://youtu.be/FIKTtZkUWUg>

Cleber da Silveira Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – cleberdasilveiracampos@gmail.com

Durante o contexto da pandemia de Covid-19, artistas encontram nas plataformas de compartilhamento de vídeos um importante meio motivacional para manter suas produções ativas e respectivas divulgações de suas performances. Nesse contexto, quando relacionado a música instrumental brasileira, diversos trabalhos foram gravados a distância em formato colaborativo, usualmente denominado por *collab* (parcerias em coleções). Assim, esse concerto apresenta duas gravações realizadas neste mesmo formato, durante os meses de maio e junho de 2020, junto a Big Band *Na Gaveta*. Para tanto, foram gravadas as músicas *De Papel e Caneta*, do guitarrista Emiliano Sampaio, e *Lambada de Serpente*, de Djavan, com arranjo do saxofonista Marcelo Valezi. Cabe destacar que tanto a percussão quanto a bateria, em ambas as músicas, foram gravadas por primeiro, apenas a partir de um *click track* guia como referência, em formato *MIDI*.

De Papel e Caneta (2007)

Emiliano Sampaio (1984 -)

Lambada de Serpente (1980)

Djavan (1949 -)

Concerto 01 (23nov QUA / 19h00)

Convidado do III CBP

Programa de improvisação silenciosa

<https://youtu.be/FIKTtZkUWUg>

Guilherme Marques Dias
gmdias@hotmail.com

Guilherme Marques é músico profissional – professor, intérprete, compositor e pesquisador. Doutor em música pela Unicamp, atua como baterista e percussionista com ênfase nas áreas da performance em música, e docência em nível superior. Como intérprete, desenvolve trabalhos ligados à improvisação e suas mais variadas formas: o jazz, a música brasileira, a improvisação livre e propostas interdisciplinares envolvendo outras linguagens artísticas, notadamente o teatro e a dança. Dedicar-se com maior intensidade aos trabalhos autorais, (i)miscível – duo com Amilcar Rodrigues -, À Deriva, Olho Mágico e Música de Selvagem; atua também em projetos como músico freelancer. Colabora regularmente com as companhias de teatro Les Commediens Tropicales e Estrela D’Alva e a companhia de dança iN SAiO. Na área acadêmica, foi docente da Escola Superior de Música na Faculdade Cantareira, onde lecionou por 15 anos disciplinas teóricas (teoria e percepção, prática de conjunto), instrumento e orientação em projetos de pesquisa e conclusão de curso. É coordenador dos cursos de extensão/especialização no IP&T Brasil (Instituto de Percussão e Tecnologia), onde elabora, produz e coordena cursos especiais de curta duração com temáticas variadas na área de bateria. É parecerista da ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical), membro da ANPPOM, além de colaborar regularmente em bancas e comissões de julgadoras em bancas de mestrado e doutorado de diversas universidades brasileiras.

[musicaaderiva.com.br | kvar.mus.br | musicadeselvagem.com | cialct.com.br | insaiciadearte.com.br]

<http://lattes.cnpq.br/8014469495207315>
<https://www.youtube.com/GuilhermeMarquesMusic>
https://www.instagram.com/guilherme_marques_d
<https://www.iptgibafavery.com.br/>

Programa de Improvisação Silenciosa (2022)
Guilherme Marques Dias (1978)

Concerto 02 (24nov QUI / 11h00)**Convidado do III CBP****I Recital de Mestrado – PPGMUS-UFRN
Duo Repercuti**

https://youtu.be/H_LezxwxeMI

Emerson Coelho

coelhopercussivo@gmail.com

Emerson Rodrigues “Pequeno”

emerson_perc@gmail.com

Emerson Coelho, 29 anos, teve no tio, Célio - que é timpanista na Banda Sinfônica da Cidade do Recife - a influência inicial para a música. Foi com ele que aprendeu o alfabeto musical, um pouco de teoria e ritmos como ciranda, caboclinho e maracatu. O Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu (que integra até hoje) e a Banda Marcial de Igarassu marcaram o início dos estudos, aprofundados no Centro Musical do Recife e Conservatório Pernambucano de Música, antes do Bacharelado em Música da UFPE, do qual foi o primeiro aluno de percussão. Integrou a Orquestra Sinfônica Jovem, Orquestra de Câmara de Pernambuco e Grupo de Percussão do Nordeste, com o qual gravou o disco “Território 21”, considerado o primeiro álbum de percussão gravado por grupo nordestino. Atualmente, é aluno do Mestrado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), tendo como orientador o Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos.

Emerson Rodrigues é pernambucano de Chã de Alegria, tem 26 anos e iniciou a carreira aos 12, na Orquestra Criança Cidadã, com o maestro Cussy de Almeida, no Recife. Foram seis anos participando do projeto. Atuou na Orquestra Jovem do Conservatório Pernambucano de Música e integrou a Orquestra Sinfônica da Paraíba até 2019. Cumpriu temporada na Orquestra Sinfônica do Recife, Orquestra de Câmara de Pernambuco e realizou concertos com grandes nomes da música brasileira, a exemplo de Dominginhos, Nando Cordel, Elba Ramalho e Yamandú Costa. É bacharel em Música - Percussão Erudita.

O Som das Baquetas - Ihim Orum (2022)

Emerson Coelho (1991) e Emerson Rodrigues
(1996)

Chick Corea Forever (2022)

Amaro Freitas (1991)

Anjo Negro (2022)

César Michiles (1975)

Chorinho Bom (2022)

Beto Hortis (1974)

Nó de Imbuia (2022)

Laís de Assis (1993)

Ijó Asé Erê (2021)

Emerson Coelho (1991)

**Intervenção com Fragmentos do Ritmo do
Baque do Maracatu Nação Estrela Brilhante
de Igarassu(interação e criação em tempo
real)**

Emerson Coelho (1991) e Emerson Rodrigues
(1996)

Pakiparabaki (2022)

Henrique Albino(1996)

Concerto 03 (24nov QUI / 13h00)

Da corda ao ritmo: diálogos experimentais

<https://youtu.be/oEVf95cv3cU>

Rafael Alves de Oliveira
CEMARB – Conservatório Estadual de Música e Artes Raul Belém – rafaabateria@gmail.com

Everton Gustavo Dias
UFU – Universidade Federal de Uberlândia – gdiass936@gmail.com

Da corda ao ritmo, consiste em um diálogo experimental entre percussão e violino. Desenvolvido em formato de laboratório musical, a proposta expressa uma comunicação com fragmentos da música regional brasileira, sob a ótica da música contemporânea. O duo busca unir a percussão e o violino (explorando ritmos, timbres e melodias), e assim dialogar com as diferentes relações dessa união, sendo essa comunicação a base para todo nosso processo de criação e performance musical.

Serão apresentadas três intervenções audiovisuais (*Experimento I, Experimento II e Experimento III*). As composições apresentadas pelo duo partem do pressuposto de que os instrumentos de percussão popular podem ser pensados de maneira melódica, enquanto as melodias executadas pelo violino, com pequenos saltos e intervalos melódicos, agem como norteador para toda a construção rítmica durante a performance.

Esse projeto foi realizado durante o período de isolamento social devido à COVID-19 (2020-2021). As composições, arranjos e produção do material musical, foram todas feitas de modo remoto. As captações de áudio aconteceram de forma individual, em *home-studios* (com os poucos equipamentos que possuíamos). As gravações de vídeo aconteceram totalmente sem público, em local aberto, respeitando os períodos de quarentena e demais restrições recomendadas pela OMS.

Experimento I (2020)

Rafael Alves de Oliveira (28/12/1991) e Everton Gustavo Dias (29/11/1991)

Experimento II (2021)

Rafael Alves de Oliveira (28/12/1991) e Everton Gustavo Dias (29/11/1991)

Experimento III (2021)

Rafael Alves de Oliveira (28/12/1991) e Everton Gustavo Dias (29/11/1991)

Concerto 03 (24nov QUI / 13h00)

Duetos e obras eletroacústicas mistas para percussão escritas durante a pandemia (2020/2021)

<https://youtu.be/oEVf95cv3cU>

Cesar Adriano Traldi
Universidade Federal de Uberlândia – ctraldi@ufu.br

Miguel Faria da Silva
Orquestra Municipal de Uberaba – miguelfariabatera@hotmail.com

O repertório é formado por composições escritas por Cesar Traldi entre 2020 e 2021 durante o período de confinamento em decorrência da pandemia de Covid-19. As performances são realizadas pelo próprio compositor e/ou Miguel Faria. A primeira obra trata-se de um dueto para pandeiros brasileiros gravada ainda durante o período de confinamento, na qual procedimentos rítmicos tradicionalmente utilizados na música de concerto (ex: modulação métrica) são utilizados para guiar o discurso musical. Ressonâncias #3 e #7 fazem parte de um conjunto de oito obras escritas pelo compositor em que instrumentos de percussão interagem com sons eletroacústicos pré-gravados (Música Eletroacústica Mista). A primeira é interpretada pelo próprio compositor ao vibrafone e a segunda, escrita para marimba, por Miguel Faria, intérprete para quem a obra foi dedicada. O repertório é finalizado com um dueto de tambores gravado em 2022, ou seja, já fora do período de confinamento, o que possibilitou o estudo e performance da obra conjuntamente.

Órbitas #3 (2020)

Cesar Adriano Traldi (1983)

Ressonâncias #3 (2020)

Cesar Adriano Traldi (1983)

Ressonâncias #7 (2021)

Cesar Adriano Traldi (1983)

Tormenta (2020)

Cesar Adriano Traldi (1983)

Concerto 03 (24nov QUI / 13h00)

Convidado do III CBP

A bateria na música da América Latina

<https://youtu.be/oEVf95cv3cU>

Lucas Casacio
Universidade Federal de Integração Latino-Americana – lucascasacio@gmail.com

Lucas Casacio, nascido em 1980, é doutor em música e professor de percussão na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), em Foz do Iguaçu - PR. Foi músico solista das Orquestras de Montevidéu (Uruguai, 2019), da Universidade de São Paulo (Brasil, 2019), de Jerusalém (Israel, 2018), de Guimarães (Portugal, 2018) e de Campinas (Brasil, 2022, 2017, 2016 e 2014). Lucas foi um dos bateristas que integrou o elenco do programa “Brasil Toca Choro”, produzido pela TV Cultura, em 2018. Gravou a série integral dos Concertos Cariocas de Radamés Gnattali, repertório em que a bateria aparece pela primeira vez, na história da música brasileira, entre os solistas de uma orquestra sinfônica. Estes concertos foram lançados em CD pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, em 2016. Entre 2020 e 2022 gravou os álbuns “Vai Por Mim” (Luiz Tatit), “Trios” (Forntez), “Movimiento” (Analia Chernavsky), “Amisturapá” (Orlando Martínez), entre outros. Com o grupo Quatro a Zero gravou os álbuns “Alegria” (2011) e “Mesmo Outro” (2019). Em 2014, Lucas Casacio lançou o álbum “Entre Outras Coisas”. Foi integrante do grupo Amanajé, com quem gravou discos “Suíte Urbana” (2010) e “Puerto Quijarro” (2012). Tocou nas versões brasileiras dos musicais da Broadway, “Mamma Mia” e “Meu amigo Charlie Brown”. Lucas tocou ao lado de importantes nomes da música brasileira, tais como, Léa Freire, Ligia Amadio, Nailor Proveta, Toninho Ferragutti, Marcelo Martins, Hercules Gomes, Joel Nascimento, Arismar do Espírito Santo, Hermeto Pascoal, Carlinhos Antunes, Guga Stroeter, entre outros. Concomitantemente às atividades artísticas e didáticas, Lucas tem trabalhado como produtor executivo. Entre suas produções destaca-se o show “Cartas Brasileiras - Léa Freire e Orquestra de Guimarães”, realizado no “Guimarães Jazz 2018”, em Portugal.

Balaio de Gatos (2013)
Elladio Jarbas (1976)

Libertango (1974)
Astor Piazzola (1921-1992)

Concerto 04 (25nov SEX / 13h00)

Concerto Intersecção: obras para instrumentos de percussão brasileira no contexto da música de concerto

<https://youtu.be/ZIIAo7-ItWo>

Leonardo de Souza Pedro
Universidade Federal de Goiânia - leo_percussao@discente.ufg.br

Vitor Lyra Biagioni
Universidade Federal de Uberlândia – vlyra95@gmail.com

Propomos realizar a interpretação de obras escritas para instrumentos de percussão brasileira vinculadas às nossas pesquisas de graduação (Leonardo) e mestrado (Vitor). As duas pesquisas têm como um dos objetivos estudar e estimular a composição e performance utilizando instrumentos de percussão tradicionais da música popular brasileira no contexto da música de concerto contemporânea. *Cambucá* foi escrita em 2021 pelo compositor e percussionista Cesar Traldi a pedido do percussionista Leonardo Souza Pedro e trata-se de uma obra eletroacústica mista com suporte fixo para um *setup* de percussão múltipla brasileira e sons eletroacústicos. A obra *Percussão Múltipla Solo brasileira: Estudo #1 para instrumentos brasileiros* foi escrita em 2022 por Leonardo Souza Pedro e trata-se de uma obra desenvolvida para o método *13 estudos para percussão múltipla solo brasileira*, do mesmo compositor. A obra para pandeiro brasileiro trata-se de *Recortes para pandeiro brasileiro* escrita por Cesar Traldi e Vitor Lyra Biagioni, no qual utilizasse o pandeiro brasileiro interagindo com um suporte fixo, elaborado a partir de sons percussivos eletronicamente.

Cambucá (2021)
Cesar Traldi (1983-)

Estudo #1 para instrumentos brasileiros (2022)
Leonardo de Souza Pedro (1994-)

Recortes para pandeiro brasileiro e tape (2020)
Cesar Traldi (1983-) e Vitor Lyra Biagioni (1995-)

Concerto 04 (25nov SEX / 13h00)

Vassourinhas no contexto bossanovista

<https://youtu.be/ZIIAo7-ItWo>

Kamillo Kaio Pereira Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – kamillo_kaio@hotmail.com

As vassourinhas foram introduzidas e difundidas no contexto da música popular norte-americana. Justamente por esse motivo, a sonoridade das vassourinhas acabou sendo associada ao jazz (FRUNGILLO, 2002). No Brasil, as vassourinhas logo ganharam espaço sendo incorporadas inicialmente ao samba e depois à bossa nova, tornando-se uma das características deste estilo. Esta apresentação foi gravada durante a pandemia para ser apresentada remotamente em um recital, e nela estão contidas as obras *Chovendo na Roseira*, *Águas de Março* e *Chega de Saudade*, que foram compostas por Tom Jobim, sendo a última em parceria com Vinícius de Moraes. *Chovendo na Roseira* e *Águas de Março* fazem parte do icônico álbum *Elis & tom*, de 1974, que embora se trate de um álbum de bossa nova, apresenta “algumas características inusitadas dentro do universo bossanovista, como é o caso da métrica ternária” (ALMADA, 2010). Por fim, temos *chega de saudade*, que deu nome ao álbum de estreia do compositor João Gilberto, que foi lançado em 1959 e considerado o pontapé inicial da bossa nova.

Chovendo na Roseira (1971)

Antonio Carlos Jobim (1927 - 1994)

Versão: Rosa Passos

Águas de Março (1972)

Antonio Carlos Jobim (1927 - 1994)

Versão: Original

Chega de Saudade (1956)

Antonio Carlos Jobim (1927 - 1994) – Vinícius de Moraes (1913 - 1980)

Versão: Luciana Souza

Concerto 04 (25nov SEX / 13h00)

Convidado do III CBP Eric Alves e Artistas Alves

<https://youtu.be/ZIIAo7-ItWo>

Eric Alves

Alves Percussion – <https://www.alvespercussion.com/>

Eric Alves: iniciou seus estudos no ano 2000 em Conservatório Dramático e Musical – Dr. Carlos de Campos Tatuí /Brasil, onde cursou Tímpanos, Percussão e Acessórios. Formou-se no ano de 2006. No ano de 2001, enquanto participava de um evento e incentivado pelo percussionista brasileiro Claudio Steffan (em memória), iniciou suas pesquisas e estudos sobre lutheria para teclado de percussão sinfônica. Em paralelo aos estudos, Alves dedicou-se a pesquisar e produzir Xilofones. Anos depois, em 2004, Eric fundou a Alves Percussion, iniciando no mercado oferecendo seu produto - Xilofone. Desde então, não parou de investir e inovar para oferecer cada vez mais produtos de qualidade. No Brasil ganhou seu espaço possuindo grande destaque no mercado nacional, além de participações em encontros internacionais como: 12o e 16o Festival Internacional de Percusión Patagônia em 2014 e 2016, respectivamente. Primer Encuentro de Vibrafonistas de Montevideo em 2017 e IX Festival Internacional de Vibráfono y Marimba – Vibraciones Peru em 2019. Atualmente a Alves Percussion fabrica teclados sinfônicos: Xilofones, Marimbas, Vibrafones e Glockenspiels, customizados e com processo totalmente artesanal.

People Alone

Lalo Schifrin e Will Jennings
João Paulo Drumond – Vibrafone
Michel Limma – Piano e Arranjo
Ed Motta – Voz

Nordland (1904)

Rafael Peregrino – Xilofone

Tema de amor de Gabriela

Tom Jobim
André Juarez – Vibrafone

Beatriz

Edu Lobo e Chico Buarque
Natalia Mitre – Vibrafone

Lágrimas negras

Miguel Matamoros
Rodrigo Henriques – Vibrafone
Aline Gonçalves – Flauta

Chega de Saudade

Tom Jobim
Errol Rackipov – Transcrição (incluindo a
seção do improvisado)
Heri Brandino - Vibrafone

Concerto 05 (25nov SEX / 19h00)

Homenagem a Astor Piazzolla

<https://youtu.be/7xDnSEdHZi8>

Rubén Ricardo Zúñiga Rojas
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” - rubenzuniga@osesp.art.br

Ricardo Figueiredo Bologna
Universidade de São Paulo - ricardobologna@gmail.com

Em comemoração ao centenário de Astor Piazzolla (1921-1992), nesta apresentação fazemos uma homenagem ao revolucionário do tango com arranjos para marimba e vibrafone de Lincoln Antonio, Cyro Pereira e Rubén Zúñiga.

Começamos com *Adios Nonino*, obra composta dias depois da morte de seu pai Vicente Piazzolla, a quem seu filho costumava chamar de *Nonino* (avozinho em italiano).

Na sequência seguimos com *Oblivion*, famosa pelo filme italiano “Henry IV” de 1984, dirigido por Marco Bellocchio. Esta obra evoca tristeza, tem uma sofisticação harmônica e uma nostalgia sussurrada.

Finalizamos com *Escualo*. A palavra “escualo” vem do italiano “squalo” que significa tubarão e é título desde tango milonga composto em 1979. Piazzolla era um amante da pesca de tubarão e navegava todos os verões em Punta Del Este em busca do precioso trofeu.

Bom concerto!

Adios Nonino (1959)
Astor Piazzolla (1921-1992)
arr: Lincoln Antonio

Oblivion (1982)
Astor Piazzolla (1921-1992)
arr: Cyro Pereira

Escualo (1979)
Astor Piazzolla (1921-1992)
arr: Rubén Zúñiga

Concerto 05 (25nov SEX / 19h00)

Convidado do III CBP

Rusty Burge in Concert

<https://youtu.be/7xDnSEdHZi8>

Rusty Burge
Cincinnati College – Conservatory of Music - BUGERD@ucmail.uc.edu

Rusty Burge joined the Cincinnati College-Conservatory of Music faculty in 1992 as a member of Percussion Group Cincinnati, with whom he has performed extensively throughout North America, Europe and Asia. Recent performances include the Japan World Drum Festival, Chinese International Music Festival, Taipei International Percussion Convention, the Ravinia Festival, Merkin Hall in New York City and the International Percussion Convention. He has recorded with the Group for the Mode, Centaur, Einstein and Ars Moderno labels. The Group has also made concerto appearances with more than twenty different symphony orchestras. He was formerly principal percussionist with the West Virginia Symphony and plays extra with the Cincinnati Symphony. He received his undergraduate degree from the Eastman School of Music and a masters degree from CCM.

Professor Burge teaches percussion, jazz vibraphone and directs the CCM Steel band. He is an active jazz vibraphonist who has recorded for Summit, J Curve Records, Human Records and Telarc. Recent jazz performances with Ted Nash, Rich Perry, Peter Erskine, Dave Liebman, Rufus Reid, Steve Allee, Steve Houghton, Roland Vazquez, Michael Spiro and Jim Rupp. Recent performances at the 2016 PASIC Convention, the 2016 Midwest Clinic and the 2017 JEN Convention with the BAHA Quartet (Burge, Allee, Houghton and Allen.) His latest recordings are Faraway (with Steve Allee) and Driftin' with Steve Houghton, Steve Allee and Jeremy Allen. In 2017 Burge (as a member of PGC) was inducted into the Percussive Arts Society Hall of Fame.

Emergence (2021)

Rusty Burge (1964)

You and the Night and the Music (1934)

Arthur Schwartz (1900-1984)

Concerto 05 (25nov SEX / 19h00)

Convidado do III CBP

Obras contemporâneas brasileiras para percussão

<https://youtu.be/7xDnSEdHZi8>

Joaquim “ZITO” Abreu
(11)983970001

Joaquim Abreu: percussionista, iniciou seus estudos musicais em São Paulo com Dinho Gonçalves - bateria , Zé Eduardo Nazario - bateria e percussão popular com Claudio Stephan em 1977 no Conservatório do Brooklin Paulista percussão erudita fez parte por duas temporadas do Grupo de Percussão do Brooklin , também estudou com John Boudler . No período de 1980 a 84 foi bolsista do governo francês, obtendo os diplomas de percussão e música de câmara no Conservatório Nacional da Região de Strasbourg - França, nas classes de Jean Batigne, (fundador do Les Percussions de Strasbourg) Emmanuel Séjourné e Detlef Kiefer. Em 85, quando retornou ao Brasil, integrou-se por concurso a Orquestra Sinfônica Brasileira no Rio de Janeiro. A partir de 87 decide dedicar-se a difusão do repertório contemporâneo brasileiro apresentando-se no Carnegie Hall, em Nova York, na Rádio France, em Paris, no Grand Théâtre de Genebra, Rádio Bremen, Festival de Campos de Jordão, dentre outros, com o Duo Diálogos de Percussão, um de seus trabalhos mais expressivos. Em 2015, 2016 e 2017, apresentou-se na University of California –Riverside e no Auditorium Saint Germain-Paris, além de masterclasses em Strasbourg-França., Com Paulo Passos - Clarinetista e Andrea Kaiser -Soprano, realizou centenas de concertos em todo Brasil, Colômbia, Argentina, França e toda Europa. Por 22 anos lecionou percussão e música de câmara na Escola Municipal de Música de São Paulo. Participou em 22 CD's dedicados a Música Contemporânea Brasileira, Prêmio Petrobras de Música 2006, Diapason de Ouro no Brasil e na França, em 2006. Paulo C. Chagas, Flo Menezes, Almeida Prado, Gilberto Mendes, Luiz Carlos Cseko, Aylton Escobar, Eduardo G. Alvares, Roberto Victório e mais de 120 renomados compositores brasileiros dedicaram obras à Joaquim Abreu e os grupos com quem trabalhou. Membro do Núcleo Hespérides “Música das Américas” com quem gravou 4 CD's e ganhou vários editais culturais de circulação de concertos pelo país. Atualmente continua seu trabalho de difusão e gravação da Música Contemporânea Brasileira como solista, com o Materiales Ensemble – Grupo de Percussão e a soprano Andrea Kaiser, Duo Percussão e Clarinetes com Paulo Passos e o Núcleo Hespérides–Música das Américas.

No Meio do Caminho (2017)

Paulo C. Chagas (1953)

Noite do Catete 5 (2005)

LC Csekö (1945)