

anais do I congresso brasileiro de percussão

A pesquisa sobre percussão  
no Brasil: trajetória e  
novos desafios

Campinas, SP  
UNICAMP  
2017



# **ANAIS**

## **I Congresso Brasileiro de Percussão**

“A pesquisa sobre percussão no Brasil:  
trajetória e novos desafios”

ISBN: 978-85-92936-03-7

09 a 12 de maio de 2017  
Instituto de Artes da UNICAMP

---

Copyright © by organizadores, 2017

---

**Elaboração da ficha catalográfica**

Sílvia Regina Shiroma - Bibliotecária

**Realização**Universidade Estadual de  
Campinas – Instituto de Artes  
– UNICAMP**Núcleo Editorial**

IA/UNICAMP

Rua Elis Regina, 50

Cidade Universitária – CEP 13083-854

Campinas, SP – Tel: (19) 3521-1462

E-mail: [silviaregina@iar.unicamp.br](mailto:silviaregina@iar.unicamp.br)**Tiragem:** Eletrônica (E-book)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP  
Bibliotecária: Sílvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

C76a Congresso Brasileiro de Percussão (1. : 2017 : Campinas, SP).  
Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão: Apesquisa  
sobre percussão no Brasil: trajetória e novos desafios /  
coordenadores: Fernando Hashimoto; Carlos Stasi;  
Fernando Rocha; Cesar Traldi – Campinas, SP:  
IA/UNICAMP, 2017. 523p.

ISBN: 978-85-92936-03-7

1. Música para percussão. I. Hashimoto, Fernando Augusto  
de Almeida (Coord.). II. Stasi, Carlos (Coord.). III. Rocha,  
Fernando (Coord.) IV. Traldi, Cesar (Coord.) V. Título.

23a CDD 786.8

Impresso no Brasil  
2017

ISBN: 978-85-92936-03-7

## **INSTITUIÇÃO ORGANIZADORA**



UNICAMP

**Universidade Estadual de Campinas**

### **Reitor**

Prof. Dr. Marcelo Knobel

### **Pró-Reitor de Pesquisa**

Prof. Dr. Munir Salomão Skaf

### **Pró-Reitor de Pós-Graduação**

Prof. Dr. Andre Tosi Furtado

### **Diretora do Instituto de Artes**

Profa. Dra. Grácia Navarro

### **Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música**

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida

## **COORDENAÇÃO DO EVENTO**

Prof. Dr. Fernando Hashimoto – UNICAMP  
Coordenador Geral

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi – UNESP  
Coordenador Associado

Prof. Dr. Fernando Rocha – UFMG  
Coordenador Associado

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi – UFU  
Coordenador Associado

## **Comissão Científica**

Prof. Dr. Fernando Hashimoto – UNICAMP  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi – UNESP  
Prof. Dr. Fernando Chaib – UFMG  
Prof. Dr. Leandro Barsalini – UNICAMP  
Prof. Dr. Gregory Beyer – University of Northern Illinois/EUA

## **Comissão Artística**

Prof. Dr. Fernando Rocha – UFMG  
Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi – UFU  
Prof. Ms. Ricardo Bologna – USP  
Profa. Dra. Jullie Hill – University of Tennessee-Martin/EUA  
Prof. Dr. Eduardo Lopes – Universidade de Évora/Portugal

## **Pareceristas**

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi – UNESP  
Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi – UFU  
Prof. Dr. Cleber Campos – UFRN  
Prof. Dr. Daniel Gohn – UFSCAR  
Prof. Dr. Eduardo Ganesella – UNESP  
Prof. Dr. Eduardo Lopes – Universidade de Évora/Portugal  
Profa. Dra. Eliana Guglielmetti Sulpício – USP/RP  
Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira – UFG

Prof. Dr. Fernando Chaib – UFMG  
Prof. Dr. Fernando Hashimoto – UNICAMP  
Prof. Dr. Fernando Rocha – UFMG  
Prof. Dr. Gilmar Goulart – UFSM  
Prof. Dr. Gregory Beyer – University of Northern Illinois/EUA  
Prof. Dr. John Edward Boudler – UNESP  
Prof. Dr. Jorge Sacramento – UFBA  
Profa. Dra. Jullie Hill – University of Tennessee-Martin/EUA  
Prof. Dr. Leandro Barsalini – UNICAMP  
Prof. Dr. Mark Duggan – University of Toronto/Canada  
Prof. Dr. Ney Rosauo – University of Miami/EUA  
Prof. Ms. Ricardo Bologna – USP  
Prof. Dr. Rodolfo Cardoso – UNIRIO  
Prof. Dr. Rodrigo Paiva – UNIVALI

### **Produção Executiva**

Andreia Cristina Oliveira Ribeiro

### **Programação Visual e Divulgação**

Ivan Pinto de Avelar

### **Apoio Executivo**

Fátima Aparecida Vilela  
Rodolfo Marini Teixeira  
Luciana Gouveia Galuchino

### **Iluminação e Sonorização**

Airton César de Oliveira  
Rogério Israel Augusto  
Ivaldo Alves dos Santos

## I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO

Na última década ocorreu no país um aumento significativo de pesquisas que tratam da percussão em seus mais diversos aspectos. Esse movimento coincidiu com a criação dos primeiros programas de pós-graduação em performance/práticas interpretativas dedicados à percussão no país. O I Congresso Brasileiro de Percussão, tendo como tema: *A pesquisa sobre percussão no Brasil: trajetória e novos desafios*, buscou divulgar os resultados da pesquisa realizada no Brasil e fomentar o diálogo com a pesquisa em desenvolvimento. O congresso realizado entre 9 a 12 de maio de 2017, teve a participação de pesquisadores, docentes, discentes, artistas e educadores que durante os dias do congresso refletiram conjuntamente sobre a percussão – aqui entendida em sua amplitude: percussão erudita, bateria e percussão popular; tanto na áreas de práticas artísticas, como no ensino e na pesquisa.

O congresso contou, além das apresentações de artistas convidados pela comissão organizadora, com as seguintes atividades: 1. **Conferências** – proferidas por pesquisadores(as) convidados(as) de reconhecida trajetória internacional, com o intuito de discutir temas referentes ao congresso; 2. **Mesas-redondas** – compostas por pesquisadores(as) convidados(as) de reconhecimento nacional, que abordaram temas pertinentes ao congresso; 3. **Comunicações orais e pôsteres** – que apresentaram os trabalhos científicos submetidos ao evento e analisados pela comissão científica; 4. **Apresentações artísticas** – que englobaram os trabalhos artísticos submetidos ao evento e analisados pela comissão artística, nos formatos de Recitais-conferências ou Recitais compartilhados.

## ÍNDICE

### COMUNICAÇÕES

- Exploração tímbrica através de uma caixa preparada**  
*Thiago de Souza Ferreira*  
*Cesar Adriano Traldi* pg. 13
- Técnica estendida e preparação instrumental no vibrafone: considerações e exemplificações**  
*Guilherme Massao Misina*  
*Cesar Adriano Traldi* pg. 22
- Sixxen e música eletroacústica: o diálogo entre instrumento microtonal e aparatos eletroeletrônicos**  
*Lucas Davi de Araújo*  
*Ronan Gil de Moraes* pg. 35
- A Percussão múltipla solo: aspectos históricos e considerações sobre o *Estudo n.4* de Luiz d`Anunciação e *Três Danças Rituais* de Roberto Victorio**  
*Ricardo de Figueiredo Bologna* pg. 45
- A relação conceitual entre Antonin Artaud e Stuart Saunders Smith**  
*Daniela Rocha de Oliveira*  
*Fernando Rocha* pg. 54
- A percussão, o percussionista, a voz e a fala: um recorte prático-teórico de uma interface essencial na Música-Teatro**  
*Paulo Zorzetto* pg. 63
- Processo criativo e estratégias cênicas na montagem e execução da obra *?Corporel* (Vinko Globokar)**  
*Carlos Henrique de Moraes Alves*  
*Cleber da Silveira Campos* pg. 71
- Kora*: análise de uma obra camerística para sexteto de berimbaus afinados**  
*Alex Sousa Fraga*  
*Daniela Rocha Oliveira*  
*José Henrique Soares Viana*  
*Mateus Espinha Oliveira*  
*Rafael de Mello Matos* pg. 81
- Chocalhos populares em uma peça para percussão e eletrônica: *Boreal III*-processos interpretativos**  
*Mateus Espinha Oliveira* pg. 91



- O processo de memorização da peça *L'Art Bruit*, de Mauricio Kagel**  
*Daniel Serale* pg. 101
- Pléiades: Uma Proposta de Análise Performativa para a Obra de Iannis Xenakis***  
*Leonardo Caire da Silva*  
*Leonardo Bertolini Labrada*  
*Ronan Gil de Moraes* pg. 112
- Obras seminais do repertório brasileiro para tímpanos solo ou solista: inovações e peculiaridades**  
*Fernando Hashimoto* pg. 127
- O desenvolvimento de um projeto em torno da construção de sixxen: descrição, subprojetos, resultados e desenvolvimento de protótipos**  
*Ronan Gil de Moraes*  
*Fernando Martins de Castro Chaib*  
*Fabio Fonseca de Oliveira*  
*Leonardo Bertolini Labrada*  
*Catarina Percinio*  
*Sarah Brabo Durand* pg. 146
- O uso de programas de gravação e edição de áudio no ensino de bateria**  
*José Everton Cardoso da Silva*  
*Rodrigo da Silva Melo* pg. 158
- Processos de ensino coletivo de bateria e percussão: reflexões sobre uma prática docente**  
*Henry Raphaely de Souza*  
*Regina Fink Schambeck* pg. 167
- Desafios do ensino on-line de percussão**  
*Daniel Gohn* pg. 177
- O Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Música da UFMT e o desafio da implantação da sua Habilitação em Percussão**  
*José Augusto Duarte Lacerda* pg. 185
- O diálogo multifacetado entre artes e tecnologias para a iniciação em percussão: desafios, possibilidades e apontamentos para a musicalização de 08 a 14 anos**  
*Ronan Gil de Moraes*  
*Jean Paulo Ramos Gomes*  
*Léia Cássia Pereira da Paixão*  
*Lucas Davi de Araújo*  
*Lucas Fonseca Hipolito de Andrade* pg. 198
- Relato das estratégias de ensino de bateria na Universidade Estadual de Campinas**  
*Leandro Barsalini* pg. 209

**Questões metodológicas do estudo do samba na bateria: reflexões sobre práticas comuns de ensino e paradigmas reproduzidos pela literatura de bateria e percussão no Brasil.**

*Helio Alexandrino Pacheco Cunha*  
*Fernando Hashimoto* pg. 214

**Relato de experiência: Workshops de Tímpanos em Manaus**

*Tarcísio Braga*  
*Erick Menezes Figueiredo* pg. 223

**Quatro estudos básicos de abafamentos para a técnica de duas baquetas: uma proposta didática para o estudo do vibrafone**

*Alisson Antonio Amador* pg. 229

**Prevenção de Lesões Musculoesqueléticas em Atividades da Banda Marcial: percepção de alunos de percussão e regentes**

*Márcio Szulak* pg. 249

**Reflexões sobre gestão sustentável e a utilização de resíduos sólidos enquanto instrumento em duas obras escritas originalmente para percussão**

*Pedro Henrique Machado Freire*  
*Cleber da Silveira Campos* pg. 263

**A performance singular do baterista Nenê na música *Alexandre, Marcelo e Pablo***

*Guilherme Marques*  
*Fernando Hashimoto* pg. 275

**Prismas em Modulações Métricas**

*Kelvin Silva da Cruz* pg. 287

**O Improviso de Edu Ribeiro na Música Céu e Mar**

*Jaderson Antonio Alves Cardoso*  
*Rodrigo Gudin Paiva* pg. 304

**A condução em três camadas rítmicas característica de Dom Um Romão**

*Gilberto Alves Favery*  
*Fernando Hashimoto* pg. 313

**A bateria melódica: considerações sobre sua conceituação teórica e aplicação prática**

*Dhieego Cardoso de Andrade*  
*Leandro Barsalini* pg. 332

**O toque de Wilson das Neves: estudo interpretativo da performance da bateria em *Deixa isso pra lá***

*Luiz Guilherme Sanita* pg. 341

**Um estudo sobre a performance musical do baterista Adelson Silva**

*Adriano Ramos Coelho*  
*Cleber da Silveira Campos* pg. 349

- Cleber Almeida e a música regional nordestina: Adaptações rítmicas contemporâneas para a bateria**  
*Carlos Eduardo Sueitt Garanhão*  
*Leandro Barsalini* pg. 364
- Russo e o pandeiro brasileiro: trajetórias entre marginalidade e *glamour***  
*Eduardo Marcel Vidili* pg. 371
- Tambores da Amazônia: um estudo da performance musical percussiva de 3 ritmos da Amazônia brasileira**  
*Ygor Saunier Maфра Carneiro Monteiro* pg. 382
- Os toques do Candomblé *Ketu*: a circularidade do *gã* e o caráter espiral do *rum***  
*Luciano da Silva Candemil* pg. 398
- Música Popular Instrumental Brasileira no Vibrafone Solo: Ferramentas para arranjo e performance**  
*Natália Camargo Mitre de Oliveira*  
*Fernando de Oliveira Rocha* pg. 406
- Pandeiro de náilon: as técnicas de Osvaldinho da Cuíca, Iverson Santos e Pimpa**  
*Gustavo Surian Ferreira* pg. 415
- Idioma e sonoridades do repinique: proposta de uma escrita musical**  
*Rafael Y Castro*  
*Carlos Stasi* pg. 428
- Elementos rítmicos, tímbricos e formais da Saya afro-boliviana**  
*Christian Quenta Herrera*  
*José Augusto Mannis* pg. 437
- ESCOLA DE BATUQUE: relato da experiência pedagógica com percussão na comunidade Zumbi dos Palmares em Santa Bárbara d'Oeste.**  
*Helio Alexandrino Pacheco Cunha* pg. 448
- A introdução da percussão melódica, através do glockenspiel, nas oficinas de percussão do Projeto Guri, ministradas nos Centro de Internação da Fundação Casa na capital e interior de São Paulo**  
*Rafael Y Castro*  
*Carlos Stasi* pg. 456
- Maracatu em um curso profissionalizante: estudantes do Projeto Pescar em contato com a música brasileira**  
*Diego Conto Lunelli* pg. 466
- Grupo de percussão e educação musical para crianças com autismo**  
*Rodrigo Gudin Paiva*  
*Cristina Maria Pozzi* pg. 473

**O ensino de percussão na Fundec e no Projeto Guri na cidade de Sorocaba***Daniel Dias de Lima**Thiago Felipe de Macedo*

pg. 483

**PÔSTERES****Mecanismos de Abafamento para Teclados de Percussão: a construção de um modelo para Sixxen***Rodrigo Mota Lins**Ronan Gil de Moraes*

pg. 490

**Instrumentos preparados e expandidos: composição e performance para trio de caixas***Alex Francisco da Silva**Cesar Adriano Traldi*

pg. 503

**Construindo um Hipertímpano***Daniel Dias de Lima**Cesar Adriano Traldi*

pg. 511

**O uso dos teclados de percussão no repertório orquestral de três compositores brasileiros: Guerra–Peixe, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes***Anna Layza Cardoso Boiatti de Souza**Fernando Hashimoto*

pg. 517

**Catálogo de Obras Brasileiras para Marimba***Maria Fernanda Zucchi Pombalino*

pg. 523

## Exploração tímbrica através de uma caixa preparada

*Thiago de Souza Ferreira*

*Universidade Federal de Uberlândia - justapird@hotmail.com*

*Cesar Adriano Traldi*

*Universidade Federal de Uberlândia - ctraldi@ufu.br*

**Resumo:** Apresentamos aqui o processo de composição e performance da obra *Por um fio* para caixa preparada. Iniciamos refletindo sobre o conceito de instrumento preparado e descrevendo a caixa preparada utilizada na pesquisa. Apresentamos uma análise composicional e interpretativa da obra composta e finalizamos apontando os desdobramentos futuros da pesquisa.

**Palavras-Chave:** Instrumento preparado, Caixa, Exploração tímbrica, Improvisação.

### **Exploration of timbre through a prepared snare drum**

**Abstract:** We present here the process of composition and performance of the music *Por um fio* for prepared snare drum. We started by reflecting on the concept of prepared instrument and describing the prepared of the snare drum used in the research. We present a compositional and interpretative analysis of the composite music and conclude by pointing out the future unfolding of the research.

**Keywords:** Prepared instrument, Snare drum, Exploitation of timbre, Improvisation.

## **1. Introdução**

Esse artigo apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia intitulada “Exploração tímbrica na bateria” (FERREIRA e TRALDI, 2015) e está vinculada ao projeto de pesquisa “Percussão e eletrônicos em tempo real: Composição e performance” coordenado pelo Prof. Dr. Cesar Traldi e financiado pela Fapemig.

Nessa pesquisa de mestrado a bateria está sendo utilizada como instrumento solista, em improvisações livres e/ou semiabertas, tendo a exploração tímbrica como principal elemento dessas improvisações. Assim, a metodologia utilizada passa pela realização de oficinas de experimentação onde algumas possibilidades de exploração tímbrica são estudadas e os resultados dessas oficinas geram obras musicais e elementos que serão utilizados nas improvisações finais. As possibilidades de exploração tímbricas estudadas nessa pesquisa são: 1) Acréscimo de instrumentos ao setup tradicional da bateria (acústicos e/ou eletrônicos); 2) Utilização de técnicas

estendidas (FERREIRA e TRALDI, 2016A); 3) Instrumentos expandidos por meios eletrônicos (FERREIRA e TRALDI, 2016B); 4) Interação com dispositivos eletrônicos em tempo real; e 5) Utilização de instrumentos preparados. A obra *Por um fio*, aqui apresentada, é um dos resultados da oficina de exploração tímbrica por meio de um instrumento preparado.

Para apresentarmos essa obra iniciaremos com uma breve reflexão sobre o conceito de *instrumento preparado* e uma descrição da *caixa preparada* utilizada. Em seguida apresentamos o processo de *composição e performance da obra Por um fio*. Finalizamos apresentando *reflexões e conclusões* sobre o processo vivenciado e apontamos os desdobramentos futuros da pesquisa.

## 2- Instrumento preparado

A ideia de instrumento preparado nos remete a John Cage (1912-1992). O compositor, desafiado a criar um acompanhamento para dança de caráter étnico utilizando somente um piano, optou por modificar os sons do instrumento, fixando pequenos objetos entre suas cordas, levando o piano a soar como um pequeno grupo de percussão. (PRITTCHE, 1993:23 apud COSTA, 2004: 21). Segundo o Pesquisador Valério Fiel da Costa (2004):

“[...] trata-se de um recurso de transformação dos sons de um piano normal, [...] em que 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: XIX).

Assim, o preparo de Cage ampliou e alterou a sonoridade do piano. Logo, abriu caminho para que outros compositores e instrumentistas experimentassem diferentes maneiras de preparo em outros instrumentos sendo que:

“A ‘preparação’ pode apenas alterar o som do objeto (pregadores, colheres, papel, alumínio) ou somar o próprio som ao do instrumento (guizos pendurados, sinos de vento, moedas). É possível também que o objeto emissor sirva como meio de acionamento de outros corpos por simpatia – caixa, tam-tam, pratos, entre outros.” (LABRADA, 2014: 54)

## Caixa preparada

Iniciamos a oficina com instrumento preparado, realizando uma busca por obras para instrumentos de percussão preparados, principalmente para os instrumentos que formam o setup da bateria. Assim, nos deparamos com o trabalho do baterista Chris Corsano e sua obra *These Things Are Not Fancy*<sup>1</sup>, onde é fixada uma corda em dois parafusos opostos de uma caixa e um cavalete de violino apoiado na pele da caixa aproximadamente no centro da corda. A corda é tocada com arcos e os sons são amplificados pela caixa, ou seja, a caixa funciona como a caixa acústica de um instrumento de corda. Além disso, a esteira quando ligada vibra por simpatia gerando uma sonoridade bastante característica.



Fig. 01: Caixa preparada de Chris Corsano, onde podemos observar a corda e cavalete fixados no instrumento e a performance com arcos. Fonte:

[https://www.youtube.com/watch?v=J\\_bNsmvCSaU&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=J_bNsmvCSaU&feature=youtu.be)

Inspirados pelas sonoridades atingidas por Chris Corsano, resolvemos realizar um preparo similar na bateria. Entretanto, antes de partimos para o setup completo, construímos e realizamos experimentos sonoros apenas na caixa, com o objetivo de explorar e expandir ainda mais as sonoridades desse preparo. A obra *Por um fio* apresentada nesse artigo é o resultado dessa primeira etapa da oficina. Entre as modificações que realizamos em nosso preparo da caixa está:

**1) Utilização de cordas de violoncelo:** optamos por utilizar além dos arcos, diversos tipos de baquetas para percutir a corda, buscando assim ampliar o leque de sonoridades. Assim, optamos pela utilização de cordas mais grossas, por serem mais resistentes e por consequência aguentarem mais os ataques realizados com as diferentes baquetas;

**2) Utilização de um cavalete de violoncelo:** inicialmente utilizamos a corda de violoncelo com um cavalete de violino. Entretanto, a corda ficava muito próxima da pele dificultando alguns efeitos e a utilização de baquetas pequenas como as de

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=J\\_bNsmvCSaU&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=J_bNsmvCSaU&feature=youtu.be)

triângulo. Assim, a utilização de um cavalete maior possibilitou maior espaço entre a corda e a pele da caixa facilitando a performance;

**3) Posicionamento do cavalete mais próximo a uma das extremidades da corda:** esse posicionamento mais “irregular” gerou duas sonoridades bem distintas entre as duas regiões da corda, divididas pelo cavalete. Assim, temos um som mais agudo e outro mais grave.



Fig. 02: Caixa preparada com corda e cavalete de violoncelo, utilizada na pesquisa. É possível notar o cavalete mais próximo a uma das extremidades da corda resultando em uma região menor (mais aguda) e outra maior (mais grave).

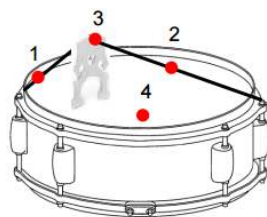
### 3- Composição e performance da obra *Por um fio*

Após concluirmos o preparo da caixa, iniciamos uma série de experiências sonoras para identificar as novas possibilidades e também as modificações nas sonoridades originais da caixa.

A utilização da corda de violoncelo na caixa trata-se de um preparo que amplia as sonoridades do instrumento sem grandes modificações nos sons originais. Uma pequena alteração identificada é uma sonoridade mais “seca”, no toque direto na pele, em decorrência da pressão que o cavalete exerce sobre ela, atrapalhando sua vibração natural.

O acréscimo da corda possibilitou três novas regiões de toque no instrumento: 1) na parte mais grave da corda; 2) na parte mais aguda; e 3) no cavalete. O som, que ouvimos quando tocamos a corda, é proveniente dela mesma e amplificado pela caixa.





**Regiões de toque**

- 1 – Corda Aguda (CA)
- 2 – Corda Grave (CG)
- 3 – Cavalete (CV)
- 4 – Pele (PE)

Fig. 03: Imagem presente na bula da obra *Por um fio* onde podem ser observados quatro pontos de toque na caixa preparada. A região tradicional na pele e as três novas regiões geradas pelo preparo do instrumento.

O corpo da caixa funciona como uma caixa acústica semelhante à do banjo (instrumento de cordas semelhante a um violão que tem como caixa acústica um corpo cilíndrico revestido por uma pele). Como a caixa acaba funcionando como uma espécie de caixa acústica da corda, um importante recurso é o sistema de ligar e desligar a esteira da caixa. Quando a esteira está desligada, ouvimos apenas o som produzido pela corda amplificado pela caixa. Quando a esteira está ligada, ouvimos o som da corda amplificado pela caixa e a vibração por simpatia da esteira, localizada na pele inferior do instrumento gerando sonoridades bastante interessantes.

Como a sonoridade principal é a da própria corda, iniciamos os testes utilizando um arco para tocar. Em seguida partimos para experimentos com baquetas: de tímpano, de caixa, de triângulo, vassourinha, rute e os dedos. Pra todas essas possibilidades foram sendo testadas diferentes regiões do instrumento e diferentes técnicas de performance como: dead stroke, rulos, notas pontuais, raspagem, etc.

Após uma série de testes, através de longas seções de improvisações, selecionamos algumas sonoridades que nos pareceram mais interessantes e partimos para a elaboração de uma obra. Assim, iremos aqui descrever as sonoridades exploradas na composição, utilizando ilustrações da partitura, dividida em três trechos e apresentando aspectos da performance. O título da composição é *Por um fio*, remetendo ao tipo de preparo realizado no instrumento com uma corda - “fio”.

A obra inicia-se em compasso quatro por quatro, com a caixa desligada e utilização de baquetas de tímpano. Os dois primeiros tempos de cada compasso são preenchidos com uma frase realizada na pele e um glissando através de pressão com a baqueta na pele. Como já foi dito, o cavalete exerce pressão constante na pele, assim, para que esse efeito realmente seja eficaz, é necessário aplicação de uma grande

pressão na pele durante o glissando. O terceiro e quarto tempo de cada compasso são preenchidos por frases utilizando os sons da corda (agudo e grave), do toque sobre o cavalete e do aro da caixa.

No compasso 9 existe uma seção de improvisação onde a ideia do ostinato com glissando nos dois primeiros tempos deve ser mantida e o preenchimento do terceiro e quarto tempo deve ser improvisado utilizando os sons já citados ou similares. A duração dessa seção de improvisação é livre, assim como todas as seções de improvisação da obra.

O trecho é finalizado através de um *rallentando* na região grave da corda.



Fig. 04: Primeiro trecho da obra *Por um fio*.

O segundo trecho (A) é realizado com baquetas de caixa. Um rulo na região grave da corda é mantido como uma espécie de pedal e notas pontuais são realizadas na região aguda da corda. Essa frase é intercalada com frases utilizando toque na pele, aro e baqueta contra baqueta. Nos compassos 20 e 21 existe uma nova seção de improvisação onde o intérprete deve manter a primeira frase com utilização do rulo e notas pontuais na corda, intercalado com improvisações utilizando os sons da pele, aro, baqueta contra baqueta, cavalete, corda (agudo e grave), etc. A sonoridade dos rulos ficam mais interessantes quando realizados na região da corda mais próxima do aro da caixa.

O trecho é finalizado com a frase inicial (rulo e sons pontuais na corda) através de um grande decrescendo. Em seguida é retirado o rulo restando as notas

pontuais na região aguda da corda. No compasso 28 é acrescentada uma nota na região grave da corda e a frase é repetida em seguida com baqueta de triângulo, que será utilizada na próxima seção.

Fig. 05: Segundo trecho da obra *Por um fio*.

O último trecho da obra *Por um fio*, (fig. 06), apesar de visualmente pequeno, pode durar tanto ou mais tempo que os dois primeiros trechos da obra. Nesse trecho é exigido maior criatividade do intérprete, uma vez que é formado por diferentes seções de improvisação com duração livre e apenas a indicação de efeitos e sonoridades que devem ser utilizadas nelas.

A letra “B” é formada por três compassos. No primeiro e segundo são utilizados efeitos de raspagem da baqueta de triângulo na corda e no terceiro uma

seção de improvisação com as baquetas de triângulo utilizando sons de toque, raspagem e dead stroke. Na letra “C” uma mão continua com a baqueta de triângulo realizando os sons da seção anterior e na outra passa a produzir sons na região aguda da corda com o arco.

O compasso 35 é uma transição entre duas seções de improvisação, (C e D), onde uma nota longa e crescendo na região grave da corda é realizada ao mesmo tempo em que a esteira da caixa deve ser ligada.

Na seção de improvisação que segue (D), o arco passa a ser utilizado nas duas regiões da corda somado a sons da baqueta de triângulo e efeitos utilizando os dedos. Através da pressão da ponta dos dedos na corda é possível gerar harmônicos agudos. Além disso, a pressão da pele com o dedo, ao mesmo tempo em que são realizados sons com o arco nas cordas, gera interessantes glissandos.

A obra é finalizada com uma seção de improvisação onde um vibrato deve ser realizado na corda com o arco e um glissando realizado através da raspagem da baqueta de triângulo na corda. O último compasso apresenta um vibrato que vai diminuindo sua velocidade gradualmente e a obra deve ser encerrada apenas com o som da vibração da esteira.

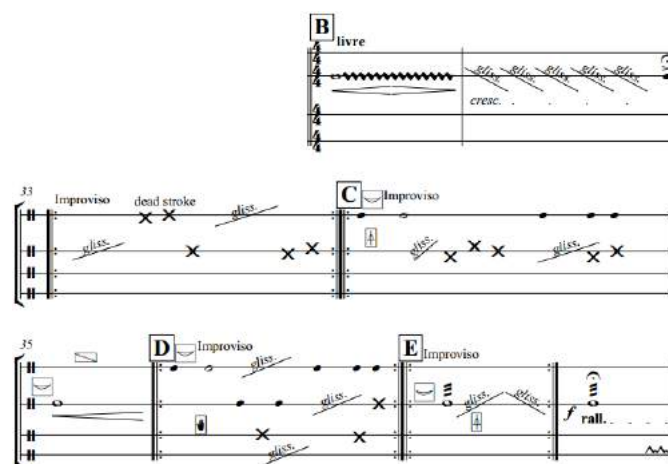


Fig. 06: Terceira seção da obra *Por um fio*.

#### 4- Reflexões e conclusões

O preparo de instrumentos, inicialmente pensado por Cage para o piano, tornou-se uma importante ferramenta composicional dos séculos XX e XXI, principalmente para compositores interessados na exploração tímbrica dos instrumentos. A obra *Por um fio* é um dos resultados de pesquisa de mestrado em

andamento no programa de pós-graduação em música da UFU com foco na exploração tímbrica na bateria.

A composição e performance dessa obra foi extremamente importante para entendermos que na performance de um instrumento preparado existem grandes mudanças nas sonoridades e também na postura interpretativa. Assim, é extremamente importante que os intérpretes estejam abertos a novas linguagens e modificações em sua postura interpretativa.

O próximo passo dessa pesquisa é a criação e composição de uma obra para uma bateria preparada, utilizando o mesmo tipo de preparo aqui apresentado e em seguida a utilização desses instrumentos preparados em contexto mais amplos de livre improvisação.

### Referências

COSTA, Valério Fiel da. O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

FERREIRA, T. S.; TRALDI, C. A. O Instrumento Bateria. *DAPesquisa*, v.10, p. 156-165, 2015.

FERREIRA, T. S.; TRALDI, C. A. Análise sonora de técnicas estendidas na bateria. In: *XXVI Congresso da ANPPOM*, 2016, Belo Horizonte. Anais do XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte: Editora da UEMG, 2016A.

FERREIRA, T. S.; TRALDI, C. A. Caixa Expandida por Meios Eletrônicos: Construção, Composição e Performance. *Revista Vortéx*, v.4, p. 1-19, 2016B.

LABRADA, Leonardo Bertolini. Possibilidades e Categorias de Exploração Tímbrica: considerações sobre as relações intérprete/instrumento na Performance. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.



## **Técnica estendida e preparação instrumental no vibrafone: considerações e exemplificações**

*Guilherme Massao Misina*

*Universidade de São Paulo – guilhermemmisina@hotmail.com*

*Cesar Adriano Traldi*

*Universidade de Uberlândia – ctraldi@ufu.br*

**Resumo:** este texto tem como objetivo discutir as expressões técnica estendida e preparação instrumental a fim de auxiliar instrumentistas a entenderem e interpretarem melhor o repertório que apresenta estes fenômenos. A metodologia utilizada foi basicamente uma revisão bibliográfica e apresentação de exemplos práticos de peças para vibrafone solo. Este instrumento foi escolhido por ser bastante versátil e muito utilizado em composições com exploração tímbrica.

**Palavras-Chave:** Técnica estendida, instrumento preparado, vibrafone.

**Extended technique and instrumental preparation on the vibraphone:  
considerations and exemplifications**

**Abstract:** This paper has as its goal the discussion about the expressions extended technique and instrumental preparation in order to help performers to better understand and interpret the repertoire which contains these kinds of phenomena. The used methodology was basically a literature review and presentation of practical examples of solo vibraphone pieces. The vibraphone was chosen because of its versatility and for being used in many compositions with timbrical exploration.

**Keywords:** Extended technique, instrumental preparation, vibraphone.

### **1. Introdução**

A utilização de técnicas estendidas é um elemento muito encontrado e utilizado pelos compositores do século XX. Embora pareça demasiado recente, é possível encontrarmos muitas pesquisas sendo realizadas até o momento sobre este assunto, levando nossa busca a textos que nem sempre tratam especificamente da área da percussão. Já o conceito de instrumento preparado foi criado por John Cage em 1940, através do acréscimo de parafusos, borrachas e outros objetos nas cordas de um piano, com o objetivo de alterar a sonoridade do instrumento. A ideia inicialmente pensada por Cage para o piano tem sido aplicada a outros instrumentos desde então.

O objetivo dessa pesquisa é refletir sobre os conceitos “técnica estendida” e “instrumento preparado” de maneira a entender as diferenças entre eles. Para isso, iremos realizar uma revisão bibliográfica e apresentaremos exemplos musicais em

obras para vibrafone. Labrada (2014) e Chaib (2007) trazem grandes contribuições para a elaboração deste trabalho, principalmente pelo fato de ambos abordarem conjuntamente as expressões centrais deste trabalho e o vibrafone como alvo de exploração timbrística.

Assim, apresentaremos os conceitos de *Técnica tradicional*, *Técnica Estendida* e *Instrumento Preparado*, apresentando definições encontradas na bibliografia estudada, somado a exemplos de obras para vibrafone onde foram utilizados esses conceitos. Finalizamos apresentando nossas *reflexões e conclusões*.

## 2. Técnica tradicional

Para podermos abordar a definição de técnica estendida, faz-se necessário uma breve recapitulação dos princípios básicos do tema central, ou seja, devemos solidificar a definição de “técnica tradicional”.

Podemos desmembrar esta expressão considerando cada palavra que nela encontramos. Começando pela palavra tradicional, segundo o Dicionário do Aurélio<sup>1</sup>, a definição de tradicional é “baseado na tradição”. Assim, entendemos como um ensinamento ou uma prática que passa a ser disseminada às gerações seguintes seja oralmente ou de forma registrada (livros, artigos ou outras formas de documentos).

Já a palavra técnica, segundo o Dicionário do Aurélio, trata-se de “parte material de uma arte; conjunto dos processos de uma arte; prática”. Assim, a nosso ver, trata-se de um conjunto de passos que uma pessoa deve seguir para conseguir realizar adequadamente uma dada tarefa artística. No caso do vibrafone, foco dessa pesquisa, podemos tomar como exemplo as diferentes formas de segurar um par de baquetas em cada mão (*tradicional*, *Stevens*, *Burton*<sup>2</sup>, etc.). Iazzeta (2012) traz uma discussão mais a fundo sobre o que pode implicar a utilização deste termo:

“Enquanto meio, a técnica é aquilo que permite concretizar uma ideia, um conceito ou mesmo um desejo artístico numa obra ou num processo criativo. Ela pode ser entendida como um procedimento ou uma habilidade

<sup>1</sup> Dicionário do Aurélio online: <https://dicionariodoaurelio.com/>

<sup>2</sup> Para mais detalhes sobre técnicas de quatro baquetas, ver o capítulo 4 da tese de doutorado intitulada “O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras”, de Sulpício (2011), disponível em <[http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-16032012-143314/publico/Tese\\_de\\_Doutorado\\_Eliana\\_Sulpicio\\_pdf\\_vf.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-16032012-143314/publico/Tese_de_Doutorado_Eliana_Sulpicio_pdf_vf.pdf)>. Acesso em: 10/10/2016.

genérica que se aplica a um objeto em particular. Por outro lado, é a generalidade da técnica empregada em uma determinada obra que permite a inserção dessa obra numa categoria compreensível ou acessível para o espectador. Por isso, o acesso à obra de arte passa, de algum modo, pela compreensão (ainda que parcial) das técnicas que a produziram” (IAZZETA, 2012: 225)

Tendo em vista esta afirmação de Iazzeta somada à prática e ao estudo de um dado instrumento musical por vários anos, é possível concluirmos que a palavra “técnica” nos remete ao entendimento de um protocolo de informações necessárias para tocarmos corretamente um instrumento musical ou realizar um feito singular de determinado instrumento.

De acordo com Labrada (2014: 18), a autora Fallowfield considera uma árdua tarefa distinguir as técnicas “tradicional” e “estendida”, chegando até mesmo a criticar o último termo. Historicamente, técnicas estendidas são utilizadas há séculos e podem acabar se tornando técnicas tradicionais de um instrumento, quando passam a fazer parte corriqueira do repertório, um dos melhores exemplos disso é o pizzicato para os instrumentos de corda, inicialmente tratava-se de uma técnica estendida e atualmente pode ser considerado como técnica tradicional.

No vibrafone, temos como técnica tradicional o uso de um par ou quarteto de *mallets*<sup>3</sup>, visando extrair sons do instrumento através do toque da cabeça da *mallet* nas teclas, de forma natural, relaxada e musical. Esta afirmação servirá como o que chamaremos de *proposta primordial de extração sonora do instrumento musical*.

### 3. Técnica Estendida

Quando os termos “técnica” e “estendida” (ou “expandida”) são agrupados, é comum remetermos à temática da exploração tímbrica, isto é, a busca por sons distintos àqueles que o instrumento primordialmente visa emitir através da *proposta primordial de extração sonora do instrumento*. Segundo Tokeshi (2003) o termo “técnica expandida”

---

<sup>3</sup> O termo “baqueta”, na área da percussão, pode se referir a qualquer tipo de baqueta que extraia som do instrumento. Entretanto, na língua inglesa temos duas possibilidades de expressar a mesma palavra, porém com enfoques diferentes; podemos utilizar o termo “*stick*” para baquetas de membranofones e acessórios (tais como triângulo, bumbo etc.); e *mallet* para baquetas de idiofones (tais como vibrafone, marimba, xilofone, *glockenspiel*, sinos tubulares etc.). Por ter um foco no vibrafone, e sendo este um idiofone, adotaremos ao longo deste trabalho o termo *mallets*.



“[...] abrange, em seu significado, os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX.” (TOKESHI, 2003: 53)

Partindo do instrumento central deste trabalho – o vibrafone – inicialmente imagina-se que um estudante de percussão começaria estudando o instrumento com um par ou quarteto de *mallets* e utilizando os mesmos para tocar as teclas do instrumento. Segundo Frungillo (2003), o vibrafone é um:

“[...] instrumento criado em 1921 nos Estados Unidos, composto por uma serie de ‘*laminas*’ de metal afinadas (colocadas numa estrutura alta que permita ao ‘*instrumentista*’ tocar em pé), dispostas como um teclado de piano. [...] Possui um mecanismo para abafar a vibração das ‘*laminas*’ por meio de uma barra coberta por feltro que se encosta na extremidade de todas as teclas ao mesmo tempo, acionada por um pedal. Tem tubos ‘*ressonadores*’ em cuja extremidade superior passa um eixo de metal com placas circulares na entrada de cada tubo. Esse eixo é girado por meio de polias movimentadas por um pequeno motor elétrico colocado debaixo do teclado. O giro do eixo faz que as placas também girem na entrada dos tubos, deixando-os alternadamente fechados e abertos conforme a velocidade dada pelo motor às polias. Quando a tecla é percutida, estando o abafador desencostado do teclado e o mecanismo do eixo funcionando, o efeito conseguido é de uma nota com ‘*vibrato*’, resultado do rápido abrir e fechar dos tubos. [...]” (FRUNGILLO, 2003: 382)

Podemos concluir que a *proposta primordial de extração sonora do instrumento* é a de emitir diferentes sons para cada tecla diferente tocada. Além disso, percebemos as possibilidades do instrumento de abafar e sustentar as notas, além de realizar um efeito de *vibrato* através de um sistema de motor elétrico (obs: nem todos os modelos de vibrafone possuem este sistema).

Contudo, atualmente existem peças que possuem uma escrita que foge nitidamente da *proposta primordial* do instrumento, ou seja, utilizam baquetas de outros idiofones (como baquetas de xilofone ou *glockenspiel*) ou arcos de instrumentos de cordas, em ambos os casos com a finalidade de buscar novos timbres. A esta prática damos o nome de “técnica estendida”. Vale ressaltar que ao rotular tal atitude como uma “fuga de uma proposta primordial”, não se deve ver tal ato como algo negativo, mas sim como uma busca por novas sonoridades e por um alargamento das possibilidades performáticas e timbrísticas de um instrumento.

A fim de organizar melhor as possibilidades, dividiremos em dois grupos as técnicas estendidas no vibrafone: 1) mudança de baquetas; e 2) variação na técnica de execução.

### 3.1. Mudança de baquetas

O vibrafone é um dos idiofones mais versáteis quanto a possibilidades timbrísticas. As teclas de metal possibilitam a substituição de *mallets* tradicionais por outras baquetas e arcos de instrumentos de corda. A utilização de baquetas de xilofone ou até mesmo de triângulo em uma marimba certamente iria causar grandes danos ao instrumento, já no vibrafone, é comum encontrarmos obras que solicitam seu uso.

Segundo Chaib (2007), recomenda-se utilizar arcos de violoncelo e contrabaixo devido à maior espessura da crina; além disso, a pressão do arco nas teclas é fator determinante de extração do som, continuidade do som e dinâmica (CHAIB, 2007: 56-7). Este fenômeno de extração sonora das teclas através de arcos é encontrado, por exemplo, nas peças “*Mourning Dove Sonnet*” (1983, Christopher Deane) e “*Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes*” (1999, Emmanuel Sejourné).

## Concerto pour vibraphone et orchestre

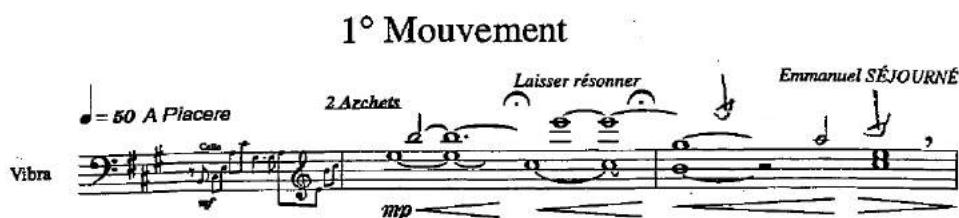


Figura 01. Compassos 1 a 3 do “*Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes*” (1999), de Emmanuel Sejourné, primeiro movimento (Alphonse Production)<sup>4</sup>. A expressão “2 Archets” indica ao percussionista a necessidade de tocar com dois arcos de instrumentos de cordas.

Outro recurso é a utilização de outros tipos de baquetas no vibrafone, por exemplo, o uso de *mallets* de *glockenspiel*, que costuma ter uma cabeça de acrílico ou metal. O uso deste tipo de baqueta no teclado do vibrafone produz um som com mais ataque, porém com uma sonoridade muito brilhante (principalmente a baqueta de *glockenspiel* com cabeça de metal).

<sup>4</sup> Fonte: SÉJOURNÉ, Emmanuel. *Concerto pour vibraphone et orchestre à cordes*. Alphonse Production. 1991.



Figura 02. Três pares de *mallets* para *glockenspiel*. O primeiro (de cima para baixo) possui cabeça de acrílico, enquanto que os outros dois possuem cabeça de metal<sup>5</sup>.

No repertório para vibrafone, destacamos o “*Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes*”, de Emmanuel Sejourné. Nesta peça, no segundo movimento, encontramos um trecho em que se pede o uso da baqueta dura na região aguda do vibrafone, tradicionalmente executado com baquetas de xilofone.



Figura 03. Compassos 171 a 173 do “*Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes*” (1999), de Emmanuel Sejourné, segundo movimento (Alphonse Production)<sup>6</sup>. As duas primeiras colcheias devem ser tocadas com uma baqueta de dureza maior, como indicado pelo desenho da baqueta com um círculo preto.

### 3.2. Variação na técnica de execução

Como acabamos de apontar, a utilização de baquetas próprias para outros instrumentos, como xilofone ou *glockenspiel*, por si só já se configura como técnica estendida ao vibrafone. É com estes tipos diferentes de baqueta que podemos realizar uma técnica chamada “*pitch bending*”. Consiste na utilização de uma baqueta dura que deve ser deslizada pela tecla do instrumento causando um decaimento na frequência da nota inicial, chegando a descer ou subir um semitom; em outras palavras, a técnica do “*pitch bending*” nada mais é do que um *glissando* (ascendente,

<sup>5</sup> Fonte: <[http://bergerault.com/sites/default/files/product/glockenspiel\\_g1g2g3\\_800x\\_600.jpg](http://bergerault.com/sites/default/files/product/glockenspiel_g1g2g3_800x_600.jpg)>. Acesso em: 10/10/2016.

<sup>6</sup> Fonte: SÉJOURNÉ, 1991, p. 9 (caderno do solista).

descendente ou combinado) na tecla do vibrafone. De acordo com Smith (2008: 20), a história por trás da elaboração da técnica começa em 1960, quando o músico e vibrafonista Emil Richards criou a técnica do *pitch bending* buscando produzir “frequências que existissem entre os semitons”.

Segundo Chaib (2007: 69-70), para conseguir efetuar adequadamente o “*pitch bending*”, recomenda-se “uma baqueta extremamente dura sem revestimento [...] e outra de menor dureza”. Após apoiar a baqueta dura no nó da tecla, ataca-se a mesma e, em seguida, desliza-se a baqueta dura com determinada pressão sobre a lâmina “em um movimento contínuo até o centro da mesma”.

Segundo Chaib (2007), para conseguir efetuar adequadamente o “*pitch bending*”:

“[...] deveremos utilizar uma baqueta extremamente dura sem revestimento (silicone, acrílico, borracha dura) e uma baqueta de menor dureza (preferencialmente com revestimento). Percutiremos no centro da lâmina com a baqueta revestida, tendo a baqueta dura apoiada no nó da mesma. [...] No momento do ataque com a baqueta revestida deveremos deslizar a baqueta dura sobre a lâmina em um movimento contínuo até o centro da mesma, exercendo certa pressão. Este gesto fará com que a lâmina produza um *glissando* descendente de até meio-tom. A pressão não poderá ser em demasia, correndo o risco do som da lâmina ser abafado.” (CHAIB, 2007: 69-70)

Em sua dissertação de mestrado, Labrada (2014) aponta a combinação da baqueta dura com a tecla do vibrafone como uma “interferência morfológica” e que “produz um som diverso e combinado no vibrafone” (LABRADA, 2014: 56), fortalecendo a ideia de que o vibrafone é um dos idiofones da percussão com maior versatilidade timbrística.

Podemos encontrar esta técnica em três peças para vibrafone de Christopher Deane: “*Mourning Dove Sonnet*” (1983), “*The Apocryphal Still Life*” (1996), e “*Dis Qui Etude*” (2004); também encontramos no segundo movimento do “*Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes*” (1999), de Emmanuel Sejourné.



Figura 04. Compassos 1 a 3 de “*Mourning Dove Sonnet*” (1983), de Christopher Deane, para vibrafone solo<sup>7</sup>. Neste exemplo, temos o desenho de uma flecha apontando para baixo na nota FÁ4, simbolizando a técnica do *pitch bending*.

Esta técnica do *pitch bending* pode ser combinada com a utilização de arcos, como apresentado anteriormente. Ao invés de retirar o som da tecla do instrumento com uma baqueta regular de vibrafone, podemos utilizar o arco para gerar o som e, simultaneamente, realizar o *pitch bending*. Chaib (2007, p. 71) orienta que se deve “exercer maior pressão contra a lâmina<sup>8</sup>, já que esta possui uma baqueta apoiada sobre si dificultando a sua projeção sonora” e que o “movimento do arco e da baqueta dura [...] deve ser sincronizado”.

No dueto para Tímpanos e Vibrafone intitulado *Cinzas* (2017), Cesar Traldi utiliza o *pitch bending* combinado com arco no vibrafone.

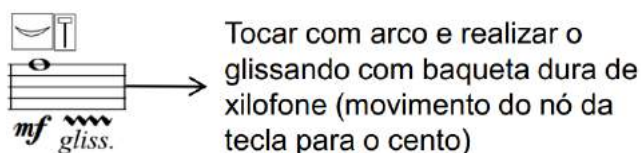


Figura 05. Trecho da bula da obra *Cinzas*, onde o compositor explica a realização do *pitch bending* combinado com arco no vibrafone.

Outra possibilidade de variação na técnica de execução é o uso dos cabos das *mallets* diretamente nas teclas. Diferente do ataque padrão utilizando-se a cabeça, produzindo assim um som bastante seco e com menor intensidade. Algumas *mallets* são construídas com cabos de uma espécie de bambu chamado *rattan*, assim, a utilização dos cabos das *mallet* é normalmente indicada pela expressão “*com rattan*”. É possível encontrarmos este recurso no “*Prelude*” da peça “*Prelude and Blues*”, de Ney Rosauro.

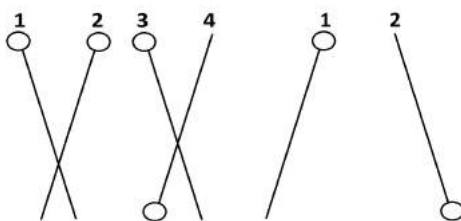


Figura 06. Duas formas de baqueteamento para executar o “*Prelude*” da peça “*Prelude and Blues*” (1994) para vibrafone solo, de Ney Rosauro. Na primeira, a baqueta quatro encontra-se invertida; na segunda maneira, toca-se o trecho apenas com duas baquetas e a baqueta dois está invertida.

<sup>7</sup> DEANE, 1983.

<sup>8</sup> O termo “lâmina” pode ser empregado para se referir à tecla do vibrafone.



Figura 07. Primeiros compassos do “Prelude” da peça “Prelude and Blues” (1994) para vibrafone solo, de Ney Rosauro, onde é possível ver a expressão “com rattan” (*with rattan*) logo no início.

#### 4. Instrumento Preparado

Por instrumento preparado tomaremos como base a seguinte definição: instrumento musical cuja estrutura primordial sofre alteração antes ou durante a execução de uma peça. Por “alteração”, entendemos como qualquer forma de intervenção no instrumento que resulte num preparo – por parte do intérprete – de algum mecanismo ou objeto/material que seja exigido pelo compositor. Labrada (2014) traz alguns exemplos de alterações e/ou interferências nos instrumentos:

“A ‘preparação’ pode apenas alterar o som do objeto (pregadores, colheres, papel, alumínio) ou somar o próprio som ao do instrumento (guizos pendurados, sinos de vento, moedas). É possível também que o objeto emissor sirva como meio de acionamento de outros corpos por simpatia – caixa, tam-tam, pratos, entre outros.” (LABRADA, 2014: 54)

Tomemos como exemplo a peça “*Mourning Dove Sonnet*” (1983), de Christopher Deane. Nesta, encontramos uma passagem em que o intérprete deve posicionar um determinado objeto (pano, papelão, etc.) que abafe as quatro teclas mais graves do teclado do vibrafone, produzindo assim uma sonoridade mais seca. Para que isso aconteça, o percussionista deve manter este objeto abafador próximo ao instrumento de forma que esteja fácil de ser manipulado para que, no decorrer da execução da peça, ele seja transferido de seu local inicial (uma estante de partituras, por exemplo) para o teclado do vibrafone, realizando assim o preparo.



Figura 08. Compasso 42 de “*Mourning Dove Sonnet*” (1983), de Christopher Deane, para vibrafone solo onde pode ser observada a indicação do preparo do instrumento<sup>9</sup>.

Outra forma de preparo do instrumento pode ser encontrada em “*Waveforms*” (2006), de Francesco Maria Paradiso, na qual o compositor demanda um preparo nas teclas superiores do teclado do vibrafone. Nas palavras de Labrada (2014)

“O compositor pede que as teclas do teclado superior do instrumento (relativo às ‘teclas pretas’ do piano) tenham fios de plástico (*nylon*) amarrados a elas e presos verticalmente (num ângulo de 90°) a uma estrutura em frente ao instrumento. O percussionista aciona as teclas esfregando ou passando as mãos nesses fios, de forma que a fricção das cordas, transferida às teclas pelo contato do fio, faça as mesmas soarem.” (LABRADA, 2014: 50)

Podemos notar que esta preparação mostra ser bastante complexa e que deve ser preparada e posta em prática logo no começo da peça.



Figura 09. Imagem de um vibrafone preparado para tocar a peça *Waveform*, de Francesco Paradiso<sup>10</sup>. Percebe-se a estrutura suspensa cuja finalidade é a de acomodar os fios de *nylon*.

A peça “*Skyy*” (2015), de Cesar Traldi, apresenta um trecho em que o intérprete deve posicionar quatro bolas de ping pong entre as teclas referentes às notas F3, G3, A3, B3 e C4 com a mão direita, enquanto a mão esquerda realiza um rulo nas notas G3 e B3 (este rulo começa no compasso 73 e a inserção das bolas de ping pong começa no compasso 76). Para que isto aconteça, o percussionista deve preparar uma

<sup>9</sup> DEANE, 1983.

<sup>10</sup> Fonte: <https://i.ytimg.com/vi/Vsb7vr7OOU4/hqdefault.jpg>. Acesso em: 16/03/2017.

estante de partitura/mesa com as quatro bolas e posicioná-las lenta e individualmente entre cada tecla da forma requisitada pelo compositor. Portanto, podemos afirmar que, após as quatro bolas serem posicionadas, foi finalizado um processo de preparação do instrumento, pois a partir deste momento soma-se ao som natural das teclas o timbre do rebote das bolas nas teclas do vibrafone. Nesse exemplo, a preparação do instrumento é realizada gradualmente no decorrer da performance da obra.

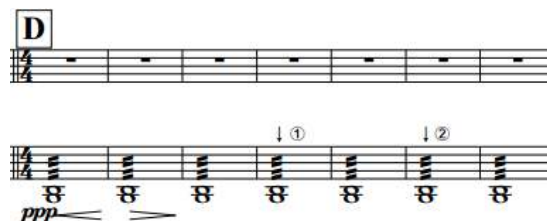


Figura 10. Trecho da obra *Skyy* (2015), de Cesar Traldi, para vibrafone solo<sup>11</sup>. No quarto compasso após a letra **D**, podemos notar o início do processo de preparação do instrumento, em que o percussionista começa a posicionar as bolas de ping pong.

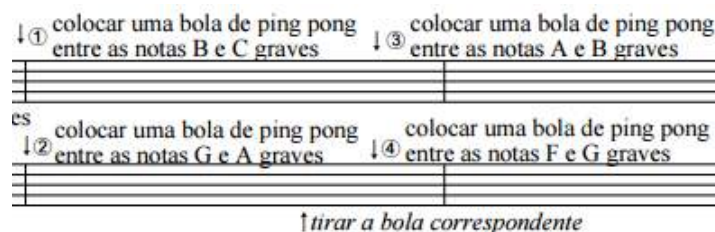


Figura 11. Trecho da bula da obra *Skyy* (2015), de Cesar Traldi, onde o compositor explica a inserção das bolas de ping pong entre as teclas do instrumento<sup>12</sup>.

## 5. Reflexões e conclusões

Com base nas referências bibliográficas estudadas e através de uma interpretação das informações e exemplos do repertório para vibrafone apresentados, definimos como:

- (1) **Técnica tradicional:** protocolo ou conjunto de passos que o músico deve seguir e praticar para conseguir realizar uma dada tarefa adequadamente;
- (2) **Técnica estendida (expandida):** procedimentos técnicos diferentes da técnica tradicional que são utilizados para buscar novos sons/timbres de um determinado instrumento, configurando-se, assim, como uma fuga da proposta primordial da emissão sonora do instrumento;

<sup>11</sup> Fonte: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/SKYY%20-%20Cesar%20Traldi%20\(vibra%20solo\).pdf](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/SKYY%20-%20Cesar%20Traldi%20(vibra%20solo).pdf). Acesso em: 16/03/2017.

<sup>12</sup> Ibid.



(3) **Instrumento preparado:** procedimento que demanda uma preparação do instrumento através do acréscimo de objetos, que interferem na sonoridade original e/ou agregam novas sonoridades ao instrumento.

Pudemos relatar vários casos na literatura percussiva das três expressões centrais deste trabalho. Além disso, com os trabalhos consultados, foi possível realizar uma organização crítica e pessoal dos pensamentos e principais elementos que configuram técnica tradicional, técnicas estendidas e instrumento preparado. Esperamos que as reflexões e exemplo apresentados nesse texto auxiliem intérpretes a entenderem e executarem esse repertório e auxilie compositores na criação de novas composições com essas interessantes maneiras de exploração tímbrica dos instrumentos de percussão, e em especial no vibrafone.

### Referências bibliográficas

CHAIB, Fernando M. de C. *Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da Obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López*. Aveiro, Portugal, 2007. 157p. Dissertação de mestrado. Universidade de Aveiro.

FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

IAZZETTA, Fernando. Técnica como meio, processo como fim. In: Volpe, Maria Alice. (Org.). *Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 2). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012, v. 2, p. 225-230.

LABRADA, Leonardo Bertolini. *Possibilidades e Categorias de Exploração Tímbrica: considerações sobre as relações intérprete/instrumentos na performance*. São Paulo, 2014. 92p. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista.

SMITH, Joshua D. *Extended Performance Techniques and Compositional Style in the Solo Concert Vibraphone Music of Christopher Deane*. Denton, 2008. 66p. Tese de doutorado. University of North Texas.

SULPICIO, Eliana C. M. G. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. São Paulo, 2011. 292p. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo.

TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. *Música Hodie*, Goiânia, vol. 3 n. 1/2, p. 52-58, 2003.

### Partituras

DEANE, Christopher. *Mourning Dove Sonnet*. 1983.



SÉJOURNÉ, Emmanuel. *Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes*. Alphonse Production, 1991.

## **Sixxen e música eletroacústica: o diálogo entre instrumento microtonal e aparatos eletroeletrônicos**

*Lucas Davi de Araújo*

*Licenciatura em Música, IFG/Câmpus Goiânia – ipa.lucas@gmail.com*

*Prof. M. Ronan Gil de Moraes*

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – ronangil@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho apresenta um estudo sobre a utilização e desenvolvimento do Sixxen, instrumento de percussão originado no séc. XX, em interação com música eletroacústica e aparatos eletroeletrônicos. Para isso, procurou-se observar, por meio de ampla pesquisa bibliográfica e documental (gravações, partituras, entre outros), de que maneira(s) o Sixxen pode ser utilizado em associação com esses aparatos, ilustrando o caminho do desenvolvimento de seu repertório e catalogando as obras específicas.

**Palavras-Chave:** Sixxen, Música eletroacústica, Percussão, Interação, Música eletroacústica mista.

**Sixxen and electroacoustic music: the dialogue between microtonal instrument and electrical and electronic devices.**

**Abstract:** This work presents a study about the use and development of Sixxen, a percussion instrument created in the 20th century, in interaction with electroacoustic music and electrical and electronic devices. For this aim, it was observed, through extensive bibliographical review and documentary research (recordings, scores, among others), in which way Sixxen can be used in association with this equipment, illustrating the path of the development of his repertoire and cataloging the specific works.

**Keywords:** Sixxen, Electroacoustic music, Percussion, Interaction, Mixed electroacoustic music.

### **1. Introdução**

Os instrumentos de percussão constituíram o cerne de algumas das novas correntes estéticas que surgiram no século passado, de acordo com Moraes e Stasi (2010: 62): “O século XX foi caracterizado por uma grande expansão na quantidade de composições musicais escritas, com especial atenção para os instrumentos de percussão”. De fato, não apenas no séc. XX, mas atualmente a percussão ainda continua a figurar como uma das importantes fontes de pesquisa e performance em música.

O desenvolvimento tecnológico sempre esteve presente no decorrer do tempo histórico musical e no desenvolvimento de instrumentos musicais dos mais variados. Neste sentido, pode-se enfatizar o desenvolvimento dos processos, ferramentas e produtos criados através da Lutheria, o telefone criado por Alexander

Graham Bell – que ao comprovar que o som poderia ser transformado em sinais elétricos e vice-versa, estreitou a relação entre tecnologia e música posteriormente (GONH, 2001: 3) – e o fonógrafo criado por Thomas Édison – que foi o primeiro aparelho produzido e comercializado em larga escala que registrava e reproduzia um som gravado. Iazzetta (1997: 1) afirma que com o início do séc. XX a relação entre música e tecnologia se mostrou mais acentuada devido a uma série de elementos, como o aumento do conhecimento em relação aos aspectos físicos e cognitivos do som, o acesso à energia elétrica barata e a utilização das tecnologias eletrônica e digital na geração sonora artificial. O autor ainda complementa que:

Os instrumentos musicais como o cravo, a rabeca, a voz, ou o piano, apesar de suas formas variadas, baseavam-se em um mesmo princípio de produção sonora: até o século passado todo som era proveniente da vibração de algum material elástico (as cordas de um violão, a palheta de um oboé, as teclas de uma marimba) que gerava ondas que se propagam pelo ar até atingirem o sistema auditivo do ouvinte. Entretanto, o surgimento de novas tecnologias baseadas na eletricidade e o uso de sinais eletromagnéticos abriram a possibilidade da geração de sons sem a utilização de instrumentos mecânicos. (IAZZETTA, 1997: 1).

Para Thomasi (2016: 13), a rapidez com que as tecnologias se desenvolveram na segunda metade do séc. XX, partindo do som analógico monofônico à era digital, produziu uma grande quantidade de desenvolvimentos paralelos constituindo as várias facetas que compõem o que entendemos hoje por música eletroacústica. Para ele “o estreitamento entre a música e as teorias científicas do século XX refletiram diretamente nos modos de articulação do material composicional, principalmente nas poéticas musicais que utilizavam algum tipo de suporte nas novas tecnologias”. Ainda segundo o autor:

Pensar o material sonoro com base em seus movimentos espectrais e temporais, compondo o som antes de ele ser incorporado em uma interface física ou em um sistema de difusão, gerou uma quebra de paradigmas inédita na história da música. A aliança entre música e ciência foi marcante e fundamental para entender o material, os processos e as interfaces utilizadas para fazer música com os meios eletrônicos. (THOMASI, 2016: 13).

O presente trabalho tem como objeto de estudo um instrumento de percussão originado no séc. XX denominado Sixxen, sua utilização e desenvolvimento em relação à música eletroacústica e aparatos eletroeletrônicos. Trata-se de uma concepção de Iannis Xenakis (1922-2001) que foi desenvolvida como um instrumento de percussão em conjunto pelo compositor e pelo grupo de percussão francês *Les Percussions de Strasbourg* (grupo com mais de 50 anos de atuação no cenário musical contemporâneo), para estreia da obra *Pléiades* (1978-79). A obra foi comissionada pelo grupo francês tendo sido por isso escrita para seis percussionistas. O Sixxen é utilizado em dois movimentos (*Métaux* e *Mélanges*) de um total de quatro.

Apesar do Sixxen ter se difundido no cenário musical contemporâneo através das diversas execuções de *Pléiades*, a importância do instrumento em outras obras musicais, inclusive naquelas que utilizam aparatos eletroeletrônicos, parece não ter recebido até então a mesma atenção por parte de trabalhos acadêmicos. Existem poucos artigos a respeito do Sixxen e, no Brasil por exemplo, o instrumento é bastante desconhecido (salvo a sua divulgação dentro dos cursos de percussão em instituições de ensino superior), limitando as informações disponíveis sobre o instrumento no âmbito do repertório percussivo. As informações existentes sobre a utilização do instrumento dentro deste repertório são extremamente escassas, limitando-se assim o conhecimento sobre o instrumento e restringindo-se novas produções artístico-intelectuais que envolvam a sua utilização. O presente projeto pode então estimular a possibilidade de reconhecimento, em especial, de novas interações entre o instrumento e meios eletroeletrônicos.

## 2. Sixxen

A obra intitulada *Pléiades*, composta por Xenakis entre 1978 e 1979, foi a segunda colaboração direta entre ele e o *Les Percussions de Strasbourg* (a primeira foi *Persephassa* composta em 1969). Timbricamente falando, a obra se baseia em três grupos de instrumentos diferentes: tambores, teclados e o instrumento metálico inventado por ele, o Sixxen. A peça é composta de quatro movimentos *Peaux*, *Métaux*, *Claviers* e *Mélanges*, e estes movimentos podem ser tocados em diferentes ordens. Além disto, Xenakis define quais tipos de instrumentos devem ser tocados em

cada. Em *Peaux*, apenas tambores, em *Claviers* teclados de percussão (vibrafone, marimba, xilofone e xilorimba), em *Métaux* o Sixxen e em *Mélanges* os três diferentes tipos de instrumentos são tocados juntos.

Xenakis (1979), na bula da partitura, diz que cada teclado deve possuir 19 notas irregularmente distribuídas com intervalos de quarto de tom ou terços de tom ou seus múltiplos. Ele ainda completa, “além disso, os seis exemplares dos instrumentos, considerados como um todo, nunca devem produzir uníssonos”. Em relação às notas do instrumento, ele complementa:

[...] depois de um longo julgamento, construí uma série (escala) que, [...] era semelhante às escalas da Grécia antiga, do Oriente ou da Indonésia. No entanto, minha escala, ao contrário dessas escalas tradicionais, não se baseia na oitava; Possui simetrias internas e consegue cobrir o espaço cromático total em três cópias consecutivas (períodos), permitindo-lhe assim criar por si mesmo, sem transposições, campos harmônicos suplementares quando se fazem superposições polifônicas. (XENAKIS, 1979:1).

Percebe-se que o Sixxen, quanto a sua afinação, se enquadra no grupo de instrumentos microtonais. Monzo (2014) afirma que, como pode ser inferido por sua etimologia, ‘microtonal’ se refere a pequenos intervalos. Alguns teóricos se atêm a isto para designar apenas intervalos menores que o semitom enquanto muitos outros o usam para referir-se a qualquer intervalo que desvie da escala temperada de 12 notas. Sendo assim, o Sixxen se difere dos instrumentos de altura definida (vibrafone, marimba, crotales, piano, entre outros) cujo esquema de afinação é baseado no temperamento igual e tendo sua oitava dividida em 12 partes iguais. Ele se difere também dos instrumentos de altura indefinida que possuem ampla inarmonicidade. Loy (2007) apud Thomasi (2016: 13) ainda esclarece:

[...] um som é formado por diversos harmônicos, e cada um deles pode ser medido em frequência, amplitude e fase. Do conjunto de harmônicos que compõem um som, o de frequência mais baixa é chamado de harmônico fundamental. De um modo geral, o harmônico fundamental é o que conduz a nossa escuta em uma relação linear de alturas, como as notas musicais, por exemplo. Os demais são chamados de harmônicos parciais ou componentes, pois carregam características parciais do som. Estes, por sua vez, podem ser harmônicos ou inarmônicos. As parciais possuem uma relação harmônica quando são distribuídas em distâncias de múltiplos inteiros da fundamental. Por exemplo, o sistema tonal é baseado em relações de uma série harmônica que é distribuída a partir de uma fundamental. Por outro lado, as frequências parciais podem ter uma relação não-harmônica se estas forem múltiplos de números não-inteiros a partir da fundamental. Tal relação enfraquece o harmônico inferior enquanto fundamental dificultando a percepção de uma altura definida. O som de um

sino é exemplo de um espectro que está no limiar do harmônico e inarmônico. (LOY, 2007 apud THOMASI, 2016 : 13).

No presente trabalho, o conjunto completo é chamado Sixxen (com um S maiúsculo), em contraste com os instrumentos individuais, que chamaremos unidades ou sixxens (com s minúsculo).

### 3. Estudo comparativo

Ao se observar o contexto geral da produção de obras que utilizam Sixxen, percebe-se que seu repertório é constituído por no mínimo 42 obras, 37 compositores de 11 países e que foram criadas de 1979 até 2017. O maior número é de composições originárias dos EUA e França, mas outros países estão também presentes como Austrália, Áustria, Brasil, Canadá, Grécia, Holanda, Itália, Portugal e Reino Unido. Foram constatadas 11 obras que utilizam de alguma forma o Sixxen (ou frações dele) em interação com aparatos eletroeletrônicos. A Tab.1 apresenta as informações de cada obra por ano de composição e ela procura sintetizar os resultados e comparar os dados obtidos durante o trabalho. As 11 obras, dentro de um total de aproximadamente 42 peças para o instrumento, representam 26% de todo o repertório do instrumento, deixando claro a representatividade das obras com aparatos eletroeletrônicos no repertório para Sixxen. Estas 11 obras, foram compostas por 11 compositores diferentes e comparando-se isto com os dados referentes ao repertório total do instrumento – 42 obras de 37 compositores diferentes – percebe-se que ainda não houve quem escrevesse uma segunda obra com eletrônica.

Os 11 compositores estudados têm sua origem em 8 países diferentes – Canadá, Itália, Holanda, Inglaterra, Brasil, Austrália, França e EUA – sendo que apenas Holanda, Canadá e Austrália possuem mais de um compositor que tenha obras para Sixxen e aparatos eletroeletrônicos. Todas as obras descritas foram compostas nesta década, sendo 3 em 2010, 1 em 2011, 1 entre 2011 e 2012, 1 em 2012, 3 em 2013 e 2 em 2014. Percebe-se que estes dados também vão ao encontro dos dados referentes ao repertório geral do instrumento, mostrando que o aumento do interesse em se compor para Sixxen e aparatos eletroeletrônicos segue em paralelo com o índice de composições de seu repertório geral.

Nome da Obra/Ano	Compositor	País de origem	Duração	Tipo de Interação		Tipo de Eletrônica		Software(s) Empregado(s)	Forma de emprego do Sixxen	Número de intérpretes requisitados	Interação com outros instrumentos	Presença de interação com vídeo
				Direta	Indireta	Tempo real	Tempo diferido					
Beat (2010)	Sylvain Pohu	Canadá	≈ 12 min	X		X		Kontakt 4 e Max/MSP	2 sixxens	Sexteto (+2 assistente)	X	X
Psappha, a personal take (2010)	Enrico Berreili	Italia	≈ 13 min	X		X		Live 9	1 sixxen	Solo	X	
Venus (2010)	Rozalie Hirs	Holanda	≈ 20 min	X		X		Csound, OpenMusic, Logic e AudioSculpt	Sixxen	Sexteto (+1 assistente)		
Obsolve (2011)	Isambard Kroustaliyov	Inglaterra	≈ 5 min		X	X		Não necessário	Parte de 1 sixxen	Solo	X	
S(c)enário (2011/2012)	Flo Menezes	Brasil	≈ 23 min	X		X		Max/MSP	3 sixxens	Sexteto	X	
Intermetallic (2012)	Ananda Cole	Austrália	≈ 12.5 min	X		X		Não especificado	4 sixxens	Quarteto	X	
Le rêve d'Ahmed (2013)	Serge Provost	Canadá	≈ 28 min	Informação não encontrada		X		Não especificado	2 sixxens	Sexteto	X	
Beauty will be amnesiac Or will not be at all (2013)	Anthony Pateras	Austrália	≈ 60 min		X	X		Max/MSP, Protools 9	Sixxen	Sexteto (+1 assistente)	X	
Lachez tout! (2013)	François Sarhan	França	≈ 105 min	X		X		Não especificado	1 sixxen	Octeto (+1 assistente)	X	X
Scala II (2014)	Peter Adriaansz	Holanda	≈ 25 min	X		X		Não especificado	1 sixxen	Septeto	X	
Four meditations on the stars (2014)	Thomas Sturm	EUA	≈ 11 min	X		X		Spear e Max/MSP	1 sixxen	Duo (+1 assistente)	X	

Tabela 1: Relação das obras por ano de composição e informações específicas.



Analisando a utilização do Sixxen nas obras descritas temos: 5 obras que utilizam 1 sixxen (sendo uma delas utilizando parte de 1 sixxen), 2 obras com 2 sixxens, 2 obras que utilizam o Sixxen completo, 1 obra com 4 sixxens e 1 obra com 3 sixxens. “Venus” e “Beauty will be amnesiac or will not be at all” são as únicas obras que utilizam o Sixxen completo. Posto isso, pode-se concluir um maior interesse dos compositores em criar obras utilizando apenas algumas unidades de Sixxen, seja por questões artísticas, composicionais ou estéticas, ou por não possuírem o instrumento completo a disposição (como no caso de “Four meditations on the stars”, onde o compositor construiu apenas uma unidade exclusivamente para sua peça).

Ao se analisar os dados das obras quanto ao tipo da eletrônica, observou-se uma maioria de obras com eletrônica em tempo real (7 obras em tempo real, 3 em tempo diferido e 1 com sons em tempo real e em tempo diferido). Quanto ao tipo de interação, entende-se aqui como interação direta aquela em que o Sixxen é captado pelos aparatos eletroeletrônicos possibilitando, por exemplo, que seu som seja transformado, processado e reproduzido. Obras com interação indireta são aquelas onde o Sixxen não é captado por aparatos, sendo assim é para os outros instrumentos que é estabelecida uma relação com os aparatos eletroeletrônicos. Dentre as obras estudadas, 6 possuem interação direta (“Beat”, “Psappa, a personal take”, “Venus”, “S(c)enario”, “Intermetallic” e “Four meditations on the stars”), 4 com interação indireta (“Obsolve”, “Beauty will be amnesiac or will not be all”, “Lachez Tout!”, “Scalla II”), e 1 essa informação não foi encontrada (“Le rêve d’Ahmed”). Sendo assim, a obra “Beat”, é a única a utilizar eletrônica em tempo real e vídeo interativo em tempo real, se relacionando de forma direta com o Sixxen.

No que se refere à interação do Sixxen com outros instrumentos, baseados em suas afinações e em seus materiais constitutivos, ao analisar a Tab. 2 pode-se perceber que dentre todas as obras, apenas “Venus” não utiliza outros instrumentos interagindo com o Sixxen. Entre as outras obras, “Beat”, “Psappa, a personal take” e “Obsolve” utilizam instrumentos eletrônicos (drumKAT e/ou MalletKAT ou Ebow). Em “Beat” o sixxen aparece como único instrumento acústico, interagindo apenas com sons de instrumentos eletrônicos. Em “Psappa, a personal take” não é utilizado nenhum instrumento acústico, o som do sixxen do compositor foi gravado e virou parte integrante do tape da obra, sendo que na interpretação ele interage com os instrumentos eletrônicos. Ao se analisar as 8 peças restantes, percebeu-se uma grande intenção por parte dos compositores em interagir o Sixxen (microtonal e metálico)

com diversos instrumentos metálicos de altura definida (8 obras com interação com outros instrumentos metálicos sendo que em 6 delas os instrumentos possuem altura definida).

Nome da Obra	Afinação		Material				Aparato Eletrônico
	Altura definida	Altura indefinida	Metal	Pele	Madeira	Cordas	
Beat	X	X					X
Psappha, a personal take		X					X
Obsolve	X	X	X				X
S(c)enario	X	X	X		X		
Intermetallic	X		X				X
Le rêve d'Ahmed		X	X	X			
Beauty will be amnesiac Or will not be at all	X	X	X	X	X		
Lachez tout!	X	X	X	X	X	X	
Scala II	X		X				X
Four meditations on the stars		X	X				

Tabela 2: Obras e interações com outros instrumentos classificados conforme características específicas

Quanto aos materiais dos instrumentos que o Sixxen interage, percebe-se a grande maioria das obras utilizam algum instrumento metálico (8 obras). Dentre todas as obras, apenas a “Four meditations on the stars” utiliza exclusivamente instrumentos deste material. Sendo o Sixxen também um instrumento inteiramente metálico, observa-se uma intenção da maioria dos compositores em reforçar o timbre metálico ao utilizar outros instrumentos deste material.

## Conclusão

O trabalho apontou inúmeras peças que representam um quantitativo importante dentro do total de peças para Sixxen (26% do total) e o estudo comparativo mostrou algumas particularidades na forma de associação do Sixxen com aparatos eletroeletrônicos, no que tange a sua formação (com Sixxen completo ou em partes), ao tipo de interação, associação de timbres e confronto de universos de

afinação diferenciados. Percebe-se no contexto do repertório como um todo, obras que procuram expandir a sonoridade do Sixxen e obras que procuram integrá-lo dentro de um conjunto de instrumentos com sonoridades mistas. Os compositores empregam o Sixxen em geral confrontando-o a instrumentos com altura definida e afinados com temperamento igual. Assim como a eletrônica procura expandir o universo sonoro da composição com possibilidades tímbricas diferentes e únicas, o emprego do Sixxen também vem igualmente expandir e ampliar esse espectro de material sonoro possibilitando uma paleta maior de criação.

Espera-se com o presente trabalho estimular o interesse para a interpretação destas obras. A relação dos compositores com intérpretes e grupos é fundamental para o estabelecimento de novo repertório e, neste contexto, o repertório precisa continuar vivo e ser tocado, precisa ser executado e ser ouvido, sua fruição é parte necessária e condição *sine qua non* do processo musical. Visto a importante contribuição de Xenakis para o universo instrumental percussivo, ainda que com o restrito número de Sixxen no Brasil, espera-se que mais instituições e grupos construam suas próprias unidades e possam então promover a estreia destas peças e de outras ainda latentes. Com o presente trabalho espera-se estimular também o interesse para a composição de novas obras e apontar modelos ainda não adotados com o Sixxen e aparatos eletroeletrônicos diversos como, por exemplo, obras para Sixxen e grandes formações (orquestra, banda sinfônica e outras) com interação eletrônica, dentre outras inúmeras possibilidades.

## Referências

GOHN, Daniel M. A Tecnologia na Música. In: Congresso brasileiro da comunicação, 24º, 2001, Campo Grande. *Anais do XXIV Congresso brasileiro da comunicação*. Campo Grande: INTERCOM, 2001, p.1-13.

IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. *Revista Opus IV*, Minas Gerais, n4, 27-44, 1997.

MORAIS, R. G. e C. STASI. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010.

THOMASI, Ricardo de Oliveira. *Compondo interatividade: Questões sobre poéticas e orquestração eletroacústica*. Curitiba, 2016. 141 f. Dissertação. Universidade Federal do Paraná.



XENAKIS, Iannis. *Pléiades*. Paris: Ed. Salabert, 1979.

## **A Percussão múltipla solo: aspectos históricos e considerações sobre o *Estudo n.4* de Luiz d'Anunciação e *Três Danças Rituais* de Roberto Victorio**

*Ricardo de Figueiredo Bologna*  
USP – ricardobologna@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho apresenta algumas considerações iniciais a respeito da percussão múltipla, sua história e evolução técnica ocasionada por seu repertório, seguida de um breve estudo sobre duas obras brasileiras do gênero: *Estudo n.4* de Luiz d'Anunciação e *Três Danças Rituais* de Roberto Victorio. São abordadas algumas soluções técnicas e decisões interpretativas bem como peculiaridades do repertório.

**Palavras-chave:** Percussão múltipla, Estudo interpretativo, Luiz d'Anunciação, Roberto Victorio.

### **The multiple percussion solo: historical aspects and interpretative considerations on Luiz d'Anunciação's *Estudo n. 4* and Roberto Victorio's *Três Danças Rituais***

**Abstract:** This article presents some initial considerations on multiple percussion, its history and the technical evolution brought about by its repertoire, followed by a brief study of two Brazilian works of this genre: *Estudo n. 4* by Luiz d'Anunciação and *Três Danças Rituais* by Roberto Victorio. Technical resolutions and interpretative decisions are approached as well as peculiarities of this repertoire.

**Keywords:** Multiple Percussion, Interpretative Study, Luiz d'Anunciação, Roberto Victorio

### **1- Introdução**

O repertório para percussão múltipla solo<sup>1</sup> é relativamente recente se compararmos ao histórico de produção e quantidade de obras para piano ou violino, por exemplo. Esse repertório possui somente 60 anos de história, iniciando com a obra *27'10.554"* de John Cage (1956), até obras mais recentes como *Bone Alphabet* de Brian Ferneyhough (1991) e *Anacrousis* de William Blank (2001).

O objetivo deste artigo consiste em realizar uma contextualização histórica do período inicial do repertório da percussão múltipla solo, bem como a própria evolução do percussionista, que cada vez mais se depara com novos desafios interpretativos, abordando os repertórios nacional e internacional. Tomaremos como objeto de nossa análise um estudo delimitado sobre duas obras que são consideradas referência na escrita para percussão múltipla brasileira, o *Estudo n.4* de Luiz d'Anunciação (1973), referência em termos de peça didática para percussão múltipla e *Três Danças Rituais*

---

<sup>1</sup> Segundo Payson (1973), “quando temos vários instrumentos sendo executados simultaneamente ou em sequência por um percussionista”.

de Roberto Victorio, uma das primeiras obras escritas por um compositor brasileiro não percussionista (como é o caso da obra de d'Anunciação).

## 2- A Percussão múltipla solo

A percussão múltipla ganhou uma grande importância na música do século XX praticamente ao mesmo tempo em que a tonalidade perdeu sua força em favor das experiências chamadas atonais ou pós-tonais. No fim do século XIX, a percussão servia apenas para dar ênfase dramática ou colorística ao movimento estrutural harmônico das obras (SCHICK in: BECK, 1995). A partir do século XX os compositores se mostram fascinados com a possibilidade de se tocar vários instrumentos de percussão ao mesmo tempo por poucos ou apenas um executante. Isso levou naturalmente à configuração conceitual da percussão múltipla, quando temos vários instrumentos sendo executados simultaneamente ou em sequência por um percussionista (PAYSON, 1973).

No início do século XX (anos 20 e 30), a utilização da percussão múltipla ainda se encontrava em um estágio inicial e podia ser observada principalmente em obras escritas para grupo de percussão como *Ionisation* de Edgard Varèse, como também em peças para grupos de câmara menores, como as obras *A História do Soldado* (1918) de Igor Stravinsky, *A Criação do Mundo* (1923) de Darius Milhaud e *Façade* (1923) de William Walton. Em todas elas, a parte de percussão foi escrita para apenas um percussionista ao invés de um naipe inteiro. Por se tratar de grupos instrumentais menores, a demanda técnica dessas partes torna-se mais extensa, fazendo com que o percussionista desenvolva aspectos técnicos de execução que antes não eram pensados, como por exemplo, o tipo de *set-up* ou disposição dos instrumentos que será escolhida, a escolha das baquetas para tocar a parte, assim como a própria maneira de tocar (tipo de toque, duas ou quatro baquetas nas mãos etc.). Tudo em nome da eficiência. (SCHICK in BECK, 1995).

John Cage, Henry Cowell e Lou Harrison também contribuíram muito para o desenvolvimento da percussão múltipla ao longo dos anos 40 e 50. Suas obras para grupo de percussão, como as *Construções* (1939-1941), *Pulse* (1939), *Fifth Symphony* (1939) entre outras, permitiram que a execução simultânea de vários instrumentos (incluindo-se instrumentos de sucata, como latas, baldes, tambores de freio de carro e outros) pouco a pouco se tornassem regra e não exceção.

A partir dos anos 50, a percussão múltipla adquire interesse suficiente para que compositores comecem a escrever obras para apenas um percussionista. Todas elas possuem um aspecto em comum: são escritas para vários instrumentos de percussão, abrangendo várias famílias timbrísticas. Algumas obras desse período são: *27'10.554''* (1956) de John Cage, *Zyklus Nr. 9* (1959) de Karlheinz Stockhausen e *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman.

Ao contrário da década de 50 e 60, ao longo da década de 1980, as obras para percussão múltipla solo passaram a reduzir cada vez mais sua instrumentação. Diferentemente dos grandes *set-ups* repletos de instrumentos, cores e matizes sonoras como nas peças citadas acima, as novas obras desse período abordam menos grupos timbrísticos. Temos peças que usam apenas tambores como *Thirteen Drums* de Maki Ishii (1985) ou obras que usam duas famílias de instrumentos como *Rebonds* do compositor Iannis Xenakis (1989), que utiliza tambores e madeiras.

### **3- O repertório brasileiro para percussão múltipla**

No Brasil, o repertório para percussão múltipla é muito escasso. Dentre as primeiras obras que utilizaram a percussão múltipla (não solo) estão: *Diagramas Cíclicos* (1966) para percussão múltipla e piano de Cláudio Santoro e *Três Estudos para Percussão* (1966) de Osvaldo Lacerda, para grupo de percussão. A primeira obra para percussão múltipla solo brasileira é o *Estudo No. 4*, de Luiz D'Anunciação, escrita em 1973.

Ao começarmos o estudo de uma obra de percussão múltipla, sejam as mais antigas como as mais recentes tanto do Brasil como do exterior, nos deparamos com dois pontos em comum que nortearão o trabalho do percussionista nesse estágio inicial de estudo : o *set-up* e a escolha de baquetas. Discorreremos sobre duas obras brasileiras escritas em dois períodos distintos mas que tratam desse dois pontos com igual importância.

De caráter didático, a peça *Estudo No. 4* é escrita para dois tom-tons e dois pratos suspensos. Como o compositor afirma no início da obra, esse estudo visa desenvolver o toque simples e a leitura vertical, quando temos vários instrumentos colocados em várias linhas uma acima da outra. Cada linha pode representar um instrumento ou até mesmo um lugar específico em um instrumento, como é o caso desse estudo que dispõe de três lugares diferentes em que o percussionista toca nos pratos suspensos: cúpula, meio e borda (ver Fig. 1).

**ESTUDO Nº 4**

Luiz Almeida Anunciação

1 EXECUTANTE

Aplicação do Toque Simples da leitura vertical.

Fig. 1 – Primeiro sistema da primeira página do *Estudo No. 4* de L. d'Anunciação em que o compositor indica a função do estudo (*“Aplicação do Toque Simples e da Leitura Vertical”*) e divide o prato suspenso médio em *cúpula, meio e borda* e o prato suspenso grande em *cúpula e borda*.

O *set-up* é bem simples. São poucos instrumentos que podem ser colocados à frente do executante. Ao contrário de certas obras que têm um *set-up* muito maior, esse estudo já propõe uma disposição mais enxuta, justamente por ser uma peça iniciante. Assim o estudante, ao analisar possíveis *set-ups* chegará a uma rápida conclusão de que o *set-up* que coloca os dois tom-tons à sua frente com os pratos suspensos logo acima dos tambores será a melhor solução para uma execução satisfatória da obra.

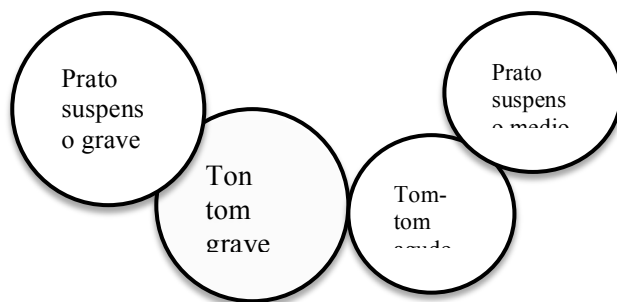


Fig. 2 – *Set-up* proposto pelo autor para o Estudo n.4 de Luiz d'Anunciação

Os tipos de baquetas e todas as trocas das mesmas são indicadas pelo compositor ao longo da obra. Cabe ao aluno praticar essas mudanças até automatizá-las. Muitas vezes a troca de baquetas é um elemento crucial para que o discurso musical ocorra sem interrupções.

Pensada para os estudantes de percussão de nível iniciante e médio, esse estudo focaliza pontos que serão muito importantes para o estabelecimento de alguns parâmetros didáticos que podem servir para o estudo de qualquer peça de percussão



múltipla: como fazer uma montagem de instrumentos que seja mais adequada à peça que será tocada e que tipos de baquetas devem ser usadas para executar a obra e como serão feitas as trocas das mesmas ao longo da peça.

Assim como as obras para percussão múltipla dos anos 1950 e 60 nos Estados Unidos e Europa, a obra *Três Danças Rituais* (1990) de Victorio é escrita para vários instrumentos das várias famílias da percussão, excetuando os instrumentos de madeira. Assim, temos da família dos instrumentos de pele os tímpanos e tom-tons, da família dos metais os pratos e tam-tam, e da família dos teclados as campanas, marimba e vibrafone.

Porém, ao mesmo tempo observamos que, ao longo do primeiro e segundo movimentos da obra, o compositor opta por usar uma família de instrumentos em detrimento das outras. Assim, no primeiro movimento, usa-se preferencialmente os instrumentos de pele, com algumas pontuações realizadas pelos pratos e pelo tam-tam. Já no segundo movimento, os instrumentos de teclado ganham evidência pontuados com algumas intervenções específicas dos instrumentos de metal. Somente no terceiro movimento todos os instrumentos são colocados em primeiro plano. Na Figura 3 encontram-se ilustradas na letra A: compassos 9 e 10 do primeiro movimento - tímpanos e tom-tom no compasso 9, seguidos por pratos suspensos no compasso 10 na parte superior; letra B: compassos de 16 a 20 do segundo movimento - teclados (campanas e vibrafone) pontuados pelo prato suspenso; letra C: 14 últimos compassos do terceiro movimento - todos os instrumentos da montagem são utilizados.



Fig. 3 – Exemplos de instrumentação nos três movimentos de *Três Danças Ritualis* (1990) de Roberto Victorio

Podemos concluir que evidencia-se nessa obra uma tendência a se desenvolver em uma linguagem mais específica para certas famílias de instrumentos. Ao mesmo tempo, vemos uma preocupação de que o *set-up* dos instrumentos seja seguido à risca devido à estreita relação entre a obra e o ritual, fator composicional importante na obra de Victorio. Como o compositor próprio afirma:

A forma circular (da montagem) é importante pois a peça foi concebida pensando-se no movimento do instrumentista como ponto central como eixo para as mudanças dos instrumentos e a forma circular em si, de extrema importância nos atos ritualísticos (VICTORIO, 1990, p. 2).

Ao contrário de outras peças que não exigem uma montagem específica dos instrumentos (como na obra de d'Anunciação), a obra de Victorio assume a montagem como um de seus pontos cruciais. Evidentemente, a escolha de baquetas

para essa obra também é de extrema importância, pois temos instrumentos muito diferentes entre si que, por esse motivo, exigem baquetas diferentes. Parece que Victorio se preocupa com essa escolha, pois o autor orienta o percussionista a usar diferentes baquetas ao longo da peça ou mesmo usar diferentes lugares para a mesma baqueta, uma vez que em alguns momentos não há tempo para trocá-las, como mostra a Figura 4:

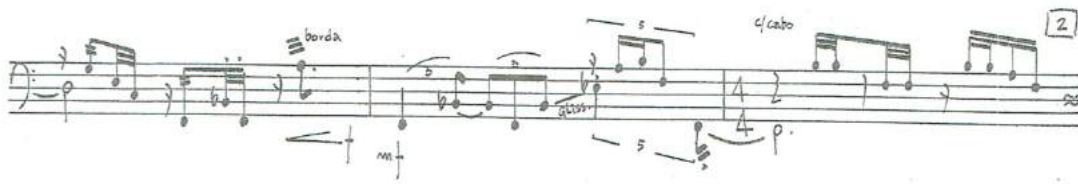


Fig. 4 – Compassos 11 a 13 do primeiro movimento de *Três Danças Rituais* de R. Victorio. Uso da mesma baqueta para os tímpanos e pratos (tocados com o cabo da baqueta).

No caso do exemplo acima poderíamos usar um par de baquetas de tímpanos para todo esse trecho, mas correríamos o risco de, ao tocar os pratos com o cabo dessa baqueta, obtermos um som mais áspero que o necessário pois o cabo é mais grosso acarretando uma dificuldade no controle dinâmico do prato suspenso, que pode soar mais forte que o necessário, podendo até encobrir a ressonância do tímpano. Uma solução pode ser o uso de uma baqueta de vibrafone que pode ser usada tanto nos tímpanos como nos pratos pois o cabo da mesma é feita de um material muito mais fino chamado rattan (espécie de bambu asiático).

Considerando o repertório brasileiro para percussão múltipla solo, podemos ressaltar além da obra de Victorio: *Três Peças para Percussão - T-46* (1973) de Brenno Blauth, *A Natureza (in memoriam)* (1978) de Javier Calvino, *Suíte para o Imperador Montezuma* (1986) de José Luiz Martinez, *Cenas Ameríndias* (1986-1987) de Ney Rosauero, *Vento* (1989) de Carlos Stasi, *Toccata n. 2* (1993) de Edson Zampronha e *A Cidade Encantada* (2002) de Liduino Pitombeira.

Ao analisarmos alguns aspectos dessas obras para percussão múltipla solo brasileiras, percebemos dois pontos cruciais no estudo de peças desse gênero com as quais o estudante ou profissional irá se deparar: a escolha do *set-up* e das baquetas.

Como vimos, alguns compositores colocam uma sugestão de *set-up* ou mesmo pedem para que a disposição dos instrumentos seja obedecida por se tratar de um elemento estético constituinte da peça (como no caso da obra de Victorio). Outros deixam essa escolha livre para o intérprete. A partir daí, podemos chegar à conclusão de que o estudo da partitura antes de qualquer tentativa de estudo da obra na prática é crucial para uma escolha lógica tanto do ponto de vista musical como técnico do *set-up*. Assim como um maestro de orquestra, o percussionista que inicia o estudo de uma obra para percussão múltipla deve passar um tempo estudando a partitura, sem produzir um som sequer, mas imaginando e sistematizando uma montagem que seja a mais “tocável” e musical possível. E isso pode ser feito com quase toda peça de percussão múltipla.<sup>2</sup>

O mesmo ocorre na escolha de baquetas. Se realizarmos o estudo prévio da obra, podemos decidir quais baquetas utilizaremos e em que momento específico, quais e onde serão as trocas das mesmas e se vamos usar duas, quatro, cinco ou seis baquetas nas mãos. Evidentemente, podemos mudar algumas decisões ao longo do estudo prático da obra, assim como alterar alguns pontos específicos do *set-up*, mas em linhas gerais já poderemos ter uma idéia da peça como um todo, o que nos proporciona uma economia no tempo de estudo.

A escolha das baquetas vai de encontro à própria orquestração da obra para múltipla que deve ser compreendida antes do estudo propriamente dito da peça. Se temos uma obra como “*Três Danças Rituais*”, repleta de instrumentos com características diversas como tímpanos e pratos, é preciso fazer uma escolha de baquetas que seja coerente com o som do tímpano e dos pratos ao mesmo tempo, o que pode gerar muitas vezes uma escolha não muito satisfatória. Nesse caso específico, uma solução possível seria optar por uma baqueta de teclado de vibrafone semi-dura, que proporcionaria o ataque e a ressonância necessários dos tímpanos e que também poderia ser utilizada nos pratos tanto com a “cabeça” da baqueta (a parte

---

<sup>2</sup> a não ser que as obras especifiquem a montagem e que ela seja parte importante para a própria obra (como no caso de “*Três Rituais*” de R. Victorio). Um outro exemplo importante é “*Zyklus*” de K. Stockhausen.

de lã) ou o cabo que, por ser mais fino que o da baqueta de tímpano, resultará em um ataque mais curto e claro nesses instrumentos.

#### 4. Considerações finais

Ao percorrermos sobre percussão múltipla solo, nos deparamos com um universo extremamente complexo e diverso. Muitos instrumentos diferentes escritos para um mesmo percussionista, vários *set-ups* diferentes, uma coleção infindável de baquetas e outros objetos usados como tal, além de muitos compositores com estéticas opostas que já escreveram para esse “tipo” de instrumento.

Abordando duas obras na história da percussão múltipla solo nacional, nos deparamos com tudo isso e então surge a questão: como organizar um *modus operandi* que ajude o percussionista a abordar uma obra desse gênero?

A resposta nos parece próxima, mas ainda não sistematizada. Conseguimos delinear dois tópicos fundamentais para o estudo das peças de múltipla: o *set-up* e a escolha das baquetas. Vimos que o estudo dessas questões previamente ao estudo prático da obra parece ser o caminho mais curto e eficaz para sua compreensão. A figura do maestro da orquestra sinfônica estudando sua partitura em uma mesa pode ser uma boa imagem para os percussionistas abordarem uma partitura de percussão múltipla solo. Ao estudar sua estética, sua forma e sua orquestração o intérprete adquirirá mais meios para decidir de forma satisfatória sobre a montagem e a escolha das baquetas.

#### Referências Bibliográficas

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.

PAYSON, Al. Multiple-percussion at the school level, EUA: *Percussive Notes*, v. 11, n. 3, spring 1973.

SCHICK, Steven Multiple Percussion. In BECK, John H (Org.). *Encyclopedia of Percussion*.

## A relação conceitual entre Antonin Artaud e Stuart Saunders Smith

Daniela Rocha de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais – [daniela2187@gmail.com](mailto:daniela2187@gmail.com)

Fernando Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais – [fernandorochoa70@gmail.com](mailto:fernandorochoa70@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo pretende expor as relações de concordância conceitual entre o compositor Stuart Saunders Smith e o teatrólogo francês vanguardista Antonin Artaud destacando como principal ponto de convergência a forma com que concebem e exploram o a voz e o texto como materiais expressivos. Demonstra-se os referentes paralelos por meio da disposição das ideias e exemplos musicais dentro de obras do gênero *Teatro Instrumental* para percussão solo. Logo após, apresentam-se sugestões de elementos para inspiração interpretativa na preparação de obras deste gênero.

**Palavras-chave:** Antonin Artaud, Stuart Saunders Smith, Teatro Instrumental, Percussão Solo

### The conceptual relationship between Antonin Artaud and Stuart Saunders Smith

**Abstract:** This article intends to present the conceptual relationship between the composer Stuart Saunders Smith and the French avant-guard theatrologist Antonin Artaud highlighting as the main convergence point the way they understand and explore voice and text as expressive materials. Through a brief exposal of their ideas and musical excerpts from the *Instrumental Theatre* for solo percussion repertoire we intend to demonstrate this parallels.

**Keywords:** Antonin Artaud, Stuart Saunders Smith, Instrumental Theatre, Solo Percussion,

## 1. Vida e obra

Na década de 30, Antonin Artaud (1896-1948) publicava e pesquisava visceralmente sobre o corpo e a voz como fontes vivas de expressividade do ator, enquanto elaborava montagens de obras que incluíam radiofonia, trechos sincronizados com áudio ou luzes de forma que a experiência de assistir ao espetáculo causasse no público sensações fora do comum (fora do usual, quebra com modo condicionado até então apresentado). Artaud foi um teatrólogo visionário, em alguns aspectos, intensamente entregue que repudiava as práticas teatrais de seu tempo, em especial ao que se tratava do uso da voz, narrativa e linguagem ao interpretar uma obra teatral. Buscava um teatro ligado ao encantamento e alquimia, que causasse reações autênticas. Para tal, recorreu ao uso de uma linguagem densa, metafórica, com referências surrealistas (GARCIA, 1997:254). Seus estudos com pintura, escrita, corpo e voz ainda servem de fonte de inspiração criativa para diversos artistas. Seus principais escritos são desta época dentre eles: *O Teatro e a Peste*, *O Teatro Alquímico* e os dois manifestos do *Teatro da Crueldade*. (1932) e *Teatro e seu Duplo* (1938) ao descrever uma ideia de

cena, Artaud preocupava-se com todos os aspectos envolvidos, tendo em mente a sonoridade como elemento chave:

Com a ajuda de Roger Désormière, Artaud conseguiu instalar o espectador *no centro de uma rede de vibrações sonoras* (V, 46) graças a alto-falantes distribuídos pela sala. Não estaríamos diante de uma das primeiras experiências relativas àquilo que na época ainda não se denominava estereofonia? Quanto mais o autor de *Os Cenci* se mostra rebelde às formas tradicionais da expressão musical, mais se percebe que ele se liga à ação revolucionária tentada pelos pioneiros da música contemporânea. “Pude encontrar nos escritos de Artaud”, diz Pierre Boulez, “**as preocupações fundamentais da música atual**; tê-lo visto e ouvido ler seus próprios textos, acompanhados de gritos, ruídos e ritmos, mostrou-nos como efetuar uma fusão do som e da palavra, como fazer explodir o fenômeno, quando a palavra nada mais consegue; em resumo, como organizar o delírio” (VIRMAUX, 2009:160) (Grifo dos autores)

A necessidade de agir direta e profundamente sobre a sensibilidade através dos órgãos convida, do ponto de vista sonoro, a procurar qualidades e vibrações de sons absolutamente inabituais, qualidades que os atuais instrumentos musicais não possuem, e que levam a recolocar em uso instrumentos antigos e esquecidos, ou a criar instrumentos novos. Elas levam também a procurar, fora do campo da música, instrumentos e aparelhos que, baseados em fusões especiais ou ligas renovadas de metais, possam atingir um novo diapásão da oitava, produzir sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes. (apud ROUBINE, 1998:161)<sup>1</sup>

Seu trabalho foi considerado inexecutável porém, continuou respeitado e utilizado como texto referência crítica ou conceitual por décadas. Seu livro *O Teatro e seu Duplo* alcançou e influenciou o pioneiro nas artes performativas, John Cage em suas primeiras composições sendo possível reconhecer a relação entre a criação das primeiras manifestações de performance e *happenings* e a relação com o trabalho de Artaud.

Atribui-se a Cage e Mauricio Kagel o desenvolvimento do gênero *Teatro instrumental* que consiste em obras interdisciplinares com incorporação de elementos cênicos – como figurino, luz, declamação de texto, vocalizações, elementos e instruções de caráter dramático (não convencionais ou extra-execução) – que fazem parte estrutural da obra. Dentro do gênero encontramos a primeira relação de influência direta entre os textos de Artaud e as composições de John Cage, ou seja, uma influência artística voltada ao teatro ligada diretamente a uma manifestação musical. Destacamos também as obras para percussão com declamação de texto – como na obra de Georges Aperghis, Vinko Globokar, François Sarhan, Pierre Drouet – ou onde o corpo do

---

<sup>1</sup> Retirado de *Os Cenci* ato 3 cena 2.

instrumentista é objeto principal de sonoridade e expressividade, como é o caso de *Corporel?*. É neste ponto que a prática e formação do intérprete são questionadas e exploradas como material composicional, saindo do usual e pondo em evidência o fazer e o interpretar musical, acrescentando ou apontando novos parâmetros de apreciação.

Em *The Secret Art of Antonin Artaud*, Jacques Derrida e Paule Thévenin apontam nos textos de Artaud a ideia de um espetáculo total, um teatro que tivesse a liberdade presente e perceptível da música, poesia ou pintura (DERRIDA; THÉVENIN, 1998:10), que fosse vivo, dinâmico. O mesmo pode ser encontrado nas afirmações de Stuart Smith quanto sua obra para *Teatro Instrumental*, afirmando que ao assistir suas obras, o público é instigado a participar, escutando, apreciando e conectando os sons em estruturas.

Stuart Saunders Smith (1948-), é um compositor americano entusiasta do ritmo e da voz em sua configuração mais realista. Ele também é conhecido por sua poesia e pela complexidade rítmica contida em suas obras (uma possível solução para retratar a naturalidade da fala ou ações do cotidiano). Em entrevistas, Smith enfatiza sua busca pela representação acústica de suas lembranças de infância, seu amor pelos sons da natureza e pelo jazz. Destaca-se para este artigo suas composições para narrador, suas obras para percussão solo e um gênero intitulado *trans-media* (Figura 1), onde a partitura é codificada em símbolos não musicais, de forma que qualquer artista o ressignifique a partir de seu próprio repertório.

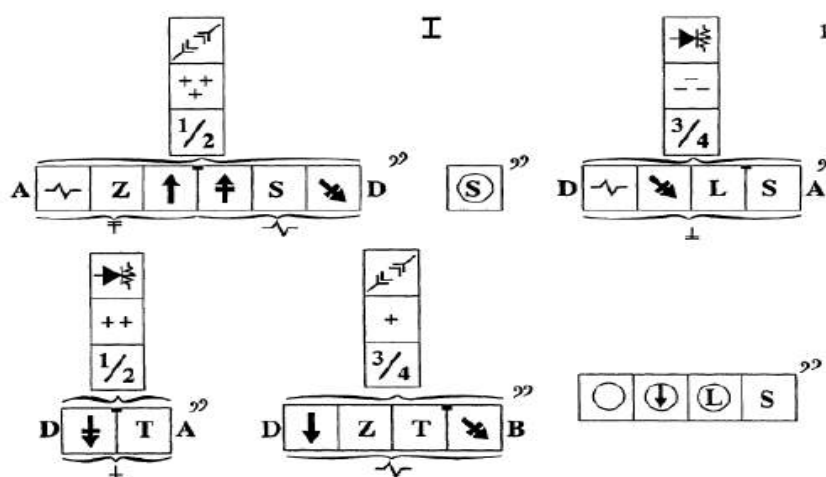


Fig. 1 SMITH *Transitions and Leaps* – exemplo de partitura *trans-media*



Tanto Artaud quanto Smith compartilham um interesse pela utilização e exploração da voz como fontes expressivas de musicalidade e interpretação. Pode-se encontrar na obra de Smith uma manifestação (mesmo que não diretamente consciente), uma possível “aplicação” em prática dos preceitos e buscas de Artaud enquanto a voz explorada por suas capacidades de obtenção de ruídos, qualidades de entonação, projeção, combinação silábica e transformadoras de significado – algo como uma partitura de indicações de qualidade, interpretação e ações físico-musicais daquilo que Artaud idealizava como processo de articulação vocal.

A entonação que projeta as palavras além de seu significado, mesmo em direção a um significado oposto não parece ter lugar apenas na ressonância do trabalho. Como tudo que é projetado, toma e de fato abre espaço, essa “poesia no espaço” que “primeiro adota todos os meios de expressão que podem ser usados no palco, como música, dança, pintura, pantomima, mimetismo, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e decoração. No nosso teatro que tem vivido sobre uma ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de sinais e mimetismo, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entonações objetivas, em resumo tudo isso eu considero como teatralmente específico no teatro... descuidadamente chamado de ‘arte’.”(DERRIDA; THÉVENIN, 1998:10) (Tradução dos Autores)

Nos textos de Artaud, a voz é mencionada como um elemento transformador, algo que alcança o outro e que deve ser explorada pelo artista fora de sua prática usual como a fala do cotidiano, ou uma fala empostada, declamada, com a intenção de ser totalmente compreendida e sem impromptu criativo. Para ele, este tipo de linguagem transformadora enquanto ferramenta expressiva:

(...) circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares. (ARTAUD, 2006:103)

O teatrólogo francês jogava com a sonoridade das palavras e das sílabas, a ponto de explora-las fora de qualquer significado – o que posteriormente foi chamado

de *Glossolalias*<sup>2</sup> de Artaud. Da mesma forma, Smith encontra na sonoridade e no ato da fala um elemento composicional: criando, justapondo ou combinando palavras e sílabas por seu interesse sonoro, um jogo poético de recortes de frases do cotidiano, onomatopeias e do *non-sense*.

O autor do *Teatro e seu Duplo* propunha uma combinação dos diversos fatores do espetáculo como uma forma de se sair do cotidiano, de impactar o público a ponto de causar reações adversas, de tirá-lo de seu estado passivo de receptor da obra e fazê-lo conectar com a experiência artística em um nível pessoal, visceral. Apesar de Smith ser muito sutil neste aspecto, quando comparado a Artaud, percebe-se esta mesma intenção no compositor ao sugerir disposições do instrumental (algo que sugere um cenário) e uma combinação de ações e falas absurdas que causam reações adversas ao esperado, fora do convencional de um concerto formal (erudito) – onde as expectativas e reações da plateia seguem um padrão ritualístico dentro da apresentação musical, relativamente comedido e passivo, cujas manifestações de apreciação estão normalmente reduzidas a bater palmas (na hora certa) e permanecer em silêncio.

## 2. Exemplos musicais

O compositor separa suas obras para voz em duas vertentes na qual uma refere-se ao que ele chama de *Speech Songs* (Canções faladas) – onde se encaixam *Songs I–IX* (1980/82), *Tunnels* (1982), *By Language Embellished: I* (1983/84) –, e outra onde as conexões entre as palavras são mais abstratas em relação à anterior – como é caso de *Poems I, II, III* (1971) para brake drum e narrador, *In Bingham* (1987) para narrador solo, ou *Three Winter Carols* (2011) para glockenspiel e declamação de texto, mais voltadas para poesia tradicional (MULLER, 2014).

Encontra-se nas obras da vertente *Speech Songs*, também reconhecidas como mini-óperas para percussionista-ator (ou percussionista narrador) solo, a intersecção conceitual dos dois artistas mais relevante. Esta categoria de obras, transita entre uma atuação/narrativa com uma trilha sonora executada pelo próprio artista,

---

<sup>2</sup> A glossolalia é uma prática que permeia pela invenção ou improviso de língua já existente ou não, possuindo um valor metalinguístico e fazendo uso das características sonoras desta respectiva língua (inflexão, ritmo, altura, velocidade, entonação, timbre, ruído) – inclusive todos os ruídos implícitos nela como o suspiro, o riso, o sopro, o gemido, o grito –, emancipando o som das palavras de seu significado, enunciado ou discurso, dando uma nova dimensão a voz.)

podendo ser vista como um monólogo. Em muitos casos, os sons percussivos, são complementos (servindo como elemento de transição entre atos, como acompanhamento ou ênfase para determinado fonema ou palavra) para a declamação-interpretação do texto. Para Smith, não há teatro sem texto e por tal razão, o foco de suas peças está no texto, sendo este de sua própria autoria ou não, porém com ênfase na fala cotidiana.

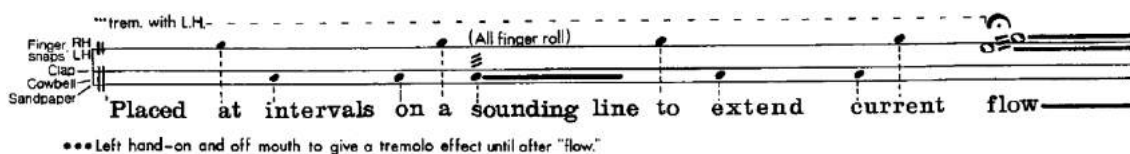
Preacherlike—dynamically

Voice: Gathered together to sew seeds  
 To sea weeds reek welts,  
 Only to lather and foam,  
 Tethered by mails weeked by  
 Wednesday's wind. ”

CS=chop sticks

To be gathered together to see,  
 To sea coast boy and toast calm oats  
 Togethered bake with white  
 Belton boay all red and yellow bob;  
 Chats in Maine, ma mainstreet cook  
 Swirling candy canoe cane hair  
 With Bessin wish holed round cake  
 In cave ivory animals. (segue)

Fig. 2 Smith: *Song III*, p.1 tilha 2: trecho com tremolo, variações de projeção do texto



\*\*\*trem. with L.H.-

Finger RH  
 Snaps LH  
 Clap  
 Cowbell  
 Sandpaper

(All finger roll)

Placed at intervals on a sounding line to extend current flow

••• Left hand-on and off mouth to give a tremolo effect until after "flow."

Fig. 3 Smith: *Songs I-IX*, Canção V, p.2: trecho contendo o sermão do padre.

Nestas composições Smith coloca indicações de qualidade vocal (velocidade, entonação, dinâmica, altura, timbre), apresentando exemplos dentro do cotidiano para retratar o “personagem” ou “trejeito” que o interprete deve assumir para interpretar determinado trecho (Figura 2), sendo a música uma extensão da poesia do texto e não o contrário. A questão do texto desmistificado de seu conteúdo semântico é muito presente dentro dos textos e pesquisas de Artaud.

Smith também concebe a elaboração de um cenário a partir do instrumental requerido para obra: em *Songs I-IX*, a maior parte do instrumental remete a materiais encontrados em uma cozinha; em *..And Points North*, o instrumental refere-se a uma floresta (inclusive com uma árvore que deve estar no palco cheia de vidros pendurados em seus galhos, assim como folhas por todo palco). Neste quesito, o instrumental seria um cenário interativo.

Em seu relato sobre a preparação de performance das obras para voz e narração de Stuart Saunders Smith, a atriz Wendy Salkind ressaltava diversas características das composições de Smith relacionadas ao texto que demonstram a proximidade de pensamento entre os dois artistas. Dentre essas características, destaca-se o interesse de Smith pelo processo de criação do intérprete e a ideia de que o público “aprenda a ver o músico como um veículo para o texto fazer uso da voz e do corpo e não, como um intérprete da composição” (SALKIND, 1987).

Smith também traz um desafio ao intérprete ao indicar expressões e ações fora do conteúdo normalmente estudado em sua formação musical. Seja por um fator estético ou por almejar uma reação mais natural possível, Smith põe em evidência uma certa ausência de repertório físico-vocal na formação do instrumentista atual, onde faz-se necessário uma pesquisa performativa do instrumentista desenvolvendo seu caminho em busca da construção de sua interpretação original da obra.

Dentro desta pesquisa performativa e, uma vez feita a relação entre os dois artistas, encontram-se nos textos de Artaud ferramentas artísticas que servem de inspiração para elaboração de performance. Dentre elas, destaca-se o jogo com a glossolalia: a desmistificação da coligação entre fala e sentido e o uso da inflexão e entonação da voz como elemento condutor-sonoro da fala. Este jogo implica na leitura do texto transcendendo o mecanicismo da declamação do texto, desvinculando-o de qualquer intenção de significado semântico e entendendo este material como som, ruído, instrumento, parte do conteúdo musical a ser trabalhado.

Outra estratégia pertinente é buscar referências vocais fora do contexto musical – Artaud, pesquisou meticulosamente o Teatro Balinês –, dentro do cenário atual de performances vocais de improviso (ou poesias vocais) que são fontes de inspiração ricas e uma forma de experimentar sob parâmetros não convencionais. Artaud, explorou o alcance de estados de espírito, qualidades psicofísicas e vocais obtidas por meio de exercícios de velocidade e intensidade da respiração, bem como exploração de pontos no corpo que serviriam de guias ou gatilhos para tais estados. Artaud afirma que: “A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.” (ARTAUD, 2006:156)

### 3. Conclusão

Ao estabelecer uma compatibilidade ideológica entre os dois autores, pode-se encontrar novos caminhos interpretativos que trazem novas possibilidades para pesquisa performativa partindo de práticas interdisciplinares, de textos e experimentos com um frescor na interpretação musical. Ressalta-se que diversas obras compostas por Stuart Smith podem ser interpretadas por outros artistas não-músicos e que ela, de alguma forma, seria uma representação em partitura musical de algumas das ideias de Artaud, uma maneira de se estudar e explorar a ideia de texto desvinculado de significado, bem como da voz como material sonoro.

### 4. Referências Bibliográficas

ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

----- *Vida e Linguagem*. São Paulo Editora Perspectiva 2014. Ed 2 Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira

CERTEAU, M. *Vocal Utopias: Glossolalias*. University of California Press. Representations, No. 56, Special Issue: The New Erudition (Autumn), pp. 29-47 1996

DERRIDA, J.; THÉVENIN, P. *The Secret Art of Antonin Artaud*. [s.l.] MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1998. v.

FETTERMAN, W. *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. Série Contemporary Music Studies Volume 11. Routledge 2010.

GARCIA, S. *As trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*. Editora Hucitec. São Paulo 1997

MULLER, J. *Admire the Noise: Stuart Saunders Smith's Percussion Music*. Percussive Notes v. 52, no. 4. 2014

ROUBINE, J.-J. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2a. ed. Rio de Janeiro: 1998

SALKIND, W. *Language and Percussion: An Actor's Perspective*. ex tempore IV, v. Spring Sum, n. 2, p. 290-302, 1987.

SALZMAN, E.; DESI, T. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SMITH, S. S. *Songs I-IX for Actor-Percussionist*. PortlandSmith Publications, , 1980.



VIRMAUX, A. *Artaud e o teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva. 2009.

## **A percussão, o percussionista, a voz e a fala: um recorte prático-teórico de uma interface essencial na Música-Teatro**

*Paulo Zorzetto*

*Universidade Estadual Paulista – paulozorzetto@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo estabelecer referências precisas e aplicáveis na relação existente entre o ato de percutir e utilizar a voz e a fala simultaneamente (ou não) em obras que requerem esse tipo de abordagem, no ambiente da Música-Teatro. Desta forma, a voz e a fala serão apresentadas e discutidas a partir do ponto de vista do percussionista e, mais especificamente, como mais um instrumento dentro do *setting* percussivo.

**Palavras-chave:** percussão, percussionista, voz, fala, Música-Teatro.

### **The percussion, the percussionist, the voice and the speech: a practice-theoretical approach of an essential interface in the Music Theater**

**Abstract:** This article aims to establish precise and applicable references in the relationship between the act of percussion and use of voice and speech simultaneously (or not) in works that require this type of approach in the Music Theater environment. In this way, voice and speech will be presented and discussed from the point of view of the percussionist and, more specifically, as another instrument within the percussive setting.

**Keywords:** percussion, percussionist, voice, speech, Music Theater.

## **1. A percussão, o percussionista, a voz e a fala**

### **1.1 A percussão**

A arte de percutir tem sido considerada uma das mais antigas atividades da humanidade. Desde os primórdios da civilização, produzir sons a partir do ataque de uma superfície contra outra, mostrou-se um método bastante efetivo de transmissão de conhecimentos, tradições, sabedoria ancestral e norteou muitos rituais religiosos e pagãos, séculos adentro. Instrumentos específicos foram construídos para cada um desses fins e a figura da pessoa que se habilitava para tocar tais instrumentos também foi, pouco a pouco, sendo moldada.

Stasi (1998, *passim*) aponta um certo nível de tensão nos estudos que dão conta das origens da percussão e do ritmo. Ele afirma que há uma certa “ambiguidade entre fatos e imaginação que afetam a forma com que a percussão é vista”, pois se por um lado ela é considerada como um dos “primeiros atos da humanidade”, por outro não se pode relegar a veracidade de uma informação como essa a “teorias sobre um passado muito vagas, remotas e inacessíveis.” Tal situação permite, segundo ele, que “usemos nossa imaginação com o objetivo

de definir as origens da música.”

Esta ideia de percussão como primitiva é enfatizada pelo fato de que, por suas qualidades específicas (i.e. timbre e práticas performáticas), percussão se assemelha aos sons da natureza, bem como os sons e movimentos como os que são produzidos em ações diárias como raspar e bater. Um exemplo de relação como essas seriam os raspadores<sup>1</sup> utilizados como ferramentas na Idade da Pedra<sup>2</sup>. Eles se referem a movimentos específicos que são um subproduto das ações do primeiro homínido. Desta forma, os raspadores são associados com os estágios mais ‘primitivos’ do desenvolvimento da humanidade<sup>3</sup>. (STASI, 1998: 45).

Um dos maiores percussionistas da atualidade, Steven Schick, em *The Percussionist's Art* (2006: 5), discorre sobre esse assunto de forma bastante similar à qual este trabalho se propõem a apresentar. Ele aborda o termo para percussão, em alemão, grafado como *Schlagzeug*, que significa “bater um coisas” (*Schlag*: bater; *Zeug*: coisas), analisando-o muito mais a partir da maneira como a ação de percutir se dá, do que a diversidade de instrumentos e timbres em que ela acontece.

Essa definição encontra ressonância com o pensamento de Hansen (2014: 47), segundo o qual a atuação do instrumentista e do seu instrumento deve resgatar o caráter metafórico que um determinado som pode proporcionar, e que “uma ideia predefinida sobre instrumento musical e músico dificultará que a plateia de Música-Teatro escape de padrões de interpretações convencionais”.

Schick (2006: 5) também observa que apesar do *Zeug* (aquilo que se percute) oferecer uma variação enorme de possibilidades, traduzidas em timbres, o *Schlag* (percutir) faz parte de um universo muito mais condensado, com ações básicas comuns a vários instrumentos. Segundo ele, “os instrumentos envolvidos em várias

---

<sup>1</sup> Stasi (2011: 19) define os raspadores citando o reco-reco. Segundo ele, “o reco-reco é o nome genérico que, no Brasil, é dado aos instrumentos musicais de percussão cuja principal característica é possuir uma superfície com altos e baixos relevos (normalmente uma sequência de dentes). Essa superfície é raspada com diferentes objetos. Em várias localidades ele tem nomes específicos, não reconhecidos nacionalmente: ganzá, ganzal, querequexé, cracaxá, reque, baje, casaco, casasa etc”.

<sup>2</sup> Também, segundo Stasi (2011: 19), “os reco recos estão entre os mais antigos instrumentos fabricados pelo homem (Idade da Pedra/Paleolítico: cerca de 15 mil anos atrás), tendo sido usado em todos os continentes, em diferentes épocas e culturas”.

<sup>3</sup> *This idea as primal is emphasized by the fact that, for the specific qualities (e.g. timbre and performance practices), percussion resembles natural sounds, as well as sounds and movements produces in everyday actions such as scraping and striking. An example of such a relationship would be scrapers used as tools in the Stone Age. They refer to specific movements, and forms of objects that are a by-product of the actions of the first hominid. In this way, scrapers are associated with the mote ‘primitive’ stages in the development of humankind.*



tradições podem ser bastante diferentes uns dos outros”, mas a ação básica utilizada na performance, nas suas mais variadas possibilidades, “mantém-se largamente consistente”.

Partindo de diferentes abordagens entende-se, portanto, que a percussão dentro do universo analisado, nesta pesquisa, está muito mais conectada com o fenômeno sonoro do que com o objeto onde esse fenômeno acontece. E mesmo que algumas ações humanas relativas ao ato de percutir não estejam conectadas ao universo musical e percussivo, não se pode negar que um som é, igualmente, produzido e articulado de alguma forma.

Na atividade do percussionista, na Música-Teatro, o intérprete poderá ser confrontado a realizar repertórios com os mais inesperados instrumentos, abordando os aspectos teatral e visual, a partir de parâmetros técnicos (articulações) que fogem, amiúde, do universo percussivo mais tradicional, onde tambores, idiofones e teclados de percussão, dentre outros instrumentos, são uma constante.

Sendo assim, a noção do que é percussão torna-se muito ampla e desafiadora, porque, mesmo não precisando deixar os instrumentos de percussão mais tradicionais de lado, o percussionista aprenderá a produzir som no seu corpo, em vasos de barro, na água, em pedaços de madeira, de metal, no chão e no sistema fonador, com a própria voz.

Esse processo, iniciado nos primórdios da existência humana, com a descoberta da percussão como uma manifestação relacionada aos fenômenos da natureza, reverbera em outras atividades cotidianas e se projeta no universo da Música-Teatro como uma miríade de possibilidades de timbres e sons. É completado, conseqüentemente, pela atividade do percussionista, que torna-se um realizador de sons e eventos sonoros muito mais preocupado com o significado do som do que com o som em si.

## **1.2 O percussionista**

A figura do percussionista tem sido alvo de muitos debates e estudos ao longo da história recente da música. Considerado como um músico pertencente a uma tradição, escola e repertório ainda jovens, tem adquirido, assim como ratificado por este trabalho, um caráter bastante amplo, sobretudo no que diz respeito à atividade da pesquisa sonora e da práxis interpretativas, de forma geral.

A sua presença nas tradições musicais mais remotas da civilização humana, por exemplo, poderia nos dar uma pista da sua importância para o desenvolvimento não só de repertório, mas também de culturas e rituais aos quais estava inserida. Deste modo, parece bastante razoável afirmar que, devido à relação multimeios<sup>4</sup> que ele precisa estabelecer na sua atividade diária, seria inevitável que alguma controvérsia surgisse quanto à sua definição.

No filme *Ensaio de Orquestra*<sup>5</sup> (1978), do cineasta italiano Frederico Fellini (1920 - 1933), a figura do percussionista é tratada de forma jocosa, conferindo-lhe um caráter desorganizado e debochado, como parte do estereótipo que o tem caracterizado, sobretudo naquele universo. Como numa sala de aula, Fellini retrata um dia de ensaio de uma orquestra e mostra a insatisfação dos músicos com o maestro. A orquestra está disposta de forma vertical e não em torno do praticável do regente. Os percussionistas, no fundo, em pé, são como os alunos rebeldes, os mais jovens e cabeludos – um deles inclusive fuma durante o protesto contra o maestro, na sala de ensaio, e parece liderar seus colegas nos momentos mais intensos da rebelião.

No universo das orquestras sinfônicas, os percussionistas ainda são vistos, de forma geral, segundo o estereótipo que Fellini descreve. Em muitos casos, são considerados como músicos que não precisam ter uma formação técnica compatível com a de outros instrumentistas. A consequência disso é que tocar bumbo, triângulo, pandeiro e prato a dois, na orquestra, pode ser algo tão surpreendentemente desdenhado que, não raramente, músicos de outros instrumentos são designados para essas funções.

Nos últimos anos, felizmente, percussionistas de orquestra têm apresentado formações que vão muito além do universo orquestral, desenvolvendo habilidades específicas num nível artístico bastante alto. Sobretudo nas grandes orquestras, os naipes de percussão são formados por músicos de alta capacidade que gerenciam carreiras de solistas e músicos de câmara com a mesma proficiência.

Da mesma forma, percussionistas provenientes de tradições musicais populares têm surgido no cenário musical como valiosas surpresas. O domínio técnico e idiomático que eles demonstram sobre uma quantidade grande de instrumentos (pandeiro, reco-reco, surdo, tamborim, cuíca, caixa etc. é uma comprovação de que eles não devem ser considerado músicos menores ou menos expressivos, nem tão pouco ser tratados como *batuqueiros* ou *ritmistas*.

Com igual efeito, a ação do percussionista deve ser entendida como algo que vá além dos conceitos de erudito e popular. Traçando um paralelo com Labrada (2014: 21), que

---

<sup>4</sup> Um percussionista trabalha desde o início da sua formação com muitos instrumentos e técnicas variadas. A habilidade em transitar por entre todos os cenários que serão propostos para ele é, presumivelmente, esperada. Por exemplo, um percussionista de orquestra sinfônica precisa tocar instrumentos de pele, de teclados e idiofones com uma destreza e regularidade minimamente equilibradas.

<sup>5</sup> O filme pode ser assistido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AVXJ92VcsbU>>.

contrapõe o termo *explorações tímbricas* ao termo *técnicas estendidas*, propondo uma ressignificação terminológica para trabalhos cujos gestos articulatórios podem ser considerados não tradicionais, incrementar o repertório técnico e articulatório da atividade do percussionista, é, com certeza, mais uma questão de bom senso do que de necessidade.

Ele também aponta que, por mais que algumas técnicas “ampliem o gestual e as sonoridades típicas de um instrumento, elas não passam de uma imigração de contextos”, e que “o transporte de gestos alhures acaba ampliando a visão sobre um instrumento, muitas vezes fixa dentro de seu contexto original”.

A linha tênue proposta por Labrada (2014), quanto aos aspectos técnicos e de articulação pelos quais o percussionista atua, tornando tudo como parte do universo do intérprete, pode ser considerada como uma linha praticamente invisível para o percussionista na Música-Teatro. Ou seja, absolutamente qualquer objeto pode se tornar percussão em uma determinada performance, e o percussionista deverá desenvolver ferramentas para resolver os problemas técnicos e específicos contidos naquela performance. Tal como descrito no trabalho de Labrada, o performer deverá realizar *explorações tímbricas* o tempo todo.

Whiting Smith (2012: 2) reforça esse panorama ao descrever o percussionista como sendo o músico que esteve sempre ligado a situações musicais e sonoras inusitadas, e que o processo solista-musical em que ele precisa usar diretamente a voz (ao qual ela dá o nome de *syorytelling*<sup>6</sup>), faz parte da habilidade do universo do percussionista em absorver outras situações que aparentemente poderiam ser consideradas como fora do seu escopo.

Música para um percussionista narrador (ao contrário de música para um violinista narrador, por exemplo) é parcialmente poderosa porque a percussão sempre foi inclusiva em vez de exclusiva. Um percussionista é frequentemente conectado com o seguinte: o elemento distante da tradição musical. É sempre o percussionista a ser chamado para a realização do som de pássaro em Pinheiros de Roma, de RESPIGUI, para tocar a sirene na orquestra, para construir o próximo instrumento fantástico vindo dos objetos do cotidiano. A simplicidade aparente – alguém percutindo algo e falando simultaneamente: uma recriação criativa de tarefas familiares do cotidiano – empresta a essa música força e imediatismo. Percussionistas lidam com a inclusão sonora num nível profissional – encontrando ‘releituras audíveis’.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Storytelling* é a viva descrição de ideias, crenças, experiências pessoais, e lições de vida ou narrativas que evocam poderosas emoções e insights (SERRAT, 2008: 1).

<sup>7</sup> *Speaking percussionist music (as opposed to speaking violinist music, for example) is powerful partially because percussion has always been inclusive rather than exclusive. A percussionist is so often connected to the next thing: the outlying element in the musical tradition. It is always a percussionist called on to cue the birdsong in Respighi's Pines of Rome, to play the siren in the orchestra, to construct the next fantastical instrument out of everyday objects. The surface simplicity—someone striking something and vocalizing simultaneously: a creative re-imagining of seemingly familiar everyday tasks—lends this music strength and immediacy. Percussionists deal with sonic inclusivity on a professional level: finding audible 'readymades'.*

(WHITING SMITH, 2012: 2).

O percussionista, na Música-Teatro, precisa ser sobretudo um investigador de sons. Na sua prática diária, deve tratar o universo da percussão como sendo tudo o que pode produzir som, não se prendendo às formas de percutir mais tradicionais apenas: bater, raspar, balançar. E, olhando adiante, realizar aquilo que Schick descreve como a harmonização crítica dos radicais da palavra que significam percussão em alemão – *Schlaugzeug*.

Se nós ouvirmos não apenas o que o som é, mas aquilo que ele faz, nós começaremos a abordar uma harmonia crítica entre *Schlaug* e *Zeug*, entre as ações da performance e os sons, ou os sons que aquela ação produz. [...] Esta é uma que o performer pode ter certeza: tocar percussão, por todo esse potencial de vigor momentâneo, é destinado a ser algo desenraizado – um drama impreciso sobre percutir coisas dispostas num terreno pantanoso de sonoridade incerta – a menos que esses sons possam ser inseridos através da ação e pensamento, e canalizados como propósito e significado. Então *Schlag* e *Zeug* podem se unir como *Schlaugzeug*.<sup>8</sup> (SCHICK, 2006: 8).

### 1.3 A voz e a fala

Delimitar um ponto preciso que separe a voz da fala é uma tarefa desafiadora. A voz, objeto de estudo deste trabalho, pode ser entendida como o som produzido pelo ar, lançado dos pulmões à laringe e produto da vibração das pregas vocais, modulando as palavras ou o canto; já a fala pode ser considerada como a organização das emissões vocais segundo determinadas convenções linguísticas e estéticas, ou seja, um subproduto da voz. Essa afirmação parte do pressuposto, e o reafirma, de que não há fala sem voz.

Zumthor (1990: 62-63) corrobora essa inter-relação, pois “crê ser razoável dizer que a voz é uma *coisa* que se define por meio de tom, timbre, alcance, altura e registro”. A fala é, desta forma, produto da própria voz que ao sair do seu “silêncio matricial”, tem um nascimento e “assume os valores profundos que vão em seguida dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado”.

### 3.4.2 O gesto vocal

---

<sup>8</sup> *If we hear not just what a sound is, but what it does, we begin to approach the critical rapport between Schlaug and Zeug, between the action of performance and the sound or sounds that action produces. [...] This is a performer's view to be sure: percussion playing, for all of its potential for momentary vigor, is destined to be rootless – an imprecise drama of hitting things staged on a marshy terrain of uncertain sound – unless those sounds can be embodied with action and thought, and harnessed with purpose and significance. Then Schlaug and Zeug might be United as Schlaugzeug.*

O gesto vocal – produto final do trabalho que o percussionista realiza ao utilizar a voz em obras que a requeiram –, segundo Grandó (2015: 24), “pode ser definido como a ação vocal que é o texto da voz (...)”. Em outras palavras, entendemos que ele se traduz como a própria emissão vocal, dotada de características próprias, que possibilitam tal análise: a articulação, a projeção e o controle sobre essa projeção.

O gesto vocal é como um prolongamento do corpo que vibra, como um “braço do corpo”, que pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acariciar ou agredir o espaço ou uma pessoa. Esse vibrar do gesto vocal não significa que a voz vibra naquele preciso lugar, mas é para lá que ela se direciona. (GRANDÓ, 2015: 24).

O *gesto vocal* é formado por uma série de processos ocorridos no sistema fonador, que delineiam, como resultante, uma emissão vocal dotada de preparação, ataque e repouso.

Grandó (2015: 25) indica que “a intencionalidade e espacialidade do *gesto vocal* correspondem ao movimento da ação física”. Afirmação esta que nos faz, inevitavelmente, compará-lo com os movimentos realizados na ação de percutir, e que se sustentam na *abordagem articulatória*, proposta por Mattos (2016: 45-46), na qual uma emissão vocal de uma sílaba pode ser comparada a uma nota, e uma palavra (ou conjunto de emissões vocais), pode ser comparada a uma frase musical, tocada em qualquer instrumento.

A articulação do gesto vocal está relacionada à boa definição do canto<sup>9</sup>, seja nos contextos verbais ou não verbais, em função de dois aspectos: 1. Um aspecto que podemos chamar propriamente de articulatório, diretamente relacionado à produção do som vocal (em conjunto com os movimentos respiratórios e a ação das pregas vocais) e se refere à boa definição da forma e conteúdo dos materiais articulados pela voz: sílabas/ notas; palavras/ padrões melódicos; frases/ linhas melódicas. (MATTOS, 2016: 45-46).

Mattos (2014: 31) contribui para o entendimento do *gesto vocal*, ao descrever o processo da respiração na produção do som, ao explicar que ela “inicia-se com o processo inspiratório” [...] e, descreve, ao dissertar sobre a expiração, ao um mecanismo onde “é gerado um fluxo que percorre todo o circuito das vias respiratórias, dos pulmões até as cavidades oral e nasal”.

Pode-se dizer, portanto, que o *gesto vocal*, sintetiza o trabalho a ser realizado pelo percussionista na sua atividade dentro da Música-Teatro, nas obras em que o uso da voz é requerido. Através de uma metodologia comparativa, que possibilite construções vocais similares às percussivas, no âmbito articulatório, torna-se a maneira mais eficaz de levar a voz e

---

<sup>9</sup> Mattos (2014, passim).



a fala para dentro do seu *setting* percussivo.

## Referências

GRANDO, Mônica Andréa. *O gesto vocal: a comunicação vocal e sua gestualidade no teatro físico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

HANSEN, Claudia. *What is Music Theater? A definition by a staging musician*. Amsterdam: Claudia Hansen Publications, 2014.

LABRADA, Leonardo Bertolini. *Possibilidades e categorias de exploração tímbrica: considerações sobre as relações intérprete/instrumento na performance*. São Paulo, 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista.

MATTOS, W. F. C. de. A articulação da voz na prática do canto sem palavras. *Revista Audiation*, n. 2, p. 44-54, 2016. Disponível em: <[http://www.audiation-rivista.it/images/articoli/2/02\\_44\\_54.pdf](http://www.audiation-rivista.it/images/articoli/2/02_44_54.pdf)>.

MATTOS, W. F. C. *Cantar em português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. São Paulo, 2014. Tese. Universidade Estadual Paulista.

SCHICK, Steven. *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

SERRAT, Olivier. Storytelling. *Knowledge Solution Publications*. Manilla, 2008. Disponível em: <<http://www.adb.org/sites/default/files/publication/27637/storytelling.pdf>>.

SMITH, Bonnie Whiting. *Narratives on Narratives, From Utterance to Stories: Finding a Context for the Speaking Percussionist*. San Diego, 2012. Tese. University of California.

STASI, Carlos. *Representations of musical scrappers. The Disjunction between simple and complex in the study of a percussion instrument*. Durban, 1998. Tese. University of Durban.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

## Filme

Fellini, Frederico. *Ensaio de Orquestra*. Itália, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AVXJ92VcsbU>>.



## **Processo criativo e estratégias cênicas na montagem e execução da obra ?*Corporel* (Vinko Globokar)**

*Carlos Henrique de Moraes Alves*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte – chmalves12@gmail.com*

*Cleber da Silveira Campos*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte – cleberdasilveiracampos@gmail.com*

**Resumo:** Apresentamos os resultados de algumas abordagens cênicas adotadas na preparação do corpo na peça ?*Corporel* (GLOBOKAR, 1985). Através de oficinas experimentais em colaboração com uma diretora de teatro, relatamos o processo de construção da personagem (STANISLAVSKY, 2014) e dos jogos cênicos dedicados ao corpo (LECOQ, 2006). Refletimos sobre a prática e a pesquisa interdisciplinar como recurso para o desenvolvimento do percussionista contemporâneo.

**Palavras-Chave:** Percussão, Corpo, Teatro, Processo-Criativo, Interdisciplinaridade

### **Criative process and scenic strategies in assembly and execucion of ?*Corporel* (Vinko Globokar)**

**Abstract:** We present the results of some scenic approaches adopted in the preparation of the body in the piece? *Corporel* (GLOBOKAR, 1985). Through experimental workshops in collaboration with a theater director, we report the process of building an character (STANISLAVSKY, 2014) and the stage plays dedicated to the body (LECOQ, 2014) . We reflect on the pratice and interdisciplinary research as a resource for the development of the contemporary percussionist.

**Keywords:** Percussion; Body; Theater; Crative-Process; Interdisciplinarity

### **1. Apresentação**

Esse artigo apresenta alguns procedimentos envolvidos no estudo do corpo e o caminho percorrido na construção da “personagem” que serviu ao nosso processo de preparação da peça ?*Corporel*. Visamos estimular uma relação entre o performer músico e o performer cênico servindo aos interesses da peça e de nossa pesquisa onde propomos uma abordagem alternativa ao processo criativo do percussionista. Para isso criamos uma oficina experimental com colaboração da diretora de cena e atriz Nyka Barros que nos apresentou estratégias e soluções oriundas dos livros “Teatro do Movimento e do Gesto” de Jacques Lecoq bem como a “Construção da Personagem”

de Constantin Stanislavski que serviram como invólucro para nossa prática/poética.

Seguimos o trabalho enfatizando as rotinas que guiaram nossa preparação corporal, as técnicas utilizadas para explorar os gestos e articulações propostas na peça, bem como as impressões obtidas em sua execução.

2. ?*Corporel* (Vinko Globokar)

A genre *globo*  
**? CORPOREL**

Vinko Globokar, 1985

Fig. 1 – Página na inicial de ?Corporel onde podemos observar sua estrutura e seu sistema de notação.

?*Corporel* é “uma história contada no corpo através do corpo” (WHITTING, 2014, p. 31). Composta em 1985 por Vinko Globokar a peça é considerada o ponto comum entre discussões sobre o corpo, voz e o teatro em diversas pesquisas. Temos ela ilustrando a concisa crítica à falta de investigações musicológicas sobre o corpo (BECK, 2004); Na avaliação de trabalhos para percussão com elementos “extra-musicais” (GRANT, 2006); Como fonte de estudo para o desenvolvimento do “Gesto Cênico” (CAMPOS, 2008) No estudo minucioso dos diversos tipos de vozes presentes em sua estrutura (ZORZETTO, 2016); Além da boa caracterização estilística



que entende o percussionista que fala como um “contador de histórias”, onde o som funciona como as “lentes do corpo” (WHITTING, 2014).

Steve Schick comenta: “this piece is shocking on a fundamental level, because the body of the human performer is so often a non entity component of classical music”. (GRANT, 2004, p.25)

Sua execução está relacionada ao máximo rendimento corporal do performer associada à aquisição de técnicas que nos permitam acessar um vocabulário gestual e sonoro para o seu desenvolvimento.

A partir da partitura temos uma série de sequências totalizando trinta e dois gestos separados por fermatas onde o performer conta a “história”. Batidas com a parte macia da mão (abdômen, coxa, peito), com a ponta dos dedos nos ossos da cabeça, perna, peito integram o vocabulário de ?Corporel. Completando o gestual de vocalizações temos fonemas e efeitos produzidos com a boca como: beijo, sibilar, clacks, palmas e uma poesia de René Char, que envolve um tom lúcido e ao mesmo tempo deixa clara em sua mensagem o “dever em contradizer” (GLOBOKAR, 1985, p. 5)

Lembramos que nesse artigo iremos nos aprofundar somente na prática dos elementos físico-corporais apresentados na peça, na progressão entre o musical e o cênico. Entendendo esse processo como a construção de uma “personagem”, o invólucro ou entidade que sustentará as demais dinâmicas da peça. Partimos agora para os detalhes de sua construção.

### **3 – A Construção da personagem ?Corporel**

Percebemos que o controle gestual cênico (CAMPOS, TRALDI & MANZOLLI, 2007) é uma instância do movimento que não tem impacto sonoro, porém reage diretamente na percepção do ouvinte quanto a coesão daquele som. Quando bem trabalhado pode definir o tom da apresentação, a condução do expectador e conseqüentemente a eficácia da *performance*, tomando como base a sua capacidade de sensibilizar o espectador. Para nossa *performance*, pensamos em subverter a ideia do músico e assumir a persona de uma “personagem” a partir da ideia focada na seguinte

narrativa: Um elemento atormentado por diversas personas se apresenta, desenvolve suas histórias e ao final se suicida.

Para isso precisávamos entender quais elementos cênicos dessa obra eram mais recorrentes a fim de construirmos um contorno de estratégias utilizadas em versões passadas e podermos confrontar com a nossa. Para isso fomos analisar os vídeos de algumas performances disponibilizadas na internet. Esse modelo foi desenvolvido como um método simples de análise de *performance* (ALVES, CAMPOS, 2016) que se tornou bem eficaz quando se refere a detecção de elementos recorrentes numa determinada obra, os “clichês”. O método consiste na coleta dos áudios de vídeos, da obra que deseja estudar, publicados na internet. Escolhe-se o trecho que quer investigar, retira-se o áudio e a partir de uma comparação visual (curva da onda) e sonora catalogam-se os elementos mais recorrentes. Essa coleta ajuda a performer/pesquisador a entender a realidade da peça a ser tocada visualizando a morfologia de determinada obra em relação à partitura e as diferentes versões de sua *performance*. Essa técnica se mostrou útil na definição das escolhas e estratégias que poderíamos aplicar na preparação. No caso de ?Corporel essas escolhas tinham haver com a detecção dos elementos cênicos que, mal ajustados, poderiam gerar risco ao drama.

### **3.1 – Definindo os elementos de risco e a construção da personagem**

Decidimos criar essa versão observando quais são os elementos de risco em potencial que definitivamente poderiam estragar o efeito dramático da composição sendo assim: a presença de elementos cômicos que pode gerar insegurança; o mau uso da intensificação e difusão de energia, que pode gerar uma total falta de unidade entre as sequências e a simples falta de cuidado em não entender a linha narrativa que conecta os eventos na obra. Diante desse princípio nos perguntamos: Que tipo de “personagem” poderia gerar essa série de eventos sonoro-gestuais distorcidos e contrastante?

Nesse contexto, partimos para a criação dos modelos de interpretação, testados durante as oficinas de experimentação. Em contato com a obra “A Construção da Personagem” (STANISLAVSKI, 2014) obtivemos o vislumbre dessa resposta. O livro, escrito em forma de relatório das aulas de teatro do autor, quando aluno, apresenta um texto corrido focando nas soluções geradas a partir dos problemas propostos por seu professor Tortsóv. Com capítulos que falam de diversos aspectos da construção do

personagem, o que mais nos motivaram foram: “Caracterização física”, onde a partir de referenciais dados, como uma roupa ou história, define-se o perfil da personagem; “Plasticidade do Movimento”, onde se estabelece os limites do movimento em relação ao perfil do personagem; “Contenção e Controle”, relativos à manipulação da energia da personagem e “Perspectiva na Construção da Personagem” onde “a perspectiva usada para transmitir um pensamento, a lógica e a coerência representam um papel importante no desdobramento do pensamento e para estabelecer a relação das várias partes com a expressão total.” (STANISLAVSKI, 2014, p. 240).

Nesse mesmo capítulo o autor, na pele do seu professor Tórtsov, nos apresenta um exemplo musical para ilustrar os efeitos da falta de perspectiva na construção artística. Diante de um espetáculo apático e sem dinâmicas, ele indaga:

Qual será a explicação para esta escala descendente de impressões colhidas numa boa peça, bem representada e produzida?  
– A monotonia – arrisquei.  
– Há uma semana fui a um concerto – prosseguiu Tórtsov.  
– A mesma “monotonia” se evidenciou na música. Uma boa orquestra executou uma boa sinfonia. Acabaram como começaram. Pouco mudaram o andamento ou o volume do som, não houve, nuances. Foi chatíssimo para os ouvintes” (STANISLAVSKI, 2014, p. 239)

Mesmo o próprio autor não concordando com o uso técnico que fazem dos seus relatos (STANISLAVSKI, 2014), é inevitável perceber a sensibilidade impressa nessa leitura e ao mesmo tempo um desejo prático de fazer arte com excelência. O texto acaba transcendendo a área na qual foi gerada funcionando a qualquer aplicação performática. Esse norte criativo serviu como base motivacional para nossa rotina de estudos.

Concluída a parte inicial do estudo de ?Corporel que foi: o entendimento da peça, decifrar sua notação, tocá-la e memorizar suas sequências, pudemos “reduzir” nosso foco ao trabalho corporal e aos exercícios usados para a construção das articulações do corpo na condução da criação da “personagem” ?Corporel.

#### **4 – Oficinas de experimentação**

Para a condução do trabalho prático envolvendo a construção da personagem e a preparação corporal, contamos com a colaboração da diretora de cena e

atriz Nyka Barros em nossos ensaios. Esse experimento marcou a necessidade de entendermos melhor como evolui a construção de uma personagem na prática, ao mesmo tempo em que serviu para criarmos uma nova instância da compreensão da peça além do que nos era fornecido na partitura.

A dinâmica do nosso trabalho seguia as sugestões oferecidas pela colaboradora que envolvia as atividades rotineiras de um ator. No primeiro momento realizamos uma leitura do texto, como se fosse uma *leitura cênica*<sup>1</sup>, marcamos pontos de tensão, relaxamento e tentamos entender que tipo de personagem poderia haver ali naquele “roteiro” (partitura). Nicholas Cook já evidencia esse processo de abordagem quando sugere que a partitura seja tratada como um “script” no texto *Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance*. Na prática essa leitura, nos deixou claro como seria a conexão das ações que iríamos imprimir, o “tom” da *performance*.

Foram ao todo seis encontros onde trabalhamos de forma gradativa elementos que iriam compor nossa personagem. Dando sequência à construção e estabelecido os princípios conceituais, nossa colaboradora apresentou a metodologia prática para o segundo procedimento da construção que se concentrou no uso das ferramentas de preparação corporal desenvolvidas por Jacques Lecoq no livro, “Teatro do Movimento e Gesto”.

#### 4.1. Aplicabilidade dos conceitos apresentados

Jacques Lecoq é um mestre da mímica e reservou em suas atividades a noção de que o corpo é capaz de representar qualquer intenção gerada a partir de uma despersonalização do performer.

O aluno-ator precisa se despersonalizar, isto é, se despojar de qualquer “texto” pré-existente a fim de disponibilizar seu corpo para, então, poder produzir uma materialidade que não é humana: que não tem sangue, nem ossos, nem coração, mas que é absolutamente essencial à vida. (MELO, 2012, p.34)

O processo de despersonalização foi o foco dos nossos primeiros encontros e conseguimos trabalhar a partir do processo de escalas proposto por Lecoq. Nesse processo

---

<sup>1</sup> “Na leitura cênica (PAVIS, 2010) , apesar de os atores sustentarem o „texto em mãos”, nota-se claramente uma concepção de direção, com acabamento plástico e sonoro.” (VIDOR, 2011, p. 37)

criamos uma gradação de 0 a 7 onde o zero seria o meu gestual cotidiano comum e o sete a sua oposição total.

No estágio em que se improvisa com ações, o aluno-ator já terá sido certamente apresentado aos exercícios de *escala*, nos quais lhe é pedido que divida toda a extensão de sua expressão corporal e vocal de duas situações, o riso e o choro, em uma escala de sete divisões. O aluno-ator deve simplesmente graduar em sete momentos explicitamente distintos a evolução do riso mais discreto e do choramingo mais silencioso até a gargalhada histérica e o pranto copioso. “A noção de *escala* evidencia os diferentes momentos de progresso de uma situação dramática.” (LEQUOC, 2006, p. 66)

Ilustramos esse momento refletindo sobre vídeos de minhas performances anteriores. Lá, percebemos uma postura e olhar características que nunca se alteravam, sendo tratado como uma característica idiomática que precisava ser revisada. Os exercícios de escala também serviram para gerir a energia da peça, onde pudemos construir o gesto de repouso e a sua gradação até o gesto de maior energia. Esse recurso proporcionou um salto na dinâmica da apresentação, a partir de agora teríamos uma ferramenta para objetivar o contorno da peça.

Analisando algumas apresentações de *Corporel* percebemos uma tendência ao exagero em alguns gestos, principalmente no que se refere à caracterização do personagem como um ser atormentado. Esse foi um dos pontos das nossas discussões: Como entender as razões do personagem dentro de um contexto narrativo, sem ser demasiadamente exagerado? Essa resposta iria catalisar a condução dos gestos.

Em entrevista concedida a Robert Everett Green, Globokar fala sobre sua relação com instrumento e o corpo apresentando uma fala que revela um pouco o tom irônico que algumas performances provocam no compositor.

One frequently performed piece, *Corporel*, allows the solo percussionist no instrument other than his or her body. Everyone performs the piece's mimed actions, skull-rappings and breathing sounds differently: "some like Tarzan, some like a fakir on his bed of nails," he says. (GLOBOKAR, 2011, p.2)

Mesmo não indicando nenhuma intenção gestual nem de fato a existência de uma “personagem” que se apresenta (deduzimos isso através da sequência de eventos) Globokar ao citar que ora alguns executam como Tarzan ora como um Fakir sob seu colchão de pregos revele que esse parâmetro é algo aberto na obra, porém observável por ele, fazendo-nos deduzir que existe sim um ideal que pelo tom irônico da sua

citação está associado ao distanciamento do “tom” cômico. Atingir um drama imersivo, solene e enfático, foi uma das nossas buscas para a personificação do nosso ?Corporel.

Outro recurso que nos foi apresentado dentro os ensaios colaborativos foi o uso da memória do intérprete como fonte para atingir um determinado ideal cênico.

Todas as memórias do aluno-ator servem para a criação, inclusive a memória da vida privada, como no trabalho com o naturalismo. Entretanto, Lecoq chama a atenção para o fato que “[a] dinâmica da lembrança importa mais que a lembrança em si.” (2010, 61) É a dinâmica da memória, e não a memória enquanto instrumento de autenticação da credibilidade cênica, que interessa à metodologia lecoquiana (MELO, 2012, p. 36).

Esse recurso descrito por Lecoq também presente em Stanislavsky revela uma maneira para atenuar as nossas reações naturais em relação à da personagem, num compartilhamento de experiências. Resumindo de forma simples é como se para tornar o personagem triste eu precisasse acessar as minhas memórias tristes, assim faria esse sentimento emergir. Atingimos esse modelo com um exercício que evidenciava o desgaste corporal, a fim de chegar, através do cansaço aparente, a um olhar. Esse olhar, portanto, se tornaria a janela para a materialização do nosso personagem. O exercício consistia em passar o máximo de tempo possível na posição descrita no trecho 18 da peça onde Globokar indica “deitar progressivamente” diante de uma sequência de ataques no peito subindo até a cabeça.

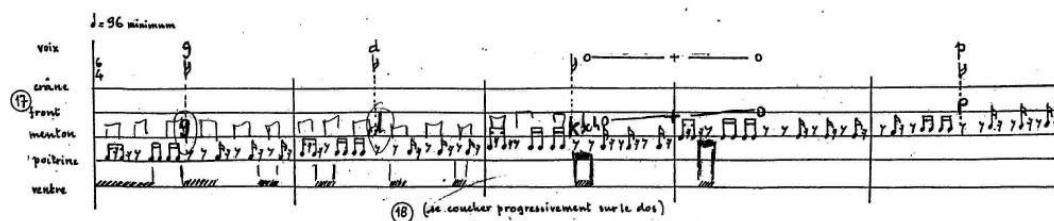


Fig. 3 – detalhe do trecho 18 onde trabalhamos a “descida progressiva”

Trabalhar com o exagero e deixar esse trecho cada vez mais lento nos possibilitou criar um gesto extremamente dramático, gradual e ao mesmo tempo de forte impacto muscular, esse impacto gerou uma série de distorções na face onde finalmente encontramos o “olhar da personagem”. Posteriormente essa dinâmica foi se repetindo ao longo dos encontros a fim de ganhar resistência no gesto, que foi se tornando cada vez mais lento e ajudou fixar na memória muscular do performer o acesso à personagem.

Se um aluno-ator for capaz de experimentar cada uma das materialidades propostas em seu curso, está apto a ouvir todas as sugestões possíveis e a

saber responder com rapidez porque encerra dentro de sua memória (lembança e imaginário) todas as metáforas possíveis; pode ser santo, prostituto, criminoso, transgressor, conservador, conformado, atrevido e, sobretudo, um poeta da cena. (MELO, 2012, p.40)

Dessa forma, a construção da personagem se deu através do dialogo com parte desse aparato teórico apresentado e continuamos desenvolvendo processos similares e experimentações em cada uma das “cenas” da peça proposta por Globokar.

## Conclusão

O trabalho em colaboração com a diretora de cena Nyka Barros e o resultado na execução da peça ?Corporel superou nossas expectativas iniciais. Esse experimento delineou o espectro interpretativo que aplicamos na nossa versão e rendeu diversos questionamentos e reflexões que estará em profundidade na nossa pesquisa de mestrado. A possibilidade de pensar a dinâmica do performer sob o prisma de uma “personagem” trouxe uma válvula de escape que nos levou a uma experiência além da prática tradicional, nos ajudando a atualizar modelos interpretativos, frente ao repertório contemporâneo experimental, buscando na interdisciplinaridade outras inspirações para a construção da *performance* musical.

O estudo do desenvolvimento do processo criativo na peça ?Corporel ilustra muito bem as potencialidades que a imersão no estudo da *performance* em outras áreas, nesse caso o teatro, pode trazer ao universo da criação musical. O fato de conseguirmos trabalhar fora da nossa zona de conforto se conecta bem com os preceitos da Pesquisa Artística (CANO, CRISTÓBAL, 2014)

Após a execução e através da análise de vídeos percebemos uma diferença latente em cada execução (até o fechamento desse artigo foram três). Desde nossa postura, destreza técnica até o conforto em executar a condução da energia da peça.

Essa análise a posteriori serve como manutenção da própria rotina do performer e ao mesmo tempo nos ajuda a observar detalhadamente cada gesto produzido. Evidenciando a natureza do *gesto cênico* (CAMPOS, TRALDI, MANZOLLI, 2007) pudemos desenvolver maneiras coerentes de aplicá-lo, potencializando-o e desenvolvendo novos laços para o estudo da *performance* em Percussão.

## Referências

ALVES, Carlos Henrique de Moraes. CAMPOS, Cleber da Silveira, *Sounding Cacti: aspects of Artistic Research in reflection and assembly of Child of Tree (John Cage - 1975)*. In: Performance Analysis: A Bridge Between Theory and Interpretation, primeira edição, 2016, Portugal.

BECK, Sabine; *Vinko Globokar und der performative Körper Ein Beitrag zur Performance-Forschung* ; Samples; Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 2004.

CANO, Rubén López; CRISTÓBAL, Úrsula San. *Investigación Artística em Música: Problemas, Métodos, Experiencias y Modelos*. Barcelona: Esmuc, 2014.

COOK, Nicholas. *Entre o Processo e o Produto: Música e/ enquanto Performance*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 14, p.05-22, 2006.

GRANT, Natalie; *Text, Moviment and Music: an annotated catalogue of (selected) percussion works 1950 – 2006*; School of Music, Victorian College of the Arts; 2006.

GREEN, Robert Everett, *The Globe and Mail: The games that Vinko Globokar's musicians play*; Disponível em: <http://license.icopyright.net/user/viewFreeUse.act?fuid=MTQ4MzE5MDQ%3D> [Anais do ICBP2017.docx](#)

LECOQ, Jacques; BRADBURY, David (ed.). *Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon: Routledge, 2006. 163 p.

MELO, Sérgio Nunes. *A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos*. Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4. Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40.

SMITH; Bonnie Anne Whiting; *Narratives on Narratives, From Utterance to Stories: Finding a Context for the Speaking Percussionist*; UC San Diego Electronic Theses and Dissertations; 2012

STANISLAVSKI, Constantin – *A Construção da Personagem*; Tradução: Pontes de Paula Lima; 24 edição; Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; 2014.

TRALDI, César, CAMPOS Cléber, MANZOLLI Jônatas; *Os Gestos Incidentais e Cênicos na Interação entre Percussão e Recursos Visuais*; Anppom; 2007.

VIDOR, Heloísa Baurich; *Leitura e Teatro: primeiras aproximações*; In: Anais do Primeiro Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Revistas “AspaS”, n. 1, 2011.





## ***Kora*: análise de uma obra camerística para sexteto de berimbaus afinados.**

*Alex Sousa Fraga*  
UFMG- alex\_s\_fraga@hotmail.com

*Daniela Rocha Oliveira*  
UFMG- daniela2187@gmail.com

*José Henrique Soares Viana*  
UFMG/ Orquestra Sinfônica de Minas Gerais- zehenrique.soares@gmail.com

*Mateus Espinha Oliveira*  
Instituto Metodista Izabela Hendrix- mateusespinha@yahoo.com.br

*Rafael de Mello Matos*  
UFMG- rafamdematos@gmail.com

**Resumo:** O artigo se propõe a explicar o sistema de afinação e a linguagem de música de câmara para berimbaus desenvolvida pelo percussionista norte-americano Gregory Beyer. Nos baseamos na análise do sexteto *Kora* que possibilita enxergar o funcionamento do sistema de afinações, as técnicas expandidas do instrumento e o modo de utilização do instrumento no contexto de música de câmara contemporânea.

**Palavras-Chave:** Berimbau, Percussão, Gregory Beyer, Arco Musical.

***Kora*: Analysis of a chamber work for tuned berimbau sextet.**

**Abstract:** This article proposes to explain the tuning system and the chamber music approach developed by the north-american percussionist, Greg Beyer. We base ourselves in the analysis of the berimbau sextet *Kora*, wich allow us to view the functioning of the tuning system, of the expanded techniques of the instrument and of its role in a chamber contemporary music context.

**Keywords:** Berimbau, Percussion, Gregory Beyer, Musical bow.

### **1. Introdução**

A pesquisa do Dr. Gregory Beyer<sup>2</sup> e a vivência dos autores com o percussionista, compositor e pesquisador do berimbau, estão diretamente ligados ao objeto de pesquisa do presente artigo. As conexões entre a tradição do instrumento, a capoeira e sua ancestralidade africana, e as novas possibilidades de expressão musical são expostas de forma categórica na pesquisa de Beyer, que tem como um dos objetivos

---

<sup>2</sup> Gregory Beyer é percussionista, compositor e professor no departamento de percussão da Universidade Northern Illinois, nos Estados Unidos.

guiar processos criativos e de performance do instrumento. Em residência na Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2015, Beyer dividiu com a comunidade acadêmica um pouco dos anos de experiências e de pesquisas sobre os arcos musicais, em especial o berimbau, motivando assim esta pesquisa. Como consequência desta estadia, a comunidade Arcomusical, que vinha se formando em torno da pesquisa de Greg Beyer, expandiu-se no Brasil com a criação do grupo Arcomusical Brasil, formado pelos autores deste artigo. Este grupo se dedica à interpretação, composição e pesquisa em torno do berimbau.

Arcomusical se tornou parte de uma comunidade global de compositores, performers, capoeiristas, construtores de instrumentos e pesquisadores. Nos Estados Unidos, Brasil, África e ao redor do mundo, o Arcomusical está criando conexões vitais entre pessoas no intuito de celebrar, repensar e transformar este lindo instrumento (disponível em: <http://www.arcomusical.com/community/>, visualizado em 28/03/2017).

A figura emblemática do percussionista Naná Vasconcelos ganha um destaque na pesquisa de Beyer, que reconhece, através de sua admiração, o valor do instrumentista que foi capaz de abrir um caminho diferente da tradição explorando o berimbau além de suas limitações. Seguindo os passos de Naná, Beyer relata em sua Tese de doutorado (BEYER, 2004) o caminho de sua descoberta do instrumento até a criação de uma nova proposta de afinação influenciada pelo arco musical africano Xitende, comum na região sul de Moçambique, especialmente entre o povo Tsonga (DUARTE apud BEYER, 2004). Sua caixa de ressonância, que também é uma cabaça (análoga ao do berimbau), está posicionada de maneira muito próxima ao centro do instrumento, dividindo o arame em duas partes de quase o mesmo tamanho. Consequentemente cada um desses segmentos do arame emitem notas também próximas entre si. A posição da cabaça do instrumento africano foi testada e explorada por Beyer no berimbau possibilitando a utilização não muito usual das duas partes da corda no instrumento brasileiro. Isso acabou por desvelar um vasto campo de possibilidades melódicas que foram exploradas de forma sistemática.

Aliando as técnicas de performance de Naná ao novo sistema de afinação, Beyer se dedicou, em parceria com Alex Lamb<sup>3</sup>, à criação de um ciclo de peças para berimbaus intitulado “Meia-a-Meia”, em formações de câmara que variam de solos a sextetos. Dentre essas peças, o sexteto para berimbaus *Kora* (BEYER, 2015) será analisado a seguir no intuito de elucidar o papel das influências e das inovações

---

<sup>3</sup> Alexis Lamb foi aluna de Beyer e compôs, juntamente com ele, algumas peças do ciclo de composições chamado por eles de *Meia Meia*.

propostas pelo compositor. O nome da peça advém do instrumento musical também chamado de *kora*, encontrado principalmente no oeste da África e que pertence à família das harpas de cabaça (DURAN, 2008). Beyer se inspira na sonoridade peculiar do *kora* tenta reproduzi-la através do sexteto, como se os seis berimbaus fossem um único instrumento.

## **2. As técnicas usadas no berimbau em Kora.**

*Kora* utiliza diversas técnicas diferentes das tradicionais do berimbau. Por técnicas tradicionais entende-se: o som de corda solta, o som de corda pressionada com a moeda, o som de chiado<sup>4</sup>, o uso do caxixi, movimentos da cabaça em relação ao corpo do músico, e alguns outros tipos de sons usados principalmente na capoeira e já documentados por diversos autores (DAMARIA e SAMPAIO, 2011, SHAFFER, 1977, LEMBA, 2002). As técnicas não tradicionais presentes em *Kora* podem ser agrupadas basicamente em três segmentos: os sons percutidos sem altura definida, o uso da moeda para extrair diferentes intervalos e a inversão do berimbau.

### **2.1 Sons percussivos sem altura determinada**

Beyer sistematizou, por meio da notação, uma relação de sons graves, médios e agudos sem altura determinada no berimbau. Alguns desses sons são utilizados na capoeira e amplamente explorados por músicos como Naná Vasconcelos. São eles, do grave para o agudo: o ataque da moeda na verga, o ataque da baqueta na verga e o ataque da baqueta na cabaça.

Em *Kora* são usados somente o ataque com a baqueta na verga e na cabaça. Há uma seção, iniciada no compasso 127, que utiliza estes sons. Esse trecho tem um caráter semelhante a um samba-reggae, ritmo bem difundido na Bahia. Beyer utiliza os sons da verga e da cabaça para criar um ostinato que remete a esse ritmo brasileiro:

---

<sup>4</sup> Som produzido após um toque com a moeda apoiada levemente na corda, gerando um ruído sem altura definida.

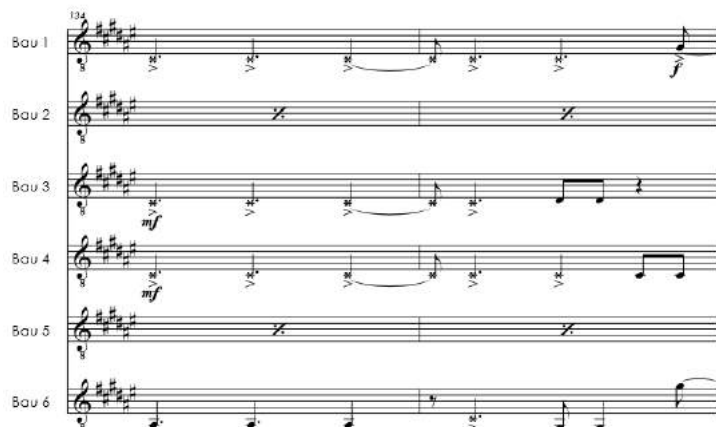


Figura 1 Sons de alturas não definidas distribuídos entre os berimbaus.

Os sons percutidos fora da corda devem ser trabalhados no contexto de música de câmara de uma maneira especial devida a própria natureza dos mesmos. O timbre proeminente e a intensidade sonora dos sons de cabaça, verga e moedas já mencionados acabam por criar camadas extras destacadas das demais. As dinâmicas nesse momento devem ser relativizadas visando o equilíbrio sonoro.

## 2.2 Uso da moeda

No contexto tradicional, a moeda é utilizada para alcançar um intervalo próximo de uma segunda maior em relação à nota do arame solto. A pressão contra o arame cria um nova ponte, fazendo com que um comprimento menor da corda vibre e conseqüentemente gere uma frequência mais alta. Beyer utiliza a moeda de uma maneira diferente, partindo mais uma vez da influência de Naná Vasconcelos. Na faixa *O Berimbau*, do álbum *Saudades* de 1980, por exemplo, Naná utiliza consistentemente intervalos de segunda maior e menor mudando os o ângulo com que a moeda entra em contato com o arame. Beyer afirma que "(...) essa técnica se tornaria mais tarde parte de sua maneira natural de pensar sobre o instrumento, e teria desdobramentos importantes no desenvolvimento de seu trabalho composicional para o berimbau (BEYER, 2004: 35).

Entretanto Beyer vai um pouco mais além nessas possibilidades. Como o compositor já estava experimentando com diferentes posições da cabaça e, conseqüentemente com diferentes tamanhos de segmento de arame. Ele percebeu que em segmentos menores de arame "(...) a moeda é capaz de extrair intervalos maiores que a segunda maior usual" (Beyer, 2004).



Figura 2: Intervalos maiores que uma segunda tocados pelos instrumentos n° 3 e 4 em Kora.

Uma outra técnica, desenvolvida por Beyer, para ajudar o instrumentista a tocar notas que exigem variados pontos de contato entre moeda e arame é um sistema de três posições para se segurar o instrumento. Em geral, o berimbau é tradicionalmente segurado principalmente pelo dedo mindinho. Esta posição é chamada por Beyer de posição 1. Na posição 2, o instrumentista segura o berimbau com o dedo anelar, e na posição 3, ele usa o dedo médio. Isto faz com que ele consiga alcançar mais facilmente pontos mais próximos ou mais distantes da ponte, dependendo de sua necessidade. A figura abaixo ilustra as três posições.

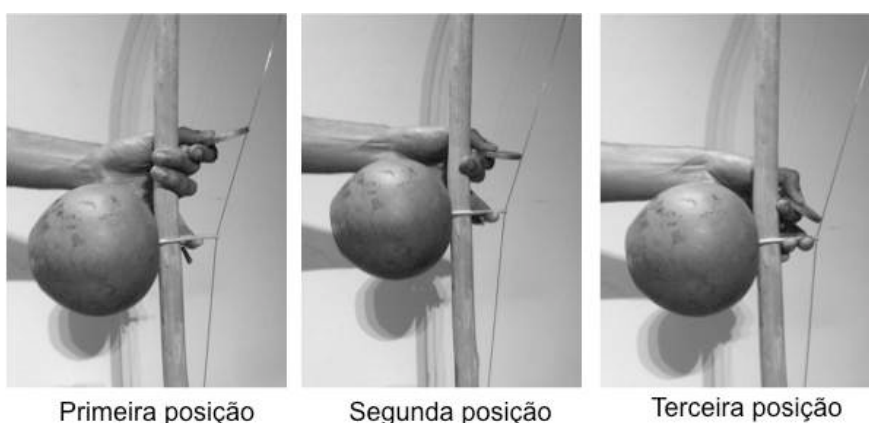


Figura 3: Demonstração das três posições dos dedos de apoio.

### 2.3 Inversão do berimbau

A cabaça usada como caixa de ressonância é presa ao berimbau através de uma ponte de corda que abraça a verga e o arame, dividindo-o em dois segmentos. No contexto tradicional a cabaça é situada próxima a parte inferior da verga.

Como exposto anteriormente, partindo da influência do Xitende, Beyer passou a testar no berimbau diferentes posições da ponte ao longo do corpo do instrumento. Isto ampliou o espectro de notas possíveis de serem emitidas e o fez experimentar a inversão do berimbau de ponta cabeça. Ao inverter o berimbau, o instrumentista usa a moeda na parte mais curta do arame (mais aguda). Assim todos os instrumentos ganham ainda mais notas possíveis de serem emitidas, uma vez que num segmento menor de arame a distância entre os semitons é menor.

Do ponto de vista da performance, em *Kora* existem pontos específicos onde o percussionista deve executar o movimento de inversão do berimbau de forma precisa, considerando que em alguns casos o tempo para isso é curto. Faz-se imperativo a inversão do berimbau quando notas alcançadas com o uso da moeda na parte menor do arame são necessárias.

### 3. Proporções e afinações em *Kora*

Naná Vasconcelos começa a se atentar para a afinação do berimbau à medida que começou a tocar com músicos como Egberto Gismonti, Collin Walcott e Don Cherry, em meados da década de 70 (BEYER, 2007: 51). Experimentos com o berimbau afinado em grupos que envolviam mais de um instrumento surgem em gravações de Ramiro Mussoto, no final dos anos 80. Como ele mesmo diz:

(...)sempre tentei meter o berimbau nos trabalhos que fazia. Até que no segundo álbum da Margareth, na faixa "Hino das Águas", do Buziga, eu faço um arranjo só de berimbaus afinados. Ai minha cabeça começou a entender essa coisa do berimbau como instrumento harmônico, mesmo que dessa primeira vez trabalhasse só com oitavas, três berimbaus em La, em três oitavas diferentes, três tamanhos diferentes (NUNES, 2008, disponível em <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-carnaval-e-a-axe-music-estao-contra-a-cultura-popular-da-bahia-1.174680>, visualizado em 28/03/2017).

Com as diferentes posições da cabaça ao longo do corpo do instrumento, Beyer vai um pouco mais além no uso de possibilidades de afinação do berimbau. Ele elaborou uma tabela com proporções pitagóricas usando todas as razões possíveis de serem construídas com os números 1 à 7. Ou seja da razão 1:1 à 7:1.

Bow Length 148 cm (tuned to C)	Ratio	Calculation	Value	Rounded Value	Pitch	Interval
	8:1	/9	16.44	16	D-d2	3 Octaves
	7:1	/8	18.50	19	Eb-db2	2 octaves, m7
	6:1	/7	21.14	21	E-b1	2 octaves, P5
	5:1	/6	24.67	25	F-a1	2 octaves, M3
	4:1	/5	29.60	30	G-g1 (flat)	2 octaves
	7:2	/9*2	32.89	33	Ab-gb1	1 octave, m7
	3:1	/4	37.00	37	A-e1 (sharp)	1 octave, P5
	5:2	/7*2	42.29	42	B-d#1 (sharp)	1 octave, M3
	7:3	/10*3	44.40	44	c-eb1	1 octave, m3
	2:1	/3	49.33	49	d-d1	1 octave
	7:4	/11*4	53.82	54	eb-db1 (sharp)	m7
	5:3	/8*3	55.50	56	e-c#1	M6
	3:2	/5*2	59.20	59	f-c1	P5
	7:5	/12*5	61.67	61	f-b (sharp)	A4
	4:3	/7*3	63.43	63	f#-b (flat)	P4
	5:4	/9*4	65.78	66	f#-a#	M3
	6:5	/11*5	67.27	67		
	7:6	/13*6	68.31	68	g-bb (flat)	m3
	9:8	/17*8	69.65	70	g-a	M2
	1:1	/2	74.00	74	g-g (sharp)	Unison

Figura 4: Tabela com proporções das afinações do berimbau (BEYER, 2004: 203).

Para o ciclo de peças Meia Meia, no qual *Kora* está inserido, Beyer e Lamb decidiram usar, com algumas poucas exceções, proporções situadas no centro da tabela. São elas: 4:1, 3:1, 5:2, 2:1, 3:2 e 5:4. As proporções utilizadas produzem, respectivamente, os seguintes intervalos entre os dois segmentos do arame de um mesmo berimbau: duas oitavas; uma oitava e uma quinta justa; uma oitava e uma terça maior; uma oitava; uma quinta justa; e uma terça maior. Beyer (2004: 204) acrescenta que: "as afinações que alcançam intervalos menores que uma oitava [2:1, 3:2 e 5:4] são mais promissoras, (...) nestas afinações o potencial para se tocar melodicamente gera possibilidades inteiramente novas".

Essa escolha pode ter sido influenciada também pelo fato do conjunto de notas formada por todas as notas soltas ser uma escala hexatônica (que também pode ser entendida como uma escala diatônica maior ou menor natural com o terceiro grau omitido). Com utilização das notas obtidas com a moeda, fica fácil transitar de uma escala para outra, ainda utilizando prioritariamente notas com a corda solta. Isso é importante porque as notas tocadas com a moeda pressionando o arame não têm a mesma projeção sonora das soltas, já que o som de ataque (parte mais ruidosa do espectro sonoro) torna-se mais forte em relação à vibração da nota.

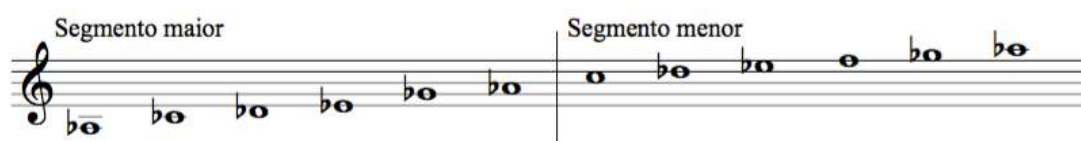


Figura 5: Escala formada pelas duas notas soltas de todos os seis instrumentos

Essa distribuição de notas faz com que as possibilidades harmônicas possíveis de serem executadas no segmento maior do arame sejam quase as mesmas do segmento menor. Afinal as duas têm apenas uma nota de diferente - o Fá natural que ocorre na parte aguda do berimbau com a cabaça em posição 5:2.

A nota mais grave e a nota mais aguda dessa escala de notas soltas ocorrem no mesmo berimbau (nesse caso o 4:1), a segunda nota mais grave com a segunda mais aguda também ocorrem no mesmo instrumento (3:1) e assim por diante. Como a proporção do instrumento que toca as notas centrais da escala é 5:4 (intervalo de terça maior), não há um salto grande no registro entre os dois segmentos, formando uma única escala entre as partes maiores e menores do arame dos seis instrumentos.

Outra consequência dessa relação é o aspecto visual das melodias em grau conjunto. Se os instrumentistas se posicionam no palco na ordem ascendente da escala, por exemplo, a maior parte das melodias em grau conjunto ocorrem em passagens de um berimbau para o berimbau adjacente (da esquerda para a direita ou da direita para esquerda). Ver figura abaixo.

Freely, poco rubato, c. ♩ = 126 Gregory Beyer (2015)



Figura 6: Exemplo de melodias complementares.

### 3.1 Escalas utilizadas em *Kora*



Quando acrescentam-se notas que podem ser emitidas com a moeda (segunda maior e menor) à escala de notas soltas, as possibilidades de escalas que podem ser montadas na parte grave passam a ser cromáticas:



Figura 7: Notas soltas (brancas) e notas possíveis com o uso da moeda (pretas)

A partir dessas possibilidades e priorizando as notas soltas, Beyer acrescenta o Si bemol às notas soltas na primeira seção da peça Formando a seguinte escala. Ver também a figura 6

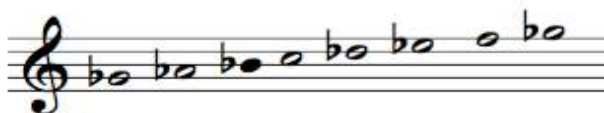


Figura 8: Escala utilizada na primeira seção de *Kora*.

#### 4. Considerações finais

A análise de *Kora* contribui para a clarear de que forma Gregory Beyer utiliza o berimbau em sua carreira artística, dialogando com a tradição e com inovações já propostas por músicos como Naná Vasconcelos e Ramiro Musotto. Fica evidente que o pesquisador, com suas próprias experiências, ressignifica sua abordagem com o instrumento e aponta caminhos novos para a composição e a performance.

Espera-se que este texto contribua para o fortalecimento da comunidade Arcomusical, que desde a residência de Beyer no Brasil vem se expandido entre capoeiristas, historiadores, mestres dos saberes populares, performers, compositores e pesquisadores. Este retrato que está focalizado em aspectos musicais é apenas uma singela contribuição para esta comunidade que agrega conhecimentos diversos que vão além do instrumento berimbau em si. Dessa forma pretende-se encorajar mais pessoas a também experimentar e vivenciar o berimbau, um instrumento tão simples e tão rico ao mesmo tempo.



## Referências

BEYER, Gregory. *O Berimbau. A Project of Ethnomusicological Research, Musicological Analysis and Creative Endeavour*. 215p. Tese (Doutorado em artes musicais). Manhattan School of Music, Lawrence University, Nova York, 2004.

\_\_\_\_\_. *Berimbau Sextet N° 1: "Kora"*. Arcomusical (ASCAP), partitura, 2015.

\_\_\_\_\_. *Naná Vasconcelos: The voice of the berimbau*. Percussive notes. Indianapolis, p. 48-59, out. 2007.

DAMARIA, Alexandre, SAMPAIO, Luiz Roberto. *O Berimbau: ritmos e instrumentos do Brasil*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2011.

DUARTE, Maria Teixeira da Luz. *Catálogo de Instrumentos Musicais de Moçambique*. Maputo: Direção Nacional de Cultura, 1980.

DURAN, Lucy. *The kora: tales of a frontier instrument.* World Circuit Records, 2008.

LEMBA, Déo. *Meu Berimbau Instrumento Genial*. Manual de Percussão. Salvador-BA. Edição do autor. 2002.

NUNES, Henrique. *"O carnaval e a Axé music estão contra a cultura popular da Bahia"*. Diário do Nordeste, 2008. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-carnaval-e-a-axe-music-estao-contra-a-cultura-popular-da-bahia-1.174680>>.

SHAFFER, Kay. *O Berimbau de Barriga e seus Toques*. Monografias Folclóricas 2. Rio de Janeiro: FUNART

## Chocalhos populares em uma peça para percussão e eletrônica: *Boreal III*- processos interpretativos

Mateus Espinha Oliveira

Instituto Metodista Izabela Hendrix – mateusespinha@yahoo.com.br

**Resumo:** Este artigo fala sobre a interpretação da peça *Boreal III*, de Guilherme Bertissolo, escrita para diversos chocalhos populares brasileiros e eletrônica. O foco está na busca de soluções interpretativas que o percussionista deve fazer para adequar o uso destes instrumentos no contexto da música de concerto, com atenção específica ao âmbito da técnica instrumental. O texto fala do uso de técnicas tradicionais e não tradicionais, e da relação entre a grafia musical e a execução instrumental.

**Palavras-Chave:** chocalhos brasileiros, percussão, performance.

### Popular Brazilian rattles in a piece for percussion and electronics: *Boreal III*- Interpretative Processes

**Abstract:** This article speaks about the interpretation of *Boreal III*, by Guilherme Bertissolo, piece written for several Brazilian popular rattles and electronics. The focus is in the search of interpretive solutions that the percussionist must do to use these instruments in the context of concert music, with a special attention in the subject of instrumental technique. The text speaks about the use of traditional and non-traditional techniques and about the relation between musical writing and musical execution.

**Keywords:** brazilian rattles, percussion, performance.

## 1. Introdução

*Boreal III* foi encomendada pelo autor deste artigo para sua pesquisa de mestrado realizada na UFMG (OLIVEIRA, 2015). O intuito desta encomenda foi o de explorar as possibilidades de alguns instrumentos populares através da colaboração entre o intérprete e o compositor. A inspiração para tal fato veio da peça *Temazcal*, de Javier Álvarez, escrita para maracas venezuelanas e eletrônica. *Temazcal* utiliza padrões do 'joropo', gênero musical venezuelano. A partir de *Temazcal* (ÁLVAREZ, 1984), surgiu a ideia de encomendar uma peça para eletrônica utilizando chocalhos brasileiros.

Nesta peça a ideia foi trabalhar diversos chocalhos brasileiros (idiofones sacudidos). Coube ao intérprete apresentar ao compositor diversas formas de se tocar estes instrumentos, dando material compositivo ao compositor. Por parte do intérprete, veio a sugestão de que a peça fosse composta com eletrônica. O compositor escolhido foi Guilherme Bertissolo, natural de Porto Alegre, hoje professor da Escola de Música da UFBA, assim como de seu Programa de pós-Graduação em Música, e co-editor da revista ART-Review. Bertissolo compõe com frequência para meios eletrônicos, vide

peças como a série *M'Bolumbumba*, três peças acusmáticas e a quarta para berimbau e eletrônica em tempo real, além de *Ilex* (2015), *Noite* (2007-2009), *Devir* (2007), entre outras.

*Boreal III* é a terceira de uma série de três peças assim definidas pelo compositor:

*Boreal Op.35* - Série de obras eletrônicas e mistas. Uma explosão, mas uma explosão bela e sensível. O deslumbramento frente a uma experiência inexplicavelmente forte e plena de entusiasmo. A série Boreal trata ao mesmo tempo da força e da delicadeza presentes nos recônditos desvãos da existência humana (disponível em: <https://guilhermebertissolo.wordpress.com/category/obras-works/> > visualizado em 25/07/2015).

O procedimento que norteou esta composição foi o de colaboração entre intérprete e compositor. Este processo começou com o envio de vídeos, gravados pelo intérprete, com uma demonstração de técnicas e sonoridades de vários chocalhos brasileiros. O compositor, posteriormente, escolheu os instrumentos que mais lhe interessaram, pensando nas sonoridades mostradas nos vídeos enviados. Este processo também foi caracterizado pela troca de e-mails e por gravações da peça enviadas para o compositor antes deste finalizá-la.

## **2. Instrumentos usados em *Boreal III***

Na peça foram usados três instrumentos: caxixi, patangome e caracaxá, sendo, eventualmente, dois deles tocados simultaneamente.

O caxixi é mais comumente associado ao seu uso junto ao berimbau e na prática da capoeira, apesar de ser também utilizado com bastante frequência em outros tipos de música popular urbana. A sua origem é africana. Mukuna (2000, p. 158) relaciona este instrumento com um cesto utilitário encontrado na região do *Kasai*, na bacia do rio Congo, perto do que configura hoje os países de Congo e Angola.

O patangome é um instrumento tocado nas guardas de Moçambique, uma das guardas presentes no cortejo do Congado, ou Reinado, manifestação religiosa afro-brasileira presente em Minas Gerais. Ele é, segundo Lucas (2002:93) um "(...) idiofone que consiste em uma lata redonda de aproximadamente 25cm de diâmetro, (...) cheia com chumbinho ou sementes. (...) O movimento mais comum para a produção de som é no sentido das laterais".

O instrumento do caracaxá é um chocalho de metal presente na manifestação carnavalesca do caboclinhos, no estado de Pernambuco. Segundo Souza (2011:44) os caracaxás são uma " espécie de flandres cônicos presos a uma haste central que lhe serve de empunhadura".

### **3. Técnicas e sonoridades extraídas dos instrumentos**

Antes de falar sobre a interpretação da peça, começo detalhando os sons pedidos pelo compositor para cada instrumento. Para o caracaxá e o patangome, há basicamente três sons pedidos, ou formas de ataque pedidos pelo compositor: o ataque mais típico do instrumento, um ataque usando um movimento lateral<sup>1</sup> e movimentos circulares<sup>2</sup> que resultam em um movimento mais contínuo (BERTISSOLO, correspondência com o autor). Para o caxixi, os sons notados com cabeça de nota são sons do corpo do instrumento, e os sons escritos com "x" representam os ataques na cabaça. No caxixi também são executados sons baseados em movimentos circulares. Além disso, em todos os instrumentos são executados rulos, que devem ser diferenciados dos movimentos circulares.

Alguns destes ataques são tradicionais e outros não. Por exemplo, o som obtido a partir do movimento aqui chamado de lateral, é bastante recorrente, por exemplo, na execução do patangome. Lucas (2002:196) descreve esta forma de execução do instrumento como "movimento para cima", associando-o a diversos padrões rítmicos. Já no caracaxá, este movimento acontece tradicionalmente<sup>3</sup>, entretanto não pude encontrar uma forma de notação nem de descrição entre os autores que consultei (SOUZA, 2011, GUERRA-PEIXE, 2007).

Já os sons do caxixi, são bastante comuns e muito usados tradicionalmente. Eles são descritos por Muller (2012: 32) que diz que os sons acentuados são obtidos através do ataque "(...) das esferas contra a cabaça", e os "(...) ataques mais sutis e não

---

<sup>1</sup> Ataque lateral: Ataque no qual a mão executa um movimento "jogando" o instrumento para o lado direito ou esquerdo.

<sup>2</sup> O que é chamado aqui por "movimentos circulares" é um som contínuo, no qual as mãos devem executar um movimento circular para extraí-lo. A notação deste som, em espiral, também foi levada em consideração para designar este som desta forma.

<sup>3</sup> Podemos ver este tipo de ataque em vídeos de apresentações de grupos de Caboclinhos. Por exemplo, no minuto 1:27 de um vídeo do site *youtube* com uma apresentação do grupo Caboclinhos União Sete Flechas (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Ixyo6K5DHk> >, visualizado em 30/03/2017).

definidos", são obtidos com o ataque das esferas no corpo do instrumento, chamado por ele de "tecido"<sup>4</sup>.

Há também formas não tradicionais de se tocar estes instrumentos nesta peça. Estas formas surgiram a partir de necessidades da música. Uma delas é o uso de duas possibilidades de se tocar os ataques laterais. Devido à necessidade de minimizar a sobreposição de sons após os ataques, já que em chocalhos é comum que as esferas continuem se movimentando dentro do instrumento após um ataque, fazendo com que o instrumento continue soando após atacado. Para tal efeito, descobri que posso obter este som de ataque lateral de duas formas: com o ataque "para fora" e "para dentro", sendo que o ataque "para dentro" resulta em menos sobreposição de sons.



Fig. 1: Ataque lateral do caracaxá: movimentos "para fora" e "para dentro".

Assim, adotei um sinal, inserido por mim na partitura (ver figura 2), indicando quando eu faria cada movimento: setas para cima, indicando o ataque lateral "para fora", e setas para baixo, indicando o ataque lateral "para dentro". Este sinal foi inserido por mim como orientação pessoal para a forma com a qual eu executarei cada ataque. Não há exigência para se seguir estes movimentos, eles são uma escolha pessoal minha.



Fig. 2: Figura com setas na partitura indicando o sentido do movimento.

<sup>4</sup> No original, em inglês, Muller (2012:32) se refere ao corpo do caxixi como "woven materials".

A próxima novidade está na seção caracterizada como "preciso e expressivo" (BERTISSOLO, 2015, p.3), a mais longa da peça e a única a conter uma indicação metronômica (semínima igual a 86). Aqui ocorre o uso simultâneo de dois instrumentos, caxixi, na mão direita, e patangome, na mão esquerda. Nesta seção as frases da percussão são tocadas em uníssono rítmico com os sons eletrônicos, e, portanto, devem ser bem precisas e sem sobra de sons de esferas. Aqui a atenção principal está nos sons do patangome. A técnica aqui foi a de utilizar ataques com o instrumento em posição horizontal, para obter maior precisão rítmica. Este uso de duas posições traz também outro benefício, com o instrumento na posição vertical é mais fácil obter sons de dinâmicas mais fortes, e com ele na posição horizontal é mais fácil obter as dinâmicas mais piano.

O uso de dois instrumentos diferentes ao mesmo tempo ocorre novamente, na seção de nome "ágil, rítmico" (BERTISSOLO, 2015, p. 7). Aqui há uma combinação do patangome com o caracaxá, o primeiro na mão direita e o segundo na mão esquerda.

Por fim, como forma de obter novas sonoridades e para ressaltar efeitos musicais presentes na partitura, são usados, na seção final da peça, um segundo tipo de caxixi e um segundo tipo de patangome.

O segundo caxixi é usado devido a uma ocorrência maior dos movimentos circulares, notados com uma espiral, o que pouco ocorreu anteriormente. Para enfatizá-los, usei um caxixi de maior dimensão, pois com este instrumento consigo obter esta sonoridade de maneira mais clara e com mais volume que o anterior, que possui menor área, e portanto, menos espaço para as esferas circularem ao seu redor.

O segundo patangome é usado no fim da peça, que acaba somente com este instrumento em mãos. A escolha de usar um outro patangome se deve à melhor sonoridade do segundo para executar os movimentos circulares no instrumento, muito usados nesta seção. Este instrumento, entretanto é muito pesado, e portanto, inadequado para as seções anteriores nas quais ele deveria ser tocado somente com uma mão.



Fig. 3: Caxixis e patangomes utilizados em *Boreal III*.

### 3. *Boreal III*: Descrição da performance de alguns trechos

Nesta seção, descreverei a minha performance de alguns trechos de *Boreal III*.

Isso trará uma compreensão maior do uso destes instrumentos dentro desta peça e das diferentes questões técnicas levantadas ao usar instrumentos de um contexto popular em uma peça de concerto.

A primeira seção a ser descrita aqui está no início da peça. Esta seção é caracterizada por uma série de apogiaturas feitas no caracaxá, usando sempre os movimentos laterais já anteriormente descritos.

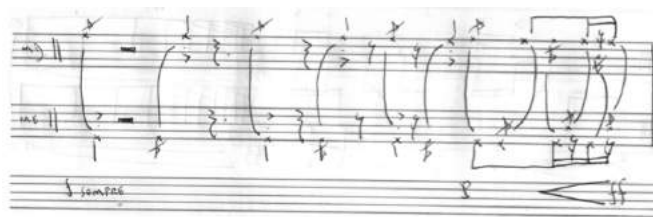


Fig. 4: Trecho da partitura com apogiaturas nos caracaxás (BERTISSOLO, 2015: 1).

Uma característica deste movimento lateral é que ele ocorre saindo de uma posição na qual o instrumento está próximo ao corpo, e chegando em uma posição na qual ele está afastado do corpo, como ilustrado na figura 5. Se for necessário que o percussionista execute dois movimentos como este em seguida, será necessário usar a técnica descrita acima que utiliza ataques "para dentro" e "para fora". De outra forma, caso se queira voltar o instrumento à posição original, haverá muita sobra de ruído, pois será necessário movimentar o instrumento. Este fato foi determinante nas escolhas interpretativas deste trecho.





Fig. 5: Movimento de apogiaturas nos caracaxás.

Aqui, uma apogiatura é executada com um movimento "para fora" e a seguinte com o movimento "para dentro". Isto faz com que os ruídos deixem de ser um problema além de que, ao executar um movimento, o seguinte já está preparado, ou seja, cada movimento acaba sendo a preparação para o que virá. Outro elemento beneficiado foi o gestual. Desta forma, esta seção é visualmente mais bonita, um fator que deve ser observado com cuidado, devido ao próprio apelo visual dos instrumentos usados. A figura 5 também mostra os movimentos em sequência, ou seja, uma apogiatura seguida da outra.

Uma outra seção é importante também para demonstrar a combinação de técnicas do instrumento. Esta seção tem o nome de "ágil e rítmico" (BERTISSOLO, 2015, p. 2). Há aqui somente um movimento ainda não descrito anteriormente no texto: um golpe duplo dos caracaxás. Este ataque é bastante idiomático do instrumento, ocorrendo de forma que o instrumentista movimenta o caracaxá para cima de forma que as esferas o atinjam na extremidade de cima e, posteriormente, de baixo.

Tradicionalmente, a mão direita executa uma nota tocada no tempo, executando "(...) a condução do pulso rítmico" (SOUZA, 2011), e a esquerda o toque duplo. Este movimento pode ser executado de forma bem precisa ritmicamente. Aqui é muito interessante a combinação de três formas básicas de ataque do instrumento, uma nota simples, um toque duplo, e o ataque lateral. Estes três ataques são comuns na forma tradicional de se tocar o caracaxá, porém não aparecem da forma como estão escritos nesta peça.

Este é um dos trechos mais difíceis, já que exige precisão rítmica, domínio técnico do instrumento e a execução de rítmicas complexas. Observem a figura 6, com o trecho descrito. Há uma predominância de golpes simples em colcheias, eventualmente interrompidos por golpes duplos. A precisão aqui é fundamental, para que a rítmica possa ser bem escutada e para que um golpe se diferencie do outro. Além disso, os acentos são, em geral, executados com movimentos laterais, que também devem ser

bem nítidos e claramente diferenciados dos demais. Nesta seção também uso as setas para definir como executo os ataques laterais, sendo estes "para dentro" ou "para fora".

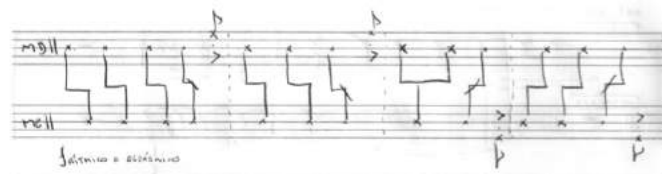


Fig. 6: Trecho "ágil, rítmico" (BERTISSOLO, 2015: 2).

Por fim, resalto um tipo de movimentos comum ao longo da peça: a execução de um tipo de movimento em um instrumento, e outro movimento diferente em outro. Como ilustração (figura 7), cito o compasso 3 da página 4 de *Boreal III* (BERTISSOLO, 2015).

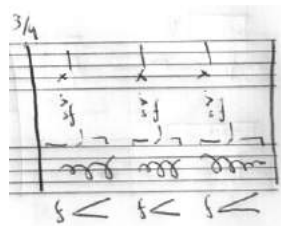


Fig. 7: Movimentos circulares no patangome e ataques no caxixi (BERTISSOLO, 2015: 4).

Aqui, os caxixis tocam semínimas nos tempos em *sforzzato* e o patangome executa movimentos circulares, escritos com espirais. A dificuldade está na diferença da natureza dos movimentos, além disso o patangome executa crescendos em cada um dos tempos. Para este trecho, resta ao intérprete estudar cada compasso desta natureza separadamente, como prática de independência entre as mãos.

#### 4. Considerações finais

Podemos perceber, a partir dos exemplos citados acima, que, ao inserir um instrumento popular tradicional em um contexto diferente do habitual, diversas possibilidades musicais podem surgir. Isso gera um desafio para o intérprete, que precisa reagir a situações ainda não experimentadas, precisando praticar técnicas específicas para este novo repertório e desenvolver outras habilidades, que surgem com a nova peça.

Ao experimentar com um instrumento popular em um contexto diferente do seu contexto tradicional surgirão sempre desafios para intérprete e compositor. Na peça

*Temazcal*, mencionada na introdução deste texto, também surgiram questionamentos deste tipo. Por exemplo, Muller (2012: 48), em sua tese de doutorado, tece a seguinte questão: "Onde está a informação sobre a performance? (...) Que tipo de músico é destinado a tocar esta peça?"

Com questionamentos semelhantes, fiz a encomenda de *Boreal III*. Esta peça se mostrou um desafio tanto para compositor como para o intérprete, pois como exposto no questionamento de Muller, há pouca informação sobre os parâmetros interpretativos a serem tomados pelo intérprete, pois instrumentos como as maracas venezuelanas assim como os chocalhos aqui utilizados, não são frequentemente estudados dentro da cultura da música de concerto. Os caminhos para chegar a um resultado sonoro interessante devem ser, basicamente, criados e experimentados por intérprete e compositor. A abordagem de uma peça como esta é semelhante ao tentado por Álvarez (1993: 97), com a composição de sua peça para *steel drums* e eletrônica, chamada *Así el Acero*: "(...) reinventar os instrumentos para inventar a música".

## Referências

ÁLVAREZ, Javier. *Rhythm as Motion Discovered*. Contemporary Music Review, 3:1, 203-231, DOI: 10.1080/07494468900640141. 1989.

\_\_\_\_\_. *Temazcal*. Londres: Black Dog Editions. 1984. Partitura.

BERTISSOLO, Guilherme. *Boreal III*. Partitura. Salvador, 2015.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. [organização, introdução e notas: Samuel Araújo]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 171.

LUCAS, Glauro. *Os Sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

MULLER, Jeremy. *The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Past, Present and Inspiring the Future*. Phoenix, 2012. 94p. Tese (Doutorado em artes musicais). Arizona State University, Phoenix, 2012.

OLIVEIRA, Mateus Espinha. *A presença de instrumentos da música popular na música de concerto: estudo e performance de *Iris*, de Alexandre Lunsqui; *Concerto para Pandeiro*, de Tim Rescala; e *Boreal III*, para chocalhos e eletrônica, de Guilherme Bertissolo*. Belo Horizonte: 2015. 115 p. Dissertação. UFMG.



SOUZA, Fernando. *Esquentando os Tambores: manual de percussão dos ritmos pernambucanos- escrita e técnica*. Recife: Funcultura; CEI, 2011.



## O processo de memorização da peça *L'Art Bruit*, de Mauricio Kagel

Daniel Serale

UFRJ – dserale@hotmail.com

**Resumo:** O texto aqui apresentado é o resultado parcial de uma pesquisa em andamento, cujo objeto de estudo é a obra para percussão teatral de Mauricio Kagel. Nesse contexto, e baseados na experiência pessoal como intérprete e em pesquisas de Noice e Schick, são tratados aspectos relativos à interpretação da peça *L'Art Bruit*, com o objetivo de identificar recursos que auxiliem no seu processo de memorização.

**Palavras-Chave:** Percussão teatral, Interpretação, Processo de memorização, Mauricio Kagel.

### The process of memorizing the piece *L'Art Bruit*, by Mauricio Kagel

**Abstract:** The text presented here is a partial result of an ongoing research which study object is the work of Mauricio Kagel on percussion theatre. In this context, and based on personal experience as interpreter and in researches by Noice and Schick, aspects related to the interpretation of the piece *L'Art Bruit* are dealt, in order to identify resources that aid in its memorization process.

**Keywords:** Percussion theatre, Performance, Memorizing process, Mauricio Kagel.

### Introdução - Percussão teatral

Percussão teatral é um termo utilizado para reunir o conjunto de obras para percussão que comportam, em sua performance, o emprego de elementos teatrais. Peças deste tipo existem, na música de concerto, há mais de cinquenta anos, ainda que na época não fossem catalogadas sob esse nome. Entre as peças seminais do gênero se destacam: *Pas de cinq* (1965) e *Dressur* (1976), de Mauricio Kagel; *Le corps à corps* (1978) e *Le guetteurs du som* (1981), de Georges Aperghis; e *Toucher* (1978) e *Corporel* (1985), de Vinko Globokar. Compostas no Brasil, podemos mencionar as peças de Tim Rescala para conjunto, *Bravo!* (1989) e *A dois* (1992); e as peças para um percussionista<sup>1</sup> *Cenas sugestivas* (1985) de Carlos Kater, *Canção simples de tambor* (1990) de Carlos Stasi, *Le cru et le cuit* (1994) de Jorge Antunes, e *Sonhos* (2007) de Arthur Rinaldi.

---

<sup>1</sup> Objeto de estudo da minha dissertação de Mestrado *Performance no Teatro Instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Rio de Janeiro, 2011. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

A expressão percussão teatral é relativamente nova. Olhando retrospectivamente, a existência do repertório antecede ao termo. No âmbito acadêmico, esta categoria apareceu em um artigo de Steven SCHICK de 1995 como “percussão como teatro” (*percussion as theater*). Em 2012, Julie STROM titula sua tese doutoral *Theater Percussion*, e começa dizendo que este é um gênero “ainda sem nome”. No mesmo ano, a expressão aparece em sua forma atual e mais usada no DVD *Salve a Percussão Teatral (Save Percussion Theater)*, da percussionista Aiyun HUANG (2012), que inclui algumas das peças mencionadas no parágrafo anterior. Fixando o termo, a editora Cambridge acaba de publicar, dentro da sua coleção *Companions*, um livro dedicado à percussão, com um capítulo da própria HUANG (2016) titulado *Percussão teatral: o drama da performance*.

De acordo com Kaylie DUNSTAN (2015), a percussão teatral repousa, histórica e conceitualmente, na prática do teatro instrumental. Este termo, proposto inicialmente pelo compositor Mauricio KAGEL (1983), caracteriza um tipo de obras no qual é o instrumentista – e não um cantor – quem tem uma participação teatral. No teatro instrumental, o compositor trabalha com outros materiais além do som, e aplica seu pensamento musical ao pensamento cênico teatral. Luz, movimento e palavras são articulados da maneira similar às notas, os timbres e os tempos. O intérprete, por sua vez, adquire um papel que vai além da mera execução instrumental e estende suas habilidades através da incorporação de movimento corporal, gestualidade, texto, ou uma combinação deles.




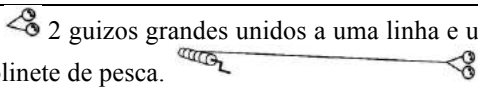














A obra do compositor Mauricio Kagel é referência unânime no teatro instrumental e na percussão teatral. Nesta área, além das já citadas *Pas de Cinq*, cena em transformação para cinco atores ou percussionistas, e *Dressur*, para três percussionistas, Kagel compôs: *Rrrrrrr....*, seis duos (1981); *L’Art Bruit*, solo de percussão para dois (1995); e *Semikolon*, ação com bombo (1999). A estas podemos acrescentar o *Konzertstück* (1992) para um timpanista e orquestra.

### ***L’Art Bruit***

*L’Art Bruit*, solo de percussão para dois, foi estreada pelo percussionista Isao Nakamura na *Kölner Philharmonie*, o 9 de julho de 1995. A obra é o resultado de uma encomenda feita a Kagel pelo município de Colônia (Alemanha), como presente

para o empresário e mecenas cultural Peter Ludwig<sup>2</sup> em seu 70º aniversário. Na escolha do seu título pode-se notar o importante papel que ocupavam, para o autor, a literatura em geral, e as palavras em particular. Uma tradução literal do francês seria A Arte Ruído, mas trata-se de um jogo de palavras com duas referências ao mundo das artes. Por um lado, *art brut* (arte bruta), é uma expressão concebida pelo pintor Jean Dubuffet, em 1945, para designar a arte produzida por criadores à margem do mercado. Pelo outro, *L'art des bruits*, é a tradução francesa de *L'arte dei rumori* (A arte dos ruídos), título do famoso manifesto futurista assinado pelo artista italiano Luigi Russolo em 1913.

Título apropriado para esta peça, que reúne um conjunto heterogêneo de mais de vinte instrumentos de altura indeterminada, de diferentes origens e com variados tipos de execução – entrechocados, percutidos, dedilhados, soprados, friccionados, sacudidos, raspados (Fig.1). Quase todos eles são carregados pelo intérprete na execução e não precisam estar fixos em estantes, o que facilita a movimentação cênica. Somados a eles existem também alguns objetos do cotidiano que ampliam as possibilidades sonoras e visuais da obra.

1.  2 castanholas de mão.	13.  1 guizo grande.
2.  1 caixa clara, com a esteira para cima.	14.  2 guizos grandes unidos a uma linha e um molinete de pesca.
3.  1 folha de papel, com o mesmo diâmetro da caixa clara.	15.  2 <i>hioshigi</i> (tipo de claves quadradas de origem japonesa).
4.  1 apito, com três alturas.	16.  2 caxixis.
5.  2 blocos com papéis de lixa.	17.  1 agogô.
6.  1 prato <i>sizzle</i> , o maior possível.	18.  3 <i>dobachi</i> (sino do templo), agudo, médio e grave.
7.  1 prato chinês, com 2 ou 3 cliques de metal.	19.  1 darabuka.
8.  1 bombo, com alças para carregar.	20.  2 pandeiros de tamanho grande, um deles de origem árabe, o maior possível.
9.  1 par de pratos de entrechoque, o maior possível, um deles preso no bombo.	21.  1 reco-reco metálico.

<sup>2</sup> Peter Ludwig (1925-1996) foi um milionário da indústria do chocolate e fundador de mais de vinte museus de arte em dez e sete cidades ou redor do mundo. Ao ser consultado sobre o presente para seu aniversário, ele pediu um concerto na *Kölner Philharmonie* com a estreia de uma peça de Kagel escrita para a ocasião.








10.  1 triângulo.	22.  1 tam-tam, muito grave (ao menos 96 cm de diâmetro).
11.  1 molho de guizos.	23.  1 <i>chinkas</i> (par de crotales tibetanos).
12.  1 tornozeleira de guizos pequenos. 	24.  1 <i>bull-roarer</i> (zumbidor).

Fig.1: Instrumentos e objetos utilizados em *L'art bruit*.

O gosto de Kagel pelas palavras também se reflete no contraditório subtítulo da peça: Solo de percussão para dois. Este subtítulo se explica de duas formas. A primeira é que o “solo” requer de duas pessoas para sua performance: um Percussionista (P.) e um Assistente (A.).

Enquanto P. é o único responsável pela execução instrumental, A. se encarrega das atividades que normalmente têm uma função meramente subserviente na performance musical: pontualmente, a montagem de instrumentos para uma seção particular e sua posterior desmontagem, virar as páginas, agir como uma estante de partituras, etc. A. permanece mudo durante toda a performance, mas está constantemente ativo (KAGEL, 1995:1).

Em carta dirigida a Nakamura, Kagel declara que sua intenção foi ter uma cena clara, quase vazia, evitando a profusão de instrumentos, baquetas e estantes típica dos solos de percussão. Desta forma, o desempenho do assistente permite a continuidade das ações na peça, favorecendo a percepção e a concentração do espectador. Uma vez instaurada esta ideia, Kagel explora o potencial teatral que surge dela. Assim, iluminação, figurino, movimentos e deslocamentos no palco estão meticulosamente prescritos na partitura. Percussionista, vestido de branco, e Assistente, de negro, ambos descalços, devem realizar uma coreografia composta detalhadamente, cujo resultado é uma serie de ações músico-teatrais.

A segunda explicação é que, em três momentos no decorrer deste “solo” do percussionista ao vivo, intervém a reprodução de uma gravação. Paradoxalmente, nesses pontos a peça se converte em um Duo de percussão para Um! Pois a gravação, que deveu ser realizada pelo próprio intérprete, trata-se de um trecho que o mesmo executará posteriormente. Em palavras de Kagel, “é uma polifonia com si mesmo. Uma intervenção da fita é algo que vai acontecer depois ao vivo. É exatamente a mesma música que depois [o intérprete] toca com a darabuka. E quando toca a darabuka, se escuta o que ele tocou com o agogô antes” (Kagel apud SOLARE, 1995:66).



A terceira intervenção da gravação se dá no final da peça. É o som do tam-tam tocado de trás para frente, que se inicia logo após que o som do tam-tam tocado ao vivo se extingue. A obra termina com um longo crescendo ao fortíssimo, enquanto o percussionista, tocando o zumbidor, se ajoelha e, olhando para cima com o braço levantado, permanece estático.

Como vemos, espaço musical e espaço real se relacionam através do movimento, onde visão e audição se combinam para criar um evento simultâneo. Assim, a música, além de som, é gesto, ação e teatro. Em *L'art bruit*, o espaço está claramente descrito e delimitado (Fig.2). “A ideia fundamental é colocar a fonte sonora em estado de modificação: virar, girar, deslizar, bater, andar, [etc.], tudo aquilo que influencie o som no plano dinâmico ou rítmico, ou que provoque o nascimento de novos sons, é permitido” (KAGEL, 1983:107). “O espaço é música a percorrer” (BARBER, 1987:35).

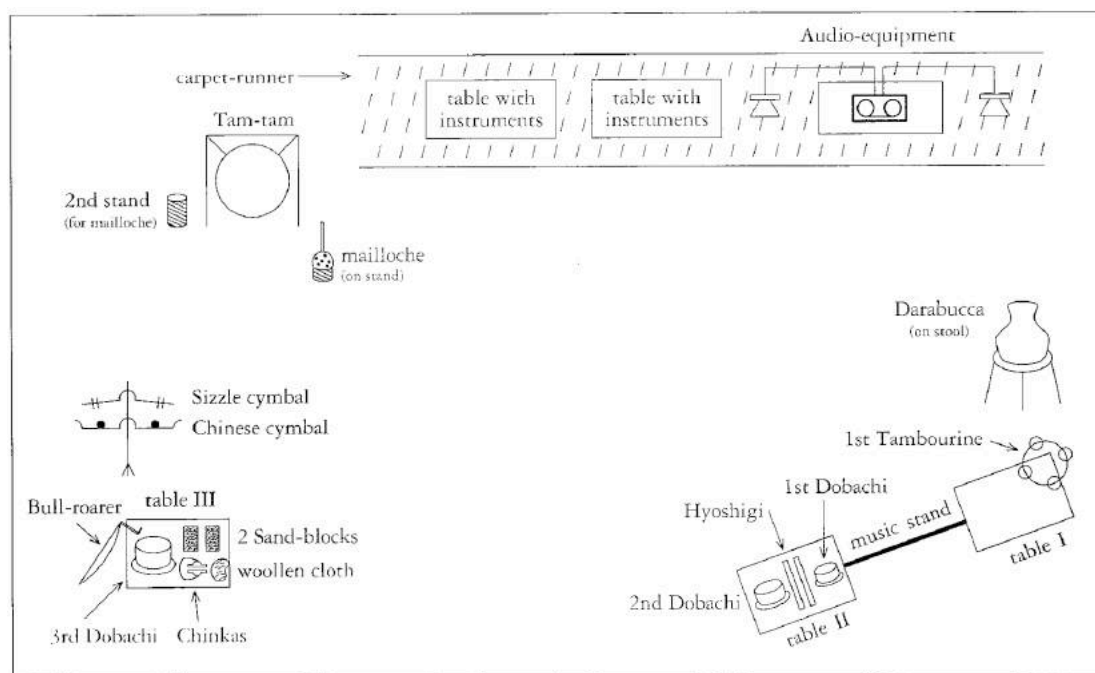


Fig.2: Mapa de palco para *L'art bruit*.

Avançando com a reflexão, devemos considerar também o gesto por si mesmo, independente e separado de qualquer consequência acústica. Por exemplo, em certo momento o percussionista “toca” a caixa clara, no ar, *fortíssimo*. Numa longa fermata para, olha para uma estante de partitura com uma folha em branco e, com a máxima concentração, continua “tocando” com a vista fixa na “partitura”. Levantar ou baixar um braço, andar em pontas de pé, se ajoelhar, pular, olhar para cima. São alguns

gestos, entre vários outros prescritos em *L'art bruit*, nos quais não intervêm diretamente o som, mas que representam grandes mudanças no decorrer da performance.

Exemplo de percussão teatral, esta peça torna evidente a corporalidade do intérprete musical e o peso dramático de sua presença em cena. *L'art bruit* não pode ser simplesmente ouvida, exige também ser vista, pois todos os eventos que a integram, não apenas os sonoros, influem na percepção total da obra. Sua performance, inquestionavelmente musical, tem um aspecto exterior que a assemelha ao teatro, inclusive porque é feita de cor.

A continuação são levantados aspectos relativos ao estudo e memorização de *L'art bruit*. O confronto da minha experiência como intérprete da peça com bibliografia proveniente de pesquisas nas áreas de música, psicologia e teatro, permitiu identificar recursos que podem ajudar no desenvolvimento deste processo.

### **Memorização**

*L'art bruit* é uma peça de aproximadamente 22 minutos de duração que, como visto, deve ser tocada de memória. Certamente, não é uma raridade ver um intérprete tocando de cor uma peça de tal extensão, mas a música para percussão apresenta particularidades que tornam o fato menos frequente. Primeiro, por produzir sons de altura indeterminada – excluindo os instrumentos de teclado: marimba, vibrafone, etc. – não existe, no sentido tradicional, nenhuma melodia que possa ser lembrada e cantada, nem uma sequência ou plano harmônico que estruture a obra em grande escala. Além disso, nos solos de percussão não existe uma instrumentação fixa, o conjunto e a configuração dos instrumentos são únicos e diferentes para cada peça. Por sua natureza intensamente física, a prática da percussão se apoia fortemente na memória cinética elaborada singularmente para cada obra.

Antes de ver a partitura, *L'art bruit* me era desconhecida. Só sabia da sua existência através do catálogo da editora Peters. Como percussionista do ensemble *Süden*<sup>3</sup>, me familiarizara com a escrita de Kagel – na execução da série *A Rosa dos Ventos, Rrrrrr..., ... o 24 de dezembro de 1931, Sinfonia de câmara*. Por isso, quando a partitura desta peça chegou a minhas mãos, não me surpreendeu a precisão e

---

<sup>3</sup> Em atividade desde 2003 e radicado em Buenos Aires, o ensemble realizou as primeiras audições latino-americanas de várias obras de Kagel. Atualmente é formado por Federico Landaburu, clarineta; Diego Ruiz, piano; Daniel Serale, percussão; Pablo Jivotovschii, violino; Alex Kostianovsky, violino; Mariano Malamud, viola; Martín Devoto, violoncelo; Facundo Ordoñez, contrabaixo.

meticulosidade das instruções sobre interpretação, instrumentação, configuração do palco e indicações cênicas.

Como é usual na percussão, me era impossível fazer de imediato uma leitura completa da obra. Mesmo dispondo dos instrumentos necessários, pode levar horas montar o set definitivo de uma peça. O estudo de uma peça de percussão múltipla sempre começa pela coleção dos instrumentos – o ato de escolher e juntar as ferramentas que nos permitirão fabricar o som – e sua disposição adequada no espaço. Neste caso, não tenho em casa um molinete de pesca, nem um assistente guardado no armário. Teria que providenciar – construir ou comprar– alguns dos instrumentos e acessórios para a performance.

### **Segmentação**

Em *L'art bruit*, cada instrumento é utilizado uma vez e, uma vez utilizado, não volta à cena. Com esta descoberta comecei por dividir a peça em seções. O critério para defini-las foi a mudança de instrumento. Logo, a peça ficou dividida grosso modo em sete seções: 1. Castanholas e caixa; 2. Lixa, pratos suspensos e bombo; 3. Bombo, pratos e triângulo; 4. Prato e guizos; 5. Hyoshigi, caxixi, agogô e dobachi; 6. Darabuka e pandeiros; 7. Pandeiro, reco-reco e final. Esta divisão me permitiu aproveitar o tempo, iniciando o estudo de uma parte enquanto reunia os elementos necessários para as posteriores. Portanto, para primeira parte só precisava, além dos instrumentos, cortar um papel com o diâmetro do tambor; para a segunda, fazer os blocos com papel de lixa; para a quarta, confeccionar a tornozeleira e o molho de guizos; e assim por diante. Desta maneira, fui aprendendo e memorizando cada seção ordenadamente, desde o início e na sequência certa.

Coincidentemente, cada seção corresponde a diferentes regiões do palco onde transcorre a ação, com diferentes tipos de interação entre Percussionista e Assistente. Cada uma delas, por sua vez, pode se subdividir em trechos menores, onde a mudança no modo de execução de cada instrumento marca uma mudança de cena. Ainda, dentro desses trechos, encontrei – ou construí – frases que me ajudaram na memorização.

A segmentação, ou seja, a divisão de um objeto complexo em porções menores, é um método comumente usado na memorização, de forma consciente ou inconsciente. Pense um número de telefone, sempre é memorizado por partes. De

maneira análoga, na construção da memória musical, a nova informação é adquirida por partes, processada, armazenada e posteriormente religada até completar frases, seções e a peça inteira. A segmentação, no entanto, não pode ser arbitrária. Ela deve ser refletida, baseada na análise da partitura em relação ao decorrer dos eventos na obra.

Os efeitos positivos desta divisão fundamentada podem ser demonstrados através dos estudos interdisciplinares levados adiante por Helga e Tony NOICE (1993) nas áreas de psicologia e teatro. Ao comparar a capacidade de memorização entre atores profissionais e estudantes, estes autores comprovaram que, a princípio, não há diferenças na memorização no curto prazo: ambos os grupos obtiveram resultados similares após vinte minutos de estudo. Mas, ao serem incentivados a segmentar o texto, os atores profissionais memorizaram três vezes mais material que os estudantes. A diferença esteve no tipo de segmentação – baseada na análise das intenções cênicas do texto – e no maior número de divisões – mais fragmentos de menor tamanho – realizado pelos atores.

O percussionista Steven Schick indagou, a partir da sua experiência como intérprete e docente, o fenômeno da memorização da música para percussão. Ao falar da segmentação como método de estudo, ele sustenta que a memorização da música é mais efetiva quando as partes usadas na aprendizagem estão alinhadas na mesma ordem da performance. Desta forma “o natural fluxo dramático da música do começo ao fim pode ser experienciado em câmera lenta (...). Durante a memorização, me preparo para o momento da performance, quando vou reviver isso tudo na presa do tempo real” (SCHICK, 2006:121).

## **Movimentos**

A presença do movimento corporal e cênico, característico de uma obra de percussão teatral como *L'art bruit*, é outro fator que favorece a memorização. Este ponto já foi tocado em um estudo prévio, ao falar da interpretação da peça *Le cru et le cuit* (1994), do compositor brasileiro Jorge Antunes:

É recomendável providenciar, desde o começo, um lugar apropriado para estudar a peça com todos os elementos na disposição certa, tal como indica a partitura. Isso é importante para incorporar o espaço, os deslocamentos e as distâncias, simultaneamente à execução dos instrumentos. Estudar primeiro a música com os instrumentos por perto e depois tentar integrar o movimento prejudicaria o sentido de unidade. Execução instrumental, ação cênica e sons gravados devem se fundir formando uma coisa só. Integrar esses elementos

desde o começo do estudo ajudará também na memorização da obra (SERALE, 2011:99).

Estudos de NOICE (2001) também mostram que a memorização de frases muitas vezes está intimamente ligada a ações no palco. Participantes da sua pesquisa demonstraram uma memória em longo prazo significativamente maior para discursos que tinham sido acompanhados por movimento, do que para discursos durante os quais o mesmo participante tinha permanecido no lugar. Os movimentos dos intérpretes são fixados durante o ensaio, e assim suas frases são sempre combinadas com os mesmos movimentos físicos, formando uma espécie de recurso mnemotécnico corporal.

Os deslocamentos no palco são incorporados à execução instrumental e funcionam como gatilho da memória musical armazenada em cada uma das cenas. Em outras palavras, eu me lembro da próxima frase musical que terei que tocar no momento em que realizo o movimento cênico.

### **Significado**

Em uma das suas conferências no famoso Curso Internacional de Música Contemporânea de Darmstadt, no ano de 1966, Kagel explicava que o teatro instrumental, a diferencia do teatro tradicional, “se caracteriza por ter frente ao público uma atitude realista, *concreta* respeito do material. Se trata fundamentalmente de musicalizar diversas formas de aparição interpretativa e a relação entre os participantes da obra” (KAGEL, 2011:118, grifo do autor). Em *L’art bruit*, este conceito se manifesta no diálogo entre Percussionista e Assistente. Figura silenciosa, este último não é apenas um carregador de instrumentos. Sua presença carrega também um sentido cênico. Como um ator coadjuvante, seu papel favorece a resolução de cada cena e sua transição para a seguinte. Cada ação leva à próxima, como num roteiro. A ideia de COOK (2001) de partitura como roteiro se aplica perfeitamente a este tipo de peças.

O roteiro está dado pela ação instrumental, pelo devir musical e seu desenrolar no espaço cênico. Nesta obra não se descreve, não se narra uma história. Mas, por meio da contracena, intérpretes e público podem conferir um significado à performance. E um significado, mesmo que seja íntimo e impossível de verbalizar pelo próprio intérprete, favorece a memorização.

Um objeto significante é mais fácil de lembrar, mais rápido e por mais tempo, do que um sem significado. As mesmas letras que formam *bolo de chocolate*

também formam *hced ooclob ltoea*. A música tonal constrói um significado em si mesma: um tema pode ser apresentado, repetido, variado, modulado, reexposto; e seu significado estará dado pelo lugar que ocupe na obra. O tema principal de uma peça sempre é o mais fácil de lembrar. Na música não tonal, o significado se constrói sobre outros parâmetros. E na percussão teatral podem ser encontrados também nas ações não instrumentais.

Ao outorgar significados estamos categorizando, priorizando e delimitando o pensamento. Isto nos permite “limitar as variáveis de opções do que vem depois e, portanto aumentar a probabilidade de lembrar apropriadamente” (SCHICK, 2006:129). Revestir a peça, ou partes da peça, de significado, também possibilita unificar e direcionar à performance. As ações realizadas frente ao público durante mais de vinte minutos são feitas com uma finalidade, e não em uma sequência fortuita.

### **Conclusão**

Por suas características, a interpretação da música para percussão se baseia firmemente na memória cinética. As ferramentas de memorização comumente utilizadas na interpretação musical convencional – análise formal, segmentação e significação das partes – podem adequar-se à performance em percussão teatral. Pela índole expansiva que este tipo de obras apresenta, encontramos que também podem somar-se recursos de memorização vindos do teatro, como a incorporação do movimento cênico ligado à execução. Na percussão teatral, portanto, da mesma forma em que o intérprete é incentivado a ampliar sua prática, indo além da mera execução instrumental, a reflexão também se enriquece com o aporte de saberes vindos de outras disciplinas.

### **Referências**

BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.5-22, 2006.

DUNSTAN, Kaylie. *Percussion and theatrical techniques: an investigation into percussion theatre repertoire and its presence in Australian classical music*. Sidney, 2015. Dissertação. Universidade de Sidney.

HUANG, Aiyun. *Save percussion theatre*. DVD (128 min). Nova York: Mode Records, 2012.



\_\_\_\_\_ Percussion theater: the drama of performance. In: HARTENBERGER, Russell. *The Cambridge companion to Percussion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

KAGEL, Mauricio. *Tam-tam: monologues et dialogues sur la musique*. Paris: Christian Bourgois, 1983.

\_\_\_\_\_ *L'art bruit. Schlagzeugsolo für zweig*. Partitura. Frankfurt: Peters, 1995.

\_\_\_\_\_ *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja negra, 2011.

NOICE, Helga e NOICE, Tony. The effects of segmentation on the recall of theatrical material. *Poetics*, North-Holland, n° 22, p.51-67, setembro, 1993.

\_\_\_\_\_ Learning dialogue with and without movement. *Memory & Cognition*, n° 29, p.820-7, outubro, 2001.

SCHICK, Steven. Multiple percussion. In: BECK, John H. (Ed.). *Encyclopedia of percussion*. New York: Garland, 1995, p.257-263.

\_\_\_\_\_ *The percussionist's art: same bed, different dreams*. New York: University of Rochester Press, 2006.

SERALE, Daniel O. *Performance no Teatro Instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SOLARE, Juan M. Um solo para dos. Obra de Mauricio Kagel para Peter Ludwig. *Matices*, Colônia, n° 7, p.66, outono, 1995.

STROM, Julie. *Theater percussion: developing a twenty-first-century genre through the connection of visual, dramatic and percussive arts*. Greeley, 2012. Tese. Universidade de North Colorado.



## ***Pléiades: Uma Proposta de Análise Performativa para a Obra de Iannis Xenakis***

*Leonardo Caire da Silva*  
Instituto Federal de Goiás – [leonardocaire@yahoo.com.br](mailto:leonardocaire@yahoo.com.br)

*Prof. Ms. Leonardo Bertolini Labrada*  
Instituto Federal de Goiás – [leo.percussao@gmail.com](mailto:leo.percussao@gmail.com)

*Prof. Ms. Ronan Gil de Moraes*  
Instituto Federal de Goiás – [ronangil@gmail.com](mailto:ronangil@gmail.com)

**Resumo:** A presente análise sobre a obra *Pléiades* propõe um panorama sobre diversos aspectos musicais e extramusicais nela presentes. Além das exemplificações das técnicas composicionais empreendidas por Xenakis, foram aplicados alguns conceitos advindos do campo da semiótica para entender a peça a partir de seu processo criativo. Assim permitindo uma compreensão mais ampla que pode auxiliar e enriquecer a performance, atribuindo-lhe sentido e direção no plano da escolha interpretativa e tomada de decisões.

**Palavras-Chave:** Xenakis, Pléiades, Semiótica, Análise.

**Pléiades: Analysis Propositions for Iannis Xenakis Work**

**Abstract:** The present analysis of the work *Pléiades* proposes an overview of several musical and extramusical aspects present in it. In addition to the exemplifications of the compositional techniques undertaken by Xenakis, it was applied some concepts coming from the field of semiotics to understand the piece from its creative process. Thus allowing a broader understanding that can aid and enrich the performance, giving it sense and direction in the plane of interpretive choice and decision making.

**Keywords:** Xenakis, Pléiades, Semiotics, Analysis.

### **1. Xenakis e seu Tempo**

A música de vanguarda após a 2ª Guerra Mundial, em virtude do impacto que esta exerceu também no modo de se fazer e de se pensar a arte, possui como parte de seus atributos algumas inovações presentes tanto no âmbito da composição em si (técnica, estrutura, textura, forma) quanto em sua concepção ideológica. Segundo Paul Griffiths:

Não é de se surpreender que 1945 represente uma mudança na música. A destruição, o caos, a dor e a miséria foram sentidas pelo mundo e as esperanças generalizadas por uma nova ordem social e, portanto, uma nova cultura exigiam não só uma reconstrução, mas também um paradigma alternativo. Entre os compositores, alguns não se moveram para fazer um



novo começo, como podemos ver em casos como de Igor Stravinsky, Olivier Messiaen, Elliot Carter, e tantos outros. Os instigadores da mudança, porém, não eram essas figuras maduras, mas os jovens: pessoas recém-chegadas a idade adulta em um mundo destruído. (GRIFFITHS, 2011: 1, tradução nossa).

Os “instigadores da mudança” a que Griffiths se refere fariam parte dessa geração de compositores inovadores, cada um com concepções particulares sobre a maneira de classificar e fazer música, mas tendo pontos comuns no caráter inovador pelo qual se firmaram suas obras. Sendo assim, em certas cronologias históricas da música são classificados como os compositores da “música nova” (GROUT; PALISCA, 2007: 744). Iannis Xenakis, ainda que seja considerado historicamente como “moderno”, não se enquadra nas características principais desse movimento. Esse é um dos principais motivos pelo qual qualquer tipo de análise de sua obra não pode ser feita de maneira convencional. Pode-se afirmar que “Xenakis não é um moderno genuíno, mas ao contrário, um trans-moderno – um compositor ‘fora-do-tempo’ que nasceu acidentalmente no período moderno” (ILIESCU, 2011: 5).

As peculiaridades da obra de Xenakis são resultados da sua vívida polivalência, algo indissociável do seu processo de criação. Além de compositor, foi também arquiteto, engenheiro, matemático e estudioso de história e cultura antiga.

## **2. A Obra Musical e o Processo Criativo**

A criação de uma obra de arte envolve um conjunto de elementos que tornam possível ao apreciador identificar, com frequência, se uma obra é deste ou daquele autor. A esses elementos dá-se o nome de estilema, entendido como a unidade mínima da identificação poética de um criador, envolvendo diversos elementos como a forma, harmonia, textura e recorrências composicionais. Esses elementos são construídos a partir de diversas influências e pensamentos que variam desde o período em que o criador viveu, o tipo de conhecimento que possuía e até mesmo o círculo de amizades a que pertencia, o que evidencia “a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos” (SALLES, 2006: 27).

Xenakis é um exemplo proeminente de artista criador que converge os conhecimentos múltiplos no resultado final da criação, sendo assim um compositor de

alta complexidade. A arquitetura, matemática e a mitologia grega são três matérias recorrentes em sua obra, sobretudo em *Pléiades*.

### 3. Pléiades

*Pléiades* é uma obra referencial composta para seis percussionistas, escrita por Iannis Xenakis em 1978-79. Comissionada pela *Opéra du Rhin* (cidade de Estrasburgo, França), a obra é dedicada para o sexteto “*Les Percussions de Strasbourg*”. O nome tem origem na mitologia grega e representa a formação de um grupo de estrelas da constelação de Touro, com seis estrelas visíveis - que podem ser associadas simbolicamente com os seis percussionistas - e uma sétima estrela muito difícil de enxergar, que pode ser associada à figura do compositor. É provável que Xenakis tenha pensado nesta associação, pois era extremamente ligado aos números, suas representações, seus significados e suas simbologias possíveis. Maire-Hortense Lacroix diz que “essa obra é acima de tudo poética” (2001: 7), oferecendo uma comparação das Pléiades de Xenakis com as Pléiades da literatura ao afirmar que:

No campo literário, Pléiades é um grupo de sete poetas particularmente brilhantes e que formam uma unidade, sendo o mais famoso é claro, o do renascimento francês, em que Xenakis por vezes tem encontrado uma fonte de inspiração (por exemplo *Le Chant des Soleils*, 1983, para coro, metais e percussão, escrito a partir dos textos de Jacques Peletier du Mans). (LACROIX, 2001: 40, tradução nossa).

No prefácio da obra, Xenakis coloca a sua própria definição de *Pléiades* de forma direta. Para ele o significado do nome é: *pluralities* (pluralidades), *several* (muitos), pois são seis percussionistas e quatro sequências - movimentos. Plural é a palavra em comum para todas as definições possíveis de *Pléiades*. Trata-se de uma nuvem de concatenações rítmicas, tímbricas e de possibilidades interpretativas, resultantes da mente de um compositor obstinado e meticuloso, na qual a forma se desenvolve nela mesma, sem caminhos nem pontos de chegada pré-estabelecidos. *Pléiades* é uma fonte de multiplicidades, onde o pensamento científico se mostra presente na maneira pela qual Xenakis pensou e concretizou sua música, coexistindo com a poesia, a mitologia e a filosofia. A relação entre ciência e música de Xenakis faz com que *Pléiades* seja um “microcosmo que se abre e fecha” (LACROIX, 2001: 8).

*Pléiades* é constituída por quatro movimentos dos quais três são escritos para um único tipo de instrumento - *Claviers* (para instrumentos de teclas); *Peaux* (para tambores); *Métaux* (para Sixxen<sup>1</sup>). O movimento *Mélange* é o único no qual todos os instrumentos citados são utilizados concomitantemente. A obra requer um efetivo de seis percussionistas dispostos tradicionalmente (linearmente, frente ao público) ou em círculo fechado com o público em torno do grupo executante. Na partitura, cada parte individual é nomeada com uma letra sequencial do alfabeto (os seis percussionistas são divididos em A, B, C, D, E e F). Lacroix faz uma observação bastante válida sobre a possibilidade da disposição circular. Para a autora, esse posicionamento recorda o mesmo encontrado por vezes na música indonésiana, particularmente o *kekak*<sup>2</sup> balinês. As imagens a seguir (Fig. 1, Fig. 2) demonstram a semelhança desses posicionamentos.



**Figura 1 - Percussionistas tocando Pléiades em círculo. Fonte: Lacroix (2001: 33)**



**Figura 2 - Espetáculo de Kekak. Fonte: página da web<sup>3</sup>.**

Essa relação não parte de uma observação randômica. Em *Pléiades*, Xenakis, surpreso, afirma que após testar várias vezes o seu Sixxen, encontrou uma

<sup>1</sup> A padronização adotada pelo NEP<sup>3</sup> para nomenclatura é: sixxen com “s” minúsculo se refere à unidade instrumental, ou seja, um grupo de 19 lâminas que é acionado por um percussionista; Sixxen com “S” maiúsculo se refere ao conjunto das seis unidades de sixxen individuais. RONAN CHECAR

<sup>2</sup> O kekak é uma forma de dança e música desenvolvida em 1930 em Bali, Indonésia, originalmente concebida para a apreciação de turistas, sobretudo os ocidentais. (STEPUTTAT, 2012: 44).

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.kelusavillage-experience.com>> Acesso em jun. 2015.

sonoridade similar a das escalas da Grécia antiga, do Oriente Médio e da Indonésia. De fato, os movimentos *Métaux* e *Mélange*, onde os sixxen aparecem, se utilizam de sonoridades harmônicas e características próximas às presentes no gamelão balinês. No entanto, deve-se ser cauteloso ao identificar influências estritamente diretas desse tipo de música como determinantes na essência da peça. Xenakis despreza o ideal de raízes que embasaria um empréstimo folclórico. Em entrevista, o compositor conta:

Eu não quero ter raízes. Eu tive algumas, é claro; eu também tenho minhas influências, mas felizmente haviam tantas que nenhuma se mostrou decisiva. Eu mencionei elas anteriormente: músicas folclóricas gregas e romenas, canto Bizantino, música Ocidental, música não-europeia. Eu tentei entendê-las; Gostei de algumas e não gostei de outras, mas eu deixei cada uma delas chegar até mim, evitando permanecer alheio ou dizer sobre qualquer uma que não eram música. Desta maneira eu obtive sucesso tornando-me livre, e essa é a razão de eu não possuir raízes. (Xenakis citado por VARGA, 1996: 51, tradução nossa).

Xenakis nega raízes, mas não a liberdade em flutuar sobre qualquer tipo de música ou estética que lhe apeteça. Essa característica traz força a um conceito importante na criação da obra, explicado por Cecília Almeida Salles (2006: 26): a *interatividade*. O conceito de *interatividade* é essencial para a concretização dessa análise. Num primeiro momento, a *interatividade* pode ser entendida como os materiais que servem ao compositor, direta ou indiretamente, como influência em seu processo criativo e o diálogo constante entre suas distintas obras. A *interatividade*, para Salles, “é uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação” (2006: 26).

Quando se ouve o Sixxen, notam-se similaridades com o gamelão indonésio – aqui há a interatividade entre uma impressão ou vivência do compositor sobre essa cultura e sua inserção em *Pléiades*. No caderno de notas do compositor (Fig. 3), pode-se observar rascunhos sobre a cultura indonésia e sobre os instrumentos de gamelão quando ele estava de viagem no país em 1972. (MÂCHE, 2002: 208). Pensar *Pléiades* do ponto de vista do processo de sua criação é importante para a compreensão do sistema em que está inserido, dessa maneira evitamos a fragmentação da análise que nesse caso poderia prejudicar a interpretação e, conseqüentemente, a performance da obra.

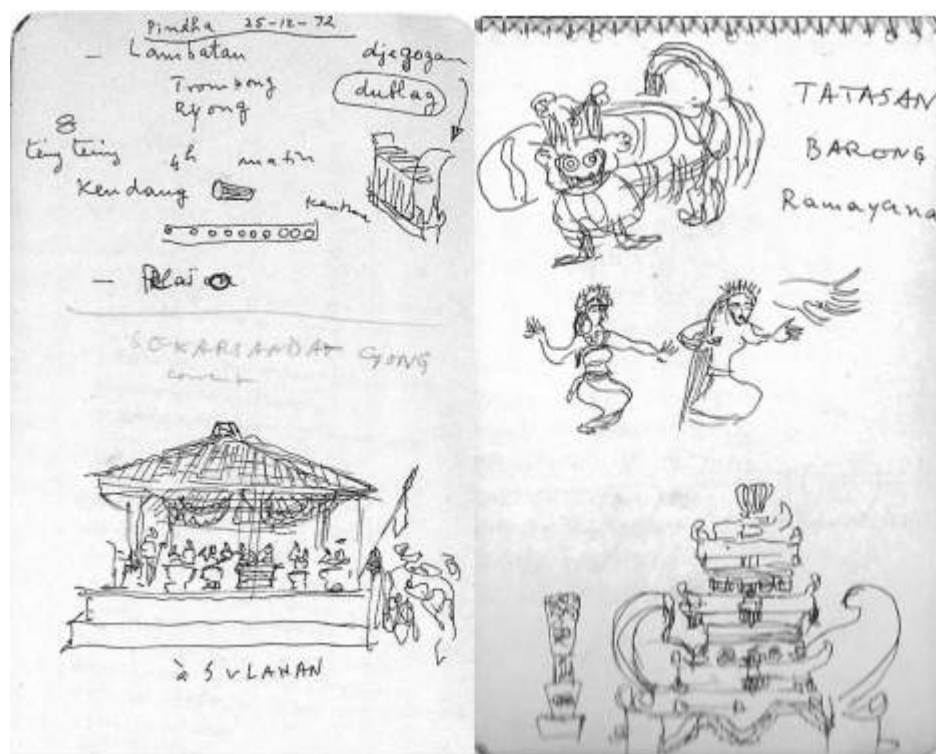


Figura 3 - Desenho de instrumentos, teatro e artistas do teatro popular de Bali.  
Fonte: caderno de notas, BNF, *musique*, arquivo Xenakis.

Pensar *Pléiades* do ponto de vista do processo de sua criação é importante para a compreensão do sistema em que está inserido, dessa maneira evitando a fragmentação da análise, que nesse caso poderia prejudicar a interpretação, e, conseqüentemente, a performance da obra. A seguir, serão apresentados os movimentos de *Pléiades* e as relações entre eles, bem como sugestões interpretativas baseadas na ideia de unicidade.

#### 4. Análise

A obra engloba uma grande quantidade de técnicas composicionais rítmicas e polirrítmicas. São exploradas diferentes técnicas de variação temporal (superposição de periodicidades sobre uma parte ou entre as partes, ritmos entre-cruzados - cross rhythms – superposição de velocidades, repetição), bem como efeitos de espacialização, os quais são baseados na distribuição de eventos entre os músicos, juntamente com o notável contraste das massas sonoras das seções em uníssono que fortalecem os efeitos visuais e auditivos para o público.

Xenakis transforma a experiência auditiva do ritmo - mais do que a identificação física das pulsações – em uma identificação de imagens e cores sobrepostas. A própria partitura denota uma presença gráfica forte. O fato do processo de criação das obras arquitetônicas de Xenakis ser similar ao das obras musicais endossa a ideia de identificação visual da sua música. Veja nas imagens a seguir a semelhança do desenho de um projeto arquitetônico (Fig. 4 e o de um projeto musical (Fig. 5). Ambos apresentam recursos advindos da matemática, como o desenvolvimento e a presença das parábolas hiperbólicas.

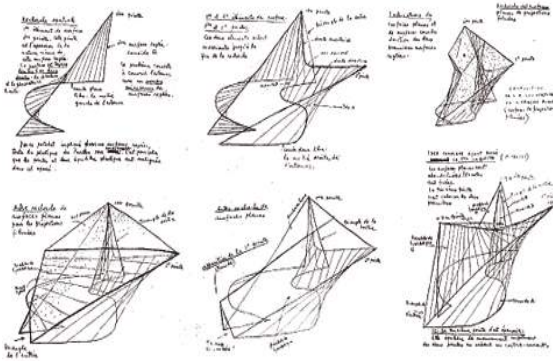


Figura 4 - Esboço Pavilhão Phillips.

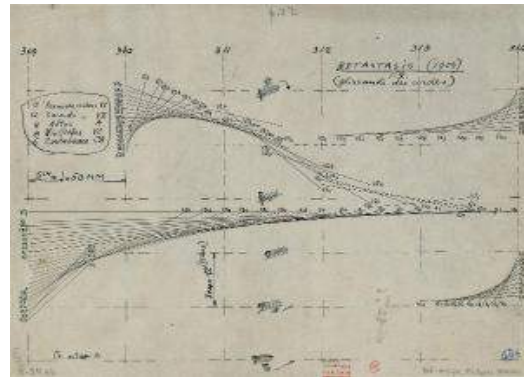
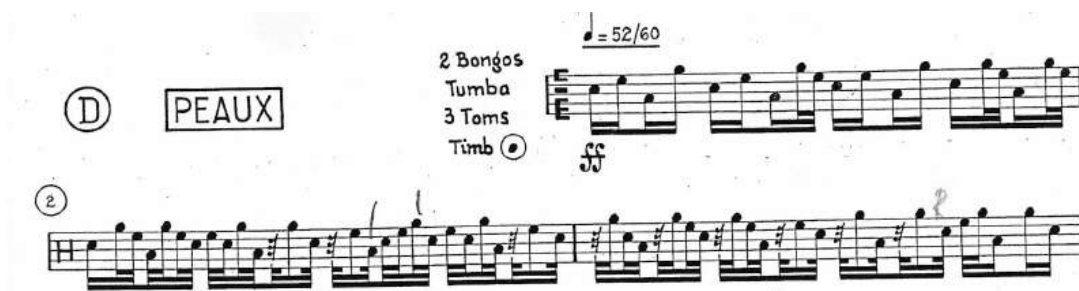


Figura 5 - Esboço Metastasis.

## 5. Peaux

*Peaux* é singular no sentido de ser o único movimento pensado para instrumentos de pele, sem afinação definida. Muitas ideias que permeiam os outros movimentos ficam mais evidentes; o caminho rítmico é bastante claro e mesmo algumas células que beiram o que seria uma espécie de motivo aparecem em *Peaux* e se repetem em outros movimentos. Um exemplo dessa ocorrência é o desenvolvimento presente das semicolcheias e das fusas (Fig. 6). Esse tratamento rítmico aparece também em trechos de *Clavier* (Fig. 7), *Métaux* (Fig. 8) e *Mélange* (Fig. 9).



D PEAUX

2 Bongos  
 Tumba  
 3 Toms  
 Timb

♩ = 52/60

2

Figura 6 - Excerto de *Peaux* compassos 1-3, percussão D. Fonte: 1ª Edição (MÂCHE, 2001).



56

(l.v.)

56

(l.v.)

Figura 7 - Excerto de *Clavier* compassos 56-59, percussão C, Vibrafone 2. Fonte: 1ª Edição (MÂCHE, 2001).



154

fff

156

Figura 8 - Excerto de *Métaux* compassos 155-157, percussão A, Sixxens. Fonte: 1ª Edição (MÂCHE, 2001).



♩ = 52 MM

1

ffff decrescendo →

2

(decresc.)

3

(decresc.)

4

pp

Figura 9 – Excerto de *Mélanges* compassos 1-4, os seis percussionistas em uníssono. Fonte: 1ª Edição (MÂCHE, 2001).

Pode-se mencionar os efeitos que induzem, na percepção do ritmo, pequenas alterações da pulsação subjacente, “pseudo-regularidade ou pseudo pulsação, ou a superposição de outros campos rítmicos, como campos de acentos” (LACROIX, 2001: 86). Esses exemplos ilustram um elemento explorado por Xenakis, que é a mudança da cometricidade para contrametricidade<sup>4</sup> em direção a um determinado padrão rítmico. Esse fenômeno constitui “uma maneira de transformar a percepção do tempo para o ouvinte” (MARANDOLA, 2012; 194). *Peaux* é um movimento que se baseia em construções e desconstruções, desde a construção do “caos” que se densifica na seção VII até a desconstrução das figuras na seção VIII, a seção final, onde identifica-se o que Xenakis chama de *átomo rítmico*, que seria uma única nota repetida, “como se não pudesse ser mais nada além do que o elemento mais primário da música” (MARANDOLA, 2012: 190).

## 6. Clavier

Em comparação ao *Peaux* este movimento aproxima-se mais ao pensamento gráfico de Xenakis. As técnicas composicionais aqui empreendidas são notavelmente gráficas. Um exemplo disso são as arborescências, técnica criada nos anos 1970 pelo próprio compositor somente referida por Xenakis em entrevistas. Basicamente, trata-se de um complexo de linhas caracterizado por possuir uma linha principal, ou de origem, pela qual outras surgem por bifurcação, podendo estas se ramificar da mesma maneira. (Fig 10). Essa técnica tem paralelo com a técnica composicional de Charles Ives denominada *wedge* (ou *leque*), definida por Thomas Winters como “a modificação progressiva e sistemática de parâmetros musicais, particularmente textura e ritmo” (WINTERS, 1986: 4).

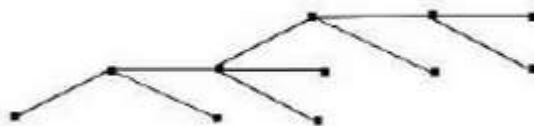


Figura 10 - Exemplo simples de arborescência. (FICAGNA, 2012: 189)

<sup>4</sup> Uma figura possui uma organização cométrica quando os acentos, mudanças de nota, ou os ataques tendem a coincidir com as pulsações. A relação entre a figura rítmica para a pulsação é contramétrica quando os acentos, mudanças de nota ou ataques, ocorrem predominantemente no contratempo. (AROM, 2010: 241-242, tradução nossa).



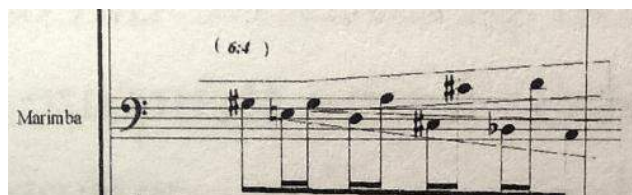


Figura 11 - Excerto de *Clavier*, compasso 94. (LACROIX, 2001: 75).

Sobre esse processo, Alexandre Ficagna explica:

Várias de suas composições são imaginadas visualmente, com um auxílio de um gráfico formado por dois eixos, em um sistema visual que tem o eixo horizontal como o tempo e o eixo vertical como as alturas. Com esta ferramenta, o compositor realizou diversas equivalências entre imagens sonoras e visuais, de pequenas sonoridades a eventos massivos. (FICAGNA, 2012: 182).

Compreende-se dessa forma que a simbiose entre desenho e música não ocorre para Xenakis de modo simbólico apenas. Na citação acima podemos notar que de fato existe um sistema lógico que caminha entre o desenho e a música. Novamente, pode-se aplicar o conceito de *interatividade* (SALLES, 2006) e a isso acrescentar o que Salles chama de *diálogos de linguagens*. O fato de Xenakis utilizar-se do desenho, como utilizava no seu processo de criação como arquiteto ou engenheiro, e transpor esse mesmo processo para uma linguagem musical, denota o que Salles (2006) denomina *percurso intersemiótico*, ou seja, a sua obra é um resultado de diversos materiais diferentes, no caso, imagens e sons – ou a tradução de um para o outro. O diálogo se dá quando o artista não utiliza apenas as ferramentas próprias do seu *métier*, mas quando de um conjunto de inter-relações se dá o processo criativo. Xenakis é um exemplo muito interessante de criador cujo *métier* é plural em sua essência, por exemplo, as técnicas provenientes da matemática ou do desenho em conjunto com as técnicas exclusivamente musicais

## 7. Métaux

Nesse movimento, os músicos usam um instrumento pensado e criado por Xenakis exclusivamente para essa obra. O instrumento é composto por 19 teclas de metal dispostas como um teclado (Fig. 12, 13), que possuem afinações distintas entre si

de modo que ao ser tocado simultaneamente com outro sixxen (para o movimento é necessário seis sixxen) cria-se o efeito de um cluster microtonal (SCHICK, 2010: 172).

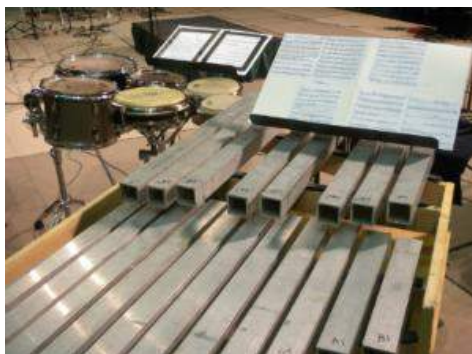


Figura 12 - Sixxen do grupo *So Percussion* (EUA).



Figura 13 - Sixxen do grupo *Impact(o)* (Brasil).

As duas imagens acima possuem diferenças na forma como foram construídas. Na Fig. 12, o formato das teclas é retangular e vazado; já as teclas da Fig. 13 possuem formato de cantoneira. Como consequência, as sonoridades serão distintas. A possibilidade de dois sixxen terem aparências diferentes se deve ao fato de que Xenakis deu apenas instruções básicas acerca de como o instrumento deveria ser - por exemplo, as 19 teclas, presentes em ambos exemplos - mas não indicou medidas, formas, nem materiais específicos (apenas indicando metal) ou um manual para sua confecção. Isso permite que cada interpretação da obra seja aberta para colorações sonoras diversas. Essa característica se enquadra no conceito de *inacabamento* que Salles desenvolve. Ela explica:

Tomando a continuidade do processo [de criação] e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. (Salles, 2006: 20)

Sob a ideia de inacabamento, Xenakis não tem intenções de que sua obra seja rígida e imóvel. Ao abrir espaço para uma construção mais ou menos livre de um

instrumento que define um movimento inteiro, o compositor aceita que não há formas absolutamente corretas do entendimento e execução da obra, mas sim uma miríade de possibilidades. Xenakis considerou o resultado sonoro de seu projeto dos sixxen como semelhante à música grega antiga ou à música da Indonésia. Notadamente, o gamelão indonésio parece próximo a sonoridade do sixxen. Frandzel comenta suas impressões ao ouvir o sixxen em *Pléiades*:

O nível dinâmico da peça possui um efeito extraordinariamente forte sobre o conjunto de notas produzidas. Ao toque suave, o instrumento pode recordar um conjunto de gongos afinados ou gamelões. (FRANDZEL, Benjamin. <[http://www.sfcv.org/arts\\_revs/percussions\\_11\\_7\\_00.php#navigati](http://www.sfcv.org/arts_revs/percussions_11_7_00.php#navigati) on>. Acesso em: julho de 2015. Tradução nossa).

A relação com o oriente não se dá apenas no nível tímbrico. Lacroix sustenta que “a organização das variações de densidade rítmica também parece próximo de certas estruturas do gamelão” (LACROIX, 2001: 83). Essa densidade pode ser visualizada nas colunas quase em uníssono que acontecem entre os compassos 65 e 72 do movimento. (Fig. 14).



Figura 14 - Exemplo *Métaux*, densidade rítmica, compassos 65-66. Fonte: 1ª Edição (MÂCHE, 2001)

A sonoridade e algumas características desse movimento são semelhantes ao Gamelão Gong Kebyar, o estilo musical mais popular e influente desenvolvido no século XX em Bali, Indonésia (TENZER, 2000: 3). A descrição que Michael Tenzer faz das características formais do *gong kebyar*, pode ser esclarecedora ao se pensar na

relação de algumas características principais de *Pléiades* com esse tipo de música. Ele diz:

Ao contrário de outros conjuntos de gamelão, em que a disposição dos instrumentos da orquestra é geralmente fixo ao longo de cada peça no repertório, as composições em kebyar são caracterizadas por justaposições abruptas de materiais musicais e descontinuidades em andamento, dinâmica, períodos métricos e orquestração. Padrões melódicos e rítmicos, muitas vezes compreendendo partes entrelaçadas complementares, são desenvolvidos em notável grau de complexidade. (TENZER, 2000: 6, tradução nossa).

Nota-se que a relação entre o pensamento de Xenakis e o desenvolvimento do gong kebyar não é meramente casual. Toda a descrição dada por Tenzer do kebyar é válida para *Pléiades*. A própria mudança na orquestração é uma característica notável em *Pléiades* e que se assemelha ao kebyar.

## 8. Mélange

A existência de um movimento como *Mélange* permite que a execução total da obra possa variar de acordo com a escolha dos músicos que irão executá-la. Novamente, pode-se aplicar o conceito de *inacabamento* da obra, ou seja, não existe uma versão final, única e absoluta da obra. A própria interpretação do espectador poderá ser influenciada de acordo com certas escolhas que podem variar de grupo para grupo. No caso de *Mélange*, se ela for tocada antes dos outros movimentos, o caráter antecipatório, ou até mesmo “premonitório”, se fará presente – caso contrário, se tocada por último parecerá uma reminiscência, pois as ideias nela contida já terão aparecido antes. Se tocada entre os outros movimentos, poderá servir como um amálgama temático.

Ao pensar no emaranhado de estrelas que são as pléiades, uma interpretação possível da totalidade da obra é que ao passo que *Peaux, Clavier e Métaux* representam com nitidez as seis estrelas mais visíveis a olho nu, *Mélange* é a imagem completa dessa nuvem. *Mélange* é a pluralidade em si.

## 9. Conclusão

Tendo em vista os aspectos observados, percebe-se que cada movimento tem uma particularidade que pode ser aproveitada pelo músico no estudo e no preparo da obra. É necessário que a visão total da obra não seja prejudicada por pontos isolados,

que a princípio parecem mais complexos do que realmente são. O que se buscou com a abordagem analítica desse estudo foi apresentar possibilidades interpretativas a fim de ampliar a visão que se tem da obra. O que se espera é que o estudo sirva como uma referência na discussão de um tipo de análise voltada ao entendimento da obra musical como uma rede de criação que considera a diversidade de influências e intenções expressas pelo autor nas suas obras ao invés de uma análise primordialmente técnica, determinista e específica. Assim, a discussão interdisciplinar da obra de arte pode tornar-se cada vez mais pertinente e a troca de conhecimentos e conceitos, tão comuns na criação artística, podem ser levados em consideração e atuar como ferramenta na prática e na performance.

### Referências

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 668 p.

FICAGNA, Alexandre. O desenho como metodologia composicional: possíveis derivações da composição assistida por gráficos na música instrumental de Xenakis. *Opus*, Porto Alegre v. 18, n. I, p. 179-202, jun. 2012.

FRANDZEL, Benjamin. Contemporary review: *high modernism of european percussion*. Disponível em: <[http://www.sfcv.org/arts\\_revs/percussions\\_11\\_7\\_00.php#navigation](http://www.sfcv.org/arts_revs/percussions_11_7_00.php#navigation)>. Acesso em: jun. 2015.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. 3ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2011. 480 p.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 759 p.

LACROIX, Marie-Hortense. *Pléiades: de Yannis Xenakis*. Paris: Michel de Maule, 2001. 103 p.

MÂCHE, François-Bernard. *Portrait(s) de Iannis Xenakis*. 1ª ed. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001. 226 p.

MARANDOLA, Fabrice. *Of paradigms and drums: analyzing and performing Peaux from Pléiades*. In: KANACH, Sharon. *Xenakis Matters*. Nova Iorque: Pendragon Press, 2012. 443 p.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006. 176 p.



STEPPUTAT, Kendra. *Performing Kecak: a balinese dance tradition between daily routine and creative art*. Yearbook of Traditional Music. Vol. 44 (2012), pp. 49-70.

VARGA, Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Farber and Farber, 1996. 255 p.

WINTERS, Thomas Dyer. *Additive and repetitive techniques in the experimental works of Charles Ives*. Filadélfia: Tese de doutorado em Filosofia apresentada à Universidade de Pensilvânia, 1986.

## Obras seminais do repertório brasileiro para tímpanos solo ou solista: inovações e peculiaridades

Fernando Hashimoto  
UNICAMP – ferhash@iar.unicamp.br

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo descrever as inovações técnicas e peculiaridades de duas obras brasileiras para tímpanos: *Música Concertante para Tímpanos e Instrumentos de Sopro*, de Ernst Mahle, e *Tocata*, de Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa. A metodologia para identificar as possíveis inovações se baseou em um levantamento comparativo com obras do repertório internacional bem como em entrevistas semiestruturadas com os compositores.

**Palavras-Chave:** obras para tímpanos; repertório brasileiro para percussão; estudo interpretativo de percussão

### Seminal works of the Brazilian repertory for timpani solo or soloist: innovations and singularities

**Abstract:** This article has as goal to describe technical innovations and singularities of two Brazilian works for timpani: *Música Concertante para Tímpanos e Instrumentos de Sopro*, by Ernst Mahle, and *Tocata*, by Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa. The methodology to identify the possible innovations was based on a comparative survey with works from the international repertory as well as on interviews with the composers.

**Keywords:** works for timpani, Brazilian repertory for percussion, interpretative study of percussion

### Introdução

O presente artigo trata de duas obras seminais do repertório brasileiro para tímpanos, tendo como objetivo discorrer sobre aspectos específicos encontrados nestas obras e com maior ênfase na investigação de possíveis inovações na utilização dos tímpanos. Algumas peculiaridades interpretativas características dessas obras também são identificadas no texto. As obras escolhidas são *Música Concertante para Tímpanos e Instrumentos de Sopro* (1958), de Ernst Mahle (n. 1929-), e *Tocata* (1973/74), de Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa (n. 1934-).

Ao investigar as características inovadoras das obras se utilizou uma metodologia de análise comparativa com as obras do repertório internacional que tenham utilizado algo semelhante ao encontrado nessas duas obras, incluindo-se também nessa análise inovações encontradas dentro do repertório sinfônico e camerístico. O outro procedimento investigativo se deu por meio de entrevistas

semiestruturadas realizadas com os compositores (MAHLE, 2014 e 2016) (VASCONCELLOS-CORRÊA, 2015), que foram norteadas pelo trabalho de Thompson (1992) acerca da construção da história. Nesse último aspecto, buscou-se saber se houve influência de alguma obra ou de alguma performance presenciada pelos compositores que tenham porventura servido de base para essas inovações.

Visando ilustrar possíveis inovações na utilização dos tímpanos nessas duas obras, o artigo traz inicialmente um conciso levantamento e descrição breve da utilização dos tímpanos no repertório solista e orquestral dentro do repertório internacional. Isso dará suporte para a comparação e identificação das inovações originalmente presentes em nossa hipótese.

O segundo aspecto tratado no artigo trata de peculiaridades interpretativas sugeridas pelo autor em determinados trechos representativos das duas obras. Foram destacadas as decisões interpretativas do autor e suas soluções técnicas, utilizando-se para tanto das metodologias observadas em autores como Williams (2000), Lang (2010), Max (2010), entre outros.

### **Técnicas estendidas**

No século 20 vemos a utilização dos tímpanos ser ampliada e o uso cada vez mais frequente dos pedais dos tímpanos para mudanças rápidas de afinação. Um dos compositores mais celebrados por essa característica em suas obras é Richard Strauss (1864-1949). Muitas de suas obras provocaram grande demanda técnica para os timpanistas da época. Segundo a visão de Taylor (1964, p. 67), a qual podemos considerar como um recorte do período em que o texto foi escrito mas que serve para demonstrar a importância desse aspecto inovativo, Strauss “*atingiu os limites da escrita eficiente, segura, para os pedais do tímpano.*” Exemplos desse uso podem ser vistos em suas obras *Til Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) – onde há pelo menos 24 mudanças de afinação, como também em *Salome* (1905), obra retratada em trecho visto na Figura 1 abaixo.





Figura 1. *Salome*, Richard Strauss.

Os traços desse desenvolvimento na utilização dos tímpanos ficam evidentes em obras de Gustav Mahler, Gustav Holst, Carl Nielsen e William Walton. Entre muitos trabalhos desse período podemos destacar obras importantes para o desenvolvimento da técnica dos tímpanos compostas na metade do século 20, como o *Concerto for Orchestra* (1945) de Bela Bartok, o *Concerto for Seven Wind Instruments, Timpani, Percussion, and Strings* (1949) de Frank Martin, e a *Sinfonia n. 3 für Grosses Orchester* (1950) de Hans Werner Henze.

Evidentemente o desenvolvimento na construção dos tímpanos aliado ao interesse de compositores por uma maior exploração timbrística no instrumento, levaram ao aparecimento de novas técnicas estendidas.<sup>1</sup> Essa característica da escrita dos tímpanos no século 20 na ampliação timbrística do instrumento, se deu muitas vezes pelo uso de diferentes baquetas e acessórios. Edward Elgar em sua obra *Enigma Variations* (1899), talvez tenha sido o primeiro compositor a solicitar o uso de baquetas incomuns, como por exemplo baquetas de caixa. O glissando nos tímpanos, o que hoje em dia é considerado algo convencional, talvez tenha sido uma das primeiras técnicas estendidas a surgir, quando foi utilizado por Henry Walford Davies (1869-1941) em sua obra *Conversations for Piano and Orchestra* de 1914, como demonstrado na Figura 2 abaixo.

<sup>1</sup> Quanto ao conceito de técnica estendida é importante salientar a temporalidade que o termo carrega, ou seja, técnicas consideradas estendidas em períodos anteriores se tornam idiomáticas do instrumento posteriormente.



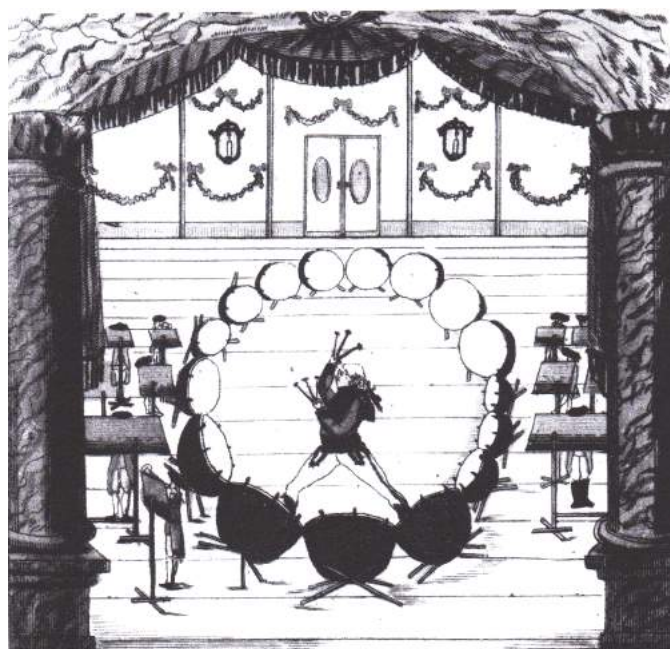
**Figura 2.** *Conversations for Piano and Orchestra*, Waldorf Davies – glissando nos tímpanos.

William Russell escreve em sua *Fugue for Eight Percussion Instruments and Piano* (1933) vários efeitos, como o emprego de vassourinhas sendo arrastadas na pele do tímpano ou toques no corpo do instrumento com uma baqueta de triângulo. Franco Donatoni requer que o timpanista toque no centro da pele dos tímpanos em seu *Concertino for Strings, Brass, and Timpani* (1953), bem como emprega rulos de pressão (*buzz roll*) na execução dos tímpanos.

No século 20 e na primeira década do século 21, o instrumento foi empregado para diferentes funções dentro da orquestra. Muitas composições exploraram os limites da virtuosidade e das possibilidades físicas do instrumento. Definitivamente os tímpanos passaram a ser também utilizados com um perfil de instrumento solista.

### **Tímpanos como instrumento solista com orquestra**

As primeiras obras tendo os tímpanos como instrumento solista aparecem no século 18. Recitais solos de tímpanos eram algo incomum, e a citação de Scouten (1961, p. 391) onde ele menciona um preâmbulo realizado em 1734 pelo timpanista Poitier no Drury Lane Theater em Londres, pode ser considerada um dos raros documentos sobre essa atividade. Um timpanista virtuoso de Nuremberg, Georg Roth, realizou um concerto no Kärntnertor Theater em Vienna, em 1798. (POWLEY, 1979) O cartaz do concerto mostra o solista circundado por 16 tímpanos segurando três baquetas em cada mão (o que também pode ser compreendido como uma representação de um movimento rápido de uma baqueta), como mostra a Figura 3 abaixo.



**Figura 3.** cartaz do concerto de Georg Roth realizado em 1798 – *in* Bowles, 2002a

Dentre as obras deste período, podemos destacar obras dos seguintes compositores: Graupner, Molter, Fischer e Druschetzky. A primeira obra a ser citada é do compositor Johann Christoph Graupner (1683-1760), *Sinfonia a 2 Corni, 6 Timpani, 2 Violini, Viola e Cembalo*. (c.1747). A obra possui uma abertura, seguida por cinco curtos movimentos em forma binária com estilo de suíte francesa. Os tímpanos são afinados em Fá, Sol, Lá, Si bemol, Dó e Ré. A duração aproximada da obra é de 15 minutos.

A *Sinfonia No. 99 em Fá maior* (c.1750) de Johann Melchior Molter (1696-1765), é escrita para cinco tímpanos afinados em Fá, Sol, Lá, Si bemol e Dó. A obra possui cinco movimentos com duração aproximada de 16 minutos.<sup>2</sup> Semelhante ao estilo composicional de Graupner, a característica da obra de Molter é a tradição dos tímpanos reforçando as linhas de baixo, e incluindo ocasionalmente ornamentação em passagens de caráter solista.

Na de peça de Johann Carl Christian Fischer (1752-1807), *Sinfonie mit acht Obligaten Pauken* (c.1780), o caráter de virtuosismo da parte solista é mais aparente. O compositor utiliza oito tímpanos afinados em Sol, Lá, Si bemol, Dó, Ré, Mi, Fá, e Sol uma oitava acima. Acreditava-se que a obra era escrita por J. H. Hertel (1727-1789), até

<sup>2</sup> Informação fornecida por Harrison Powley no encarte do CD *Virtuoso Timpani Concertos*, Naxos, 2004.

o ano de 1977 quando a tese de Reinhard Diekow<sup>3</sup>, demonstrou que o manuscrito sem assinatura era na verdade uma obra de Fischer. (in BOWLES, 2002a) A obra possui três movimentos com duração aproximada de 14 minutos. Essa obra inclui uma cadência para tímpanos no final do primeiro movimento, como mostra a Figura 4 abaixo.



**Figura 4.** *Sinfonie mit acht Obligaten Pauken*, J. C. C. Fischer – cadência para tímpanos.

O compositor, timpanista e oboísta Georg Druschetzky (1745-1819), nascido em Linz, escreveu várias obras utilizando sets grandes de 6 à 8 tímpanos. Destaco três obras do compositor onde os tímpanos ocupam o papel de solista. O primeiro é o *Concerto for Six Timpani and Orchestra*, escrito no final dos anos 1790, onde o compositor explora os tímpanos de maneira melódica. A obra é estruturada em três movimentos com duração aproximada de 17 minutos. A segunda obra, do mesmo período, é a *Partita em Dó maior*. A obra utiliza seis tímpanos afinados em Sol, Lá, Si, Dó, Ré e Mi, e ao longo dos quatro movimentos, que duram aproximadamente 16 minutos, o compositor requer

<sup>3</sup> Diekow, Reinhard. *Studien über das Musikschaffen Johann Christian und Johann Wilhelm Hertels*, Schwerin. Tese de Doutorado. Universität Rostock, 1979.

duas cadências do timpanista solista. A terceira obra de Druschetzky, é o *Concerto for Oboe and Timpani* (c.1799). Nessa obra encontramos várias passagens de grande demanda técnica, bem como rulos, toques simultâneos em dois tímpanos e cruzamentos. O concerto é escrito para oito tímpanos afinados em Sol, Lá, Si bemol, Dó, Ré, Mi, Fá, e Sol uma oitava acima, e possui três movimentos com duração total de aproximadamente 20 minutos. Na Figura 5 abaixo temos um trecho do segundo movimento do *Concerto for Oboe and Timpani* de Druschetzky.



Figura 5. *Concerto for Oboe and Timpani*, G. Druschetzky – II movimento.

### Obras para tímpanos solo ou solista

Entre as obras de caráter solo de tímpanos podemos destacar a *Sonatina for Two or Three Timpani and Piano* (1940) de Alexander Tcherepnin (1899-1977), a qual possui escrita simples com algumas mudanças de afinação executadas durante as seções, e o estudo de Sergei Prokofiev (1891-1953) escrito em 1948 *Virtuoso Study for 5 Timpani*. (BLADES, 2005, p. 335)

Werner Thärichen (1921-2008), que foi timpanista da Berlin Philharmonic, escreve em 1954 o *Concerto for Timpani and Orchestra*, que pode ser considerado o primeiro grande concerto para tímpanos do século 20. A obra utiliza cinco tímpanos com várias mudanças de afinação, e grande demanda técnica na execução de alguns trechos, incluindo o uso de quatro baquetas, e a utilização de baquetas de caixa-clara.

No ano seguinte outro concerto obteve uma boa repercussão, o *Concerto for Five Kettledrums and Orchestra* (1955) de Robert Parris, porém hoje em dia não é muito tocado. Na Figura 6 abaixo podemos observar um trecho do primeiro movimento da obra de Thärichen.



Figura 6. *Concerto for Timpani and Orchestra*, W. Thärichen – primeiro movimento.

Podemos considerar a obra de Elliott Carter (1908-2012), *Eight Pieces for Four Timpani* (1950-66), como um marco para a escrita dos tímpanos no século 20. (WILLIAMS, 2000, p. 8-17) A peça apresenta uma série de inovações como o uso de diferentes regiões da pele, diferentes baquetas, harmônicos, diferenciação entre abafamentos e toques da mão na pele dos tímpanos, *dead strokes*, entre outros. A notação empregada por Carter se tornou padrão para as peças posteriores ao seu *Eight Pieces*. Morris Arnie Lang, que atuou por 40 anos na New York Philharmonic, conta como foi o processo de contato com a peça:

Era uma manhã de sexta-feira em 1951; eu estava [na Juilliard School] tendo uma “breakfast”-aula com Saul Goodman, o famoso timpanista da New York Philharmonic. Tocando uma sinfonia de Beethoven, acompanhado de uma gravação. Saul estava tomando seu café enquanto abria algumas cartas. (nada

disso detinha ele de corrigir meu ritmo ou afinação, ou de comentar sobre minha interpretação). Ele abriu um envelope grande e tirou de lá um manuscrito, e batendo com dois dedos, “tocou” a peça. Quando eu terminei o movimento da sinfonia, ele disse algo parecido a isso: “Esses garotos não sabem como escrever para tímpanos – você quer isso?” Sendo um estudante carente, qualquer coisa de graça era bem vinda. Quando eu deixei o estúdio, eu olhei para o manuscrito das *Six Pieces for Kettledrums* de Elliott Carter. Embora eu tivesse alguma experiência com música contemporânea, aquilo parecia hieroglifos para mim. Dez anos depois, já como Timpanista Assistente e Percussionista da New York Philharmonic, eu fui solicitado para tocar algumas peças do Carter para uma série de música de câmara organizada por um corajoso músico de cordas da Orquestra. Eu me reuni com Carter que sugeriu que eu tocasse o *Recitative* e o *Improvisation* no concerto. Finalmente, eu tive que lidar com a complexidade da música dele. (LANG, 2010 – tradução pelo autor)

Essas duas peças obra foram publicadas em 1960 pela Associated Music Publishers. No momento que Lang entrou em contato com essas seis peças de Carter, elas não tinham mudanças de afinação com pedal, nem nenhuma indicação de efeitos como conhecemos na versão final da obra. Na Figura 7 abaixo podemos observar o manuscrito que foi dado à Lang de uma das oito peças da coletânea, a *Saëta*. A foto do manuscrito foi tirada pelo autor no estúdio de Lang.<sup>4</sup>






**Figura 7.** Manuscrito de *Saëta*, Elliott Carter – primeiros compassos.

<sup>4</sup> O manuscrito das seis peças se encontra hoje em dia nos acervos da Percussive Arts Society em Indianapolis, EUA, após doação de Lang.


Entre os anos 1964-66, Carter solicitou consultoria de vários timpanistas, entre eles o próprio Lang e Saul Goodman, e foi principalmente assessorado pelo percussionista Jan Williams. O resultado desses laboratórios e experimentações entre compositor e intérpretes gerou a edição de 1966 que conhecemos hoje em dia. Em 1974, foi realizada a primeira gravação da obra, em LP lançado pelo selo Odissey da Columbia Records, tendo Lang como timpanista. As figuras abaixo mostram as duas folhas de instrução de performance da *Eight Pieces for Four Timpani* de Carter.

### Performance Notes

1. *Public performance:* The printing order of these eight pieces was chosen largely to facilitate page turns, hence this order is not meant to suggest the order of performance. The group of eight is a collection of pieces from which not more than four are ever to be played as a suite in public. The order of these should be chosen to produce the maximum of variety, possibly according to the following suggestions:
  - (a) If pedal timpani are available, III and/or VI may be included.
  - (b) IV, V, VII and VIII can be used as beginning or ending pieces, while I, II, III and VI can be performed between them.
  - (c) When played in sequence, it is important that not more than one pitch be carried over from one piece to the next — hence some may be transposed.
2. *Timpani:* Although all eight pieces can be performed on four standardized drums — 30", 28", 25" and 23" — other sized drums can be used to favor the effect of certain pieces. Although pedal timpani are required for III and VI, their use is not essential for the other pieces. However, pedal timpani can be useful for quick tuning changes between pieces for public performance.
3. *Sticks:* Sticks for I, III, IV, V and VII should be chosen to bring out the character of each piece. In VIII, medium-hard sticks are suggested; in VI, wooden snare drum sticks. In II, special rattan sticks with cloth (corduroy)-covered tips produce the best effect (see Example 1). IV uses a soft bass drum stick for its final note. I and VIII call for the reversing of the timpani sticks to strike with the wooden handles or butts. The striking with the wood is indicated **BUTT**, and the usual way of striking is indicated **HEAD**.
4. *Stick strokes:* Unless otherwise specified, the usual type of stroke is to be used. This "normal stroke" is indicated by the sign **NS** when used to cancel the "dead stroke" **DS** — as in II, IV, and at the end of I. A "dead stroke" is one in which the head of the stick is held down on the drum after striking to damp all resonance at once. The appearance of the small sign  $\times$ , found in all of the pieces except VI, indicates *hand damping*. In VI, the sign  $\times$  means *on the rim* (not on the drum head), and the sign  $\oplus$  means *rim shot*.
5. *Striking positions on the drum head:* To produce a wide variety of different sound qualities, various striking positions are suggested. They are notated as follows:
 

	Normal striking position on head
	Striking at center of head
	Striking on head very near the rim

(see Example 2)

	Change gradually from normal position to center of head
---	---

Each of these positions should produce a distinctly different sound. Where nothing is suggested, the choice of striking positions is left to the discretion of the player.
6. *Special effects:*

II: In the use of the cloth-covered rattan sticks, two types of striking are indicated (see Example 1):



	Striking with the tip
	Striking with the head

Figura 8. Primeira folha de instruções de *Eight Pieces for Four Timpani*, de Elliott Carter.



II: *Articulation* — The various degrees of accentuation in II should be clearly audible:

- (a) slight accents at the beginning of each measure;
- (b) lighter accents at the beginning of each beamed group within the measure;
- (c) still lighter accents at the beginning of inner beams of sixteenth notes.

The sign / indicates an accent as at the beginning of a measure.

The sign  $\cup$  weakens the above indications.

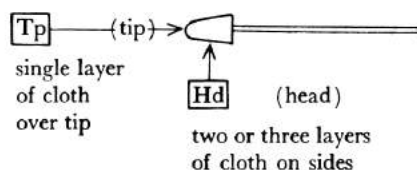
III: Harmonics sounding an octave above the tuned pitch of the drum may be produced by pressing one or two fingers on the head of the drum half-way between the rim and center, and striking near the rim. The harmonic is notated  $\diamond$

III: *Sympathetic resonance* (called for on page 8, line 3, and page 9, line 1) — The pitch played on the drum notated on the large staff is meant to produce a sympathetic resonance in the drum notated on the small staff below. If this does not occur effectively, with a vibration loud enough to make the small-note glissandi audible, then the drums indicated in small notes should be struck softly at the same time or immediately after the other drums.

VI: The 'sneak entrances' should be soft enough to be covered up by the ring of the previous loud notes.

Example 1

Cloth-covered Rattan Stick



Example 2

Striking Positions on Drum Head

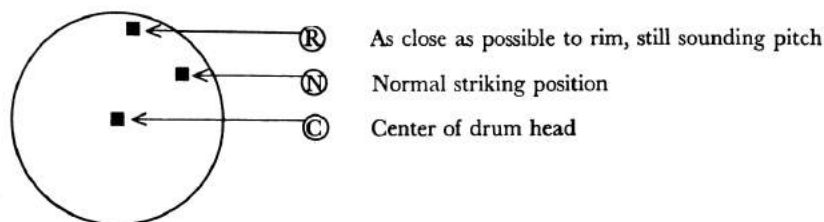


Figura 9. Segunda folha de instruções de *Eight Pieces for Four Timpani*, de Elliott Carter.

## Repertório Brasileiro

José Siqueira (1907-1985), compositor considerado da terceira geração nacionalista, escreve seu *Concertino para Tímpanos e Orquestra de Câmara* em 1976 –

o primeiro concerto brasileiro para tímpanos e orquestra O concerto de Siqueira possui duração aproximada de 14 minutos e é composto por três movimentos: *I. Cadência – Devagar*, *II. Ciranda*, e *III. Dança Regional*. Foi estreado somente em 26 de novembro de 1981, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, executado pela Orquestra de Câmara do Brasil, sob a regência do próprio José Siqueira, e tendo como solista o percussionista americano Gary DiPerna, o qual ocupou o cargo de timpanista da Orquestra Sinfônica Brasileira de 1979 a 1982. (HASHIMOTO, 2003) A obra foi gravada no CD *Concertos Brasileiros para Percussão*, lançado em 2003, tendo o autor como solista. John Boudler (2014) cita a obra como de importância histórica uma vez que se trata de obra inaugural no Brasil.

A obra não demanda grande virtuosismo do solista, porém é muito expressiva com 2 cadências de tímpanos no I movimento. O compositor requer do solista o uso de 4 tímpanos, com mudança de afinação por pedal em todos os movimentos, e não inclui nenhuma técnica considerada estendida para o instrumento. Na Figura 10 abaixo, podemos observar a primeira cadência de tímpanos no início do primeiro movimento.

**Concertino para Tímpanos**

José Siqueira  
Rio de Janeiro/1976

Cadência - Devagar



Figura 10. *Concertino para Tímpanos e Orquestra de Câmara*, José Siqueira – primeira cadência.

### ***Música Concertante para Tímpanos e Instrumentos de Sopro***

A primeira obra com tímpanos solista em um grupo de câmara escrita no Brasil é a *Música Concertante para tímpanos e instrumentos de sopro*. Escrita em 1958 por Ernst Mahle, a obra foi estreada no mesmo ano por Regina Carneiro executando os tímpanos. (HASHIMOTO, 1998) A obra possui uma pequena cadência de tímpanos e emprega toques em diferentes regiões da pele do timpano, e outras técnicas estendidas.

No caso da obra de Mahle, o aspecto de inovação ganha uma atenção especial. A obra apresenta várias utilizações dos tímpanos com diferentes tipos de baquetas, técnicas, acessórios aplicados ao instrumento e notação *sui generis*. A Figura 11 mostra a folha de instruções da obra.

## Música Concertante Para Tímpanos e Sopros

### Informações Importantes:

Durante a música você encontrará indicações de execução. Segue abaixo a relação das indicações:

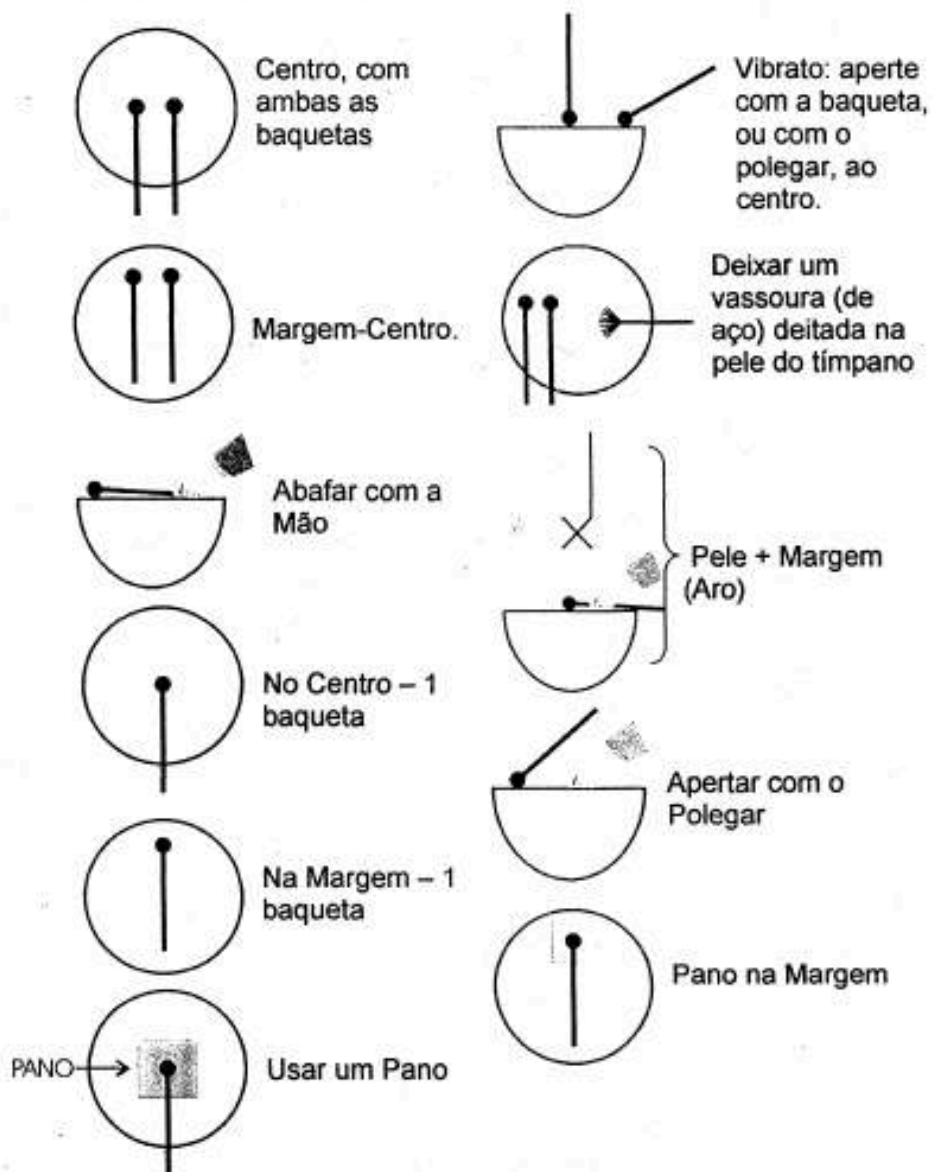
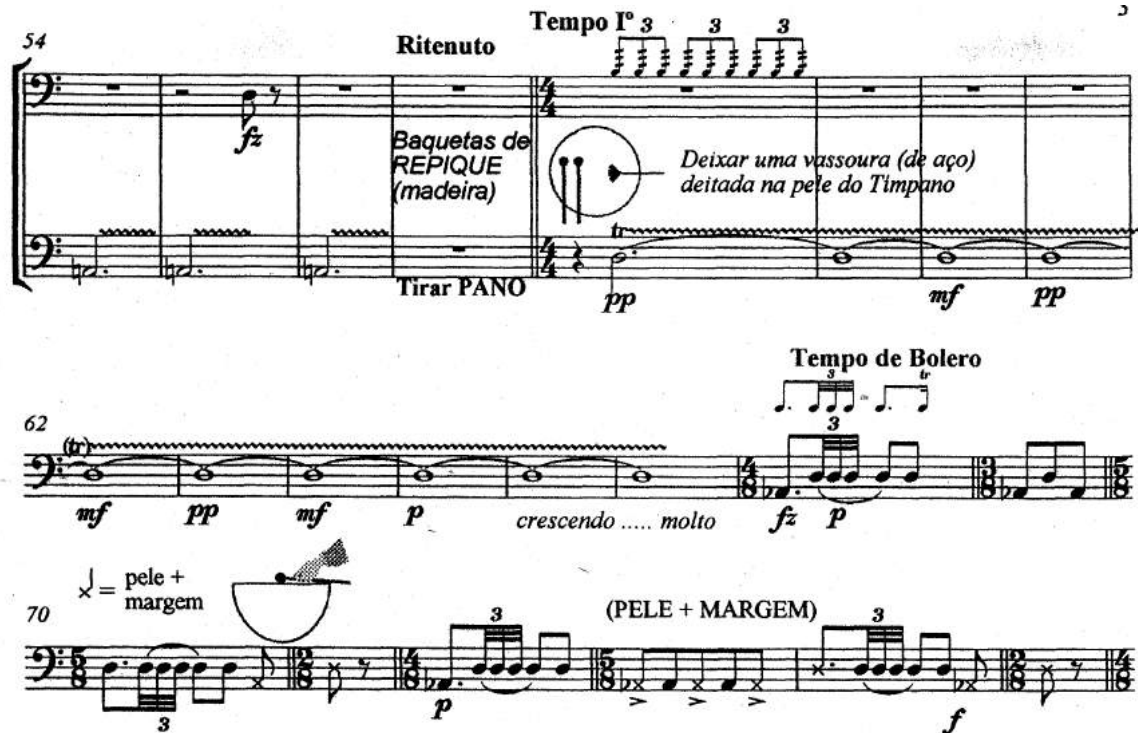


Figura 11. Folha de instruções da obra *Música Concertante para Tímpanos e Instrumentos de Sopro*, de Ernst Mahle

Selecionamos dois trechos da obra de Mahle onde encontramos utilização considerada inovadora nos tímpanos. O primeiro trecho se refere à utilização da vassourinha encostada na pele dos tímpanos enquanto se toca a pele com baquetas de repique (de madeira) como mostra a Figura 12 abaixo.



54 Ritenuato Tempo I° 3 3 3

Baquetas de REPIQUE (madeira)

Deixar uma vassoura (de aço) deitada na pele do Timpano

Tirar PANO

pp mf pp

62 Tempo de Bolero

mf pp mf p crescendo ..... molto fz p

70 x = pele + margem (PELE + MARGEM)

p f

Figura 12. *Música Concertante*, Ernst Mahle – compassos de 54 a 75.

O outro trecho corresponde à execução de um *vibrato* por meio da mudança de pressão sobre a pele dos tímpanos, onde o compositor indica a utilização da baqueta ou do próprio dedo polegar colocados no centro da pele, e exercendo pressão para alterar a altura das notas do tímpano. A outra baqueta percute a pele dos tímpanos enquanto se produz o *vibrato*. Veja a Figura 13 onde a notação do compositor para esse trecho é ilustrada. Novamente, se mostra um procedimento inédito dentro do período anterior à escritura da obra, ou seja em obras escritas antes de 1958.



Figura 13. *Música Concertante*, Ernst Mahle – compassos de 44 a 53.

Importante ressaltar que a obra de Mahle apresenta inovações significativas de utilização dos tímpanos, bem como de notação musical, antes da obra considerada marco para tímpanos solo de Elliott Carter – aqui vale lembrar que consideramos a versão completa da obra de Carter que inclui as indicações e inovações implementadas após consultas com percussionistas. Em entrevista concedida pelo compositor, Mahle atesta não ter conhecimento da obra de Carter até hoje em dia e que as inovações partiram de experimentações promovidas por ele mesmo em contato direto com os tímpanos. (MAHLE, 2014 e 2016)

### *Tocata*

A obra *Tocata* de Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa (1934–), composta no ano 1973/74, foi escrita para seis tímpanos ou tom-toms e pode ser considerada como a primeira obra para tímpanos solo escrita no Brasil. A obra *Tocata* possui duração de aproximadamente dois minutos, e foi publicada no mesmo ano pela editora Ricordi Brasileira, aliás fato singular entre as outras obras para tímpanos solo, as quais raramente foram editadas comercialmente.

O compositor emprega notação tradicional e a estrutura da obra se baseia em um único movimento em formato de semi-fuga entre duas vozes. O compositor utiliza seis notas fixas: Dó, Ré, Fá, Fá#, Sol e Si, que não são alteradas durante toda a obra. Uma das características da obra é sua métrica, que é constantemente alterada, quase que a cada compasso. A estréia da obra ficou à cargo de Djalma Colaneri, em concerto

realizado em 1974 no Museu de Arte Assis Chateaubriand em São Paulo, SP. (HASHIMOTO, 1998)

A intenção de contraponto entre duas vozes fica evidente ao longo de toda obra, onde através até mesmo da escrita do compositor – uma voz com hastes para cima, e a outra voz com hastes para baixo, como pode ser observado na Figura 14 abaixo.



Figura 14. *Tocata*, de Sérgio O. De Vasconcellos-Corrêa, compassos iniciais da obra.

Essa intenção ou até mesmo podemos considerá-la como um procedimento composicional, têm sido utilizada amplamente desde às primeiras obras para tímpanos solo. Deste modo o autor sugere dois procedimentos para ficar mais claro essas duas vozes: 1. Alterar tímbricamente as duas vozes, utilizando-se para isso duas baquetas com qualidades bem distintas; 2. Alterar levemente a dinâmica entre as vozes dando ênfase à voz que possui maior movimento melódico em cada trecho quando o mesmo empregar igual dinâmica para as duas vozes.

Esses dois procedimentos unidos provocarão uma clareza no resultado sonoro final da performance. Na Figura 15 abaixo, podemos observar como ficaria embolado sem essas duas diferenciações nos trechos dos compassos 27 à 34, uma vez que a repetição de notas em intervalos de segunda menor com o mesmo tipo de baqueta e mesma dinâmica tendem a gerar harmônicos que se fundem gerando um resultado sonoro final caótico. A sugestão do autor é tocar a voz de cima com uma baqueta mais brilhante e mais dura, como por exemplo uma *flannel stick*, e na esquerda uma baqueta com cabeça de feltro macia. Quanto às modificações de dinâmica entre as vozes poderíamos exemplificar esse procedimento em trechos como entre os compassos 28-

30, onde podemos dar intenção maior na voz superior, e nos compassos 32-34 um realce dinâmico na voz inferior.



Figura 17. *Tocata*, de Sérgio O. De Vasconcellos Corrêa, compassos 27-34

Apesar da obra de Vasconcellos-Corrêa ser escrita para seis tímpanos, algo que não é considerado inovador para esse repertório – algumas obras do século 18 para tímpanos solista ou solo utilizavam oito até mesmo doze tímpanos (BOWLES, 2002a), na época da composição de *Tocata* os tímpanos já tinham alcançado uma configuração de utilização em grande parte do repertório para quatro e em alguns casos cinco tímpanos. Em entrevista com o autor, Vasconcellos-Corrêa (2015) cita que não se baseou em nenhuma obra precedente. Porém salienta que anotou a possibilidade da obra ser tocada em tom-toms afinados em substituição aos tímpanos, uma vez que entendia a dificuldade na obtenção de um *set* com seis tímpanos para a execução da obra naquele período.

### Considerações Finais

Durante nossa pesquisa, o levantamento e análise da utilização dos tímpanos no repertório solo, orquestral ou solista realizado nos demonstrou o fator inovador da obra *Música Concertante para Tímpanos e Instrumento de Sopro*, de Ernst Mahle, que nos pareceu evidente frente à utilização anterior ao período de escrita da obra. Com relação à obra *Tocata*, de Sérgio de O. Vasconcellos-Corrêa, apesar de trazer um componente inovador local para o repertório brasileiro, uma vez que se utilizou de um número inusual de tímpanos, nossa intenção foi adicionar a isso decisões interpretativas tomadas pelo autor em seu plano de performance. O artigo ainda teve a intenção de trazer a



público, compilando dados de outros autores consagrados sobre a história dos tímpanos, material ainda não disponível em língua portuguesa e que possa dar introdução ao tema para jovens instrumentistas e pesquisadores da área percussiva.

## Referências

BOUDLER, John Edward. *Brazilian Percussion Compositions since 1.953: an Annotated Catalogue*. Chicago. Tese de Doutorado. American Conservatory of Music, 1983.

\_\_\_\_\_. *Música Erudita Brasileira para Percussão*. São Paulo. Tese de Livre-Docência. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 1988.

\_\_\_\_\_. Entrevista ao autor, 2014.

BOWLES, Edmund A. *The Timpani: A History in Pictures and Documents*. Hillsdale: Pendragon Press. 2002a.

\_\_\_\_\_. *The Timpani Supplement – more pictures and documents*. Hillsdale: Pendragon Press. 2002b.

HASHIMOTO, Fernando A. A. Tese de Livre-Docência, Universidade Estadual de Campinas, 2015

\_\_\_\_\_. *Variations on Two Rows For Percussion and Strings by Eleazar de Carvalho: a Critical Edition and Study*. New York. Tese de Doutorado. The City University of New York, 2008.

\_\_\_\_\_. *Catálogo de Peças Brasileiras para Instrumentos de Percussão, compostas no Estado de São Paulo até 1998*. São Paulo. Trabalho Final de Iniciação Científica – FAPESP, 1998.

LANG, Morris, DOWD, Charles, CIRONE, Anthony J. *Percussion Master Class on Works by Carter, Milhaud, and Stravinsky*. Galesville: Meredith Music Publications, 2010.

MAHLE, Ernst. *Música Concertante para tímpanos e instrumentos de sopro*. Manuscrito, 1958.

\_\_\_\_\_. Entrevista ao autor, 2014 e 2016.

MAX, Randy. *Orchestral Excerpts for Timpani*. Theodore Presser Company, 2010.

POWLEY, Harrison. “Two Little-Known 19th-Century Timpani Tutors: Suggestions Toward More Authentic Performance Practice”. *Liberal and Fine Arts Review*. Vol. 7. 1979, pp. 76-91.





SCOUTEN, A. H. *The London Stage 1660-1806: Part 3, 1720-49*, Southern Illinois University Press, 1961.

TAYLOR, H. W. *The Art and Science of the Timpani*. Baker: London, 1964.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VASCONCELLOS-CORRÊA, S. O. *Tocata*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. Entrevista ao autor, 2015.

WILLIAMS, Jan. Elliott Carter's "Eight Pieces for Timpani" – The 1966 Revisions. *Percussive Notes*, dezembro, 2000.



## **O desenvolvimento de um projeto em torno da construção de sixxen: descrição, subprojetos, resultados e desenvolvimento de protótipos<sup>1</sup>.**

*Prof. M. Ronan Gil de Moraes*

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/Câmpus Goiânia – ronangil@gmail.com*

*Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib*

*Escola de Música, UFMG – fernandochaib@gmail.com*

*Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira*

*EMAC/UFMG – oliveira.ff@gmail.com*

*Prof. M. Leonardo Bertolini Labrada*

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/Câmpus Goiânia – leo.percussao@gmail.com*

*Profa. M. Catarina Percinio*

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/Câmpus Anápolis – catarinaperc@gmail.com*

*Profa. M. Sarah Brabo Durand*

*AxisModula e Voix de Stras (França) – sarah.brabodurand@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo descreve um projeto de pesquisa relacionado aos aspectos de construção de Sixxen, instrumento concebido por Iannis Xenakis para dois movimentos de *Pléiades* (1978-79) e estreado pelo *Les Percussions de Strasbourg*. O projeto procurou delinear as definições, os aspectos históricos e as características estruturais do instrumento, bem como aspectos de seu repertório e estabelecimento internacional. Fizeram parte do projeto 6 professores de 4 instituições distintas, 1 aluno de mestrado e 9 bolsistas de IC e foi construído 2 protótipos definitivos e vários modelos teste.

**Palavras-chave:** Percussão, Iannis Xenakis, Sixxen, Luteria, Instrumento microtonal.

**The development of a project based in a construction of Sixxen: description, subprojects, results and development of prototypes.**

**Abstract:** This article describes a research project based on construction of Sixxen, an instrument conceived by Iannis Xenakis, used in two movements of *Pléiades* (1978-79) and premiered by *Les Percussions de Strasbourg*. The project discussed the definitions, the historical elements and structural features of the instrument, as well as its repertoire and international establishment. The project included 6 professors from 4 different institutions, 1 master's degree student and 9 fellows of undergraduate studies, being built 2 definitive prototypes and several models and test prototypes.

**Keywords:** Percussion, Iannis Xenakis, Sixxen, Luthery, Microtonal instrument.

### **1. Introdução**

---

<sup>1</sup> Projeto com financiamento do CNPq - via *Chamada Pública no. 80/2013 CNPq/SEC/MinC* para o Eixo Temático “Inovação em Cultura” da Secretaria de Economia Criativa (SEC) vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) - e PROAPP/IFG de 2014 dentro das atividades do Núcleo de Excelência para o Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão (NEP<sup>3</sup>).

Será apresentado aqui o projeto de pesquisa de caráter interinstitucional que teve como um de seus objetivos principais a construção do primeiro Sixxen no Brasil, instrumento concebido originalmente por Iannis Xenakis para a obra *Pléiades* (1978-79). O projeto procurou pesquisar a representatividade de protótipos construídos, sua dispersão e o repertório próprio para o instrumento, desenvolvendo ampla discussão sobre o compositor, a lutheria de novos instrumentos e a construção de protótipos potenciais.

Xenakis é um compositor de extrema importância para a percussão no séc. XX e, além de engenheiro, arquiteto, matemático e grande pensador do século em que viveu, ele contribuiu enormemente ao pensamento composicional criando, difundido e desenvolvendo pesquisas em campos de conhecimento variados. Seja em vertentes composicionais da música estocástica, da música eletroacústica ou da música instrumental, ele sempre procurou relacionar sua escuta e suas escolhas musicais a fenômenos extramusicais (XENAKIS, 1963). Suas peças para percussão exigem assim do instrumentista uma busca sonora atenta, como perceptível por exemplo em *Psappha*, *Persephassa* e *Pléiades*. A construção de instrumento próprio para execução da obra é condição *sine qua non* para a interpretação de *Pléiades*. A obra foi comissionada pela *Opéra du Rhin* sendo originalmente concebida para 6 percussionistas e balé e tendo sido estreada em 3 de maio de 1979 em Mulhouse (França) pelo grupo *Les Percussions de Strasbourg* e pelo corpo estável do *Ballet du Rhin*. A versão de concerto sem balé foi estreada no Festival de Lille em 23 de novembro de 1979 pelo mesmo grupo (maiores detalhes sobre as estreias em LACROIX, 2001).

A obra tem quase 1 hora de duração e é dividida em quatro movimentos, cada qual com uma exigência instrumental específica (*Peaux* - tambores, *Claviers* - teclados de percussão, *Métaux* - Sixxen e *Mélanges* - associação de todos os anteriores). Para esta peça então ele descreve o que seria a construção de um novo instrumento denominado Sixxen, algo até então não pensado, necessário para os movimentos *Métaux* e *Mélanges* e sendo classificados para cada percussionista de A a F. Segundo REED (2003: 48), o nome Sixxen é originário na junção dos termos “six” (número de instrumentos a serem construídos) e “xen” (fonema e sílaba inicial do sobrenome do compositor). Contudo, ainda que não considerado pelo autor, o número presente no nome também traz também claramente uma referência ao grupo *Les Percussions de*

Strasbourg para o qual a obra foi dedicada.

## 2. A definição xenakiana de Sixxen

Xenakis tece algumas considerações sobre o Sixxen no que seria a descrição primeva e oficial do compositor na primeira página da grade completa de *Pléiades*:

A segunda tentativa foi de ter um novo instrumento metálico construído, chamado de SIX-XEN, compreendendo dezenove alturas irregularmente distribuídas com distância de quartos de tons ou terços de tons ou seus múltiplos. Além disso, as seis cópias dos instrumentos tomadas como um todo nunca deve produzir uníssono. Quanto à primeira questão, após inúmeras tentativas eu construí uma série (escala) que, surpresa!, tinha semelhanças com as escalas da Grécia antiga, do Oriente Médio ou da Indonésia. No entanto a minha escala, ao contrário dessas escalas tradicionais, não se baseia na oitava; possui simetrias internas e consegue cobrir o espaço cromático total em três cópias consecutivas (períodos), permitindo assim criar, por si só, sem transposições, campos harmônicos suplementares quando superposições polifônicas são feitas. (XENAKIS, 1979a: 1).

Nota-se assim como as indicações descritivas do compositor, sucintas e com poucas especificações estruturais, deixam inúmeras possibilidades de interpretação e de escolha para criação de protótipo. Em texto mais específico, presente na primeira página das partituras individuais do movimento *Métaux*, observa-se um detalhamento um pouco maior:

Utilizar 19 peças de metal de timbres vizinhos e escalonar do ponto de vista das alturas. As 19 alturas não deverão formar relações cromáticas ou diatônicas temperadas. As peças deverão soar desajustadas entre elas. O âmbito das 19 alturas é arbitrário e dependerá das peças disponíveis; mas ele será o mesmo para os seis percussionistas e localizado no mesmo registro. Isto significa que para uma altura dada, as 6 peças de metal darão somente de maneira aproximada a altura; é até mesmo recomendado que estas 6 notas, tomadas duas a duas, não estejam em uníssono, a distância podendo compreender entre mais ou menos 3/4 de tom. As alturas são notadas cromaticamente [tendo-se como base a Clave de Sol, do F $\sharp$ 3 ao Si4] mas elas não têm nenhuma relação com as alturas reais (XENAKIS, 1979b: 1 - partitura individual do movimento *Métaux*).

Assim, percebe-se nas suas considerações a particularidade de um “instrumento” afinado com sutis diferenças microtonais mas que é concebido como um conjunto instrumental. Por outro lado, Xenakis deixa uma série de elementos a critério

dos construtores, entre os quais: a escolha do material metálico a ser utilizado, o timbre e afinação final de cada lâmina, as escalas resultantes das notas desejadas para cada instrumento, o tamanho das lâminas e do corpo do instrumento, a disposição das notas, a maneira como cada nota será apoiada no corpo do instrumento, a presença de mecanismo de abafamento das lâminas, a necessidade de estruturas anexas como ressonadores ou outros.

Quando Xenakis faz referência ao termo “SIX-XEN” na primeira página da grade de *Pléiades*, ele está se referindo a uma unidade, a um sixxen somente (pois segue afirmando que este compreende 19 alturas distribuídas irregularmente com intervalos de quartos e terços de tom ou seus múltiplos): “comprising nineteen irregularly distributed pitches with steps of quarter-tones or thirds of tones or their multiples” (XENAKIS, 1979a: 1). No entanto, logo na sequência ele dá a entender que é com a totalidade que o efeito desejado será produzido “In addition the six copies of the instruments taken as a whole should never produce unisons.” (XENAKIS, 1979a: 1 – Grifos nossos). Assim, Sixxen denomina, para ele um conjunto interdependente composto por seis cópias não exatas no parâmetro das alturas. Esta sutil diferença pode mudar conforme a perspectiva de análise das obras posteriores à *Pléiades* e mostrar a mudança do conceito original de Xenakis que ocorreu quando outros compositores passaram a escrever para sixxen *solo* ou para música de câmara utilizando somente um sexto (uma unidade), três sextos (três unidades) ou partes do conjunto original.

### 3. Sixxens construídos: quantitativo e dispersão

O presente projeto incluiu o levantamento de dados a respeito do quantitativo de grupos que construíram Sixxen pelo mundo. Tem-se como resultado atual um total de, no mínimo, 54 grupos que o construíram, de maneiras variadas e com características as mais diversas. Os grupos até o presente momento catalogados e os instrumentos repertoriados, estão situados em 19 países. É perceptível somente com esse quantitativo que, em pouco mais de trinta anos, o Sixxen é um instrumento que vem se consolidando em diversos países, com maior predominância nos EUA, seguido por França e Alemanha. Observa-se ainda que a maioria dos Sixxens construídos tem lâminas feitas a partir de alumínio e há uma certa preferência pelo perfil em ‘U’ invertido (Fig.1).



Fig.1: Exemplo de Sixxen com as notas em em ‘U’ invertido<sup>2</sup>.

Alguns protótipos não usam o mesmo tipo de perfil como o ilustrado (que parece ser uma tendência), como é o caso do Sixxen<sup>3</sup> desenvolvido pelo Núcleo de Excelência para o Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão - NEP<sup>3</sup>, para o grupo de percussão Impact(o). O modelo desenvolvido apresentou uma escolha inusual em relação às anteriores, optando pelo uso de um perfil em “L” invertido (cantoneira) e em aço inoxidável (Fig.2, Fig.3 e Fig.4).

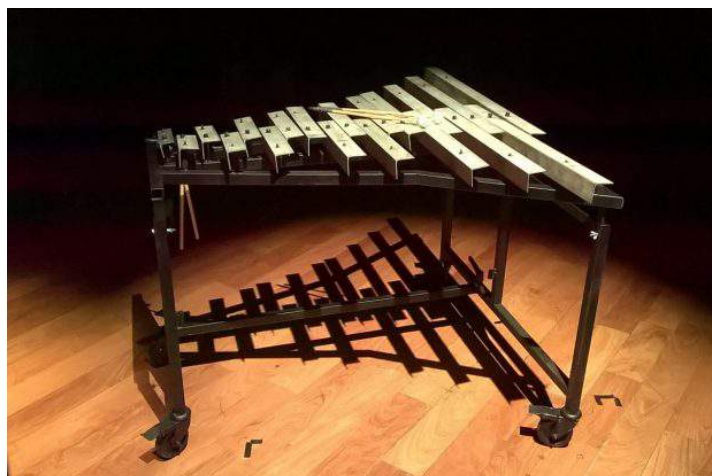


Fig.2: Unidade do Sixxen. 1º protótipo desenvolvido pelo NEP<sup>3</sup>, já com o sistema de abafamento por pedal (barra central inferior).

<sup>2</sup> Instrumento desenvolvido para o grupo *Clocks in Motion*.

<sup>3</sup> Primeiro Sixxen desenvolvido no Brasil.



Fig.3: Performance do grupo Impact(o) utilizando o 1º protótipo do Sixxen desenvolvido pelo NÉP³ (noite de estreia do primeiro Sixxen produzido no Brasil em 10/11/2015 no CCUFG, Goiânia, GO).



Fig.4: Unidade do Sixxen. 2º protótipo desenvolvido pelo NÉP³. Visão de cima das notas do Sixxen, mais alinhadas em comparação ao 1º protótipo.

#### 4. Repertório para Sixxen

Os grupos que construíram Sixxen para tocar *Pléiades* acabaram ampliando o repertório para tal instrumento pois tiveram interesse em estabelecer relações com compositores para que novas peças fossem compostas para tal conjunto instrumental. O repertório que foi sendo ampliado com a progressiva construção de protótipos e modelos de Sixxen passou assim a incorporar obras de música de câmara com instrumentos os mais variados (oboé, piano, trompa, cimbalo, dentre outros) e obras para solista, obras com utilização de todas as seis unidades (como a formação ‘original completa’ utilizada por Xenakis em *Métaux*) ou de parte do conjunto instrumental inicial (com 1 sixxen, 2 sixxens ou frações de 6). O levantamento feito verificou ao todo 42 obras de 37 compositores, distribuídos em 11 países, iniciando-se em 1978-79, com

produções até 2017. É notório o crescimento do repertório ao longo de cada década, sendo que a primeira metade da década atual (de 2010-2015) já supera o número total das décadas anteriores somadas e apresenta um incremento quase 6 vezes maior no quantitativo da década anterior. Este crescente constante pode ser explicado pelo aumento da quantidade de grupos que construíram Sixxens e que passaram a trabalhar diretamente com outros compositores e oferecê-lo como possibilidade e recurso tímbrico para a escrita musical. A maior quantidade de composições é essencialmente originária dos EUA (treze composições, 31% do total) e França (dez composições, 24% do total), mas outros países também estão presentes como Brasil (com quatro obras e 9,5% do total), Austrália e Canadá (com três obras e 7% do total cada), Áustria, Holanda e Itália (com duas obras compostas cada), e Grécia, Portugal e Reino Unido (com uma obra cada).

## **5. Descrição das atividades do Projeto**

Para desenvolvimento do projeto houve financiamento de diferentes órgãos de fomento. O CNPq investiu recursos da Secretaria de Economia Criativa (SEC) do Ministério da Cultura (MinC) via linha de fomento específica em “Inovação em Cultura” através de aceite do projeto denominado “A construção de instrumentos microtonais em metal para percussão: Os desafios da construção do primeiro Sixxen brasileiro para a interpretação de obras de referência” (Coordenador: Prof. M. Ronan Gil de Moraes) no período de dois anos (fevereiro de 2014 a fevereiro de 2016). Houveram ainda investimentos via financiamento do Programa de Apoio à Produtividade em Pesquisa (PROAPP/IFG) através do aceite do projeto “Inovação na produção de frame, pedal, motor e tubos ressonadores para teclados de percussão: construção e desenvolvimento de peças incrementais” (Coordenador: Prof. M. Ronan Gil de Moraes) com duração de um ano (fevereiro de 2015 a março de 2016). Por meio destas linhas de investimento foi realizado inúmeras ações no intuito de construir corpo de conhecimento para o desenvolvimento de protótipos-teste e protótipos definitivos. Foram também pesquisados materiais os mais variados e foram realizados inúmeros testes para a constituição das teclas, o desenvolvimento do corpo de sustentação (frame) e das estruturas de abafamento. Como resultado tem-se dois modelos completos definitivos, um de 2015 e outro de 2016.



### 5.1. Plano de trabalho dos subprojetos e bolsistas

O presente projeto foi constituído por bolsistas dos diferentes cursos ofertados pelas instituições envolvidas (Mestrado/UFG, Licenciatura em Música/IFG, Licenciatura em Percussão/UFG, Curso Técnico em Instrumento Musical/IFG). Procurou-se agregar estudantes de diferentes carreiras à pesquisa e difundir os saberes no seio da comunidade acadêmica, promovendo a produção de saberes em diversos níveis e verticalizando a difusão de conhecimento. Houve assim apresentação de dissertação junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFG (PPG-EMAC/UFG) relacionada ao Sixxen desenvolvido pelo projeto:

SILVA, A. A. *Música para Trompa e Sixxen de Estércio Marquez Cunha: os efeitos sonoros na colaboração entre compositor e intérprete*. Goiânia, 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás (UFG).

A dissertação acima referenciada esteve relacionada à Área de Concentração: Música na Contemporaneidade e Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Marcos Cardoso.

Até o presente momento foram concluídos 02 Trabalhos de Conclusão de Curso orientados nas temáticas relacionadas:

ARAÚJO, L. D. de. *Sixxen e música eletroacústica: o diálogo entre instrumento microtonal e aparatos eletroeletrônicos*. Goiânia, 2017. Monografia. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG).

LINS, R. M. *Mecanismos de abafamento para teclados de percussão*. Goiânia, 2017. Monografia. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG).

Alguns subprojetos foram aprovados em diferentes Programas de Iniciação Científica (PIBIC), Iniciação Tecnológica e Inovação (PIBITI), Iniciação Científica no Ensino Médio (PIBIC-EM) e Iniciação Científica Voluntária (PIVIC). Segue o título de cada subprojeto:

1. *Pléiades*: histórico, Sixxens construídos pelo mundo e a difusão de um novo instrumento. Subprojeto com bolsa do PIBIC.
2. *Pléiades*: Uma proposta de análise performativa para a obra de Iannis Xenakis. Subprojeto com bolsa do PIBIC.
3. Sistemas de afinação: histórico e técnicas de afinação de instrumentos de

percussão em metal. Subprojeto com bolsa do PIBITI.

4. Inovação Tecnológica na luteria de instrumentos musicais: aspectos característicos, descritivos e práticos na construção de frame e tubos ressonadores para teclados de percussão. Subprojeto com bolsa do PIBITI.
5. Inovação Tecnológica na Luteria de Instrumentos Musicais: estruturas de abafamento e pedais para teclados de percussão. Subprojeto com bolsa do PIBITI.
6. Caracterização, origem e constituição física de instrumentos de percussão em metal: desenvolvimento e contribuições para construção de saber escolar integrado. Subprojeto com bolsa do PIBIC-EM.
7. Baquetas: características ontológicas, tipos e modelos, modos de produção e inovação de possibilidades. Subprojeto com bolsa do PIVIC.

## 5.2. Artigos Produzidos (publicados ou em avaliação)

- MELO, I. A. de; LINS, R. M.; MORAIS, R. G. de. Inovação tecnológica na luteria de instrumentos musicais: estruturas de sustentação e pedais para teclados de percussão. In: *Em formação: Cadernos de Iniciação Científica e Tecnológica do IFG - Destaques 2014-2015*. Goiânia: Ed. IFG, 2017.
- MORAIS, R. G. de; OLIVEIRA, F.; CHAIB, F.; PENA, J. L. O. Historical background, structural characterization and repertoire constitution with the creation of Sixxen by Iannis Xenakis. In: Transplanted Roots Percussion Research Symposium, 2015, McGill University. *Anais do Transplanted Roots Percussion Research Symposium*. Montreal: McGill University, 2015.
- MORAIS, R. G. de; OLIVEIRA, F. ; CHAIB, F. ; PENA, J. L. O. Iannis Xenakis e a construção de Sixxen: os desafios na pesquisa sonora de instrumentos microtonais em metal para percussão. In: MusiCien, Ciclo de Palestras sobre Música e Ciência, 5o., 2014, UFMT. *Anais do 5o. MusiCien, Ciclo de Palestras sobre Música e Ciência*. Cuiabá: Ed.UFMT, 2014.
- MORAIS, R. G. de; CHAIB, F.; OLIVEIRA, F. O instrumento SIXXEN de Iannis Xenakis: histórico e características estruturais. *Per Musi* (em avaliação).
- MORAIS, R. G. de; CHAIB, F.; OLIVEIRA, F. Repertório para Sixxen: a (re)definição de um novo instrumento através da composição. *Opus* (em avaliação).

### 5.3. Novas obras e encomendas

Com o projeto desenvolvido novas obras passaram a ser encomendadas e estreadas no Brasil a partir de 2016 e algumas colaborações já ocorreram para desenvolvimento de repertório nacional com o instrumento. Tem-se estabelecido até o presente momento, partindo-se do modelo construído pelo projeto, as seguintes novas obras:

1. Estércio Marquez Cunha. *Estudo para Sixxen* (2016).
2. Estércio Marquez Cunha. *Música para Trompa e Sixxen* (2016/17).
3. Michelle Agnès. *Concerto para Sixxen e Orquestra* (2017). Estreia mundial marcada para dia 10 de Dezembro de 2017, no Centro Cultural Oscar Niemeyer (Goiânia, GO), sob a interpretação do grupo Impact(o) e Orquestra Filarmônica de Goiás.

### 5.4. Site para difusão de informações

Foi criado um *site* denominado *Projeto Sixxen* ou *Sixxen Project* para maiores informações. Concebido para que se possa reunir, arquivar e disponibilizar informações sobre o instrumento e sobre o atual projeto, ele disponibiliza ainda links e outras informações complementares aos interessados. O site pode ser visualizado através do endereço [www.ronangil.com/#!/sixxenproject-inicial/c19jg](http://www.ronangil.com/#!/sixxenproject-inicial/c19jg) ou pode-se acessá-lo através do site [www.ronangil.com](http://www.ronangil.com) clicando-se no link Sixxen Project. É por meio deste então que procura-se constituir uma base de dados e de referências que possa auxiliar percussionistas, pesquisadores e interessados a acessar informações específicas do projeto, servindo ainda de possível repositório para quem quiser acessibilizar suas próprias informações e disponibilizar os detalhes de seu próprio instrumento. Assim, procura-se contemplar futuras interconexões possíveis com outros percussionistas, instituições e grupos de pesquisa.

### 6. Considerações finais

O projeto como um todo abrangeu variado corpo de temáticas em subprojetos e linhas de pesquisa e constituiu amplo escopo de análise de dados. Estes

dados ainda estão em fase de difusão e divulgação e serão gradualmente acessibilizados a toda a comunidade nos próximos anos. Alguns subprojetos ainda estão em andamento e novas linhas de estudo dentro do projeto estão sendo implementadas. Por tudo isso, ainda haverá continuidade das atividades relacionadas ao estudo do instrumento de Xenakis, com ampliação do corpo de conhecimento agregado e das linhas de pesquisa específicas e incentivo ao crescimento do repertório nacional para este instrumento. Espera-se também que mais instituições desenvolvam protótipos próprios, ampliando as possibilidades do sugestivo pensamento xenakiano e criando novos modos de se construir instrumentos percussivos a serem utilizados durante o ato performativo.

### Referências bibliográficas

ARAÚJO, L. D. de. *Sixxen e música eletroacústica: o diálogo entre instrumento microtonal e aparatos eletroeletrônicos*. Goiânia, 2017. Monografia. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG).

LACROIX, Marie-Hortense. *Pléiades de Yannis Xenakis. Musique et analyse*. Paris: Ed. Michel de Maule, 2001. 106p.

LINS, R. M. *Mecanismos de abafamento para teclados de percussão*. Goiânia, 2017. Monografia. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG).

MELO, I. A. de; LINS, R. M.; MORAIS, R. G. de. Inovação tecnológica na luteria de instrumentos musicais: estruturas de sustentação e pedais para teclados de percussão. In: *Em formação: Cadernos de Iniciação Científica e Tecnológica do IFG - Destaques 2014-2015*. Goiânia: Ed. IFG, 2017.

MORAIS, R. G. de; OLIVEIRA, F.; CHAIB, F.; PENA, J. L. O. Historical background, structural characterization and repertoire constitution with the creation of Sixxen by Iannis Xenakis. In: *Transplanted Roots Percussion Research Symposium, 2015*, McGill University. *Anais do Transplanted Roots Percussion Research Symposium*. Montreal: McGill University, 2015.

MORAIS, R. G. de; OLIVEIRA, F.; CHAIB, F.; PENA, J. L. O. Iannis Xenakis e a construção de Sixxen: os desafios na pesquisa sonora de instrumentos microtonais em metal para percussão. In: *MusiCien, Ciclo de Palestras sobre Música e Ciência, 5o.*, 2014, UFMT. *Anais do 5o. MusiCien, Ciclo de Palestras sobre Música e Ciência*. Cuiabá: Ed.UFMT, 2014.

REED, Brett. Building a Set of Sixxen. *Percussive notes*, Vol. 41, No. 3, p. 48-50, 2003.

SILVA, A. A. *Música para Trompa e Sixxen de Estércio Marquez Cunha: os efeitos sonoros na colaboração entre compositor e intérprete*. Goiânia, 2017. Dissertação de



Mestrado. Universidade Federal de Goiás (UFG).

XENAKIS, Iannis. *Musiques formelles*. Paris: Ed. Stock, 1963.

XENAKIS, Iannis. *Pléiades*. Grade completa. Paris: Ed. Salabert, 1979a.

XENAKIS, Iannis. *Pléiades*. Partituras individuais. Paris: Ed. Salabert, 1979b.



## O uso de programas de gravação e edição de áudio no ensino de bateria

*José Everton Cardoso da Silva*  
UFPB – [j.evertondrums@hotmail.com](mailto:j.evertondrums@hotmail.com)

*Rodrigo da Silva Melo*  
UFPB – [dasilvamelo.rodriigo@gmail.com](mailto:dasilvamelo.rodriigo@gmail.com)

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é discutir propostas de uso de softwares de gravação e edição de áudio como ferramentas para desenvolver o estudos técnicos e da performance na bateria. Através de recursos tecnológicos são propostos algumas atividades que podem abranger conteúdos, partindo da perspectiva da execução corretamente quantificada de um groove.

**Palavras-Chave:** ensino de bateria, tecnologia, avaliação performática.

### The usage of softwares of record and edit audio for teachingdrums

**Abstract:** The objective of this work is to discuss proposals of how to use softwares of record and edit audio as tools to develop the technical studies and performance on the drum kit. the analysis of technological resources are proposals that cover musical contents starting from the perspective of automatic learning and the role of the teacher of the use of technology as an auxiliary tool.

**Keywords:** drumset teaching, technology, performance evaluation.

Este trabalho objetiva discutir propostas de uso de softwares de gravação e edição de áudio como ferramentas para desenvolver o estudos técnicos e da performance na bateria. Tanto da perspectiva do professor, quanto do estudante que busca desenvolver suas técnicas musicais de maneira autônoma, a partir de um programa individual de estudos.

O desenvolvimento de computadores e softwares de gravação e edição musicais, aliados à diminuição de custos de dispositivos como placa de captação de áudios digitais e microfones, possibilitam que o indivíduo, a baixo custo e em casa, possa elevar a qualidade de seus estudos e produções musicais, muitas vezes elaboradas de forma individual.

A ausência de contato direto com o professor é uma das características do aprendizado através de tecnologias como vídeo aulas, por exemplo. A busca por estes materiais se torna um desafio para o estudante que opta pela auto-aprendizagem. Desse modo, concordamos que

A auto-aprendizagem é uma das formas de aprendizagem mais centrada no aluno que pode existir. Através do desenvolvimento de sua autocrítica e de sua auto-apreciação, o estudante de música recolhe informações presentes no seu cotidiano – a educação informal – e nos materiais organizados pelos educadores/produtores, e avalia as opções disponíveis. (GOHN, 2003, p. 32).

Nesse sentido, o professor pode se tornar um “orientador oculto” que seleciona, indica ou produz o material didático ou os meios que viabilizam a aprendizagem (GOHN, 2003, p. 32).

De outra forma, o professor também pode assumir o papel de orientador direto do estudante, montando trilhas musicais para a sua prática, ensinando outros elementos musicais, tais como forma musical e características específicas de estilos musicais.

É importante que o professor planeje cada etapa da aula que será apresentada. Desse modo, o educador musical Keith Swanwick afirmar que o "papel do professor envolve uma preocupação em fortalecer a relação entre os pupilos e a música. Isso envolve uma crescente atenção para e com o nível de envolvimento com a música de um modo consciente e deliberado" (SWANWICK, 1979, p. 42, tradução nossa<sup>1</sup>).

Para tanto, o autor afirma que essa relação deve se dar a partir de diferentes ângulos e níveis, na qual o professor deve promover diferentes tipos de experiências especificamente musicais nas quais os estudantes possam se envolver em diferentes papéis e ambientes musicais variados (SWANWICK, 1979).

O autor apresenta diferentes atividades diretamente ligadas à música, organizadas sob a sigla C(L)A(S)P, acrônimo para as palavras em inglês<sup>2</sup>, que no Brasil foi traduzido como (T)EC(L)A, no qual T corresponde à Técnica; E = Execução; C = Composição; L = Literatura; A = apreciação. Nota-se que as letras entre parênteses são as habilidades consideradas secundárias, pelo autor, mas que complementam a experiência musical. O autor afirma que a partir desse modelo, o professor pode utilizar esses cinco princípios, ou alguns deles, como uma estrutura para elaboração de experiências musicais em potencial, ou mesmo inter cruzá-los, já que para o autor eles estão interrelacionados (SWANWICK, 1979).

Utilizando-se dessas categorias e especificando alguns conteúdos musicais a serem trabalhados no instrumento, podemos propor atividades que objetivam o

---

<sup>1</sup> a teacher's role involves a concern for strengthening the relationship between pupils and music. This involves increasing attention to and the level of involvement with music in a conscious and deliberate way.

<sup>2</sup> C = Composition; (L) = Literature studies; A = Audition; (S) = Skill Acquisition; P = Performance

desenvolvimento técnico e performático na bateria. No entanto, antes de apresentarmos estas propostas de atividades, faz-se necessário apresentar os equipamentos que propomos como ferramentas para auxiliar o processo de ensino, aprendizado e avaliação em música.

### **1. Sobre os recursos (Microfones, Placa de áudio e Software)**

Sobre esta questão, é necessário estarmos cientes de que além do software de gravação e edição de áudio, o qual será apresentado abaixo, é preciso trabalharmos com outros recursos complementares, como microfones e interface digital para captação de áudio, para aumentar a qualidade do material sonoro a ser captado.

Sobre a captação de áudios da bateria, atualmente o mercado disponibiliza kits de microfones específicos, formados, geralmente por cinco microfones dinâmicos e dois condensadores. Claro que o músico também pode montar o seu próprio kit, de acordo com seu orçamento, preferências ou necessidades.

Juntamente com os microfones, também é necessário possuir uma interface digital de captação de áudio. As interfaces de áudio são equipamentos que convertem o sinal de áudio analógico, produzido pelo instrumento, em sinal digital, servindo como ponte entre o instrumento (ou microfones) e o computador. Atualmente, microfones e interfaces de áudio têm se tornado mais acessíveis, tanto na questão financeira, quanto na disponibilização destes produtos no mercado nacional.

A partir da conexão dos microfones à interface de áudio, e da interface ao computador, o som é processado em softwares específicos de gravação e edição de áudio. Atualmente existem alguns softwares que estão disponíveis na internet gratuitamente<sup>3</sup>. Os programas profissionais, que oferecem mais recursos para a captação e edição dos sons, são adquiridos através da compra de CD-ROMs ou compras do software on-line.

O software que utilizamos em nosso trabalho foi o GarageBand. Esse software de gravação e edição de áudios é específico para sistemas operacionais *Os* ou *Osx*. Nele é possível captar áudio de instrumentos acústicos ou elétricos, a partir do uso de interfaces digitais de captação de áudio e microfones. Bem como, também são disponibilizados uma biblioteca de equalizações digitais para instrumentos e voz, além

---

<sup>3</sup> Alguns exemplos de programas gratuitos para gravação e edição de áudio: <<http://www.reaper.fm/>>; <<https://audacity.softonic.com.br/>>; <<http://www.wavosaur.com/>>



de amostras (*samples*) de diversos *loops* de instrumentos, como por exemplo: piano, sintetizadores, violão, guitarra, contra baixo, baterias entre outros, os quais também é possível serem editados.

Outro recurso possível a partir da digitalização do áudio, mesmo dos sons captados de instrumentos acústicos, é edição das frequências e ondas sonoras, permitindo a análise e alteração do que foi gravado. Esse recurso é importante para o uso deste, ou de outros softwares da mesma natureza, para fins educacionais, à medida que o som e a imagem das ondas sonoras podem ser alterados e utilizados como referência para estudos, por exemplo, de divisão rítmica.

Devido aos limites deste trabalho e dos objetivos estabelecidos, não cabe apresentar todas as funções e recursos desse software, mas iremos especificar alguns recursos necessários para as atividades propostas abaixo.

## 2. Proposta de atividades

A seguir, apresentaremos algumas propostas de atividades que o professor ou estudante podem desenvolver, utilizando a gravação e recursos dos softwares apresentados. Para tanto, tomamos como ponto de partida o modelo de Swanwick (2003a), apresentado acima, o qual destaca as atividades composição, apreciação e performance, como principais atividades musicais a serem exploradas no processo de ensino da música, porém, essas atividades devem ser permeadas pelo estudo técnico e também a leitura sobre música.

Assim, partimos da possibilidade de criação de trilhas, a partir do banco de *samples* de *loops* de diferentes instrumentos, para montar trilhas com diferentes melodias e acompanhamentos harmônicos ou efeitos, para que o estudante tenha uma experiência de prática de conjunto, mesmo sem uma banda real, e possa observar diferentes critérios técnicos envolvidos nessa prática.

Na figura 1 podemos observar como são montadas essas trilhas para acompanhamento. Na coluna da esquerda, está a biblioteca de instrumentos utilizados na trilha, com os *presets* de equalização de sons para cada instrumento. No exemplo estão violão, o emulador de amplificador de guitarra, o emulador de amplificador de baixo e o som de piano.

Na coluna do meio está um exemplo de melodia tocado pelo violão, disponível no banco de *loops* do programa. A coluna da direita apresenta justamente o

banco de *loops*, no qual a parte de cima são os instrumentos disponíveis e na de baixo, exemplos de diferentes ritmos e estilos de melodias, de diferentes gêneros musicais.



Figura 1 – Vista do software com exemplo de instrumentos utilizados para o arranjo (à esquerda) melodia no violão (centro), banco de instrumentos e *loops* (à direita).

A partir desses bancos de melodias e acompanhamentos, tanto o professor, como o estudantes podem simplesmente clicar em um exemplo, ouvi-lo e, se for do seu agrado, segurar e arrastá-lo para a coluna do meio, que ao soltá-lo, ele se apresentará como trilha sonora. Visto na figura 1 como onda sonora, na cor roxa.

Ao montar uma trilha para ser acompanhada pelo baterista, assuntos como forma musical e noções de arranjo podem ser abordados. Por exemplo, o professor pode escolher exemplos de melodias e acompanhamentos diferentes, determinar o número de compassos para cada parte e propor que o estudante elabore acompanhamentos rítmicos (também chamados de *grooves*) diferentes para cada parte da música. Ao pedir para que o estudante identifique o início de cada parte, ele estará trabalhando a noção de forma, e, ao pedir que sejam elaborados *grooves* diferentes, ele reforça esse entendimento, além de trabalhar as noções de composição no instrumento, divisão rítmica, pulsação e performance, por exemplo.

O professor pode abordar o estudo de diferentes maneiras, seja demonstrando a progressão melódica e/ou harmônica dos trechos ou ainda através da contagem da quantidade de compassos de cada parte. Para o exercício de elaboração do *groove*, ele pode destacar o baixo das partes diferentes, com o intuito de que o estudante se guie por esse instrumento para montar seu acompanhamento rítmico.

A aula deve ser elaborada previamente, escolhendo os *loops* que serão utilizados, porém o professor pode, também, montar as trilhas no momento da aula, para que o estudante observe o procedimento de montagem dos exemplos. Nesse ponto, a aula aborda um terceiro elemento, no qual o professor delega ao estudante a iniciativa de montar uma trilha, a partir dos exemplos disponíveis no banco de *loops*. Desse modo o estudante deverá estar atento ao arranjo que irá montar, a partir das melodias, acompanhamentos e instrumentos que irá agrupar para compor sua própria trilha, devendo também estar atento à forma de sua música.

Outro aspecto que pode ser trabalhado de forma mais aprofundada, a partir da gravação no programa, é o de divisão rítmica. Por exemplo, a Figura 2 demonstra um *groove* que obedece às seguintes divisões rítmicas para as peças da bateria: em um compasso 4/4, o chimbau executa duas colcheias em cada tempo; a caixa toca apenas semínimas nos tempos dois e quatro e, pausas nos tempos 1 e 3; o bumbo toca semínima no tempo 1, e duas colcheias no tempo 3, não toca nos tempos 2 e 4. A partir da imagem das ondas sonoras, por exemplo, o professor pode demonstrar a divisão rítmica, de forma alternativa ao uso da partitura.



Figura 2—Exemplo de *groove*, executado com chimbau, caixa e bumbo.

A partir do recurso *flex* do software, é possível observar de forma mais acurada a posição da onda sonora em relação ao metrônomo e mover essa onda para que ela fique dentro da quantização desejada. A figura 3a apresenta a divisão de colcheias executadas especificamente pelo chimbau, porém, fora das quantizações, enquanto a figura 3b demonstra a mesma divisão, agora dentro da quantização.

Ao avaliar a quantização, o professor pode demonstrar ao estudante como a execução soa, fora da divisão rítmica e, a partir do recurso de manipular a onda sonora, tocar o exemplo modificado, tanto soando sozinho, quanto comparando com a execução anterior (fora da quantização). Desse modo, o estudante pode criar referências para compreender divisão rítmica e o uso do metrônomo.

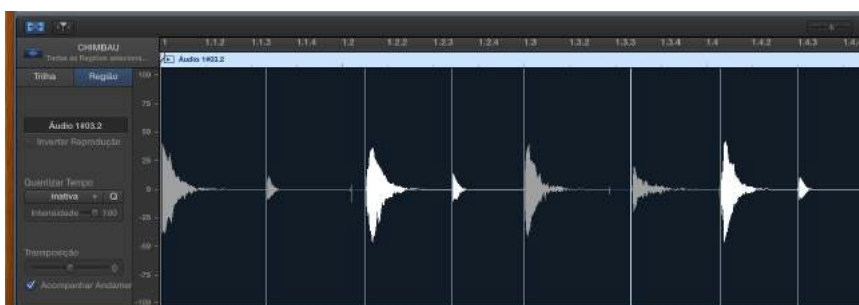


Figura 3a–Imagem das ondas sonoras, das colcheias executadas pelo chimbau, fora da quantização

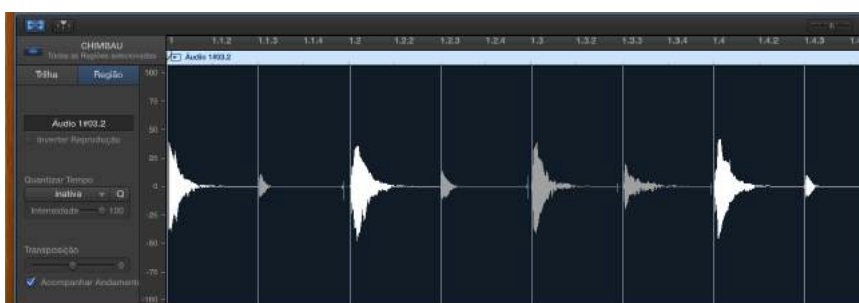


Figura 3b–Imagem das ondas sonoras, das colcheias executadas pelo chimbau, de acordo com a quantização proposta.

Essa divisão é observável a partir dos picos nas imagens das ondas sonoras. Ao compararmos a incidência desses picos em relação à "régua" de compasso, acima da imagem das ondas sonoras. Neste caso, a "régua" está marcando o compasso e as subdivisões dos tempos que o compõem, neste caso, 1, 1.2, 1.3, 1.4. Desse modo, podemos perceber se as notas foram tocadas na divisão rítmica correta, ao observarmos se elas foram tocadas junto com as batidas dos compassos.

Outros conteúdos como improviso obedecendo a uma forma pré-determinada, dinâmicas e equalização do instrumento também podem ser explorados a partir dos elementos disponíveis no software. No entanto, vamos limitar o aprofundamento dos nossos exemplos aos que foram citados acima, para observarmos outra questão relevante ao processo de aprendizagem, que se refere à avaliação.

Novamente, Swanwick (2003) observa a questão da avaliação em música e sua problemática de tentar avaliar o desempenho em música a partir de critérios quantitativos. Para elaborar parâmetros para a avaliação qualitativa em música, o autor sugere partir de camadas observáveis da música, que podem ser identificadas, a partir de elementos como *materiais*, *expressão*, *forma*, e *valor*. Essas camadas são dimensões as quais a música tem sido discutida em outras áreas, como crítica musical, filosofia da arte, estetas e psicólogos, e que podem ser relacionadas à avaliação em música do autor. Esses elementos aplicados a critérios de avaliação possuem as seguintes características:

*Materiais*: Nível 1 - reconhece (*explora*) sonoridades; por exemplo, níveis de intensidade, grandes diferenças de altura, trocas bem definidas de colorido sonoro e texturas. Nível 2 - identifica (*controla*) sons vocais e instrumentos específicos – como tipos de instrumentos, timbres ou textura. *Expressão*: Nível 3 - (*comunica*) o caráter expressivo da música – atmosfera e gesto – ou pode interpretar em palavras, imagens visuais ou movimento. Nível 4 - analisa (*produz*) efeitos expressivos relativos a timbre, altura, duração, andamento, intensidade, textura e silêncio. *Forma*: Nível 5 - percebe (*demonstra*) relações estruturais – o que é diferente ou inesperado, se as mudanças são graduais ou súbitas. Nível 6 - (*faz*) ou pode colocar a música em um contexto estilístico particular e demonstra consciência dos aparatos idiomáticos e processos estilísticos. *Valor*: Nível 7 - revela evidência de compromisso pessoal por meio de um engajamento mantido com determinadas obras, intérpretes e compositores. Nível 8 - desenvolve sistematicamente (*novos processos musicais*) idéias críticas e analíticas sobre a música. (SWANWICK, 2003, p. 92 grifos do autor).

### 3. Considerações finais

Se por um lado, a auto-aprendizagem coloca o professor como um “orientador oculto” (GOHN, 2003), por outro, o professor não perde a sua função se seu objetivo for buscar fortalecer a relação entre os estudantes e a música (SWANWICK, 1979), frente a essa realidade. De fato o professor atual tem que saber lidar com as ferramentas tecnológicas, pois a tecnologia já faz parte de suas vivências cotidianas dessa nova geração de estudantes.

As tecnologias emergentes, voltadas para a música, têm facilitado a produção de materiais diversificados para produção, divulgação e também o ensino e aprendizagem musical. Estamos cientes da existência de softwares e jogos eletrônicos que são desenvolvidos primordialmente para a educação musical, no entanto nosso objetivo foi apresentar exemplos de como abordar exercícios e conteúdos musicais para desenvolver o estudos técnicos e da performance, a partir do uso de um software cuja finalidade principal é a gravação e edição de áudio.



Além de possibilitar o desenvolvimento da aprendizagem, a utilização dessa ferramenta também encoraja os estudantes a produzir suas próprias músicas e possivelmente divulgá-las através das facilidades encontradas na internet. O professor deve estar a par destas possibilidades, mesmo que tenha a preferência de não utilizá-las em seu fazer musical, pois sua clientela tem mudado, cabe a ele então orientar e ajudar seu estudante a fazer bom uso desses elementos.

### **Referências**

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

SWANICK, K. *A basis for musiceducation*. London: Routledge, 1979.

\_\_\_\_\_. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.



## **Processos de ensino coletivo de bateria e percussão: reflexões sobre uma prática docente**

*Henry Raphaely de Souza*  
UDESC – [henrydrums@yahoo.com](mailto:henrydrums@yahoo.com)

*Regina Fink Schambeck*  
UDESC – [regina.finck@udesc.br](mailto:regina.finck@udesc.br)

**Resumo:** O texto apresenta processos de ensino coletivo de bateria e percussão, adotados por um professor no ensino superior. Busca-se identificar e descrever tais processos. Os dados foram coletados mediante estudo de caso, através da retro-informação, em que o professor fez análises de trechos de vídeos das aulas que ministrou. Apesar de o professor explicar suas práticas, suas falas não revelaram uma teoria subjetiva própria e seu ensino coletivo se processava alternando momentos de práticas individuais e em grupo.

**Palavras-Chave:** Educação Musical. Ensino Coletivo. Bateria e Percussão. Ensino Superior.

### **Drums and percussion group teaching: main reflections on a teaching practice.**

**Abstract:** The text presents drums and percussion group teaching processes adopted by a professor in a Music College. It seeks to identify and describe such processes. The data were collected by a Case Study through retro-information, in which the professor analyzed recorded videos of his taught classes. Despite the professor explanations on his practices, his talk did not reveal a self subjective theory and his group teaching processes alternated moments of individual and group practices.

**Keywords:** Music Education. Group Teaching. Drums and Percussion. College Teaching.

## **1. Introdução**

Esta comunicação faz parte da dissertação de mestrado, "Processos de Ensino Coletivo de Bateria e Percussão: reflexões sobre uma prática docente" (SOUZA, 2013), que buscou através de um estudo de caso qualitativo, mediante observações e entrevistas, investigar os processos metodológicos de ensino coletivo usado por um professor desses instrumentos em um curso de bacharelado em música popular em uma instituição privada. O trabalho identificou e descreveu tais processos, analisando as concepções de ensino de música do professor participante. O texto ora apresentado refere-se as principais reflexões sobre os pontos de vista do professor investigado ao analisar a sua atuação através da retro-informação do vídeo (LOIZOS, 2007).

## 2. Processos de condução da pesquisa

A revisão de trabalhos acadêmicos com bateria e percussão demonstrou que o interesse na investigação com assuntos relacionados a esses instrumentos está em crescimento e que dentre os materiais avaliados apenas a pesquisa de Paiva (2004) tinha relação com bateria e o ensino coletivo. Nesse sentido, se fez pertinente a investigação dos processos metodológicos de ensino coletivo de bateria e percussão, dada a importância e interesse que esses instrumentos tem alcançado na educação musical.

Com relação ao ensino coletivo, buscou-se entender o histórico dessa modalidade de ensino, bem como os aspectos metodológicos tais como o estudo dirigido, o ambiente favorável, as características do professor, as essências do seu funcionamento, os aspectos motivacionais e as suas vantagens e desvantagens (CRUVINEL, 2005; LYKE, 1996a e 1996b; GALINDO, 2000; MORAES, 1997; HALLAM, 1998). Além disso, abordou-se questões relativas à combinação de aulas individuais e em grupo Mills (2007), de comunidades de prática (ANDRADE, 2011; WENGER, 1998, 2000 e 2006), dos estudos do pensamento do professor (BRAZ, 2007; SANDÍN ESTEBAN, 2010) e da prática reflexiva (PÉREZ GÓMEZ, 1997; SCHÖN, 2000). Esta revisão de literatura serviu de base para "o quê" e "como" observar em campo (LÜDKE; ANDRÉ, 1986), assim como para a análise dos dados coletados sobre como o professor processa e vê suas práticas, e de como estas mobilizam a interação com e entre os alunos.

Foram observadas e gravadas em vídeo as aulas das disciplinas de Instrumento Principal - Bateria e Percussão e as aulas de Grupos Musicais do primeiro, terceiro e quinto período do curso, além dos ensaios do Grupo de Percussão e suas apresentações. Após cada período de observação, notas de campo eram feitas, contendo impressões e/ou apontamentos do pesquisador.

As entrevistas com o professor investigado buscaram conhecer seu ponto de vista sobre as práticas que exerceu em sala de aula. Elas ocorreram após as análises das observações, tendo duas orientações: uma mais livre, não-estruturada, de análise da atuação do professor investigado através da retro-informação do vídeo (LOIZOS, 2007), ou seja, na qual o professor analisou e comentou sua atuação sobre uma das aulas da disciplina de Grupos Musicais que ele escolheu através de sinopses feitas pelo pesquisador; e outra, semi-estruturada, de diálogo sobre os pontos de análise inicial pelo pesquisador.



Os dados foram transcritos e analisados, gerando novas categorias de organização para a análise. Essas categorias foram confrontadas, trechos de vídeos foram reanalisados e, assim, categorias foram confirmadas, refinadas e/ou descartadas através da redação de memorandos (CHARMAZ, 2009). A redação final com os resultados da investigação sobre os processos metodológicos de ensino coletivo usados pelo professor para o contexto investigado, surgiu a partir da escrita e reescrita dos memorandos, levando-se em consideração as questões de pesquisa).

### **3. Principais reflexões do professor**

O primeiro ponto destacado pelo professor investigado na entrevista com retro-informação do vídeo foi o repertório. Para o professor, as imagens da aula evidenciaram o repertório como fio condutor das atividades.

P- Em qualquer uma dessas atividades teve um repertório que era o que estava, na verdade, conduzindo a atividade. Quando era o pessoal do primeiro período, [estudo] de caixa, tinha o repertório que era o solo do “Three Camps”, que eles estavam trabalhando. No terceiro período, era a peça do Tim Rescala, o “Concerto para Dois Pandeiros”; no quinto período, era a peça do “Rumbai” que eles compuseram. E, no momento que estava todo mundo junto, teve as duas peças: o “Macumbelê” e “Afro-arretado”. (Entrevista do Professor, dia 27-09-2012).

Entende-se aqui como repertório, não só peças ou arranjos prontos, mas também ritmos, estilos e gêneros musicais que eram conteúdos de estudo dos respectivos períodos do curso, como se evidenciou na observação das aulas da disciplina de Grupos Musicais.

[...] ao trabalhar com o 3º período do curso, o professor pede aos alunos para executarem o resultado dos seus estudos sobre Maracatu. O professor, após ouvi-los, sugere aos alunos que revezem os instrumentos. Pede também para eles observarem e trocarem informações sobre as qualidades de execução que cada um possui com relação aos diferentes instrumentos. Tocar e “brincar” com os diferentes padrões rítmicos e ir “resolvendo” os problemas enquanto mantém a execução. O professor pergunta sobre os outros ritmos nordestinos trabalhados, os alunos informam que trabalharam também o Coco e o Xaxado. (Trecho de vídeo da aula de Grupos Musicais realizada em 28/02/2012).

A amplitude do programa das disciplinas proporcionava a escolha do repertório pelos próprios alunos, tendo o professor como mediador. Por isso, o repertório para esse professor, serve como um fator concreto de ligação entre as referências musicais, o

desenvolvimento das atividades, os conteúdos a serem abordados, a teoria e a prática. Para o professor, o repertório pode ser utilizado em avaliações e apresentações, passando a fazer parte das experiências e do cotidiano musical dos alunos, tornando a aprendizagem mais significativa.

Green (2008), ao propor uma metodologia de ensino para a escola baseada nos princípios do aprendizado de músicos populares, apresenta como um dos princípios a escolha do repertório pelos próprios alunos. A autora relata, ainda, que o aprendizado de um repertório escolhido pelos alunos é mais estimulante. Porém, a autora salienta que “é importante reconhecer que mesmo quando os alunos aparentemente têm ‘escolha livre’ para selecionar uma canção, há, é claro, muitas restrições no que eles são ‘livres’ para escolher” (ibid.: p. 46).

Similarmente, o professor investigado, ao proporcionar em seu plano de ensino a escolha de repertório pelos alunos, os estimulava ao aprendizado. Porém, os alunos eram “livres” para escolher dentro da proposta apresentada e que estas escolhas deveriam ser acordadas, ou melhor, dialogadas com ele, já que o curso de bacharelado em música, habilitação em bateria e percussão visa à formação de instrumentistas profissionais.

Tourinho também discute em seu estudo que o:

[...] estímulo ao repertório que o aluno aprecia e valora pode se constituir em uma poderosa arma de interesse e motivação para o aprendizado de novos conhecimentos, tornando a aula de instrumento um espaço agradável onde as pessoas podem trazer as suas primeiras experiências para serem acrescidas, não tendo que deixá-las para aprender um repertório completamente novo e dissociado do anterior (TOURINHO, 2002: p.237).

Ao discutir sobre um currículo centralizado no aluno, ou seja, um currículo no qual os conteúdos e procedimentos são selecionados e organizados em relação às necessidades e características do educando, Montandon (1995) diz que um primeiro aspecto da influência desse tipo de currículo relaciona-se com a motivação e o gosto do aluno, o qual pode se refletir no repertório. Neste tipo de repertório, então, poderiam ser incluídas peças “tiradas de ouvido” de acordo com o interesse do aluno, tais como músicas populares, folclóricas, tocadas em “solo” ou, como a autora reporta, “a quatro mãos ou conjunto” com o piano ou teclados eletrônicos (ibid.: p.74).

Assim, motivar, aprender significativamente certos conteúdos, ligar teoria e prática pareciam estar entre as razões pelas quais o professor investigado usa o repertório como fio condutor das atividades.

O segundo ponto destacado pelo professor com a retro-informação do vídeo foi o ambiente de aula. Durante a entrevista, o professor colocou:

P- Me chamou atenção, também, uma coisa meio, sei lá! Um jeito meio calmo assim, sabe[...], vendo assim eu não imagino, porque parece que eu sou mais “pilhadão” lá na hora, mas é um jeito meio calmo. A galera demorando pra arrumar as coisas e começa a conversar sobre outros assuntos. Então, realmente é uma aula bem extensa e acontecem várias coisas. Permite até, digamos isso, ter uma calma, tranquilidade. Mas me chamou um pouco a atenção, achei até demais do que eu imaginava que era, falando, assim, da minha atitude. (Entrevista do Professor, dia 27-09-2012).

Evidencia-se nesta fala a importância do ambiente de estudo que, na perspectiva do ensino coletivo, deve ser favorável à livre expressão dos alunos para que se obtenha um maior aprendizado musical (CRUVINEL, 2001 apud CRUVINEL, 2005). Nas observações, o professor investigado manteve uma relação quase pessoal de convívio com os alunos. Isto se deu pela forma como ele conduziu as aulas e tratou os alunos. Percebeu-se que o respeito e consideração que o professor demonstrou com os alunos, foram absorvidos e retribuídos da mesma maneira por eles.

Outro ponto desta fala se relaciona à reflexão sobre a ação, como destaca Schön:

Podemos refletir sobre a ação, pensando retrospectivamente sobre o que fizemos, de modo a descobrir como nosso ato de conhecer-na-ação pode ter contribuído para um resultado inesperado. Podemos proceder dessa forma após o fato, em um ambiente de tranquilidade ou podemos fazer uma pausa no meio da ação [...] para “parar e pensar” (SCHÖN, 2000: p.32).

Assim, após o período da ação, em que o professor investigado estava sem a pressão do momento e por meio da retro-informação do vídeo gravado de seu trabalho em aula, ele pôde refletir sobre o ocorrido e, no caso, chegar à conclusões inesperadas, ou seja, que suas impressões sobre o ambiente, no momento da ação e de análise, podem ser diferentes daquelas identificadas como algo característico da sua ação pedagógica.

Ao destacar seu ambiente de sala de aula, o professor colocou um terceiro ponto: o envolvimento dos alunos.

P- Os alunos, assim, eu achei eles bem envolvidos com as atividades. Bem claro! Eles trabalhando mesmo, produzindo, ouvindo [...] coisas acontecendo com envolvimento. Senti um envolvimento legal, mesmo com a questão do pessoal que teve que sair mais cedo, mas tem um envolvimento! Acho que essa coisa do clima de trabalho que a gente tem, que tem a ver com essa coisa até meio calma de trabalhar, meio relax! Eu sou um dos que, às vezes, tem que faltar, os alunos tem o trânsito: “Eu tenho que sair mais cedo e tal”. Eu, normalmente, trato isso numa boa, beleza tem que “trampa”[...]. Mas eu achei, mesmo assim, que o pessoal teve comprometimento. Tipo o “G”, chegou mais tarde, trouxe a conga, mas ele já veio com umas questões que ele queria trabalhar do Ijexá, do Candombe.[...] Essas coisas me chamaram a atenção também, esse envolvimento assim da galera. (Entrevista do Professor, dia 27-09-2012).

O envolvimento dos alunos parece ser uma consequência do modo como o professor se relaciona com eles, conforme já colocado. Ao adotar conteúdos e procedimentos de acordo com às necessidades e características de cada educando, o professor motiva-os para uma aprendizagem significativa (GREEN, 2008; MONTANDON, 1995).

#### **4. Aulas individuais e coletivas**

O professor investigado esclareceu que as disciplinas de Grupos Musicais e Instrumento Principal têm seus objetivos, independente de serem ministradas coletivamente ou individualmente. O objetivo da disciplina de Grupos Musicais era o trabalho do Grupo de Percussão.

P- [...] a aula de Grupos Musicais já é o grupo. Ali a gente tem um extra, que é o grupo ser um projeto de extensão. Acaba que a gente tem dois ensaios.[...]. A aula de Instrumento tem um objetivo, se ela fosse trabalhada individualmente ou coletivamente, não muda o objetivo dela. A aula de Grupos Musicais tem outro objetivo, que é o Grupo de Percussão. Não é que é uma aula de percussão coletiva ou uma aula de percussão individual. São duas aulas diferentes. Uma aula é o estudo individual da pessoa, que pode acontecer individualmente ou coletivamente, vários assuntos e a [outra], à noite, é um trabalho do grupo. (Entrevista do Professor, dia 27-09-2012).

O comentário acima vêm ao encontro do observado no período de investigação de campo, ou seja, que ministrar aulas individualmente ou coletivamente era um recurso que o professor utilizava em acordo com o planejamento da aula, do conhecimento dos processos de estudo dos alunos e da disponibilidade de salas e instrumentos.

P- A gente teve uma experiência na primeira turma, do pessoal falar: “Vamos estudar umas coisas juntos”, da parte individual. A gente tentou fazer, montamos cinco baterias na mesma sala, mas não deu certo. Não deu certo

porque eles mesmos não tiveram paciência de esperar o outro que estava com mais dificuldade. Não sei, acho que tem que ter o momento onde a pessoa tem que ter um atendimento mais dele.[...] Acho importante esse momento individual. (Entrevista do Professor, dia 27-09-2012).

Evidenciam-se nesta fala, que o professor apresenta uma concepção de ensino que combina aulas individuais e coletivas para que o aluno tenha um melhor aprendizado.

Lyke (1996b) diz que muitos professores combinam aulas individuais com aulas em grupo, que focam em musicalidade. Assim, os professores podem se concentrar em peças de repertório e técnica durante a aula individual, enquanto nas aulas em grupo, eles podem reunir os alunos e preencher com atividades nas quais, individualmente, há a falta de tempo. O grande grupo desenvolve, assim, sua própria dinâmica e o professor pode tirar vantagem disso, tornando muitas atividades em jogos musicais e aí haveria o surgimento de uma “competição saudável” (ibid.: p.33).

Para o autor, um planejamento de aula ajuda o professor a organizar as experiências de aprendizado de maneira sequencial. A consulta ao planejamento, ao longo do tempo, assegura uma continuidade e progressão em todas as áreas de estudo, de modo que um novo conhecimento seja aplicado e o processo de aprendizado seja reforçado. Para Lyke (1996b), é importante, também, relacionar as atividades da aula coletiva de musicalidade com as atividades da aula individual que lida com peças de repertório.

Paiva (2004) propôs uma metodologia de ensino da percussão, na qual afirma que o desenvolvimento musical passa pelo uso de processos de ensino e aprendizagem, que integrem as aulas individuais e coletivas; integrem o discurso musical dos alunos e do professor; integrem os diversos instrumentos de percussão; e integrem diversas atividades musicais, usando *performance*, apreciação e criação, além da técnica, para o desenvolvimento musical. O autor diz ainda que:

Através do coletivo, os estudantes trocam suas experiências e vivências musicais, adquirindo e construindo o conhecimento tanto a nível individual quanto de grupo. Já nas aulas individuais busca-se trabalhar questões pendentes, dúvidas e dificuldades ocorridas durante as atividades em grupo, sendo um ótimo momento para o desenvolvimento da potencialidade e características individuais dos alunos (PAIVA, 2004: p.31).

No caso investigado, o professor parece trabalhar a musicalidade por meio de um repertório em ambas as disciplinas que ministra, mas nas aulas de Instrumento

Principal, geralmente, lida com questões mais particulares do aprendizado musical dos alunos.

## 5. Considerações finais

O professor de bateria e percussão investigado processou seu ensino superior em grupo por meio da manutenção de um ambiente calmo e pessoal; combinando aulas individuais e coletivas; usando o repertório como fio condutor das atividades; e usando os recursos disponíveis (salas, instrumentos e tecnologias). Sua metodologia de ensino se pautou em uma relação de ensino e aprendizagem dialogada conduzindo os alunos a uma construção de conhecimentos musicais por meio da criação, audição e execução, e usando o Grupo de Percussão como estratégia metodológica.

Um dos fatores mais significativos evidenciados ao longo da pesquisa foi, sem dúvida, a importância do ambiente de aula e da relação professor e alunos. Acredita-se que o envolvimento do grupo investigado se deu pelo ambiente favorável que o professor estabeleceu, que os socializava, fazendo-os compartilhar informações, técnicas de instrumentos, repertório e o uso de tecnologias.

Identificou-se que o professor investigado processava seu ensino coletivo alternando momentos de práticas individuais e em grupo, independente de qual disciplina o professor ministrava. Era um recurso metodológico que ele usava conforme as oportunidades ou necessidades do decorrer das aulas.

Levando-se em consideração as perspectivas dos estudos do pensamento do professor, concluiu-se que, apesar de o professor explicar seus pontos de vista sobre seu ensino, não foi possível perceber nas falas das sessões de entrevista realizadas nesta pesquisa, indícios de que o professor possua uma “teoria subjetiva” sobre educação musical.

## Referências

ANDRADE, Lucila Prestes de Souza Pires de. *Aprendizagem musical no canto coral: interações entre jovens em uma comunidade de prática*. Florianópolis, 2011. 100f. Dissertação (Mestrado em Música). UDESC.

BRAZ, Anadja Marilda Gomes. O pensamento do professor: pressupostos e dimensões de estudo. *Contrapontos*, Itajaí, v. 7 n° 2, p. 365-380, maio-agosto, 2007.

CHARMAZ, Kathy. *A construção da teoria fundamentada: guia prático para análise qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com ensino coletivo de cordas*. Goiânia: ICBC, 2005.

GALINDO, João Maurício. *Instrumentos de arco e o ensino coletivo: a construção de um método*. São Paulo, 2000. 180f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). USP.

GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. Hampshire: Ashgate, 2008.

HALLAM, Susan. *Instrumental Teaching*. Oxford: Heinemann, 1998.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W. & GASKELL, G. (ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático (4ª. Ed.)*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p.137-155.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.D.A. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

LYKE, James. The Adult in a College Piano Lab. In: LYKE, James; ENOCH, Yvonne; HAYDON, Geoffrey (Org.). *Creative Piano Teaching, 3ª Ed.* Illinois: Stipes Publishing: 1996a, p. 415-422.

\_\_\_\_\_. Modes of Instruction: private, group or both? In: LYKE, James; ENOCH, Yvonne; HAYDON, Geoffrey (Org.). *Creative Piano Teaching, 3ª Ed.* Illinois: Stipes Publishing: 1996b, p. 29-36.

MILLS, Janet. *Instrumental teaching*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MONTANDON, Maria Isabel. Aula de piano ou aula de música? O que podemos entender por “ensino de música através do piano”. *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, ano VII, v. 11, p. 67-79, nov., 1995.

MORAES, Abel. Ensino Instrumental em grupo: uma introdução. *Revista Música Hoje – Revista de pesquisa musical*. Belo Horizonte, Departamento de Teoria Geral da Música, EM-UFMG, nº 4, p. 70-78, 1997.

PAIVA, Rodrigo G. *Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos*. Campinas, 2004. 151f. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP.

PÉREZ GÓMEZ, Angel. O pensamento prático do professor: a formação do professor como profissional reflexivo. In: NÓVOA, Antônio (coord.). *Os professores e a sua formação, 3ª Ed.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p.93-114.

SANDÍN ESTEBAN, Maria Paz. *Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições*. Tradução: Miguel Cabrera. Porto Alegre: AMGH, 2010.



SCHÖN, Donald A.. *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SOUZA, Henry R. *Processos de ensino coletivo de bateria e percussão: reflexões sobre uma prática docente*. Florianópolis, 2013. 116f. Dissertação (Mestrado em Música). UDESC.

TOURINHO, Ana Cristina dos Santos. A motivação e o desempenho escolar na aula de Violão em grupo: influência do repertório de interesse do aluno. *Revista Ictus*, Salvador, UFBA, nº 4, p. 157-237, dez., 2002.

WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning and identity*. New York: Cambridge University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Communities of Practice and Social Learning Systems. *Organization*, London, v. 7, p. 225-246, 2000.

\_\_\_\_\_. *Communities of practice: a brief introduction*. Jun/2006. Disponível em: <http://www.ewenger.com/theory/> Acesso em 22 de março de 2010.



## Desafios do ensino on-line de percussão

Daniel Gohn

Universidade Federal de São Carlos – dgohn@uol.com.br

**Resumo:** Este artigo apresenta diferentes modelos de ensino on-line de música, expondo desafios específicos na área da percussão. É dado destaque ao curso de Licenciatura em Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), oferecido na modalidade a distância, no âmbito do projeto Universidade Aberta do Brasil (UAB). Em suas considerações finais, o texto observa como irreversível o aumento da tecnologia nos processos de ensino e aprendizagem da percussão, ampliando caminhos para a autoaprendizagem.

**Palavras-Chave:** Educação a distância, Ensino on-line, Universidade Aberta do Brasil, Percussão na licenciatura.

### Challenges of teaching percussion online

**Abstract:** This article presents different models of online teaching of music, pointing some of the specific challenges in the percussion area. The music education program at the University of Sao Carlos, taught in distance education mode in a partnership with the project Brazilian Open University, is highlighted. In its final considerations, the text observes the increasing of technology within processes of teaching and learning of percussion as irreversible, broadening the opportunities for self-learning.

**Keywords:** Distance Education, Online teaching, Brazilian Open University, Percussion in music education.

## 1. Introdução

O ensino on-line de música é facilmente encontrado na internet, por meio de ferramentas de busca, seja em *websites* de escolas ou na oferta de professores autônomos. Em alguns casos, há somente o acesso a vídeos produzidos como material didático, em ordem crescente de complexidade, sem a possibilidade de interação entre professor e aluno. Por outro lado, tornou-se comum a aula síncrona, em tempo real, com o uso de *softwares* de videoconferência como o Skype. Nessa situação, ocorre uma comunicação de duas vias, na qual o aluno pode resolver dúvidas e mostrar seu desenvolvimento musical de forma imediata. Existem diversos modelos de ensino on-line, tanto no âmbito formal de universidades como em aulas organizadas por professores particulares, e neste artigo serão observados alguns desses modelos, dando destaque ao sistema presente na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Bowman (2014) define como “cursos on-line” aqueles em que pelo menos 80% do conteúdo é trabalhado via redes eletrônicas. Por outro lado, os “cursos face-a-face” incluem todas as situações com 0 a 29% de trabalho on-line e os “cursos

híbridos”, aqueles que mesclam ensino presencial e a distância, têm de 30 a 79% de entrega de conteúdo on-line. Portanto, percebemos que, na atualidade, considera-se que todo ensino tem alguma carga de trabalho pela internet, mesmo o curso que é chamado de presencial. Tal constatação é explicada por facilidades como o envio de material por e-mail e o uso de redes sociais para comunicações entre professores e alunos. Percebemos também a tendência de aumento do ensino híbrido, conforme tem sido apontado por diversos autores há alguns anos (TORI, 2008; BOWMAN, 2014; JOHNSON *et al*, 2015). Dessa forma, fica justificada a importância de compreender o universo do ensino on-line, seja em situações síncronas ou assíncronas.

As demandas tecnológicas para aulas síncronas apresentam quatro elementos principais, a saber: a conexão com a internet, o *software*, a captação e a reprodução sonora. Todos têm importância para que o contato a distância seja satisfatório e a qualidade da transmissão de dados seja adequada para uma aula de música (GOHN, 2015). A estabilidade de uma boa conexão de banda larga é fundamental, principalmente para evitar problemas de sincronia entre imagem e áudio, mas não bastará possuir tal conexão se o *software* utilizado impor limitações. Dito isso, observamos que o principal problema nas aulas via Skype é a compressão do áudio. Esse programa foi feito para a transmissão da voz falada e realiza um corte nas frequências transmitidas, resultando em um “achatamento” do som.

Idealmente, para o ensino on-line devem ser usados *softwares* sem nenhuma taxa de compressão de áudio, a exemplo do LoLa (*Low Latency*), projeto produzido no Conservatório de Música Giuseppe Tartini, em Trieste, Itália (DESANTIS, 2012). No entanto, as condições mínimas que são necessárias para o uso de tais recursos ainda restringem fortemente seu acesso, limitando-o a universidades ligadas ao projeto Internet 2 (<http://www.internet2.edu>) e outras instituições com redes eletrônicas avançadas. Além disso, a captação do som dos instrumentos e sua posterior reprodução interferem diretamente no resultado da comunicação on-line, visto que demandam microfones específicos e alto-falantes de qualidade apropriada. Esses últimos itens são especialmente importantes para o ensino de percussão.

## **2. Ensino de percussão**

Na área de bateria e percussão, são vários os desafios para o ensino on-line, criando cenários ainda mais complexos do que aqueles de outros instrumentos musicais.

Tal afirmação justifica-se pelo fato de serem muitos os instrumentos, cada um com sua própria gama de sonoridades, gerando um amplo espectro de frequências. É necessário lidar com o agudo de triângulos e pratos, mas também com o grave de surdos e bumbos. Comparado ao som de um violão, com suas cordas vibrando e o som de eventuais ataques na caixa de ressonância, percebemos no trabalho com a percussão questões mais intrincadas na escolha de microfones, assim como na exigência de bons alto-falantes.

Diante desse contexto, compreendemos que nos modelos de ensino on-line assíncronos, com base em vídeos pré-gravados, é mais fácil assegurar a qualidade da transmissão de imagem e som. Afinal, a captação sonora pode ser experimentada e aperfeiçoada antes do envio, não há dependência da conexão ou do *software*<sup>1</sup>, e a reprodução dos vídeos pode ser testada em diferentes sistemas, até que condições mínimas sejam alcançadas.

Existem materiais on-line que são vendidos como cursos, ou seja, paga-se um determinado valor para acessar arquivos de vídeos, áudios, textos e partituras, sem a possibilidade de interações com um professor para a resolução de dúvidas. Portanto, o aluno não tem acompanhamento pedagógico e é responsável pelo seu próprio estudo. Um exemplo desse cenário é o curso organizado por Cory Hills e Matthew Cook, na plataforma on-line Udemy<sup>2</sup>.

Em outros casos, também há vídeos pré-gravados, mas são previstos contatos entre professor e aluno, para que os exercícios estudados sejam demonstrados e avaliados. Esse *feedback* acontece mediante uma assinatura (mensal ou anual), que funciona como a contratação de um serviço temporário. Exemplos desse modelo são os *websites* do baterista Thomas Lang e a plataforma *Artist Works*, na qual leciona o baterista Peter Erskine<sup>3</sup>. Em determinados pontos, o aluno registra sua performance em vídeo e envia ao professor, para então receber um outro vídeo com *feedback* personalizado, com comentários, correções e sugestões.

Nos casos mencionados acima, a produção de material audiovisual é realizada com bastante atenção a detalhes técnicos, assegurando a melhor qualidade possível na comunicação de conteúdos. Se existir um problema com captação sonora ou

---

<sup>1</sup> A velocidade da conexão irá afetar somente o tempo para baixar o vídeo, mas não a sua qualidade; a única preocupação com *software* é ter disponível um programa que reconheça o formato do vídeo baixado.

<sup>2</sup> Disponível no *website* [www.udemy.com/percussion](http://www.udemy.com/percussion).

<sup>3</sup> O curso de Thomas Lang pode ser acessado em [www.thomaslangsdrumuniverse.com](http://www.thomaslangsdrumuniverse.com) e o de Peter Erskine em <http://artistworks.com/jazz-drum-lessons-peter-erskine>.

iluminação do ambiente, isso poderá ser corrigido antes da versão final do material ser produzida. Também por parte dos alunos, quando enviam suas gravações de exercícios, espera-se que uma qualidade mínima seja alcançada. Para isso, há tempo para testes, experimentações e ajustes, antes que a decisão de aceitar um determinado registro seja tomada. Ainda que a mesma preocupação com qualidade visual e sonora exista em situações síncronas, com contato em tempo real entre professor e aluno, a partir do momento em que a aula começa, o foco da atenção passa para as atividades de ensino. A comunicação estará sujeita a variações na velocidade de transmissão de dados pela internet, a eventuais problemas com cabos e posicionamento de microfones, entre outros possíveis entraves.

Como já colocado anteriormente, a tecnologia apropriada para contatos síncronos, como o *software* LoLa, está disponível somente para uma minoria da população que leciona ou estuda música. O programa que se encontra de forma mais recorrente é o Skype, ou outros com características similares. No *website Lesson Face*, por exemplo, há um *software* próprio, dentro do sistema, mas sua descrição já indica que é algo próximo ao Skype. Essa plataforma funciona como “serviço de busca” de professores, a partir de filtros de instrumento, nível de ensino, preço a pagar, e dias e horários disponíveis para aulas<sup>4</sup>.

Considerando os exemplos dados, podemos perceber três modelos principais de ensino on-line de percussão que são oferecidos na internet: 1) material em vídeo, sem *feedback* do professor (comunicação de mão única); 2) material em vídeo, com *feedback* assíncrono (comunicação de mão dupla); e 3) aulas em tempo real, com *feedback* síncrono (comunicação de mão dupla). Além desses, também existe o modelo 4) cursos em ambientes virtuais de aprendizagem, misturando diversas possibilidades de interação entre aluno e professor. Como exemplo, a seguir será apresentado o curso de Licenciatura em Educação Musical da UFSCar.

### 3. Licenciatura da UAB/UFSCar

O curso de Licenciatura em Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos, oferecido na modalidade a distância, funciona dentro do projeto da

---

<sup>4</sup> No endereço eletrônico [www.lessonface.com](http://www.lessonface.com) são oferecidas aulas de diversos instrumentos, incluindo, na área da percussão, os seguintes: bateria, marimba, xilofone, congas, mridangam, tabla, tombak, dombek, bongô, *steel drums*, cajon e djembe.

Universidade Aberta do Brasil (UAB). Esse projeto surgiu em 2005, objetivando utilizar a modalidade de educação a distância para expandir a oferta de cursos e programas de educação superior no país, a partir de parcerias com universidades federais. Logo, o curso funciona com o trabalho conjunto da UFSCar, que organiza os conteúdos; do MEC, que provém o financiamento; e das prefeituras de cidades polo, que cuidam da infraestrutura dos locais para encontros presenciais. Dependendo do planejamento de cada disciplina, podem ocorrer momentos de interação face-a-face entre professores e alunos, ou podem ser realizados somente trabalhos on-line, no ambiente virtual de aprendizagem (AVA) Moodle.

O Moodle (*modular object-oriented dynamic learning*) está presente em 234 países e tem mais de 100 milhões de usuários<sup>5</sup>. É utilizado por diversas instituições de grande reconhecimento internacional, a exemplo da Universidade Aberta do Reino Unido, assim como por todas as universidades que participam do projeto UAB. Nesse sistema, equipes de *designers* constroem o ambiente de cada disciplina, inserindo conteúdos que os professores planejam, elaboram e produzem.

Na UFSCar, o curso de Licenciatura em Educação Musical na modalidade a distância começou em 2007, tendo na grade curricular somente uma disciplina de instrumento, a percussão. Essa primeira disciplina já foi objeto de estudo aprofundado (GOHN, 2009 e 2011), revelando algumas das dificuldades que ocorreram no processo de sua criação. Em 2010, um novo projeto pedagógico ampliou a variedade das disciplinas de instrumento, incluindo também teclado, voz, flauta doce e violão. Quando o aluno determina a sua escolha, deve seguir com ela durante quatro semestres, completando o ciclo de Instrumento I-II-III-IV. Portanto, foi aberta a porta para estudos mais consistentes com um novo instrumento, mas muitos alunos preferem se matricular no mesmo instrumento que já tocam. Isso pode ser justificado pela forte carga horária que o curso demanda, no conjunto de suas disciplinas. Aprendendo um novo instrumento, a dedicação teria que ser maior; permanecendo em território conhecido, mais tempo irá sobrar para as demais tarefas do curso.

Nas disciplinas de percussão, a transmissão de conteúdos acontece principalmente por meio de vídeos pré-gravados, apoiados pela supervisão de tutores virtuais e do professor responsável. É estabelecido um sistema no qual diversos tipos de comunicação podem ocorrer: alunos trocam mensagens com tutores e colegas, enviam

---

<sup>5</sup> Dados aferidos no dia 22/3/2017, no endereço eletrônico <https://moodle.net/stats>.

vídeos de suas performances, mandam e-mails para o professor. Embora a forma escrita seja a mais comum, também acontecem *feedbacks* em vídeo, dando apoio ao material já produzido para o ambiente. É possível também realizar momentos síncronos, nos quais tutores prestam auxílio para resolver problemas específicos. Tais situações são raras e surgem somente a partir de demandas especiais.

Os outros modelos citados anteriormente (Udemy, Thomas Lang e Peter Erskine) são referentes ao que podemos chamar de “cursos livres”, ou seja, o aluno se dedica ao estudo na medida do seu interesse pelo próprio desenvolvimento. No caso da UFSCar, como essa é uma disciplina de curso superior, há critérios de avaliação para que o aluno seja aprovado e receba créditos acadêmicos. As notas finais são calculadas com 49% tirados das tarefas on-line e 51% resultantes de uma prova presencial. Essa proporção é determinada pelo decreto 5.622, de 19 de dezembro de 2005, que obriga que as avaliações face-a-face tenham maior importância do que as on-line. Já a frequência dos alunos é medida em acordo com as suas realizações em cada unidade. Há uma carga horária calculada para que cada atividade seja completada, equivalente a uma “presença” em sala de aula. Por exemplo, quando um exercício é apresentado, o envio de um vídeo indica se o material foi lido, estudado e lapidado. Em caso afirmativo, esse aluno receberá a “presença” relativa às cargas horárias de estudo do material e produção do vídeo. Nesse sistema, não é possível se “esconder no fundo da sala”, mesmo em análises e discussões sobre textos, pois todo aluno deve demonstrar que compreendeu os conteúdos de maneira ativa, participando de fóruns e enriquecendo o aprendizado de seus colegas.

É importante destacar que as disciplinas de instrumento no curso a distância da UFSCar visam à formação de professores de música. Assim, há uma preocupação não somente com aspectos procedimentais, mas também com os conhecimentos pedagógicos que estão ligados aos conteúdos estudados. Lembramos que as licenciaturas não têm como objetivo central a formação de instrumentistas para tocar em orquestras profissionais, acompanhar artistas ou atuar como músicos de estúdio. Aqueles buscando tais possibilidades tradicionalmente procuram cursos de bacharelado em instrumento, nos quais há uma grande ênfase nos estudos de um instrumento musical específico, tendo em vista os desafios que o aluno poderá enfrentar no futuro. Isso não significa que o ensino de instrumentos na licenciatura seja menos importante, apenas que a abordagem é diferente.

Muitos dos alunos do curso já tocam um instrumento e estão aprendendo outro, para que possam utiliza-lo como ferramenta complementar em sua atuação docente. Entre aqueles que escolhem a percussão, é comum a afirmação de que estão buscando um reforço nas capacidades rítmicas, tanto na prática de leitura como nas capacidades de expressar ritmos corporalmente. Logo, há muitos iniciantes e, por isso, de forma geral, os materiais são básicos e simples, considerando ainda que a aula é coletiva e a atenção individual dos tutores é limitada. Mas, assim como acontece em aulas presenciais, há uma mistura de níveis entre os alunos, pois nem todos são iniciantes. Muitos já tocam algum instrumento de percussão e querem expandir essa prática, outros são percussionistas de ofício, mostrando ampla bagagem teórica e técnica. Lidar com essa diversidade é um dos grandes desafios do trabalho on-line, pois os materiais gerais são produzidos anteriormente e não podem ser adaptados para as necessidades específicas de cada aluno.

#### **4. Considerações finais**

Neste artigo, foram apontados alguns dos modelos de ensino on-line de percussão que existem atualmente. No cenário criado pelos exemplos dados, observamos como irreversível o aumento da tecnologia nos processos de ensino e aprendizagem, o que significa afirmar que será cada vez mais rara a situação unicamente presencial, face-a-face, sem nenhum apoio tecnológico. Ainda que um professor decida não usar recursos digitais, certamente seus alunos irão buscar caminhos alternativos na internet, como versões diferentes de uma música estudada, exercícios complementares aos que foram indicados, ou materiais de músicos renomados. O simples ato de compartilhar o vídeo de uma performance nas redes sociais já modifica um processo de estudo, pois a interação com amigos virtuais irá resultar em comentários, trocas de ideias e indicações de outros vídeos. Portanto, é fundamental a compreensão desse universo pelos professores, independentemente do uso que fazem das tecnologias.

Além dos diversos tipos de ensino on-line, também percebemos um crescimento nos processos de autoaprendizagem, nos quais materiais dispersos na internet são utilizados por aprendizes que organizam seus próprios conteúdos, sem recomendações ou supervisões de professores. O conjunto de todas essas possibilidades, considerando os músicos que buscam lapidar seus conhecimentos e habilidades

sozinhos, assim como aqueles que cursam currículos organizados por professores autônomos ou instituições formais, tem causado enorme impacto nos círculos de educação musical. Tanto em estudos iniciais de percussão, a exemplo do caso da licenciatura da UFSCar como aqui foi destacado, ou em estudos avançados, para o desenvolvimento de instrumentistas profissionais, o contínuo desenvolvimento das redes eletrônicas não passa despercebido e o pensamento pedagógico deve acompanhar as constantes transformações tecnológicas.

### Referências

BOWMAN, Judith. *Online Learning in Music*. Foundations, Frameworks, and Practices. New York: Oxford University Press, 2014.

DESANTIS, Nick. New Videoconferencing Tool Lets Distant Musicians Rehearse Live. *The Chronicle of Higher Education*. Disponível em: <http://www.chronicle.com/blogs/wiredcampus/new-video-conferencing-tool-lets-distant-musicians-rehearse-live/35572>. Acesso em 7/2/2017.

GOHN, Daniel Marcondes. Educação musical com as tecnologias da EaD. In: SILVA, Helena. L.; ZILLE, José Antônio B. (orgs.). *Música e educação*. Barbacena: EdUEMG, 2015, p. 157-169.

\_\_\_\_\_. *Educação musical a distância: abordagens e experiências*. São Paulo, Cortez Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. O ensino de percussão a distância. In: Congresso da ANPPOM, XIX, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Anppom, 2009, p. 29-31.

JOHNSON, Larry; ADAMS BECKER, Samantha; ESTRADA, Victoria; FREEMAN, Alex. *NMC Horizon Report: 2015 Higher Education Edition*. Austin: The New Media Consortium, 2015. Disponível em: <<http://cdn.nmc.org/media/2015-nmc-horizon-report-HE-EN.pdf>>. Acesso em 2/3/2017.

TORI, Romero. Cursos híbridos ou *blended learning*. In: LITTO, Frederic M.; FORMIGA, Marcos (Org.). *Educação a distância: o estado da arte*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2008, p. 121-128.





## **O Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Música da UFMT e o desafio da implantação da sua Habilitação em Percussão**

*José Augusto Duarte Lacerda*

*Universidade Federal de Mato Grosso – zecalacperc@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo analisa a viabilidade da implantação da habilitação em percussão no curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Mato Grosso. A análise se baseia nos respaldos dados pelo histórico da percussão na academia, pelas deliberações em torno da legislação vigente e pelo projeto pedagógico de implantação do curso de Bacharelado em Música, homologado pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da própria instituição no ano de 2012.

**Palavras-Chave:** percussão, ensino superior, habilitação.

### **The Pedagogical Protocol of the Bachelor of Music at UFMT and the Challenge of Implementing its Percussion Track**

**Abstract:** This article analyzes the viability for implementing the percussion track as part of the Bachelor of Music program at the Federal University of Mato Grosso (UFMT). The analysis includes a brief historical background of percussion in higher education, an investigation of the current Brazilian legislation regarding undergraduate programs, and a discussion regarding the document (Pedagogical Protocol) of creation of UFMT's Bachelor of Music program approved through the institution's Teaching, Research and Out-reach Council in 2012.

**Keywords:** percussion, higher education, specialization.

### **1. Introdução**

Em Dezembro de 2014, o Departamento de Artes Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) realizou concurso para docência na área de percussão. Os requisitos apresentados no edital explicitavam que o perfil do candidato era o de profundo conhecimento em instrumentos de percussão erudita. Todos os pontos das provas escrita e didática contemplavam tópicos dentro da percussão acadêmica, seguindo os moldes do que se exige de docentes de percussão em quaisquer instituições de ensino superior. Tendo sido aprovado no referido concurso, tive a certeza de que seria em médio prazo professor da Habilitação em Percussão do Bacharelado em Música da UFMT.

Todavia, através dos anos lecionando na universidade, venho encontrando percalços na implantação da habilitação. Haveria, neste sentido, uma impossibilidade de se instaurar uma nova habilitação sob duas alegações. A primeira alegação para a impossibilidade se basearia no fato de que as habilitações já estabelecidas no curso de Bacharelado em Música da UFMT ainda não teriam passado pelo escrutínio de

avaliadores do INEP, órgão do Ministério da Educação (MEC). Esta alegação, porém, não possui respaldo nas normas da universidade<sup>1</sup>, pois não há no presente momento uma resolução do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (Consepe) da UFMT que condicione a implantação de novas habilitações à avaliação das habilitações existentes. Não há também no *Projeto de Criação do Curso do Bacharelado em Música*<sup>2</sup> da UFMT qualquer menção que ratifique esta suposição. Mais importante, não há quaisquer menções quanto a este assunto nos Pareceres do Conselho Nacional de Educação (CNE) que contemplam habilitações no ensino superior. Esta alegação, portanto, não merecerá maior debate neste artigo. Ela é improcedente tanto do ponto de vista da legislação vigente quanto das resoluções que regem a UFMT.

A segunda alegação daria conta de que a criação de uma nova habilitação seria no entender do MEC a criação de um novo curso, a despeito do vasto tronco comum inter-habilitações. Este fato acarretaria em um demorado trâmite que passaria por autorização do MEC. Neste artigo, investigarei esta suposição. Para tanto, apresentarei um breve histórico da percussão na academia, como disciplina e como habilitação, exporei o que dizem as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) desde 1997, discutirei os Projetos Pedagógicos de Curso (PPC) de dois dos mais compreensivos e bem estabelecidos cursos de Bacharelado em Música do país (Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Federal do Rio de Janeiro) e discutirei o que diz PPC do nosso curso. Por fim, apresentarei minhas considerações finais baseadas na discussão das fontes supracitadas e em relato pessoal. É inevitável que tal relato se faça presente nas discussões que apresento, pois não há como dissociar a minha experiência como docente na UFMT desde março de 2015 ao tema posto.

## 2. Breve Histórico da Percussão na Academia

A percussão é a família dos instrumentos musicais cujo som é produzido através do ato percussivo – o popular “bater”. Apesar do termo “percussão” abranger pelo menos cinco subcategorias de instrumentos, as duas principais compreendem os instrumentos cujo som é produzido através da vibração de membranas afixadas ao corpo do instrumento e os instrumentos cujo som é produzido através da vibração do seu

---

<sup>1</sup> A UFMT ainda não possui regimento interno, sendo que todas as suas normas são regidas por resoluções advindas do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (Consepe).

<sup>2</sup> Para fluidez do texto, documentos como este serão referidos neste artigo como PPCs (Projetos Pedagógicos de Curso), ainda que apresentem títulos diferentes.

próprio corpo. A primeira subcategoria é formada pelos chamados “membranofones”, ou os tambores de um modo geral, enquanto a segunda é formada pelos “idiofones”, e tem como exemplo os teclados de percussão, os pratos, os triângulos, e uma infinidade de outros instrumentos (COOK, 2006).

As características acústicas supracitadas dão à percussão forte capacidade de marcação rítmica, tendo sido a mesma relegada através dos séculos ao status de mera acompanhadora em grupos musicais. Talvez por tal razão, a percussão como objeto de estudo prático e teórico teve ingresso relativamente tardio no meio acadêmico. Nos EUA, por exemplo, deu-se oficialmente apenas em 1949 quando o professor percussionista Paul Price instaurou a disciplina curricular com créditos acadêmicos de Grupo de Percussão na renomada Escola de Música da University of Illinois at Urbana-Champaign (UIUC) (PETERS, 1975). Desde então, grupos de câmara para percussão têm proliferado nas instituições de ensino superior em música por todo o mundo. Já em 1975, Gordon Peters enumerou 29 benefícios que o grupo de percussão traz a instituição educacional a qual se vincula (PETERS, 215).

Os benefícios artísticos e a demanda por parte dos envolvidos por conhecimento e desenvolvimento técnico aprofundado tornam a instauração de uma graduação em percussão consequência natural de um trabalho que demanda gradativo aperfeiçoamento. O próprio caso da UIUC se insere neste contexto em que a disciplina de grupo percussivo de câmara constitui agente propulsor de uma habilitação em percussão. Eduardo Tullio define a fundação do grupo de percussão da UIUC como marco do início da habilitação em percussão no ensino superior dos EUA (TULLIO, 2012, 34).

O Bacharelado em Música nos EUA não é fragmentado em cursos separados de instrumentos, mas sim em áreas mais abrangentes como performance musical (instrumental ou vocal), educação musical, musicologia, composição dentre outras. Considerando, portanto, que as diferentes habilitações do Bacharelado em Performance Musical nos EUA constituem cursos institucionalmente unificados, a suposição de Tullio se torna admissível. Isto se dá porque há um vasto tronco curricular comum entre os diferentes instrumentos. As únicas disciplinas que diferenciam um bacharelado em trompete para um bacharelado em percussão, por exemplo, são aquelas que dizem respeito ao instrumento em si.<sup>3</sup> Ademais, estas disciplinas específicas de

---

<sup>3</sup> Por exemplo “história e literatura do trompete” em contraste a “história e literatura da percussão”.

cada área são comumente ministradas pelo professor da área específica. É, portanto, perfeitamente plausível a hipótese de que a contratação do percussionista Paul Price para o quadro de docentes da UIUC, além da decorrente instauração do grupo de percussão como disciplina curricular, seja o marco da implantação da habilitação de percussão no ensino superior nos EUA.

## **2.1. No Brasil**

Não é exclusividade da UIUC ou dos EUA o processo em que a contratação de docente especialista e a instauração de um grupo exercem papel fundamental na implantação do curso superior em percussão. No Brasil, o curso de Bacharelado em Música equivale ao bacharelado norte-americano em performance instrumental ou vocal, de composição ou de regência. Assim sendo, o primeiro curso criado no Brasil equivalente ao bacharelado em performance instrumental em percussão nos EUA foi o Bacharelado em Música com Habilitação em Percussão da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Assim como na UIUC também na UNESP, a instauração do grupo de percussão, fundado pelo o percussionista e professor norte-americano John Boudler, levou à implantação do bacharelado na área. Considerando os benefícios artísticos e musicológicos que a disciplina de grupo de câmara para percussão ofereceria aos seus integrantes e à instituição de um modo geral, Boudler, fundou o Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto, o renomado PIAP, em 1978, ainda como curso livre. Após cerca de dois anos de existência do PIAP, Boudler conseguiu implantar o bacharelado em percussão, tendo sua primeira turma graduado em 1984 e sendo o PIAP a força motriz do curso.

Desde sua formação o PIAP tem sido premiado e tem feito turnês nacionais e internacionais. Foi essencial para que seus feitos fossem possíveis, a ênfase de seus integrantes no estudo da percussão, possibilitada pelo curso de bacharelado na área. A fundação do grupo de percussão cria demandas que se retroalimentam. Por um lado existe uma busca pela excelência; por outro, o trabalho artístico apresentado à comunidade, ambos gerando demandas pela criação de um curso.

## **3. O que dizem as Diretrizes Curriculares Nacionais**

A existência de habilitações no ensino de graduação no Brasil é amparada e incentivada pelo CNE desde a década de 1990. Em 1995, a Lei 9.131 transformou os Currículos Mínimos em Diretrizes Curriculares Nacionais, dando maior autonomia para as instituições de ensino superior para que construíssem seus currículos acadêmicos. Já em 1997, o *Parecer n° 776* da Câmara de Educação Superior (CES) do CNE dirimia que as universidades deveriam elaborar seus currículos visando o incentivo de formação profissional sólida, ensejando diferentes tipos de habilitações “em um mesmo programa” (CNE/CES 776/97, 1997, 1).

Em 2001, o relato do *Parecer CNE/CES n° 583/2001* propunha que as DCNs poderiam contemplar a existência de “habilitações e ênfases”. Já o *Parecer CES/CNE 146/2002*, se refere sete vezes à possibilidade da existência de habilitações. Este parecer discorria respeito dos cursos de música dentre outros. O oitavo artigo da resolução que aprovava as diretrizes específicas para música enfatizava a importância da garantia do perfil que o graduando deseja e da observância às especificidades de cada habilitação (CNE/CES 583/2001, 2001, 62).

Apesar de o *Parecer CES/CNE n° 067/2003* revogar o anterior, muitas das referências às habilitações ainda são mantidas no parecer de 2003 que repete grande parte do texto do parecer de 2001. Referindo-se aos objetivos das DCNs, informa que estas devem facilitar a existência de diferentes habilitações de modo a incentivar a uma “diversidade de carreiras”:

Quanto aos paradigmas das Diretrizes Curriculares Nacionais, cumpre, de logo, destacar que eles (...) devem também induzir à criação de diferentes formações e habilitações para cada área do conhecimento, possibilitando ainda definir múltiplos perfis profissionais, garantindo uma maior diversidade de carreiras, promovendo a integração do ensino de graduação com a pós-graduação, privilegiando, no perfil de seus formandos, as competências intelectuais que reflitam a heterogeneidade das demandas sociais. (CES/CNE 067/2003, 2003, 4)

Ao enumerar as diferenças entre as os antigos Currículos Mínimos e as Diretrizes Nacionais Curriculares instauradas em 1995, o parecer mais uma vez enfatiza a importância da variedade de formação, reconhecendo as habilitações “em um mesmo programa) como meio para tal (CES/CNE 067/2003, 2003, 6).

Ainda em 2003, a Câmara de Educação Superior publicou o *Parecer CNE/CES n° 0195/2003* que apresenta as DCNs para os cursos de música, dentre outros. Este parecer mais uma vez repete parte dos textos dos anteriores e faz referência sobre a

importância das habilitações (CNE/CES 0195/2003, 2003). Já a resolução nº 2 de 2004, que aprova a resolução para os cursos de música constante no *Parecer CNE/CES nº 0195/2003*, estranhamente suprime referências a habilitações. Mas amparados pelo parecer de 2003, as universidades têm elaborado PPCs que contemplam a importância da criação e da manutenção das habilitações no ensino superior.

Por fim é importante destacar que não há nos pareceres do CNE quaisquer referências à suposição de que as habilitações seriam encaradas pelo MEC como cursos separados. Ao contrário, os PPCs que discutirei a seguir sequer contemplam tal possibilidade. Neles, as graduações em instrumento musical são vistas como Habilitações dentro do curso de Bacharelado em Música.

#### **4. Os Projetos Pedagógicos de Curso**

De um modo geral, os cursos de Bacharelado em Música nas mais diversas universidades do país seguem frequentemente o seguinte padrão estrutural de habilitações: Canto, Instrumento, Regência e Composição.<sup>4</sup> Este esquema se reflete nos PPCs que determinam que o candidato a discente escolha a área (habilitação) que almeja cursar e passe por teste de habilidade específica<sup>5</sup> para ingresso. Apesar desta ramificação, as habilitações possuem largo tronco curricular comum. Os três PPCs discutidos a seguir serão abordados sob este aspecto. Esta discussão visa desconstruir a ideia de que cada habilitação constitua um novo curso de graduação cuja implantação acarrete necessariamente em gastos orçamentários e complicações burocráticas.

##### **4.1. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)**

Ao descrever o processo de admissão do candidato a discente, o *Protocolo de Renovação de Reconhecimento de Curso* da UFMG, afirma que a admissão se dá em duas etapas, a primeira sendo o ENEM, eliminatória, e a segunda, classificatória, consistindo das provas específicas para a área desejada e da redação do ENEM. É somente nesta segunda etapa que o discente informa sua opção pelo instrumento específico (UFMG, 2011). Para a instituição, o Bacharelado em Instrumentos,

---

<sup>4</sup> Esta regra não é obrigatória. No caso da Universidade Federal de Minas Gerais, somam-se a estas outras habilitações, como Música Popular e Musicoterapia. A UFMG apresenta PPCs específicos, ainda que similares, para cada habilitação.

<sup>5</sup> Os procedimentos do teste, sobretudo no que tange à audição, dependerão da escolha prévia.

independente da opção instrumental do estudante (se saxofone ou se percussão, por exemplo) apresenta a mesma carga horária (2400 horas), divididos em disciplinas do chamado “núcleo fixo” e disciplinas do “núcleo específico”. Enquanto o núcleo fixo diz respeito às disciplinas comuns não somente a quaisquer instrumentos como a quaisquer habilitações, o núcleo específico diz respeito às disciplinas específicas da área do instrumento ou de habilitação diferente.

Uma análise do *Protocolo*, documento do qual o PPC constitui o primeiro capítulo, deixa latente que a intenção dos elaboradores de se colocar vários instrumentos em um único projeto se dá pelo alto grau de similaridade curricular entre estes. PPCs separados acarretariam em desnecessária complicação burocrática. Outras habilitações, como canto, regência, musicoterapia etc. apresentam especificidades curriculares que as afastam do currículo dos instrumentos e, portanto, apresentam *Protocolos* separados, ainda que com PPCs similares ao das habilitações em instrumentos. A Habilitação em Percussão, por se tratar de instrumento, está corretamente incluída no respectivo PPC. Não é, portanto, encarada pela UFMG como um curso em separado do bacharelado em música, habilitação em instrumentos. Ao contrário, é vista meramente como uma das opções disponíveis dentre as habilitações em instrumentos.

#### 4.2. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

O documento *Curso de Bacharelado em Música, Projeto Pedagógico (minuta)* da UFRJ contempla cinco grupos de habilitações com cargas horárias diferentes. Enquanto as habilitações em instrumentos de teclado (piano cravo e órgão), bem como violão, saxofone e canto possuem a menor carga horária (2400 horas), a habilitação em regência coral possui a maior (2940 horas). Neste contexto, a habilitação em instrumentos de percussão está incluída no grupo referido como “Instrumentos de Orquestra”<sup>6</sup>, cuja carga horária apresenta 2.640 horas. O documento clarifica que a diferença nas cargas horárias e nos conteúdos específicos de cada habilitação respeita um tronco comum de disciplinas que está de acordo com as DCNs (PPC UFRJ, 2008). Há de se inferir também, portanto, que diferenças curriculares não caracterizam as Habilitações como cursos separados, mas sim como Habilitações dentro do curso de Bacharelado em Música da UFRJ.

---

<sup>6</sup> Divididos no PPC como “arcos (*Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo*), *Harpa*, sopros (*Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompa, Trompete, Trombone e Tuba*) e *Percussão*” (UFRJ, 2008).

O documento prevê ainda que a carga horária do curso seja concluída mediante o cumprimento de disciplinas de dois troncos curriculares denominados Núcleo Comum e Módulo Profissional (além de atividades complementares). O primeiro tronco compreende as disciplinas comuns a todas as habilitações, enquanto o segundo diz respeito às disciplinas específicas para cada habilitação. Cada um dos grupos de habilitações supracitado compreende um Módulo Profissional diferente. Desta feita, a habilitação em percussão se encaixa no Módulo Profissional “Instrumentos de Orquestra”. A organização clara dos conteúdos curriculares comuns e específicos torna a existência das diferentes habilitações de fácil compreensão e corrobora as especificidades de cada área. Sendo a percussão ensinada no meio acadêmico uma família instrumental tipicamente orquestral, ela apresenta uma grade curricular similar a de outros instrumentos tipicamente orquestrais como os sopros e as cordas friccionadas, por exemplo. É natural, portanto, que o PPC inclua a Habilitação em Percussão no Módulo Profissional “Instrumentos de Orquestra”.

#### **4.3. Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e a *Resolução no. 108 de 2012***

O caso da UFRJ se contrasta com o caso da UFMT, que quando da implantação do Bacharelado em Música, conforme a *Resolução do Consepe no. 108 de 2012*, aprovou apenas as habilitações em composição, regência, voz, violão, clarineta e violino. Ao ler a resolução, indaguei-me se uma possível falha na elaboração do texto do *Projeto de Criação do Curso de Bacharelado em Música* pudesse ter estabelecido seis currículos de bacharelado em música completamente distintos. Como consequência, teria a aprovação dos instrumentos em separado contribuído para a fragmentação dos currículos e constituído, em parte, um obstáculo burocrático para a implantação de futuras novas habilitações? Supus então que, houvesse o documento previsto apenas quatro habilitações, nos moldes de outras universidades, contendo composição, regência, voz e instrumento, a Habilitação em Instrumento daria conta de abarcar uma maior gama de opções, como em demais universidades. Houvesse o texto do PPC previsto a possibilidade da contratação de docentes para a implantação de mais habilitações em diferentes instrumentos, os trâmites burocráticos para tais implantações seriam simplificados.



Mas as suposições de que pudessem haver falhas no texto caem por terra em uma primeira análise documento. O PPC faz sim menção à organização tradicional nas quatro diferentes áreas supracitadas. Ademais, o documento contempla a possibilidade da implantação de novas habilitações quando da contratação de docentes formados em diferentes instrumentos. Afirma o PPC que:

Seguindo a Legislação vigente, um curso de Bacharelado em Música é dividido em Habilitações, de acordo com as especialidades da prática musical. Estas podem ser: Instrumento Musical (Clarineta, Contrabaixo, Flauta, Fagote, Oboé, Percussão, Piano, Saxofone, Trombone, Trompete, Violão, Violino, Violoncelo etc.), Canto, Composição ou Regência. Sendo assim, o título concedido ao formando é Bacharel em Música com Habilitação em Instrumento, Canto, Composição ou Regência. As Habilitações serão criadas com a atuação de alguns integrantes do corpo docente atual e à medida que houver a contratação de docente específico para o exercício pedagógico de cada especialidade. (UFMT, 2012, 18)

Com base no excerto acima, há de se concluir que com a adesão ao quadro da UFMT de docentes com experiência artística e acadêmica em outros instrumentos (de flauta a violoncelo), adicionar-se-ia habilitações nestes instrumentos ao rol de habilitações do Bacharelado em Música. Neste ponto reside o pequeno equívoco, não deste PPC, mas da *Resolução no. 108 de 2012* do seu Consepe que instituiu o Bacharelado em Música da UFMT mas deu margem para interpretações equivocadas com relação às habilitações. O texto desta resolução cita a específica aprovação das habilitações de Violão, Violino e Clarineta, Canto, Composição e Regência. A Resolução deveria ter reconhecido as equivalências curriculares das habilitações em Violão, Violino e Clarineta e tê-las considerado meramente como as opções então viáveis dentro de uma única Habilitação em Instrumento, respeitando as diferentes opções para instrumentos musicais. Sendo assim, não haveria margem para a interpretação de que os três instrumentos escolhidos quando de sua homologação seriam cursos separados. Este procedimento, a exemplo de todos os PPCs aqui discutidos, garantiria que, quando da adesão de docentes especialistas em outros instrumentos, novas habilitações em instrumentos fossem implantadas com menos entraves burocráticos.

Retornando ao PPC, o mesmo segue expondo as características do Bacharelado em Música e justificando sua implantação no estado de Mato Grosso. Neste contexto, explana que o aspecto que distingue os cursos de Bacharelado em Música, em especial nas habilitações em instrumento ou canto, de outros cursos se

encontra na disciplina de Instrumento ou Canto que abrange os oito semestres de curso. Esta é de caráter tutorial e, portanto, realizada com um único discente em sala, o que não exclui o fato de que outras disciplinas procedam coletivamente na maneira tradicional (UFMT, 2012, 17). Por fim, o documento apresenta tabelas que contemplam a organização curricular de cada uma das habilitações. Apoiado na organização apresentada, afirma que o fato de grande parte das disciplinas se situarem no tronco comum com o curso de Licenciatura em Música, já vigente na época, ampara “a imediata execução do Bacharelado em Música” (UFMT, 2012, 108).

#### **4.3.1. O Projeto de Criação da Habilitação em Percussão**

Conforme esclarece o documento em tramitação *Projeto de Criação do Bacharelado em Música – Habilitação em Percussão*, o tronco curricular comum de todas as habilitações está atualmente em 89,33% (UFMT, 2016, 06). As únicas disciplinas que diferem são as ministradas pelo professor da área (instrumento) específica, como se dá em qualquer habilitação em instrumento em qualquer lugar do Brasil e do mundo. Com a habilitação em percussão não será diferente.

Nenhuma Resolução do Conselho Nacional de Educação tipifica o significado do termo “habilitação” no ensino superior brasileiro. Desta feita, o Conselho claramente deixa a critério de cada instituição a gerência sobre o assunto. Mas os 89,33% de tronco curricular comum são prova cabal de equivalência com as outras habilitações. Seria equivocado considerar uma habilitação de tronco comum tão vasto em relação às demais habilitações como um novo curso de graduação.

### **5. Considerações Finais**

A percussão, como importante subárea de conhecimento dentro do campo da música, está inserida na academia desde o final da década de 1940, pela University of Illinois at Urbana-Champaign (EUA). No Brasil, a inserção da percussão no ensino superior como habilitação se deu já em 1979 na Universidade Estadual Paulista. Sua existência como habilitação é amparada não apenas pela sua atual presença em dezenas de bacharelados em música pelo país, mas principalmente pelo que dizem as Diretrizes Curriculares Nacionais.

As DCNs contemplam a existência de diferentes habilitações como necessárias para que haja aprofundamento e diversificação nas mais diversas áreas do conhecimento e suas ramificações e para que haja uma diversificação nas possibilidades de carreiras. Com base nestas premissas, os PPCs de Bacharelado em Música no Brasil garantem a coexistência de diferentes habilitações, como instrumentos, canto, composição e regência. Neste sentido, a percussão, quando presente, integra as habilitações em instrumentos – na qual os diferentes instrumentos podem ter garantidas suas próprias habilitações ainda que academicamente geridas por currículos e cargas horárias similares. Houvesse o Consepe da UFMT aprovado a Habilitação em Instrumento Musical, e dentro desta, as diferentes opções de instrumentos, teria ido de encontro com as DCNs. Esta afirmação se sustenta no fato de as DCNs não tipificarem habilitações como cursos novos, mas as incentivarem como estruturas curriculares que garantem a diversidade nas carreiras e na produção acadêmica. Um claro sintoma de que as habilitações não constituem curso novo é o vasto tronco curricular comum entre habilitações. Por outro lado, as disciplinas de cada tronco específico constituem importante aspecto para a garantia da pluralidade de ênfases e carreiras, fato que enfatiza a importância da existência das habilitações.

É, portanto, importante frisar que na maioria dos casos a contratação de um único professor torna exequível a implantação da Habilitação em Percussão.<sup>7</sup> A adesão de demais docentes para um certo instrumento deveria apenas acontecer em casos em que a demanda e o ingresso cresça de maneira considerável. Do ponto de vista burocrático e orçamentário, não há complicações para a implantação de uma nova habilitação além da contratação de docente e a compra de instrumental para laboratório – ambas etapas já cumpridas pela UFMT no caso da percussão.<sup>8</sup>

A percussão como habilitação tem respaldo histórico e respaldo legislativo, tendo presença nos bacharelados em música de algumas das principais universidades do país.<sup>9</sup> Sua implantação é também amparada pelo próprio *Projeto de Criação do Curso de Bacharelado em Música* da UFMT. É, portanto, não apenas exequível pelo fato de o instrumental básico para laboratório já ter sido adquirido e o docente da área já ter sido

---

<sup>7</sup> Este único professor ministra as disciplinas relacionadas à sua área. Por exemplo, uma classe de história e literatura de violino equivale a uma classe de história e literatura da percussão, cada uma ministrada pelo professor de sua respectiva área.

<sup>8</sup> E além da garantia de espaço físico para o laboratório, obviamente.

<sup>9</sup> Como UFBA, UFG, UFMG, UFRJ, UFRN, UFSM, UFU, UNESP, UNICAMP, UNIRIO, USP entre outras.

concurado pela instituição, mas principalmente por conta do respaldo normativo. Por fim, a sua implantação é essencial para que a UFMT dê mais um passo na equalização de suas forças em relação às demais instituições gratuitas de ensino superior no país, servindo o Centro-Oeste com a mesma abrangência com que as demais instituições servem suas respectivas regiões.

## Referências

BRASIL. Ministério da Educação. Parecer CNE nº 776/97, de 1997 de 03 de dezembro de 1997. Orienta para as diretrizes curriculares dos cursos de graduação. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 1997. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf\\_legislacao/superior/legisla\\_superior\\_parecer77697.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf_legislacao/superior/legisla_superior_parecer77697.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Parecer nº CNE/CES 583/2001, de 04 de abril de 2001. Orientação para as diretrizes curriculares dos cursos de graduação. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 2001. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0583.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Parecer nº CES/CNE 146/2002, de 03 de abril 2002. Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em Direito, Ciências Econômicas, Administração, Ciências Contábeis, Turismo, Hotelaria, Secretariado Executivo, Música, Dança, Teatro e Design. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 2002. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0146.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Parecer nº CES/CNE 067/2003, de 11 de março de 2003. Referencial para as Diretrizes Curriculares Nacionais – DCN dos Cursos de Graduação. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 2003. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0067.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Parecer nº CES/CNE 195/2003 de 05 de agosto de 2003. Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em Música, Dança, Teatro e Design. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 2003. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES\\_0195.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES_0195.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Resolução nº 2 de 2004. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 2004. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES02-04.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

COOK, G. *Teaching Percussion*. New York: Schirmer Books, 1997.

PETERS, Gordon. *The Drummer: Man – A Treatise on Percussion*. Wilmette: Kemper-Peters, 1975.



TULLIO, Eduardo Fraga. *O Grupo do Brooklin – Semente da Percussão Contemporânea no Brasil*. 201 f. Tese (Doutorado em Música)–Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

UFMG. Escola de Música. *Protocolo: renovação de reconhecimento de curso MEC Curso de Bacharelado com Habilitação nos Instrumentos Piano, Harpa, Violão, Percussão, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompete, Trompa, Trombone, Saxofone, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo*. Disponível em: <[http://www.musica.ufmg.br/images/Texto/Graduacao/protocolos/protocolo\\_CursoInstrumentos.pdf](http://www.musica.ufmg.br/images/Texto/Graduacao/protocolos/protocolo_CursoInstrumentos.pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2016.

UFMT. Departamento de Artes. *Projeto de Criação do Curso de Bacharelado em Música*. Não disponível online. 2012.

UFMT. Departamento de Artes. *Projeto de Criação do Curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Percussão*. Não disponível online. 2016.

UFMT. Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão. *Resolução CONSEPE n.º108, de 09 de Dezembro de 2002*. Disponível em: <<http://sistemas.ufmt.br/ufmt.resolucao/OpenResolucao.aspx?resolucaoUID=8250&ano=2012&tipoUID=2>> Acesso em: 10 jun. 2016.

UFRJ. Escola de Música. *Curso de Bacharelado em música Projeto Pedagógico (minuta)*. Disponível em <[http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=104:projeto-pedagogico-do-bacharelado&catid=36&Itemid=62](http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=104:projeto-pedagogico-do-bacharelado&catid=36&Itemid=62)>. Acesso em: 12 jun. 2016.



## **O diálogo multifacetado entre artes e tecnologias para a iniciação em percussão: desafios, possibilidades e apontamentos para a musicalização de 08 a 14 anos<sup>1</sup>**

*Ronan Gil de Moraes*

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia/Câmpus Goiânia – ronangil@gmail.com*

*Jean Paulo Ramos Gomes*

*Licenciatura em Música - IFG/Câmpus Goiânia – prgjean@gmail.com*

*Léia Cássia Pereira da Paixão*

*Licenciatura em Música - IFG/Câmpus Goiânia – leiacassia2213@gmail.com*

*Lucas Davi de Araújo*

*Licenciatura em Música - IFG/Câmpus – ipa.lucas@gmail.com*

*Lucas Fonseca Hipolito de Andrade*

*Licenciatura em Música - IFG/Câmpus – lucasfhandrade@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho apresenta questões pertinentes à iniciação musical voltada ao ensino de solfejo, percepção e principalmente de práticas instrumentais percussivas. Ele surgiu como consequência de atividades realizadas em curso de extensão para crianças. Dentre as propostas, houve uma clara associação de tecnologias variadas e de processos criativos. Descreve-se aqui possíveis ferramentas para o desenvolvimento cognitivo, emocional e afetivo, trazendo ainda forte estímulo perceptivo e sensorial dos alunos de uma geração eminentemente conectada e de contato amplo com a sociedade digital em curso.

**Palavras-Chave:** Percussão, Musicalização, Instrumento musical, Artes, Novas tecnologias.

**The multiple dialogue between arts and technologies for percussion education: challenges, possibilities and practical suggestions for Music introduction with 08 to 14 years old students.**

**Abstract:** This article presents some pertinent aspects to the musical introduction to percussive practices, music theory and ear training. It was developed as a consequence of activities in a specific project for children. Among the suggestions, there was a clear association between various technologies and creative processes. Possible tools for cognitive, emotional and affective development are described here, which also brings strong perceptive and sensorial stimulation of students, especially those of a generation that is eminently connected and tied to the digital aspects of our society.

**Keywords:** Percussion, Musical education, Musical instrument, Art, New technologies.

---

<sup>1</sup> Projeto ligado ao Programa Interinstitucional de Extensão em Percussão (PROPERC) com financiamento do Governo Federal via *Edital PROEXT 2015* para a Linha temática “Cultura e Arte” dentro das atividades do Núcleo de Excelência para o Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão (NEP<sup>3</sup>).

## 1. Introdução

O presente artigo relata as experiências construídas em um projeto de iniciação musical e ensino de percussão com discussão multidisciplinar e novas tecnologias associadas. Por meio deste curso de extensão, alunos entre 08 e 14 anos vivenciaram, em aulas semanais durante cinco meses, a prática e o estímulo da musicalização através de aulas de percussão, solfejo e percepção em correlação com outras áreas artísticas (pintura, vídeo arte, vídeo game arte) e através do emprego de novas tecnologias. A música é uma ferramenta ampla de conhecimento e de transformação do ser humano e, na educação portanto, deve ser tida como matéria dinamizadora para um processo educativo e formativo voltado para o desenvolvimento integral do indivíduo, enquanto ser e cidadão. PRADO & JUNQUEIRA afirmam que:

O trabalho na área da música deve estar pautado acima de tudo, no respeito ao nível de percepção e de desenvolvimento de cada criança, bem como, sua fase e suas diferenças socioculturais, possibilitando por meio da linguagem musical, o desenvolvimento da comunicação e expressão. Logo, a música, se integrada aos conteúdos, torna a educação mais prazerosa, divertida e contextualizada. (PRADO & JUNQUEIRA, 2009: 3032).

Por outro lado, JÚNIOR & SILVA (2014) reforçam que, por meio de práticas lúdicas em atividades em grupo, a educação musical procura favorecer a socialização, o desenvolvimento da criatividade, memória, disciplina, desenvolvimento motor, conhecimento e valorização das diferentes manifestações culturais de uma forma geral. Historicamente várias metodologias ativas foram desenvolvidas no séc. XX por autores como KODÁLY (2004), ORFF & KEETMANN (1950), DALCROZE (1920) e WILLEMS (1970) que propuseram um redimensionamento dos princípios do ensino musical. Autores da segunda metade do séc. XX também contribuíram para a discussão sobre educação musical e formação humana e para o desenvolvimento de abordagens mais integradoras, em consonância com uma formação integral do indivíduo e muitas vezes em contato com o repertório contemporâneo (SHAFFER, 1967; PAYNTER, 1970; SELF, 1967; GORDON, 2000; SWANWICK, 1979).

O projeto pautou-se ainda na utilização de novas tecnologias durante o processo de musicalização. Com o desenvolvimento tecnológico atual e, sobretudo, com a ampla conectividade, interesse e interação de gerações mais jovens surge a

possibilidade de integrar aparatos (tablets, smartphones, computadores, projetores, entre outros) ao processo de musicalização. Assim, por meio da mediação feita pelo professor, estes podem proporcionar aos alunos a vivência da música e da manipulação sonora de maneira interativa, lúdica e acessível. Propostas de musicalização que utilizam novas tecnologias vem sendo desenvolvidas por meio de diferentes abordagens, dentre elas pode ser citado a proposta de educação musical por meio do software *Encore* (PINTO, 2007), o blog como uma proposta de curso de extensão online (LIMA, MARINHO & ARALDI, 2013), além do trabalho de PAIVA (2015) cuja pesquisa no curso de licenciatura em música aborda método de aprendizado por meio de tecnologias digitais. Outros autores ainda contribuem com estudos nesse campo reforçando a utilização de propostas tecnológicas como LIMA (2008) e FERNANDES & COUTINHO (2014).

## 2. Metodologia

A abordagem metodológica utilizada priorizou a pesquisa bibliográfica e o desenvolvimento de uma série de atividades específicas para o projeto. Sendo assim, durante todo o processo de planejamento das aulas, se fez necessário uma constante reflexão por parte dos professores que se deu no intuito de perceber se as ferramentas e metodologias utilizadas estavam em consonância com as possibilidades técnicas e faixa etária dos alunos.

Para as aulas, que aconteceram em um encontro semanal de 2 horas, os alunos foram divididos em duas turmas, sendo uma formada com alunos entre 08 e 11 anos (Turma A) e outra com alunos entre 12 e 14 anos (Turma B). Os conteúdos foram separados em solfejo e percepção (1 hora) e iniciação em percussão (1 hora). No decorrer do curso, os alunos entraram em contato com diversos materiais (tinta, massa de modelar, pincel, instrumentos de percussão) além de obras de arte e obras literárias representando o suporte material e imaterial para o desenvolvimento das atividades. Essas ferramentas tiveram o objetivo de estimular a criatividade e a percepção multissensorial dos alunos, sensibilizando-os ainda para diferentes formas de expressão artística e para a apreensão mais global do fenômeno musical e artístico. É importante salientar que todas as criações dos alunos tanto musicais (gravadas e filmadas) como físicas (através de desenhos, pinturas, esculturas e partituras gráficas) foram arquivadas



para revisão dos alunos de processos anteriores e para reflexão dos professores a respeito dos resultados das práticas pedagógicas realizadas.

### **3. Resultados**

#### **3.1. Descritivo de abordagens empregadas**

##### **3.1.1. A menina e o Tambor**

Uma das propostas do curso foi criar a trilha para o vídeo “A menina e o tambor”. Esta é uma animação com trilha sonora original composta por Fernando Moura com participação de Carlos Negreiros feita para a série “Livros Animados” a partir do livro “A Menina e o Tambor” de Sonia Junqueira com ilustrações de Mariângela Haddad. Os alunos recriaram a trilha sonora fazendo com que esta fosse apresentada em tempo real, na qual o vídeo (sem o áudio original) foi projetado em um telão no centro do palco enquanto os alunos tocavam na lateral do palco. O resultado foi correlacionado ao processo de criação musical do cinema mudo e os alunos foram estimulados a perceber as possíveis interações que se estabelecem entre música e vídeo arte.

##### **3.1.2. Composição de Kandinsky**

Foi proposta uma criação musical utilizando-se vídeo-partitura que partiu de animação baseada no quadro “Composição VIII” de Wassily Kandinsky. O vídeo apresenta a pintura original e depois passa a mostrar suas figuras e formas geométricas deslocadas, movimentando-se e reorganizando-se visualmente. Como conteúdos específicos foram trabalhados a relação entre pintura e vídeo, geometria e espacialidade, notação não convencional (vídeo-partitura) e gesto musical. Na atividade proposta, os intérpretes tiveram a liberdade de escolher seus próprios instrumentos dentre materiais encontrados em sala de aula (régua, esquadro, carteira, caderno, entre outros), mas estes instrumentos deveriam ter uma relação geométrica com as figuras de Kandinsky e uma utilização correlacionada aos aspectos do vídeo (velocidade, direcionalidade, deslocamento e tamanho). A limitação na escolha de materiais aguçou a criatividade dos intérpretes para descobrir novos instrumentos possíveis. Depois que os alunos se propuseram a descobrir novos sons com os objetos, eles adquiriram novas perspectivas

para as funções e finalidades de objetos inusitados, passando a ressignificar o objeto “instrumento musical” e percebendo novos instrumentos potenciais no cotidiano.

### **3.1.3. La Fontaine de criatividade**

Houve no curso uma proposta de desenvolver maneiras de recontar e acompanhar musicalmente uma fábula tendo sido escolhido duas de La Fontaine para que os alunos ampliassem e expandissem as histórias musicando-as. As turmas trabalharam separadas nesse projeto, sendo que a turma “A” ficou com a fábula “A Cigarra e a Formiga” e a turma “B” com “O Corvo e a Raposa”. Nas duas turmas houve um processo de criação que passou pela reelaboração da fábula (inserindo-se um início e um final complementar à história original) e pelo processo criativo coletivo de, através do instrumental de percussão, musicar o desenvolvimento narrativo. Segundo Dohme o contato da criança com as fábulas tem uma importância significativa, pois:

As fábulas irão trazer a ela exemplos de fatos, características de personalidades e tipos de relacionamentos que vão levar a consequências. Estes exemplos farão com que ela exercite o seu raciocínio crítico, convidando-a a relacionar estas experiências com anteriores e com os valores que seus pais e professores estão lhe transmitindo, de forma a dar elementos para a formação de uma escala de valores própria e capaz de formar um repertório de inspiração de como agir em situações concretas. (DOHME, 2004: 3 - 4).

Neste contexto as fábulas vão além de meros adereços e são potenciais fontes de elaboração musical correlacionando ainda formação de conteúdos e desenvolvimento de habilidades técnicas, criatividade e sensibilidade narrativa em exercício direto com literatura.

### **3.1.4. Vídeo Game arte e Escher em diálogo musical**

Durante o curso foi desenvolvido uma interação entre vídeo game e criação musical através da improvisação. Os alunos foram estimulados a criar os sons que acompanharam o desenvolvimento das ações enquanto os colegas iam revezando quem jogava cada cena. O desenvolvimento do mundo sonoro do jogo foi dividido em dois tipos: a sonoridade do ambiente relativo a cada cena (fase do jogo) que era jogada e os sons incidentais das ações da personagem na fase. Assim, divididos em dois tipos de

atividade e de focos de atenção, os grupos (cada qual com sua atribuição) foram usando instrumentos de percussão para musicar o enredo e o desenvolvimento das ações. O jogo escolhido para tal proposta foi *Monument valley* (Estúdio Ustwo) que tem uma estética de vídeo game arte bastante interessante e possibilita uma série de deslocamentos espaciais da personagem por cenário muito dinâmico e baseado em uma arquitetura visual transformada pela ação e mobilidade da personagem. Este jogo, ganhador de 14 prêmios, é um quebra-cabeça cheio de labirintos onde a personagem os percorre para desenvolver a narrativa em contínuas trajetórias impossíveis. Os cenários são todos baseados nas gravuras e telas de Maurits Cornelis Escher e no conceito de cenário de geometria variável criado partindo-se de sobreposição de estruturas incongruentes, impossíveis e baseadas em ilusão de ótica. Com a referência direta à arte de Escher, pôde ser trabalhado também o artista em questão e parte de seu contexto criativo, além de suas principais obras e aquelas que inspiraram alguns cenários do jogo.

### **3.2. Processos criativos**

Em meio a todas as atividades abordadas acima, um dos recursos utilizados no decorrer do curso foi o desenvolvimento do processo criativo individualizado e coletivo. A possibilidade de cada aluno criar parte do processo musical, sendo ele autor de partituras gráficas e compositor/intérprete de suas próprias obras ou ainda responsável pelo desenvolvimento das ideias de colegas, estimulou uma troca importante entre eles e foi vetor de aquisição e desenvolvimento de habilidades e conteúdos. Nas peças desenvolvidas como música de câmara e nas peças solo, o processo criativo esteve ligado ao surgimento de situações novas para eles, de teste de novos instrumentos, de experimentação por tentativa e erro de algo original e próprio (individualmente ou no contexto da coletividade). O processo criativo foi estimulado tanto através da produção de partituras gráficas (de autoria dos próprios alunos) a serem relidas no decorrer da apresentação ou através da improvisação (trabalhada e estimulada no decorrer das atividades).

As influências, vivências e percepções cotidianas eram muitas vezes registradas em desenho no papel, este desenho passava a ser sua partitura gráfica pessoal que virava música através da relação entre corpo – gesto – instrumento – sons. Segundo LEITE (1994: 207) “a capacidade criadora está diretamente associada ao

processo de viver e organizar experiências vividas ampliando o repertório existencial do indivíduo”. Foi notório o modo com que as crianças colocavam a personalidade em evidência e expressavam-se progressivamente com maior liberdade no decorrer do curso como um todo.

Uma das atividades foi colocar sonoridades musicais em fábulas, onde os alunos escolhiam o material percussivo para atribuir sons a personagens e ações durante o desenvolvimento da narrativa. Os alunos construíram uma trilha original para as fábulas e estiveram envolvidos e ligados uns com os outros no criar coletivo. Para LEITE (1994: 215), “quando o indivíduo vive a dinâmica do processo criativo sem obstáculos e com certa regularidade, dizemos que se deu num fluxo livre de energia”. O fluxo livre de energia criativa é o que faz com que o aluno crie e não seja impedido de pensar o novo, sendo a criatividade juntamente com a imaginação a possibilidade de romper os limites físicos da sala de aula e ir além. Como GOMES afirma:

E a música promove o desenvolvimento humano, unindo corpo e mente na liberdade de criação e recriação de sua própria ação. E a escola ao buscar as relações existentes entre a criatividade, a imaginação, a memória, a atenção e o desenvolvimento efetivo do indivíduo estará proporcionando o desenvolvimento integral e humano da criança. (GOMES, 2013: 24)

É importante para o desenvolvimento cognitivo da criança que o crescimento humano seja associado à música e está à liberdade de criação. O fato de possibilitar às crianças em formação criar música está diretamente ligado ao desenvolvimento humano e formação cultural mais amplo e profundo, galgados ainda na busca individual de significação, mas respaldada pela interação coletiva e de respeito à diversidade.

### **3.3. Artes Integradas**

Privilegiando as diversas formas expressivas, utilizando-nos de diferentes linguagens (fala, jogos, dramatização, música, dança, desenho, pintura, literatura, argila), ampliamos a ideia de arte para além da técnica – como expressividade, comunicabilidade. E expressar-se livremente é, antes de tudo, direito inalienável de crianças e adultos. (LEITE, 1998, p. 149 apud BAUMER, 2012, p. 169).

Como afirma o autor, trabalhar o diálogo entre as diversas linguagens artísticas fortalece a capacidade expressiva e de comunicação. Um dos cuidados

tomados no planejamento e realização do curso então foi pensar o ensino de música, e especificamente o ensino de percussão, correlacionando-o com outras linguagens artísticas para estimular um abrangente desenvolvimento de capacidades estéticas e analíticas e em busca de uma formação educativa que insira o indivíduo em uma dimensão criativa mais ampla. A associação entre as variadas formas de expressão possibilitou que os alunos criassem relações com outras áreas do conhecimento artístico e multidisciplinar e, principalmente, atribuíssem significados a essas relações. Segundo NUNES & OLIVEIRA (2012):

Se os elementos constitutivos, como uma cor, uma linha ou um timbre, já possibilitam a geração de alguns efeitos de sentido, estes mesmos elementos, se articulados pelas múltiplas associações que cada texto apresenta, vão gerar renovadas fontes de significação dado o desvelamento da complexidade das cadeias de combinações, imprevisíveis porque são próprias de cada texto, que é único, singular. (NUNES & OLIVEIRA, 2012: 882).

A atividade “A menina e o tambor” dialogou assim com a vídeo arte, sendo que a criação dessa trilha sonora os fez refletir sobre os ruídos cotidianos com os quais convivem, sobre como estes interferem e como permitem atribuição de significados em situações do dia a dia. Por outro lado, ficou claro no processo de composição sobre a obra de Kandinsky, que o vídeo também pode ser utilizado como fonte de aprendizado musical em correlação com conteúdos de geometria e matemática, além de proporcionar mais uma correlação com a vídeo arte e com as artes plásticas. A discussão sobre formas geométricas, diferenças entre elas e seus ângulos característicos eram pontos frequentes de questionamento e de correlação com o gesto instrumental e a interpretação musical possível. Por outro lado, com as fábulas foi trabalhada a correlação e os espaços de diálogo entre música e literatura. Assim, os intérpretes tiveram a oportunidade de ampliar o enredo de histórias já conhecidas, desenvolvendo suas capacidades de criação, o trabalho em conjunto, a interpretação e musicalidade em relação coerente com o desenvolvimento narrativo e em paralelo às formas próprias do desenvolvimento literário. Por último a integração entre música e vídeo game arte (além de muito estimular e agradar os alunos) mostrou associação interessante para a criação e para o desenvolvimento de conteúdos integrados em uma perspectiva muito prolífica e que merece ainda mais ampla discussão no meio acadêmico.

### **3.4. Novas Tecnologias**

As novas tecnologias proporcionam uma perspectiva mais ampla do mundo, abrangendo vários potenciais campos de atuação. MOORE (1982: 1) afirma:

Devido ao fato da tecnologia modificar constantemente seu conjunto de possibilidades, ela proporciona uma ligação dinâmica e vital entre a imaginação humana e a realidade. [...] Em nenhum outro campo a tecnologia contemporânea é mais sugestiva de possibilidades interessantes do que nas artes criativas.

Com base nesta perspectiva, o vídeo do Kandinsky foi recodificado em uma vídeo-partitura, nesta os alunos podiam ler e interpretar as figuras geométricas que inicialmente guiaram a escolha instrumental e o gesto musical. A atividade “Vídeo game arte e Escher em diálogo musical” explorou de modo ainda mais direto a relação de novas ferramentas potenciais de auxílio à musicalização e transmissão de conhecimentos com desenvolvimento associado de habilidades performativas. É por meio da ampla conectividade e interesse de gerações mais jovens em tecnologias presentes no cotidiano que surge a possibilidade de integrar aparatos variados ao processo de educação musical, performance e estímulo inicial para a criação artística.

#### **4. Conclusão**

Verificou-se que as metas propostas no planejamento metodológico foram favoravelmente alcançadas. Os alunos se identificaram com as propostas e procuraram desenvolver suas habilidades e formas de compreensão do conteúdo musical. Eles passaram a buscar gestos musicais próprios, mas também referenciais significativos na escuta e desenvolveram amplamente o ato criativo da composição musical coletiva e individual. Realizando a apresentação musical no fim do curso, desenvolveram os aspectos próprios da performance com plateia e do aprimoramento técnico musical para tal. Constatou-se também que as interações humanas entre os alunos foram significativas em um processo coletivo e onde houve interesse, engajamento e motivação para o trabalho. As tecnologias empregadas contribuíram em inúmeros aspectos para o desenvolvimento das atividades pois, como procurou-se integrar ao projeto artes essencialmente numerizadas (vídeo arte, vídeo game arte), a presença de tecnologias tornou todo o universo lúdico mais desafiador e estimulante. As sugestões aqui apontadas podem servir de base para a elaboração de mais materiais particulares

para outros cursos e pode servir possivelmente como modelo para projetos onde a iniciação em percussão pode lançar as bases de uma musicalização integrada com outras artes e dinamizada por novas tecnologias, fator ainda de amplo interesse e atratividade para um público com idades variadas.

## Referências

BAUMER, Édina Regina. A música no ensino da arte: relações entre linguagens ou interdisciplinaridade? *POIESIS – Revista do programa de pós-graduação em educação*. Universidade do Sul de Santa Catarina. Jul./Dez. 2012. p. 161-175.

DALCROZE, Émile Jaques. *Le Rythme, la musique et l'Éducation*. Paris: Librairie Fischbacher, 1920.

DOHME, Vania D'Angelo. Atividades lúdicas na educação – o caminho de tijolos amarelos do aprendizado. *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 2004.

FERNANDES, Sandra Gomes. COUTINHO, Clara Pereira. Tecnologias no ensino da música: revisão integrativa de investigações realizadas no Brasil e em Portugal. *Educação, Formação & Tecnologias*. Portugal, 93-109. 2014

GOMES, Laudicéia Camargo Correia. *A importância da musicalização no desenvolvimento das funções psíquicas superiores nas crianças da educação infantil*. Paraná, 2013. Páginas, 33. Dissertação. Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

GORDON, Edwin (2000). *Teoria da Aprendizagem Musical, Competências, Conteúdos e Padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

JÚNIOR, José Wellington B. Araújo; SILVA, Jorge José Ferreira da. Musicalização através da rítmica da música de Luiz Gonzaga na perspectiva do método Carl Orff: Uma abordagem em educação musical. In: *CINTEDI*. Campina Grande. Editora Realize. 2014.

KODÁLY, Zoltan. *333 elementary exercises (The Kodály Choral Method)*. Londres: Boosey & Hawkes, 2004.

LEITE, Edimar. Dinâmica evolutiva do processo criativo. In: ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de & VIRGOLIM, Angela M. R. *Criatividade: expressão e desenvolvimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

LIMA, Maria Helena de. *'Música, mídia, novas tecnologias e contexto escolar' – novas perspectivas, modelos e significados em educação musical: algumas reflexões, interlocuções e variações sobre o tema*. Cadernos do Aplicação, Porto Alegre, v. 21, n. 2, jan./jun. 2008.

LIMA, Wellington D. MARINHO, Vanildo M. ARALDI, Juciane. *Educação musical e tecnologias digitais: relato de experiência sobre a atualização de blog e preparação de um curso online*. Universidade Federal da Paraíba, 2013.

MOORE, F. Richard. *Uma Abordagem Tecnológica da Música*. University of California, San Diego. 1982.

NUNES, Sandra C.; OLIVEIRA, Sandra Regina. Tudo a ver: questões interdisciplinares. In: 21 Encontro Nacional da ANPAP, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Online)*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 873 – 888.

ORFF, Carl. KEETMANN, Gunild. *Musik für Kinder*. Volumes 1–5. Schott Musik International, Mainz 1950–54.

PAIVA, Luciano L. Gomes. *O uso das tecnologias digitais no ensino e aprendizagem musical - Um estudo com guitarristas licenciandos em música na UFRN*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

PAYNTER, John & ASTON, Peter (1970). *Sound and Silence, Classroom Projects in Creative Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

PINTO, Mirim Corrêa. *Tecnologia e ensino-aprendizagem musical na escola: uma abordagem construtivista interdisciplinar mediada pelo software Encore versão 4.5*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PRADO, Elisabete Terezinha do; JUNQUEIRA, Sérgio Rogério Azevedo. Musicalização: nas séries iniciais do ensino fundamental. In: *EDUCERE - IX CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO*. Curitiba: Pucpr. p. 3030 – 3036. 2009.

SELF, George. *Nuevos sonidos en clase*. Buenos Aires: Ricordi, 1967.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SWANWICK, Keith. *A basis for music education*. London: NFER Publishing Company, 1979.

WILLEMS, Edgar. *As bases psicológicas da educação musical*. Berna: Pro-Musica, 1970.





## **Relato das estratégias de ensino de bateria na Universidade Estadual de Campinas**

*Leandro Barsalini*

*Unicamp – leandrobarsalini@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo relata a experiência docente na disciplina de Percussão Popular, com ênfase no instrumento bateria, desenvolvida nos últimos dez anos no curso de bacharelado em Música da Unicamp. São apresentadas algumas estratégias de trabalho, visando equilibrar uma formação adequada ao nível superior à prerrogativas institucionais de desenvolvimento mútuo entre ensino e pesquisa.

**Palavras-Chave:** Aulas de Bateria; Ensino Superior; Música.

### **Report on drumset teaching strategies at the State University of Campinas**

**Abstract:** This paper reports the teaching experience in the discipline of Popular Percussion, with emphasis on the drumset, developed in the last ten years in the Music course at Unicamp. Some work strategies are presented, aimed at balancing appropriate training at a higher level than the institutional prerogatives of mutual development between teaching and research.

**Keywords:** Drumset Classes; College Education; Music.

Este artigo compreende um relato das experiências de ensino do instrumento bateria na Universidade Estadual de Campinas, levadas a cabo nos últimos dez anos. A partir da minha atuação como docente nessa instituição, iniciada em 2007, busco constantemente alinhar demandas que inicialmente podem se dirigir a diferentes perspectivas, mas que no decorrer do trabalho acabam convergindo nos próprios resultados alcançados pela disciplina. Como professor responsável, em última instância, me cabe administrar as aspirações e expectativas dos alunos (que são tão heterogêneas quanto o número de indivíduos em curso) à dinâmica e exigências de um curso dessa natureza, respeitando as diretrizes básicas de um projeto pedagógico pessoal e do próprio Departamento em que atuo.

A disciplina Percussão Popular compreende uma série de oito semestres no estudo da percussão, tendo como instrumento central a bateria. O catálogo de Graduação 2008 inaugurou a distinção entre áreas específicas dentro do bacharelado em Música Popular, que até então eram aglutinadas em uma única sigla. Assim, especificidades instrumentais passaram a ser representadas através das modalidades

Cordas (contrabaixo, guitarra e violão), Sopros (saxofones), Teclados (piano), Percussão (bateria) e Voz. A manutenção do quadro docente nesses instrumentos específicos é um legado da própria configuração original do curso de Música Popular, inaugurado em 1989, então bastante influenciado pelo modelo da Berklee College of Music, escola norte-americana referência internacional no campo dos estudos instrumentais.

A influência do jazz, quer na composição geral do repertório de estudos, seja através da aplicação de métodos e material bibliográfico de origem norte-americana, ou mesmo em função do próprio perfil dos professores, foi bastante intensa nas primeiras gerações de alunos do curso de Música Popular da Unicamp. Tal característica se mantém até os dias atuais, principalmente pela inegável contribuição que esse material impõe ao desenvolvimento técnico musical dos instrumentistas. No entanto, a presente geração já encontra um contexto bem mais favorável ao desenvolvimento de um trabalho pautado na história da música popular brasileira e respectivo repertório, tendo em vista a crescente produção acadêmica na área, impulsionada pelos próprios pesquisadores que atualmente compõem o quadro docente do curso.

Atualmente, a disciplina Percussão Popular conta com dezesseis alunos matriculados<sup>1</sup>, e está estruturada em módulos, cuja totalidade abrange o que considero os mais importantes aspectos para a sólida formação de um baterista, a saber: a) técnica; b) coordenação; c) leitura; d) tempo / pulso; e) sonoridade; f) aspectos históricos do instrumento; g) conhecimento de gêneros representativos para o instrumento e execução dos respectivos ritmos; h) formação de referencial acerca de gravações, bateristas e estilos individuais que balizam parâmetros interpretativos da música popular; i) criatividade musical e desenvolvimento de linguagem pessoal; j) postura corporal, exercícios de aquecimento físico, relaxamento e prevenção à fadiga muscular. Todos os aspectos elencados estão presentes, de maneira geral, nos oito semestres de instrumento, sendo que alguns são enfatizados conforme o módulo trabalhado<sup>2</sup>. A definição do módulo a ser aplicado em cada semestre é feita geralmente em diálogo com o aluno, orientada pelas condições individuais e anseios

---

1 Em média, são aprovados anualmente através de processo seletivo (Vestibular) três alunos. É frequente, ainda, a participação semestral de alunos intercambistas, decorrentes de programas institucionais de internacionalização. Nesses dez anos de relato, o curso recebeu alunos dos Estados Unidos, Austrália, Colômbia, Argentina e Moçambique.

2 Atualmente, os módulos estão estruturados da seguinte maneira: Coordenação, Técnica e Leitura; Ritmos Brasileiros; Estilos de Samba I e II; Jazz I e II; Funk; Ritmos Afro-cubanos.

musicais dele e pelo entendimento do professor quanto à pertinência didático-pedagógica da aplicação de determinados exercícios naquele momento. Dessa maneira, embora todos os alunos compartilhem, na totalidade do curso, um núcleo comum de exercícios, a ordem de assimilação dos conhecimentos varia a cada caso. Cabe ao professor entender as diferenças individuais e suas respectivas potencialidades, graduando os desafios e buscando extrair o máximo possível na produção musical de cada aluno.

Ao final do quarto e do oitavo semestres, os alunos devem apresentar um recital, cujo programa contemple os gêneros até então abordados. Os recitais são comentados, intercalando a prática musical à exposição, por parte do próprio aluno, dos elementos técnicos e musicais envolvidos, os desafios propostos e as estratégias de estudo para superá-los, além do contexto histórico e musical de cada peça executada. É obrigatória a presença de todos os colegas bateristas; um membro “externo” à classe de graduação (geralmente um baterista / percussionista aluno da Pós- Graduação) é convidado, e ao final da apresentação é estabelecido um debate entre os bateristas presentes. Esse esquema promove, além do desenvolvimento musical comum a qualquer recital, a necessidade de organização e sistematização do conhecimento adquirido, para a exposição oral. Por outro lado, é exigido a cada aluno espectador que formule, para debate, ao menos um apontamento crítico relativo à performance e ao recital como um todo, no sentido de fomentar a discussão e trazer elementos à autoavaliação de quem tocou.

Os alunos que não têm o compromisso de apresentar o recital, pelo fato de não estarem no quarto ou no oitavo semestres, devem preparar uma exposição com duração aproximada de vinte minutos, cujo tema seja pontual e verse a respeito de um estudo específico trabalhado durante o semestre: um estilo, um baterista, um solo desenvolvido, uma transcrição, uma técnica, etc. Procuo definir um esquema de apresentação no qual as exposições se assemelhem a comunicações de congressos, com a diferença de que, necessariamente, os alunos devem aliar a exposição oral com o uso de slides e áudios, a exemplos executados ao vivo, na bateria. A esses encontros, costumo intitular “Seminários de Bateria”. Por fim, as avaliações semestrais refletem basicamente o envolvimento e desempenho do aluno durante as aulas e o trabalho decorrente, seja no seminário, seja no recital.

Essa experiência vem incentivando o desenvolvimento de uma postura mais crítica e reflexiva de cada aluno perante sua prática musical e o próprio processo de

aquisição de competências durante o curso. Além disso, promove o estabelecimento de uma relação de confiança e cumplicidade em toda a classe, em função da mútua troca de informações e conhecimentos, sendo que todos se sentem capazes de colaborar junto ao grupo com suas próprias experiências, impressões e reflexões. Tratando-se de um curso superior, entendo que o desenvolvimento musical deve fomentar, à medida das possibilidades de cada aluno, propostas de formulação de ideias e sistematização dos conhecimentos no formato da pesquisa acadêmica. Nesse sentido, os alunos são constantemente estimulados a desenvolver projetos de Iniciação Científica<sup>3</sup>.

Em determinados contextos musicais, o aprendizado dos ritmos na bateria deve ser acompanhado pelo contato com instrumentos de percussão característicos, e suas práticas mais comuns. Como exemplo, no cenário específico da música popular brasileira, é de extrema importância que, ao trabalhar na bateria um ritmo como maracatu, o aluno deva passar pela experiência de tocar alfaia, xequerê, tarol, gonguê e ganzá, preferencialmente em grupo. Esse é um dos motivos que me levaram a formalizar uma disciplina de Tópicos Especiais, que funciona como complemento às aulas individuais de bateria. Nela, todos os alunos do instrumento se encontram semanalmente em uma aula de duas horas de duração, cujos objetivos principais consistem em proporcionar a vivência da prática coletiva da percussão e a aplicação dos resultados de pesquisas de Iniciação Científica e Pós-Graduação. As ementas variam a cada semestre, norteadas pela escolha de determinados ritmos a serem praticados em seus instrumentos de percussão tradicionais, ou baseada em uma temática específica desenvolvida em projetos de pesquisa, ou mesmo em estudo coletivo de técnicas e rudimentos de caixa, estilos interpretativos de determinados bateristas, processos criativos de desenvolvimento de solos, etc.

À medida do possível, procuro trazer ao menos um professor convidado por semestre para colaborar nessas aulas, seja em *masterclass* (evento pontual, geralmente oferecido por artistas ou professores de outras instituições) ou estágio PED (cumprido por alunos vinculados à Pós-Graduação). Ao longo dos últimos quatro anos, foram promovidos *masterclasses* com professores e pesquisadores de diferentes instituições, como UniCuyo, Oberlin Conservatory, North Illinois University, UNESP/Jazz Sinfônica SP, UFBA, Conservatory of Antwerpen e Berklee College of Music, mais o

---

<sup>3</sup> No período relatado, foram concluídas nove Iniciações Científicas sob minha orientação, sendo quatro com temática diretamente relacionada à percussão popular ou bateria.

minicurso *Ritmos latino-americanos* ministrado por um docente da Universidad Nacional de Cuyo. Além disso, contribuíram através de estágio PED, seis alunos da Pós-Graduação, cada um em um semestre distinto. Em todos esses casos, as temáticas trabalhadas estiveram relacionadas às suas respectivas pesquisas em andamento. Eventualmente, quando entendo ser pertinente, também procuro inserir nas aulas coletivas atividades relativas às pesquisas de Iniciação Científica de um dos alunos de bateria, o que funciona como um incentivo ao grupo para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas, e ao pesquisador como um laboratório onde seja possível colocar em prática parte de seus estudos. A disciplina Tópicos Especiais tem gerado, ao final dos semestres, apresentações coletivas dos alunos<sup>4</sup>, solidificando aos poucos a formação do Grupo de Percussão Popular.

Essas atividades contribuem significativamente no desenvolvimento e desempenho de cada discente, tendo em vista a diversidade temática e de abordagem didática e metodológica, proporcionando um espaço dinâmico de troca de informações, ao que chamo de “estímulo comparativo positivo”. A constante exposição de cada um ao grupo, combinada à observação comparativa de sua performance, desde que estimulada sem o propósito competitivo, acaba por impulsionar os alunos a suprir as suas defasagens de estudos em relação aos colegas. Em consequência, tudo isso afeta positivamente o próprio rendimento nas matérias trabalhadas nas aulas individuais.

Embora considere ainda curto o tempo de estabelecimento dessa metodologia aqui descrita para exarar conclusões sólidas a respeito de sua efetividade a médio ou longo prazo, parece-me que sua aplicação tem sido exitosa no sentido de viabilizar o contato dos alunos com diferentes perspectivas e abordagens dos assuntos trabalhados, formando indivíduos bem preparados musicalmente, e de maneira geral estimulados a prosseguirem os estudos do instrumento através da elaboração de projetos de pesquisa em nível de Pós-Graduação. Em consequência, fomenta-se o ciclo de ensino-aprendizagem, revigorando e fortalecendo constantemente as transmissões de conhecimentos do universo da bateria.

---

4 Um exemplo das apresentações decorrentes dessa disciplina é a participação do Grupo de Percussão Popular na 1ª Mostra Unificada do Instituto de Artes, ocorrida 25/11/2015, no Marco Zero da Unicamp.



## **Questões metodológicas do estudo do samba na bateria: reflexões sobre práticas comuns de ensino e paradigmas reproduzidos pela literatura de bateria e percussão no Brasil**

*Helio Alexandrino Pacheco Cunha*  
Universidade Estadual de Campinas – [helio\\_cunha@hotmail.com](mailto:helio_cunha@hotmail.com)

*Fernando Hashimoto*  
Universidade Estadual de Campinas – [ferhash@iar.unicamp.br](mailto:ferhash@iar.unicamp.br)

**Resumo:** A partir de quatro aspectos estruturais – textura, acentuação, ritmo e fraseado – o trabalho propõe uma reflexão sobre como alguns hábitos de ensino e conceitos propostos pela literatura podem ser falhos na compreensão dos aspectos idiomáticos do samba. O trabalho utiliza como referência os trabalhos de Stanyek e Oliveira (2012) e Oliveira Pinto (2001) e, a partir deste referencial, conclui propondo alguns pontos a serem considerados em futuras publicações.

**Palavras-Chave:** ritmos brasileiros; samba; métodos de bateria; percussão; bateria.

### **METHODOLOGICAL ASPECTS OF SAMBA STUDY IN THE DRUM SET: reflections on common teaching practices and paradigms reproduced by drum and percussion literature in Brazil.**

**Abstract:** This paper considers four structural aspects – texture, accentuation, rhythm and phrasing – to propose a reflection about how the literature can fail when address the interpretation of samba. This work uses as references Stanyek and Oliveira (2012) e Oliveira Pinto (2001). Finally, it concludes suggesting some points to be noted by future publications.

**Keywords:** Brazilian rhythms; samba; drum set books; percussion; drums.

### **Introdução**

No início da minha formação musical notei que não havia métodos<sup>1</sup> sobre música brasileira tão bem estruturados como eram os métodos sobre rudimentos, estudos de caixa e jazz para a bateria. Essa brecha não existia só no campo das publicações, mas também nas salas de aula, onde o professor pedia aos alunos que tocassem um padrão de samba ou baião nos pés enquanto executavam um solo marcial na caixa. Embora este estudo seja interessante do ponto de vista da coordenação e tenha contribuído para a formação de bons bateristas nas décadas

---

<sup>1</sup> Neste artigo o termo método será utilizado como sinônimo de livro didático, para nos referirmos à práticas pedagógicas utilizaremos o termo metodologia.

anteriores, é preciso reconhecer que é problemático do ponto de vista interpretativo e idiomático.

Anos mais tarde, cursando o mestrado, essa inquietação se tornou um objeto de pesquisa. Passei dois anos refletindo sobre a relação entre o estudo do samba e os fundamentos da bateria, ou seja, os rudimentos, os solos marciais e solos de jazz. Como parte dessa reflexão estavam presentes publicações referenciais para o estudante de bateria como os livros de STONE, George Lawrence, *Stick Control – for the snare drummer*; SANTARELI, Armand & DALGREEN Marvin, “THE RUDIMENTAL JAZZ: a modern application of the rudimentos to the drum outfit by Joe Morello; RAMSAY, J, *The drummer’s complete vocabulary: As taught by Alan Dawson*; WILCOXON, Charley, *Modern rudimental swing solos for snare drum e All American drummer – 150 rudimental solos*, entre outros.

Durante a pesquisa de mestrado, quase dez anos depois, alguns métodos haviam surgido e, de certa forma, contribuíram positivamente com essa deficiência no ensino. Ao longo da pesquisa consultei métodos diversos sobre a percussão das escolas de samba do Rio de Janeiro, sobre a percussão carioca e sobre samba na bateria, que era o foco do meu estudo. Em todos eles encontrei um problema comum: a distância entre a abordagem utilizada e o discurso musical. A partir dos padrões de frase propostos por grande parte dos livros era difícil compreender um solo de repinique de um menino da mangueira, por exemplo, ou a execução de repique de mão de um percussionista na roda de samba. Era difícil conectá-los para a construção de um discurso fluido dentro da linguagem musical esperada.

Também notei certo descompasso entre o consenso de que a percussão é fundamental para a compreensão do samba e as adaptações propostas para a bateria. Parte significativa da riqueza da percussão se perde em padrões de chimbau, bumbo e aro que não levam em consideração a riqueza de timbres presente na execução do tantã, do repique de anel, do repinique, do pandeiro, e de toda a ampla gama de instrumentos que fazem parte desse universo sonoro.

Portanto, a proposta deste artigo é refletir sobre possíveis enganos na abordagem dessa preciosa literatura e analisar certos aspectos que podem ser considerados na publicação de novos métodos no futuro.

## **1. Três paradigmas reproduzidos pelos métodos de bateria e percussão**

### **1.1 – Textura**

É comum tratar a textura rítmica do samba como uma sobreposição de camadas divididas pelas regiões do espectro de frequências – grave, médio e agudo. Ou até mesmo pelas funções que os instrumentos exercem – preenchimento, corte, marcação entre outros termos. Entretanto, uma melhor compreensão do universo rítmico do samba se dá pela observação da simultaneidade de suas linhas e pelas suas relações de interação, conforme sugerem Gomes (2003), Stanyek e Oliveira (2012) e Oliveira Pinto (1999).

Como observam estes autores, na prática os instrumentos podem transitar entre diferentes funções ao longo da execução musical ou ao mesmo tempo dialogar com diversas linhas simultaneamente. Conforme descreve Oliveira Pinto, é uma “ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que observadores gostam de chamar de ‘swing’ musical, de levada do groove”. Stanyek e Oliveira (2012: p.131) entendem que além de seus timbres mais notáveis e audíveis cada instrumento também produz o que classificam como “sons transitórios”. Esses “sons transitórios” são “clicks” produzidos pela baqueta do surdo, pelas platinelas do pandeiro, pelos movimentos no violão de sete cordas, pelo bater das mãos nos cascos do instrumento, como fazem os executantes do repique de mão e tantã, por exemplo. Esses sons audíveis e não audíveis também compõem a sonoridade final da textura.

Dessa forma, a execução do samba na caixa, ou no pandeiro ou em qualquer outro instrumento que tente reproduzir a sonoridade textural do samba e não a sonoridade de um instrumento especificamente busca representar os efeitos causados por esses “cruzamentos” e pelos “sons transitórios”, ainda que não se tenha consciência disso. O sucesso dessa reprodução muitas vezes está relacionado ao que chamamos de “suingue”, “balanço” ou “ginga”.

### **1.2 – Clave**

Alguns autores denominam como “time-line”, “linha-guia” ou “clave” uma linha rítmica que normalmente é caracterizada por uma frase repetitiva, cíclica, executada por instrumentos metálicos de timbre marcante como o agogô ou o gonguê. No caso do samba, ela é normalmente relacionada às frases executadas pelo tamborim. Os autores que propõem a existência de uma clave para o samba buscam



fundamentação na música africana e outras formas musicais influenciadas pela cultura africana na América, como a tradição cubana, por exemplo.

Stanyek e Oliveira apontam que o samba não se estabelece sobre uma “clave”. Para os autores o ritmo de samba possui referências múltiplas entre as quais qualquer uma pode ser um ponto de referência para a execução, dependendo de diversos fatores.

“Crucial aqui é que pagode [samba] não tem nenhuma ‘linha-guia’ (...); não existe algo como uma ‘clave brasileira’, independentemente de quão tentador poderia ser atribuir esse status a uma ou outra das partes rítmicas do pagode. Em vez disso, pagode é definido pela presença simultânea de múltiplas e de interpenetrantes referências temporais cuja audibilidade e disponibilidade estrutural para os executantes é baseada em uma série de fatores. Estes podem incluir predileções pessoais de audição, a proximidade de um executante para certos instrumentos na roda, os movimentos da dança, a linha melódica em um dado momento, e assim por diante. Esta orientação para a multiplicidade também vale para estrutura periódica de pagode”.<sup>2</sup> (STANYEK e OLIVEIRA, op.cit., p. 126)

Partindo dessa perspectiva argumentamos que a referência utilizada pelo percussionista ao executar seu instrumento numa roda de samba não é uma clave e sim a própria resultante sonora que se forma. Em outras palavras, ao tocar um tamborim e utilizar os dedos na parte de trás da pele para “complementar” os toques da baqueta, o que se está buscando é estabelecer uma correspondência entre a execução do tamborim e a sonoridade de toda a percussão junta (caixa, ganzá, surdos, agogô, etc.). De forma simples, é como se o percussionista reproduzisse toda a batucada em um único instrumento.

Um bom exemplo disso é o tantã. Na figura abaixo podemos ver no primeiro sistema como este instrumento é realmente executado em uma roda de samba. No segundo sistema, temos a representação do que seria apenas sua função principal. Pelo primeiro sistema nota-se que o percussionista executa todas as semicolcheias do compasso, articuladas com diversos timbres diferentes em registros grave, médio e agudo. Cada uma dessas articulações que existem além da função

---

<sup>2</sup> “Crucial here is that pagode (an samba in general) has no timeline (...); there is no such thing as a “Brazilian clave”, regardless of how tempting it might be to assign this status to one or another of pagode’s rhythmic parts. Rather, pagode is defined by the simultaneous presence of multiple and interpenetrate temporal reference points whose audible and structural availability to performers is based on a range of factors. These might include personal listening predilections, a player’s proximity to certain instruments in the roda, the motions of dancers, the melodic line at a given moment, and so on. This orientation toward multiplicity also holds true for pagode’s periodic structure (STANYEK e OLIVEIRA, op.cit., p. 126)

principal do tantã é executada de forma responsiva, simultânea ou complementar a outros instrumentos da roda de samba, ou ainda simplesmente como uma forma reproduzir o som de todo o naipe de percussão em um único instrumento, o que permite que sua função principal, que é a execução dos graves no segundo tempo, seja feita com mais balanço.



Figura 9: representação da execução real do tantã e da sua função principal na roda de samba.<sup>3</sup>

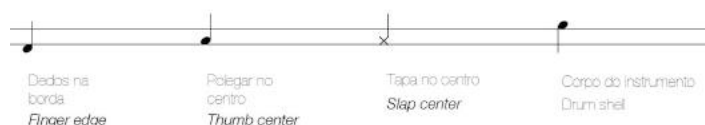
### 1.3 – Acentuação

Tradicionalmente, os estudantes de caixa tentam alcançar uma execução clara aplicando o máximo de contraste entre notas acentuadas e não acentuadas, permitindo que haja apenas dois níveis de dinâmica. No caso do samba, algumas vezes este contraste pode não ser correspondente à interpretação idiomática.

Na escola de samba, por exemplo, a caixa é executada buscando estabelecer um sentido fraseológico a partir da grande variedade de acentos e timbres da pele. Assim como mencionamos anteriormente, este traço interpretativo parece buscar reproduzir a sonoridade de toda a massa sonora. As caixas não se destinam a execução isolada de uma linha rítmica, que somada a outras linhas rítmicas formaria uma grande orquestra de percussão. Essa lógica parece descrever o que ocorre em uma *drumline*, mas não na bateria de uma escola de samba.

Utilizando uma imagem gráfica de análise de dinâmica comparamos dois tipos de execução. A primeira é uma levada de samba executada na caixa pelo percussionista carioca Serrinha<sup>4</sup>. A segunda é uma execução do próprio autor tocando o rudimento *Single Stroke Roll* com acentuações. Comparando as imagens

<sup>3</sup> A notação utilizada para o tantã é seguinte:



<sup>4</sup> Áudio extraído de um vídeo do youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xb25eKO6s6Y>. Acessado em 20/03/17.

podemos observar que na execução da caixa no samba há vários níveis de acentuação. Já na execução rudimentar, o gráfico claramente nos permite identificar apenas dois ou três níveis contrastantes. O segundo gráfico demonstra uma acentuação mais clara, sem muitos níveis intermediários entre o acento mais forte e o acento mais fraco.

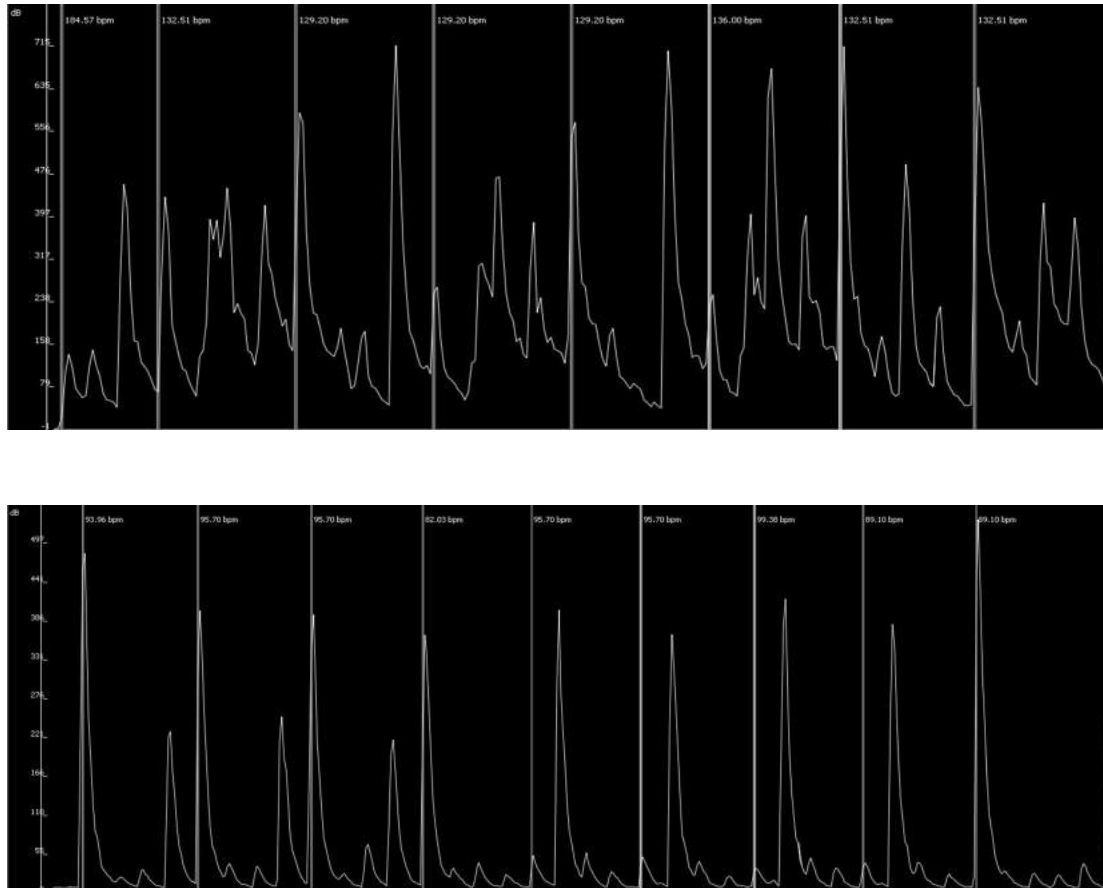


Figura 10: comparação entre os níveis de acentuação em dois tipos diferentes de execução na caixa.

Este traço interpretativo não é comumente abordado pelos métodos e nem mesmo uma notação mais descritiva é utilizada. Um aluno principiante ou um estudante oriundo de outra tradição cultural ao tentar executar os ritmos descritos pelos métodos não serão capazes de compreender a interpretação idiomática destes ritmos e, nem sequer poderão identificar o que os distanciam deste traço característico.

## 2. Abordagem do estudo interpretativo do samba pelos métodos de bateria

Embora seja consensual tratar do samba na bateria como uma adaptação da percussão do samba, não são poucos os bateristas e professores de bateria que não

sabem como realmente se toca um repinique ou um tantã, repique de mão e outros instrumentos tradicionais da percussão do samba de forma idiomática. Quanto aos autores, raramente são capazes de reproduzir em seus livros ou mesmo de mencionar as possibilidades sonoras das peças do instrumento e as combinações que podem surgir do diálogo entre essas vozes. Pouquíssimos métodos rompem com o padrão de condução de samba desenvolvido pela bossa nova e propõem estudos como os propostos pelo autor Oscar (Bolão) Pellon em seu livro *O Batuque é um Privilégio*, que exploram uma interpretação mais aproximada das características de execução da percussão.

Outra característica que se estabelece como um paradigma nos métodos de bateria e percussão é a abordagem da execução dos ritmos por meio de padrões de dois compassos binários. Neste caso, nem mesmo o livro de Pellon, citado anteriormente, aborda trechos mais longos da execução, buscando a demonstração do fraseado de forma contextual. São pequenas amostras de algo que na realidade é um discurso contínuo, que não pode ser compreendido por partes isoladas, conforme observam Stanyek e Oliveira:

“Diferentemente da maioria dos estudos de pagode [e estudos de samba em geral], evitamos uma abordagem de definição; ou seja, nós não supomos que a performance do pagode é redutível a um conjunto de padrões característicos de quais uma compreensão preliminar do gênero pode ser alcançada. Em vez disso, nossa análise tem em sua essência a noção de que pagode é um conjunto de práticas que subsiste nas micro-nuances de variação contínua. No nosso entendimento, os padrões são os efeitos transitórios de variação, e não o contrário”<sup>5</sup> (STANYEK E OLIVEIRA, *ibid.*, p. 102).

Enquanto os métodos somente apresentam frases de tamborim, surdo, repinique, e todos os demais instrumentos do samba de forma isolada, por meio de frases cíclicas de dois compassos binários, naturalmente deixam de tratar do aspecto mais importante do fazer musical, que é o desenvolvimento fraseológico, ou seja, o

---

<sup>5</sup> “Unlike most studies of pagode (and studies of samba in general), we avoid a definitional approach; that is, we do not presume that pagode performance is reducible to a set of characteristic patterns from which a primary understanding of the genre might be gleaned. Rather, our analysis has at its core the notion that pagode is a set of practices that subsists on the micro-nuances of continual variation. In our understanding, patterns are the transitory effects of variation, not the other way around” (STANYEK E OLIVEIRA, *ibid.*, p. 102).

desenvolvimento musical destes padrões. Dessa forma, pressupõe-se que o estudante seja capaz de transformar esse material fragmentado em algo mais próximo com a realidade do discurso.

### 3. Conclusão

O artigo aborda certos paradigmas reproduzidos pelos métodos brasileiros de bateria e percussão sobre o samba. Entendemos que há certos conceitos como o de *clave*, acentuação e textura que possam significar uma falha de abordagem, segundo Oliveira Pinto e Stanyek e Oliveira. Também entendemos que certas práticas metodológicas podem ser repensadas a fim de que os livros tenham mais autonomia e eficácia do ponto de vista didático.

Finalmente, gostaríamos de propor algumas soluções para os problemas levantados neste artigo com o objetivo de que novas publicações possam continuar contribuindo positivamente com o desenvolvimento do estudo da música popular brasileira. A primeira diz respeito à ideia de *clave* ou *time-line* para o samba. Que seja considerado que os instrumentos de samba têm a resultante sonora da textura como referência sonora e não um único elemento rítmico cíclico ou repetitivo. É preciso considerar o discurso musical do samba como um fluxo que se estabelece a partir da melodia e/ou da interação que se estabelece na execução dos instrumentos. Nesse sentido, ainda que se aborde o ritmo do samba por meio de padrões de dois compassos, é fundamental que seja também demonstrado a relação destes padrões na realidade do discurso musical, ou seja, como ocorre de fato o desenvolvimento fraseológico destes padrões. Isso pode ser feito, por exemplo, utilizando uma transcrição ou solo composto pelo autor. Sobre o importante aspecto da acentuação, propomos que um dos meios de esclarecer ao estudante sobre a interpretação esperada seja a utilização de uma acentuação mais descritiva, que utiliza mais de um sinal de acentuação (como a demonstrada na figura abaixo) ou mesmo que se descreva textualmente sobre como interpretar idiomáticamente os estudos propostos.

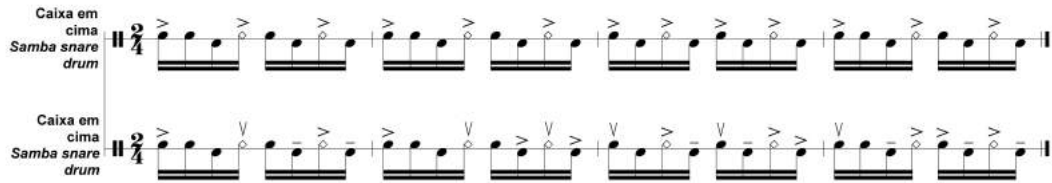


Figura 11: comparação entre uma forma menos descritiva e outra mais descritiva da acentuação desejada.<sup>6</sup>

## Referências

GOMES, Marcelo Silva. *O samba na música popular instrumental brasileira de 1978 a 1998..* 142f. Dissertação (Mestrado Educação, artes e história da cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2003

OLIVEIRA PINTO, T. *As cores do Som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira.* África: Revista do centro de estudos africanos. Usp. São Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/2001. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/cea/revista/afrika\\_022/af04.pdf](http://www.fflch.usp.br/cea/revista/afrika_022/af04.pdf)> Acesso em: 20/07/2012.

PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). *Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores.* Rio de Janeiro, RJ. Editora Lumiar, 2003.

STANYEK, Jason e OLIVEIRA, Fabio. *Nuances of Continual Variation in the Brazilian Pagode Song “Sorriso Aberto”.* TENZER, Michael e ROEDER, John. *Analytical and cross-cultural studies in world music.* Oxford University Press. Pag. 98-146. 2012.

<sup>6</sup> A notação utilizada para caixa em cima utiliza a Mão esquerda no espaço inferior à linha; a Mão direita, no espaço superior à linha; e o losango corresponde ao *rimshot*.



## Relato de experiência: Workshops de Tímpanos em Manaus

*Tarcísio Braga*

*Universidade do Estado do Amazonas – [tbbraga@uea.edu.br](mailto:tbbraga@uea.edu.br)*

*Erick Menezes Figueiredo*

*Orquestra Amazonas Filarmônica – [ericklopo@yahoo.com.br](mailto:ericklopo@yahoo.com.br)*

**Resumo:** O artigo apresenta relato de experiência de dois Workshops de Tímpanos realizados em parceria entre músicos do naipe de percussão da Orquestra Amazonas Filarmônica e membros do Laboratório de Percussão da Universidade do Estado do Amazonas. O objetivo dos workshops foi proporcionar conceitos básicos da realidade de um timpanista no meio sinfônico. Buscou-se apresentar quesitos como: a evolução histórica do instrumento, aspectos técnicos e prática de repertório orquestral, dando oportunidade aos participantes de experimentarem o instrumento.

**Palavras-chave:** tímpanos, ensino de percussão, naipe de percussão, percussão sinfônica

### Experience report: Timpani Workshops in Manaus

**Abstract:** The article presents an experience report of two timpani workshops conducted in partnership between musicians from the percussion section of the *Orquestra Amazonas Filarmônica* and members of the *Universidade do Estado do Amazonas* Percussion Studio. The objective of the workshops was to provide basic concepts of timpanist reality in a symphonic environment. Among the topics discussed were: the historical evolution of the instrument, technical aspects and orchestral repertoire practice, giving the opportunity to the participants to play significant timpani parts.

**Keywords:** timpani, percussion education, percussion section, orchestral percussion.

## 1. Introdução

O trabalho em questão tem como finalidade apresentar um relato de experiência de dois Workshops de Tímpanos realizados na cidade de Manaus, em uma parceria entre músicos do naipe de percussão da Orquestra Amazonas Filarmônica e membros do Laboratório de Percussão da Universidade do Estado do Amazonas.

Manaus apresenta um cenário percussivo significativo. Podemos citar algumas atividades que atualmente estão sendo desenvolvidas: percussão rudimentar, potencializada no contexto de bandas e fanfarras nas escolas e representada pela atuação de coletivos como a Cooperativa dos Instrutores e Regentes de Fanfarras e Bandas do Amazonas (CIRFABAM) e Federação Amazonense de Bandas e Fanfarras (FAMBAF); performance de bateria, atuação nos mais diversos meios e estilos

musicais, expressos em eventos como o I e II Encontro de Bateristas, além de workshops de artistas locais e internacionais<sup>1</sup>; ensino de percussão sinfônica e popular em escolas como o Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e em escolas particulares de música especializadas em bateria e percussão.

O Laboratório de Percussão, criado com o objetivo de implantar um curso superior em percussão na Escola de Artes e Turismo - ESAT, da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, concentra as atividades de ensino (disciplinas de percussão do Curso de Música), pesquisa e extensão desenvolvidas, coordenadas pelo autor e professor Tarcísio Braga. Uma reflexão sobre a realidade local percussiva foi iniciada em novembro de 2013 (data da posse do docente), sendo desenvolvida nas diversas atividades, incluindo sua participação como músico membro do naipe de percussão da Orquestra Amazonas Filarmônica.

A Orquestra Amazonas Filarmônica, criada em 1997, possui uma temporada anual de concertos sinfônicos denominada Série Guaraná, normalmente realizados às quintas-feiras, além de ser a orquestra oficial do Festival Amazonas de Ópera. Os concertos da orquestra tem entrada gratuita para grande parte da sua platéia, no local de ensaios e sede, o Teatro Amazonas. Além de ser um importante local para a música de concerto, o Teatro Amazonas é um dos principais pontos turístico da cidade de Manaus, ocorrendo visitas guiadas diariamente, durante os ensaios matinais da orquestra.

Os integrantes do naipe de percussão da referida orquestra compartilhavam ideias semelhantes sobre a realidade educacional e profissional da percussão na cidade. Desenvolveu-se assim um processo de reflexão que culminou em uma parceria com o Laboratório de Percussão, de forma a contribuir com o avanço desse cenário. Essa parceria também ficou evidenciada na participação dos membros do naipe em um grupo de percussão denominado Grupo de Percussão do Amazonas, um projeto de extensão do Laboratório. Com a chegada de novos instrumentos de nível profissional ao Laboratório em agosto de 2015, surge a ideia da realização de um evento, no qual seria inaugurado o novo quinteto de tímpanos, possibilitando o contato a esse instrumento que, normalmente é de acesso restritivo (presente normalmente em teatros ou universidades).

---

<sup>1</sup> Entre eles: Ayrton "Gaúcho" Silva, Cleverson Silva, Ricardo Confessori, Bruno Valverde, Tony Royster Jr., Alexandre Fininho, Alexandre Aposan.



Portanto, objetivou-se a organização de eventos que reunissem estudantes e professores de diversas atuações dentro do meio da percussão na cidade de Manaus, proporcionando conceitos básicos das diversas facetas da realidade de um timpanista no meio sinfônico, integrando as atividades do Laboratório e do naipe de percussão, dando oportunidade de proporcionar ao público uma vivência prática, tendo em vista que "a melhor forma de aprender é combinando equilibradamente atividades, desafios e informação contextualizada" (MORÁN, 2015: 17) além de possibilitarem um processo de mapeamento inicial das características do público-alvo da cidade (GIL, 2013: 131), no intuito de identificá-lo.

## **2. Relato de experiência de dois Workshops de Tímpanos**

O I Workshop de Tímpanos do Laboratório de Percussão foi realizado em novembro de 2015 nas dependências da Escola de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, com 3 horas de duração e participação de 18 inscitos. O público, heterogêneo, constituído por instrutores e integrantes de bandas e fanfarras, bateristas, alunos do conservatório local e percussionistas profissionais em atividade na música popular e erudita.

O formato de apresentação privilegiou o contato próximo entre público e palestrantes, de forma que o público pudesse ter um bom acesso visual do instrumento. Além dos tímpanos, centralizados no auditório do andar térreo, também foi montado um sistema amplificado de som para a performance de trechos orquestrais. Dessa maneira objetivou-se demonstrar situações o mais próximo possível de uma performance real de um timpanista. Segundo Morán, “[...] quanto mais aprendamos próximos da vida, melhor” (2015: 18).

As atividades se iniciaram com palestra do autor e timpanista da Orquestra Amazonas Filarmônica, Erick Figueiredo, com informações básicas sobre os tímpanos, incluindo: uma contextualização histórica do instrumento e seu desenvolvimento no repertório orquestral, informações sobre as tessituras de cada tímpano, discussão sobre tipos de baquetas e seus usos, além de uma demonstração da realidade de um timpanista, como membro diferenciado do naipe de percussão. A exposição concluiu com a performance comentada de vários trechos significativos do repertório orquestral, tendo sido selecionados em função de sua representatividade, mas também para melhor demonstração de como o instrumento funciona: Sinfonia n.

5 - Beethoven (1º mov.), obra importante para o repertório de tímpanos e amplamente conhecida pelo público em geral; Floresta do Amazonas – Villa-Lobos (Melodia sentimental), que demonstra a versatilidade dos tímpanos quanto à mudanças constantes de afinação através da operação dos pedais; Carmina Burana – Orff (Uf Dem Anger: Tanz) e Carmina Burana – Orff (Fortuna Imperatrix Mundi: O Fortuna), onde procurou-se demonstrar o aspecto dramático que os tímpanos imprimem às obras e Le Sacre Du Printemps - Stravinsky (Part 2: Sacrificial Dance), considerado um dos trechos de maior complexidade e por isso amplamente utilizado para ingresso em orquestra através de audições.

O I Workshop de Tímpanos se encerrou com a apresentação parcial da pesquisa intitulada "*Mecanismos do Tímpano Orquestral Moderno*", do aluno do curso de percussão, Daniel R. B. de Souza, apresentando relato sobre a regulagem dos diversos mecanismos do tímpano (afinação das peles, ajuste da mola, ajuste dos marcadores e monitores das agulhas de afinação) e um panorama dos sistemas existentes de pedal de afinação, como *dresden* e *post and clutch*, com enfoque para o mecanismo mais comum conhecido como "ação balanceado" (presente nos tímpanos adquiridos pela universidade). O número expressivo de participantes e a boa receptividade do público no I Workshop indicaram a viabilidade de produção de um segundo evento, no qual seria importante incluir uma parte prática, estabelecendo um contato direto do público com o instrumento. A oportunidade surgiu na ocasião da execução da 9ª Sinfonia de Beethoven pela orquestra, obra de extrema importância para o instrumento.

Considerado um dos mais significativos compositores do período clássico e romântico, Beethoven revolucionou o uso dos tímpanos na orquestra. Pode-se dizer que se Haydn levou o tímpano para um novo nível de proeminência na orquestra [...], foi Ludwig van Beethoven quem desenvolveu o instrumento em um verdadeiro solista<sup>2</sup> (LANDRY, 2012: 8 apud BLADES, 1970: 268), empregou dinâmicas que pela primeira vez excederam o “*f*” (forte) para “*ff*” (fortíssimo), utilizou pares de tímpanos em intervalos até então nunca utilizados (como em oitavas), entre outras inovações. O repertório da 9ª Sinfonia de Beethoven não foi somente um motivo para realização do II Workshop em função da grandeza da obra, mas principalmente o que ela representa para a revolução do uso dos tímpanos na orquestra:

---

<sup>2</sup> Tradução do Autor.

Os últimos anos de composição de Beethoven levaram além sua nova utilização dos tímpanos. As partes de tímpanos de Beethoven sempre foram desafiadoras para o músico, mas nada se compara à sua 9ª Sinfonia. O segundo movimento da sinfonia, o Scherzo, é um maravilhoso exemplo de como Beethoven transformou os tímpanos em um instrumento solista como conhecemos hoje em dia<sup>3</sup> (LANDRY, 2012: 11).

O II Workshop de Tímpanos, realizado em fevereiro de 2016 no Teatro Amazonas, com 4 horas de duração, também contou com a participação de 18 inscitos, mais uma vez sendo identificado entre eles: instrutores e integrantes de bandas e fanfarras, bateristas, alunos do conservatório local e percussionistas profissionais em atividade na música popular e erudita.

Focado na prática do público participante, sob orientação do timpanista palestrante, o II Workshop se iniciou com a participação dos inscitos como ouvintes de um ensaio da orquestra pela parte da manhã. Pela tarde, participaram do Workshop no próprio palco do teatro. Procurou-se estabelecer entre o público e o instrumento uma interação maior, de forma que a experiência pudesse ser melhor absorvida e permitisse uma compreensão mais ampla do que é tocar tal instrumento no contexto da orquestra. Deu-se a oportunidade a todos os participantes de sentarem-se atrás do instrumento e tocarem trechos da obra trabalhada na semana (evidentemente não se objetivou exaurir o uso do instrumento, mas como recurso didático) proporcionando uma vivência prática “a partir de problemas e situações reais, os mesmos que os alunos vivenciarão depois na vida profissional” (MORÁN, 2015: 5).

### **3. Considerações Finais**

Além de proporcionarem uma noção inicial sobre os tímpanos, contextualizados no repertório sinfônico, os Workshops foram importantes para mapear e identificar o público participante. Dentre as carências identificadas, destaca-se a habilidade de leitura fluente de partitura e a constatação de que o aprendizado, para uma parcela significativa do público, acontece somente através de processos como audição (“tirar de ouvido”) e imitação visual. Ao instigar o interesse dos mesmos e possibilitar o contato a um instrumento normalmente de acesso restritivo, os Workshops geraram uma demanda de continuidade, com planejamento em curso

---

<sup>3</sup> Tradução do Autor.



para próximos Workshops, como o III Workshop de Tímpanos e o I Workshop de Naípe de Percussão.

### **Referências**

LANDRY, Brett Bernard. *The New Solo Timpanist: an analysis of selected compositions from the 20th century featuring the timpanist*. Indiana University of Pennsylvania, 2012.

GIL, Antonio Carlos. *Didática do Ensino Superior*. São Paulo: Atlas, 2013.

MORÁN, José. *Mudando a educação com metodologias ativas*. In: Coleção Mídias Contemporâneas. Convergências Midiáticas, Educação e Cidadania: aproximações jovens. Vol. II, Souza e Morales, (orgs). Pg: Foca Foto- PROEX/UEPG, 2015. Disponível em : <[http://www2.eca.usp.br/moran/wp-content/uploads/2013/12/mudando\\_moran.pdf](http://www2.eca.usp.br/moran/wp-content/uploads/2013/12/mudando_moran.pdf)> Acesso em: 08/02/17.

## **Quatro estudos básicos de abafamentos para a técnica de duas baquetas: uma proposta didática para o estudo do vibrafone**

*Alisson Antonio Amador*

*Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – alisson36@yahoo.com.br*

**Resumo:** O trabalho aborda uma das características idiomáticas do vibrafone: o uso de abafamentos. Foram compostos quatro estudos de nível básico focando neste fundamento técnico. Para isso, foi realizado um levantamento de peças brasileiras para vibrafone solo na Biblioteca do Laboratório de Percussão do Instituto de Artes da Unesp. As peças foram lidas, tocadas e analisadas com o fim de classificar seus respectivos níveis de dificuldade. Após a análise ficou claro sobre a falta de peças de nível básico para a técnica de duas baquetas. Isso foi o principal motivo para a composição dos estudos.

**Palavras-Chave:** Vibrafone, estudos, abafamentos, duas baquetas.

### **Four basic dampening etudes for two mallets technique- A didactic proposal for the study of vibraphone**

**Abstract:** The work addresses the idiomatic characteristics of the vibraphone: the use of dampening. Four basic level studies were composed focusing on this technical foundation. In order to do so, it was conducted a research on Brazilian pieces for vibraphone solo at Percussion Laboratory at Institute of Arts of São Paulo State University. The pieces were played and analyzed in order to rank their level of difficulty. This analysis made clear the lack of entry-level pieces written for two mallets technique. The reflections made regarding pedaling and dampening the lack of Brazilian pieces written for two mallets and the main reasons for the development of the four studies for solo vibraphone proposed in this paper.

**Keywords:** Vibraphone, studies, dampening, two mallets.

## **1. Introdução**

O vibrafone possui diferenças cruciais quando comparado a outros instrumentos de teclado, como por exemplo: sistema de abafamento por meio de um pedal, muito parecido com o do piano; teclas que produzem notas com maior tempo duração, diferente das teclas de madeira da marimba e do xilofone; teclas diatônicas niveladas com as teclas pentatônicas e as borboletas que são placas de metal (alumínio ou aço) de formato circular que ficam dentro da parte superior dos tubos ressonadores.

Pode ser considerado um instrumento essencial na formação de um percussionista ligado à música contemporânea. É usado frequentemente em obras para percussão, em peças orquestrais, bandas sinfônicas assim como na música popular

brasileira. Tendo essa consideração sobre a importância do vibrafone foi realizada uma pesquisa no Acervo do Laboratório de Percussão do Instituto de Artes da Unesp e com isso foram encontradas 81 peças.

## 2. Metodologia

Para realizar os objetivos deste trabalho foi preciso organizá-lo em três partes distintas, a saber: a) levantamento e análise das peças, b) consulta com professores de percussão e c) composição dos estudos.

Todas as peças foram consultadas na Biblioteca do Laboratório de Percussão do Instituto de Artes da Unesp que é considerada a maior biblioteca percussiva de toda a América do Sul. Logo em seguida elas foram lidas e analisadas minuciosamente. As peças foram classificadas entre os níveis: básico 1 (B1), básico 2 (B2), básico 3 (B3), intermediário 1 (I1), intermediário 2 (I2), intermediário 3 (I3), avançado 1 (A1), avançado 2 (A2) e avançado 3 (A3). Aspectos como: andamento, fórmulas de compasso, duração da peça, número de baquetas usadas, figuras rítmicas, acionamento do motor, indicação de pedal, abafamentos, dinâmicas, indicações sobre os tipos de baquetas e usos de acessórios; foram eleitos como meio para a classificação dos níveis técnicos citados acima. Encontra-se no apêndice deste trabalho uma tabela com a lista e classificação dos níveis técnicos das peças analisadas.

Quanto à consulta com os professores, foi enviada a seguinte pergunta:

Partindo do ponto de que um aluno já possui conhecimentos básicos para execução de instrumentos de percussão (ex. toques básicos, movimento do pulso, pinça, etc.), quais são os fundamentos técnicos básicos que você consideraria como importantes para serem incluídos no processo de aprendizado de um aluno que está tocando vibrafone com duas baquetas?

Procurou-se desenvolver uma pergunta objetiva para, conseqüentemente, obter respostas objetivas. Isso facilitou a visualização dos fundamentos técnicos considerados essenciais pelos professores e contribuiu significativamente para a escolha dos abafamentos como foco dos estudos compostos para este trabalho.

Por último, estes os estudos foram desenvolvidos com acompanhamento do orientador Carlos Stasi, cuja funcionalidade foi testada por sete estudantes: Giovanni Aglio, Gustavo Surian, Joachim Emidio, Fernando Da Mata, Diego Althaus,

Clara Lua, Sandra Valenzuela e o professor de percussão Paulo Zorzetto. Eles se dispuseram a tocar, analisar e enviar críticas sobre as composições.

### **3. Levantamento**

Realizar um trabalho de levantamento foi importante porque ele pode facilitar a consulta de futuros pesquisadores com relação a peças brasileiras para vibrafone solo. Ajudou também a registrar as atualizações realizadas neste importante acervo de partituras. Ao mesmo tempo, este tipo de levantamento pode oferecer ao consultor dados que possam ajudá-lo a fazer reflexões acerca do repertório.

Boudler (1983, 1987) e Hashimoto (1988) contribuíram para o levantamento e a catalogação de peças brasileiras para percussão. Mais tarde, Morais (2009) realizou trabalho similar focado em peças brasileiras para vibrafone solo. Com o presente levantamento, e considerando que algumas obras possam ser vistas como um conjunto de peças individuais (ex.: 11 canções de Ricardo Souza), o número final de peças encontradas foi de 81.

Procurou-se de alguma maneira atualizar a pesquisa feita por Morais (2009) e, diferentemente dele, foram realizadas análises gerais de cada peça com o intuito de classificar seus respectivos níveis de dificuldade, facilitando assim uma futura consulta para intérpretes e pesquisadores.

### **4. Resultados e considerações**

#### **4.1 Tipos de baquetas**

Observou-se que 10 das 81 peças indicam ou sugerem algo relacionado ao tipo de baqueta a ser usada, como por exemplo, baquetas macias ou duras. Este fato já é considerado normal para os percussionistas que acabam escolhendo de acordo com o próprio gosto e sensibilidade musical.

#### **4.2 Pedal e abafamentos**

A pesquisa mostrou que 47 das 81 peças analisadas possuem indicações sobre o uso de pedal.

Observa-se que 11 das 47 peças que têm indicações de pedal foram escritas por Ney Rosauro e 11 delas compostas por Ricardo Souza. As outras 25 peças

se dividem para 18 compositores diferentes. Isso mostra a carência de peças com indicações de pedal. Por analogia, seria como se deparar com uma peça para piano sem nenhuma indicação de pedal, deixando assim o intérprete com muitas possibilidades no sentido fraseológico.

Sobre abafamentos, o número é ainda menor. Apenas 19 delas têm algum tipo de marcação e esse número se divide entre 10 compositores.

Algumas obras analisadas possuem indicações de apenas um desses elementos. Dentre elas observa-se que alguns compositores não quiseram trabalhar com pedal ou abafamentos, por escolha própria e não por negligência.

Torna-se importante questionar e refletir sobre esta falta de atenção dos compositores. Talvez ainda haja uma lacuna na relação entre intérprete e compositor. Aliás, é um fato que, no decorrer dos anos de história da música ocidental, essas duas figuras que praticamente estavam unidas em uma só pessoa, ficaram cada vez mais separadas. Esse fato não está presente apenas no universo musical. Grande parte da sociedade vive este tipo de pensamento fragmentado que possui suas origens no cartesianismo dos séculos XVII e XVIII.

Pode-se afirmar que basicamente as pessoas que fizeram indicações de pedal e/ou abafamentos são percussionistas ou compositores que de alguma maneira trabalharam com algum percussionista. Dentre eles podemos citar: Carlos Stasi, Arthur Rinaldi, Ney Rosauo, Alisson Amador, Roberto Victorio, Carmo Bartoloni, Marcel Cangiani, Osvaldo Lacerda, Edson S. Zampronha, Ricardo Souza, Tiago de Melo e Luiz D'Anunciação.

A escrita do pedal e de abafamentos é essencial para a interpretação de uma peça. Sem essas indicações os tipos de interpretações podem ser bem diferentes do que o compositor planejou. É claro que não há problema se esse for o objetivo, mas recomenda-se que esses dois elementos possam ser especificados para evitar possíveis problemas de interpretação estilística ou de qualquer outro tipo. Talvez seja necessária uma maior divulgação para os compositores sobre a importância dessas duas técnicas e isso pode ser feito com trabalhos deste tipo e/ou conversas, palestras, aulas, vídeos ou qualquer outra forma de esclarecimento.

Com os números acima citados fica evidente que o executante de vibrafone é obrigado a desenvolver uma certa capacidade fraseológica para trabalhar tanto com peças tonais quanto atonais.



### 4.3 Motor

O motor sem dúvida é um elemento característico do vibrafone. Ele não é encontrado na marimba, no xilofone ou no glockenspiel. Algumas fábricas brasileiras já constroem vibrafones com motor, como é o caso da *Jog* e da *Alves Percussion*. Apesar disso ele não é muito usado nas peças. Somente 16 delas indicam o seu uso e 11 delas pertencem ao mesmo compositor, Ricardo Souza.

### 4.4 Técnicas de duas, três e quatro baquetas

O levantamento feito neste trabalho revelou que apenas 6 peças foram compostas para duas baquetas. As outras 75 obras necessitam da utilização de três ou mais baquetas e de acordo com a análise feita, pode-se relatar que algumas delas não foram compostas exclusivamente para duas ou três baquetas, mas podem ser tocadas dessa maneira sem nenhum impedimento. Este fato mostra o quanto é indispensável para o percussionista o aprendizado da técnica de quatro baquetas.

Os dados acima revelam de forma muito clara a carência de peças brasileiras para duas baquetas. No entanto, isso não exclui a importância de se tocar com essa técnica. Para dominar algumas técnicas do vibrafone, como o uso de pedal e de abafamentos, não é necessário o uso exclusivo de quatro baquetas. Aliás, a utilização de apenas duas baquetas pode ajudar na concentração da técnica que está sendo estudada, deixando assim o percussionista livre de outras preocupações como o grip e as manulações.

Sob o ponto de vista pedagógico, o professor Carlos Tarcha (1997, p. IV) acredita que “é mais lógico começar pela técnica mais simples, resolvendo os problemas básicos e, gradativamente, evoluir para quatro baquetas”. Ele também afirma que “a técnica de duas baquetas representa ferramenta indispensável para o percussionista. Além disso, em termos didáticos, seu estudo constitui um estágio importante, que não deve ser omitido”.

Discordando de Samuels (1982), que não aconselha iniciar o estudo do vibrafone com duas baquetas, Tarcha expõe o seguinte:

A recomendação de tocar sempre com quatro baquetas aplica-se apenas aos solistas de vibrafone e marimba. No caso de percussionistas que atuam em orquestra e na música de câmara, considero fundamental o domínio da técnica de duas baquetas, pois há não só considerável repertório que pode – e deve – ser tocado com esta técnica, como também situações em que ela poderá ser a mais recomendável, tais como: (TARCHA, 1997, p.IV)

O professor continua:

Creio que a técnica de quatro é uma ampliação da de duas baquetas. Os conceitos desta última podem ser aplicados à primeira e expandidos; não se incorre em contradição nem em desperdício de tempo ao se iniciar com duas e, depois, passar a quatro baquetas. (TARCHA, 1997, p.IV)

As afirmações não indicam que o percussionista deva apenas tocar com duas baquetas. Elas mostram que o estudo desta técnica é indispensável para o percussionista e não pode ser negligenciada porque sua utilização é muito frequente no repertório orquestral, bandas sinfônicas, música de câmara, choros, jazz e etc.

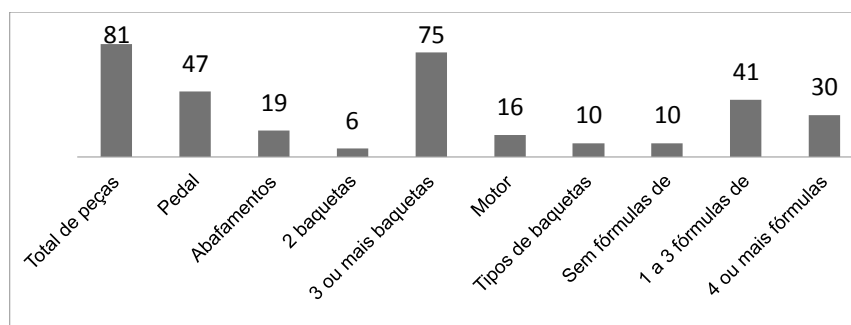
#### 4.5 Fórmulas de compasso

As fórmulas de compasso foram analisadas detalhadamente em todas as peças. Após essa análise, elas foram divididas da seguinte maneira: 41 peças que possuem de uma a três fórmulas de compasso diferentes; 10 peças que não apresentam fórmulas de compasso, algumas delas com barras de compasso, dando a ideia de frases e métricas diferentes e outras sem qualquer tipo de divisão de compassos; por último, 30 peças com quatro ou mais fórmulas de compasso.

O vibrafone pode ser considerado um instrumento recente quando comparado a outros como o piano, o violino ou a flauta. Sua origem, segundo Chaib (2008), está nos Estados Unidos, no início do século XX. Isso explica o porquê de existir um repertório com linguagem mais moderna e contemporânea que inclui características como complexidade harmônica, complexidade rítmica, atonalismo, mudanças de fórmulas de compasso, assim como a ausência de fórmulas de compasso.

#### 4.6 Gráfico

O gráfico abaixo ilustra alguns itens considerados anteriormente.

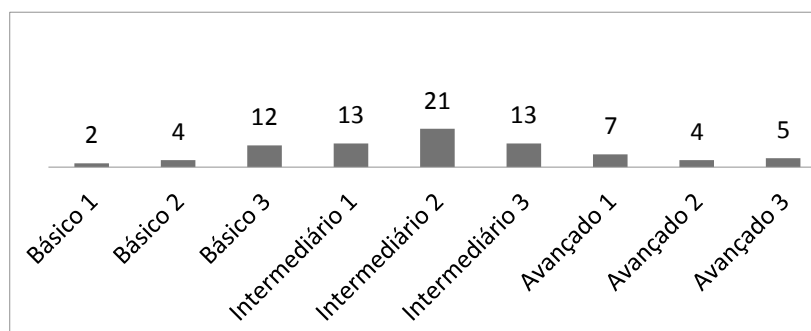


## 5. Classificação das peças

A classificação das peças foi organizada com base em nove níveis diferentes de dificuldade já mencionados no trabalho. Essa classificação foi feita com base na análise e na leitura das peças. Ela pode variar de acordo com a visão e experiência de cada músico. Porém, acredita-se que essa variação não saltará dois níveis de dificuldade como por exemplo, uma peça classificada como nível básico 1 ser considerada por outro músico como básico 3.

Observou-se que das 81 peças pesquisadas, 18 se encaixam como peças de nível básico; 47 de nível intermediário e 16 de nível avançado. Isso sem considerar as divisões de 1, 2 e 3 de cada nível técnico.

O gráfico abaixo ilustra estes números.



Fica evidente que existe um desnível quanto ao número de peças de nível básico 1 e 2, assim como o de peças de nível avançado.

## 6. Pesquisa com os professores

Foi realizada uma pesquisa, por meio de documento eletrônico, com sete professores de percussão para saber quais seriam os fundamentos técnicos básicos a serem trabalhados por um aluno de vibrafone que tocasse com apenas duas baquetas. Os professores que contribuíram respondendo à pesquisa foram: Claudio Stephan, Eduardo Giancesella, Eduardo Tullio, Fernando Chaib, John Boudler, Jorge Sacramento, Paulo Zorzetto e Ricardo Bologna.

Dentre os elementos descritos por eles, observou-se um elemento comum a todas as respostas: abafamentos. Isso porque se trata de uma característica

idiomática do vibrafone. Conforme afirma André Pinheiro de Souza (1994, p.47): “A técnica de abafar o som com a baqueta (dampening) é, sem dúvida, um dos mais importantes recursos recentemente incorporados à execução vibrafonística”.

Os abafamentos estão presentes em muitas das peças para este instrumento, tanto no uso dentro do repertório popular quanto do repertório contemporâneo ou da música de concerto.

Os professores Eduardo Ganesella, Jorge Sacramento, Paulo Zorzetto, John Boudler, Eduardo Tullio e Ricardo Bologna concordam em dizer que a técnica de abafamento é um fundamento técnico importante que deve ser incluído no processo de aprendizado de um aluno que está tocando vibrafone com duas baquetas.

Com base nas respostas dos professores, nas reflexões feitas com o orientador deste trabalho e na própria experiência do autor, foi decidido compor quatro estudos para vibrafone solo, que serão posteriormente discutidos.

## **7. Estudos**

Por meio da pesquisa realizada neste trabalho, ficou evidente uma falta de estudos dedicados exclusivamente para técnicas de duas baquetas no vibrafone, ou simplesmente para outro tipo de técnica, como por exemplo: pedal, abafamentos ou aberturas. Este fato somado às respostas dos professores entrevistados serviu de incentivo para a composição dos estudos para vibrafone com foco em abafamentos. Esses estudos não são exercícios puramente técnicos e/ou monótonos. Procurou-se desenvolver aqui composições que trabalhassem com abafamentos sem perder os aspectos musicais característicos de uma peça.

Espera-se assim que o executante fique motivado a desenvolver-se tecnicamente e ainda trabalhe sua musicalidade, podendo assim apresentar esses estudos em pequenos recitais, festivais, provas ou outros tipos de apresentações.

Acredita-se que executando e resolvendo de forma consciente os elementos técnicos inseridos nestes estudos, o aluno ficará apto a resolver problemas futuros com mais eficiência, justamente porque já se deparou anteriormente com esses tipos de problemas.

### **7.1. Estudo N°1**



O primeiro estudo trabalha exclusivamente com o tipo abafamento feito com a cabeça da baqueta. Optou-se por distinguir o momento exato desta ação para o aluno perceber as diferenças sonoras decorridas de abafamentos realizados em diferentes pontos de uma mesma frase. Isso pode ser facilmente observado nos quatro primeiros compassos e no trecho dos compassos 11 ao 14.

Neste estudo, o intérprete pode perceber a diferença de realizar abafamentos após tocar notas em dinâmicas diferentes como pp, p, mp, mf e f.

## Estudo nº1

Baquetas médias/macias

Alisson A. Amador

$\text{♩} = 90 \text{ a } 100$

x = Abafamento com a cabeça da baqueta: Encoste levemente a cabeça da baqueta sobre a tecla e faça uma leve pressão para abafar o som. Faça os abafamentos com precisão, como está escrito na parte.

+ = Toque preso (dead stroke): Percuta a tecla, pressionando-a com a cabeça da baqueta, sem deixar que esta faça um rebote, evitando assim uma possível ressonância.

### 7.2. Estudo N°2

O segundo estudo também trabalha com o tipo de abafamento feito com a cabeça da baqueta. Além disso, ele foca nas ressonâncias de acordes. Um mesmo



grupo de notas é tocado dos compassos 1 ao 3 e novamente dos compassos 9 ao 11. A diferença é que as notas abafadas depois de cada grupo não são as mesmas, criando assim ressonâncias de notas diferentes provindas de um mesmo grupo de notas.

Neste estudo decidiu-se usar hastes nas figuras que indicam os abafamentos para esclarecer ainda mais a precisão rítmica desta técnica. Este tipo de notação já foi usado por Carter em *Eight Pieces for Four Timpani* (1968).

baquetas médias

## Estudo nº2

Alisson A. Amador

$\text{♩} = 110 \text{ a } 125$

17 *p* *mf*

22 não fazer toque preso

27 *f* *mp* *pp cresc.*

30 *f* *lascia vibrare*

⌵ = Os abafamentos realizados aqui são os mesmos que os do Estudo nº1, porém neste presente estudo foram usadas hastes para enfatizar, ainda mais, a precisão rítmica.

### 7.3. Estudo N°3

O terceiro estudo trabalha exclusivamente com abafamentos executados com as mãos ou com os dedos. No estudo inteiro não há outro tipo de abafamento.





Duas particularidades podem ser ressaltadas neste estudo. A primeira trata do tipo de abafamento que acontece nos compassos 1, 4 e 19, onde o intérprete toca uma nota e abafa a nota anterior, simultaneamente, usando a mesma mão.

A segunda refere-se ao que ocorre dos compassos 6 até o 9, desabafamentos. Aqui o executante pressiona levemente um ou dois dedos na borda da tecla, depois ele desliza os dedos em direção ao nó ao mesmo tempo em que vai tirando a pressão, efetuando dessa maneira um desabafamento.

Para um melhor entendimento desses abafamentos foi decidido colocar algumas manuações na peça.

baquetas médias

## Estudo nº3

♩=145 a 160

Alisson A. Amador

The musical score is written on a single staff in 6/4 time. It begins with a dynamic of *mf*. Measures 1-4 show a sequence of notes with accents and mallet strikes. Measure 5 has a fermata. Measures 6-8 feature a gradual desabafamento (indicated by a dashed arrow) and a dynamic change to *pp*. Measures 9-13 continue with various dynamics and articulation. Measure 14 has a dynamic of *f*. Measure 15 includes an 'Ossia' section. Measures 16-18 show a dynamic of *mp* and a *rit.* marking. Measures 19-20 are marked with asterisks and a dynamic of *mp*.

Todos os abafamentos deste estudo são feitos com as mãos ou com os dedos. O procedimento é igual  
 × = ao dos abafamentos feitos com as cabeças das baquetas. A borda das teclas brancas pode ser o local ideal para realizar este procedimento.

(d, e) = Manipulação: Mão direita e mão esquerda respectivamente.

$\begin{matrix} d & \text{ou} & e \\ d & & e \end{matrix}$  = Neste caso, a mão indicada percute a tecla e abafa a nota anterior, simultaneamente.

= Desabafamento gradual: Pressionar a borda da tecla com um ou dois dedos e deslizá-los suavemente em direção ao nó ao mesmo tempo em que vai tirando a pressão.

\* 1 = Na fermata do compasso 20 o executante pode soltar a baqueta da mão esquerda e abafar as notas do compasso seguinte com as mãos, da melhor maneira possível.

\* 2 = Tocar essas seis notas com a polpa ou com a unha do dedo indicador da mão esquerda.

### 7.4. Estudo N°4



Neste estudo são usados três tipos de abafamentos com as baquetas. Todos eles são executados deslizando suavemente a ponta da baqueta sobre as teclas. A diferença entre eles está no tempo de começar a executar esses deslizamentos. Desta maneira algumas frases podem ficar com um efeito mais legato do que outras.

As notas dos compassos 15 e 16, tocadas pela mão direita do intérprete, são percutidas com a ponta do cabo da baqueta. Após tocar cada uma dessas notas o executante as abafa com a cabeça da baqueta segurada pela mão esquerda. Dessa maneira não se cria margens para outra interpretação, obrigando o percussionista a abafar as notas do teclado diatônico (teclas brancas) e as do teclado pentatônico (teclas pretas) com a mesma baqueta. Para realizar isso, ele pode encostar a cabeça da baqueta nas bordas internas das teclas.

## Estudo 4

baquetas médias/macias

♩ = 60 a 65

Alisson A. Amador

The score consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) starts with a *mf* dynamic and includes slurs and accents. The second system (measures 6-10) features a *mp* dynamic and triplet markings. The third system (measures 11-14) includes a *p* dynamic and triplet markings. The fourth system (measures 15-19) includes a *rall.* marking. The fifth system (measures 20-24) includes a *mf* dynamic and a *mp rall.* marking.

Neste estudo são usados três tipos de abafamentos com as baquetas. Todos eles são executados deslizando suavemente a cabeça da baqueta sobre as teclas. A diferença entre eles está no tempo de começar a executar esses deslizamentos, o que pode ser observado abaixo, de acordo com o local especificado dos abafamentos.

Three musical examples showing muffled notes (abafamentos) in 3/4 time. Example 1 shows a muffle starting at the beginning of the note. Example 2 shows a muffle starting in the middle of the note. Example 3 shows a muffle starting at the end of the note. A legend below indicates that the symbol (a note with an 'x' on the stem) means 'Toçar com a ponta do cabo da baqueta'.

### 8. Conclusão

Este trabalho revelou alguns pontos que podem ser considerados como importantes para o cenário musical.

A maioria dos professores consultados considera o uso do pedal e a técnica de abafamentos como fundamentos técnicos essenciais a serem integrados na formação de um vibrafonista. Apesar disso, a maior parte do repertório analisado neste trabalho revela a falta de especificações para estes dois fundamentos. Observou-se que as peças que possuem indicações de pedal e abafamentos foram compostas por percussionistas ou compositores que, de alguma maneira, trabalharam com algum percussionista. Ou seja, enquanto que para os percussionistas o uso do pedal e dos abafamentos são elementares à linguagem do instrumento, não existe praticamente nenhuma atenção a estes elementos por parte dos compositores que não tocam percussão. Acredita-se que esta situação possa ser resolvida com a difusão de informações sobre a importância destes fundamentos técnicos. Este fato acaba levantando uma reflexão. Talvez ainda haja algumas lacunas na relação entre intérprete e compositor que, de alguma maneira, necessitam ser resolvidas.

Outro ponto a ser considerado remete ao número de peças brasileiras compostas para duas baquetas. De 81 peças analisadas, apenas 6 foram escritas para duas baquetas. Isso mostra a importância de um percussionista tocar com quatro baquetas. No entanto, não exclui a importância de se tocar com duas baquetas porque se trata de uma técnica utilizada com frequência pelos percussionistas em orquestras, música de câmara, bandas sinfônicas e na música popular. Tocar com duas baquetas pode ajudar no estudo de elementos básicos como pedal e abafamentos porque deixa o percussionista livre de preocupações como grip e manulações. Como afirmou Tarcha (1997) os conceitos aplicados no estudo de duas baquetas podem ser aplicados à técnica de quatro baquetas de forma expandida.

## Referências

BOUDLER, John E. *Brazilian percussion compositions since 1953: An annotated catalogue*. 1983. 103p. Tese (Doutorado em Música) – American Conservatory of Music, Chicago, 1983.

BOUDLER, John E. *Música erudita brasileira para percussão*. 1987. 112p. Tese de Livre Docência – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1987.



CHAIB, Fernando Martins de Castro. *Let vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX*. Opus. Goiânia: v.14, n.1, p.50-64, jun. 2008.

HASHIMOTO, Fernando A. de A. *Catálogo de peças brasileiras para instrumentos de percussão, compostas no Estado de São Paulo até 1998*. Campinas:UNICAMP/FAPESP, 1998. 96p.

MORAIS, Ronan Gil de. *Repertório brasileiro para vibrafone solo*. 2009. 33f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

SOUZA, André Pinheiro de. *Vibrafone: Guia de estudo*. 1994. 189p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

TARCHA, Carlos. *Técnica de duas baquetas para teclados de Percussão. Marimba, Vibrafone, Xilofone e Glockenspiel*. 1997. 181p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

VIBRAFONE. In: FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2003.424p.

VIBRAPHONE. In: BLADES, James; HOLLAND, James; SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 26, p. 521-523.

## Virtuais

ALVES PERCUSSION. *Produtos*. Vibrafone. Disponível em: <<http://www.alvespercussion.com.br/#!/produtos>>. Acesso em 17set. 2015.

JOG MUSIC. *Fabricação*. Vibrafone. Disponível em: <<http://www.jogvibratom.com.br/fabricacao.php>>. Acesso em: 17set. 2015.

NEY ROSAURO. *Compositions by Opus*. Disponível em: [http://www.neyrosauro.com/compositions\\_by\\_opus.asp#21](http://www.neyrosauro.com/compositions_by_opus.asp#21). Acesso em 19 set. 2015.

UNESP CIÊNCIA, *Laboratório de Percussão do Instituto de Artes*. Disponível em: <http://www.unespciencia.com.br/2015/10/laboratorio-de-percussao-do-instituto-de-artes/>. Acesso em 07 out. 2015.

SOBRENOME, nome(s) do(s) autor(es) do artigo. Título do artigo. *Título do Periódico*, Local de publicação, número do volume, páginas, data.

## Apêndice

Segue uma tabela com todas as obras analisadas e a classificação do nível técnico. Básico, intermediário e avançado, todas elas com uma subclassificação usando números como por exemplo básico 1, intermediário 2 e avançado 3.

Peça	Autor	Ano	B1	B2	B3	I1	I2	I3	A1	A2	A3
Seis reflexões	Pedro Cameron	1973									
Nº 1								X			
Nº 2								X			
Nº 3								X			
Nº 4								X			
Nº 5								X			
Nº 6								X			
Doas peças breves	Roberto Victorio	1981									
Nº 1				X							
Nº 2					X						
Gender Barangan	José Luiz Marines	1984						X			
Estudo para vibrafone solo	Carmo Bartoloni	1988			X						
Bem-vindo	Ney Rosauro	1988/1989							X		
Fogo	Carlos Stasi	1990									X
Imagens	Raul do Valle	1990					X				
Passos	Marcel Cangiani	1992/1993					X				
Prelude and Blues	Ney Rosauro	1993									
Prelude						X					
Blues							X				
Experimentação Nº1	Cyro Pereira	1994							X		
Solo para vibrafone	Ernst Mahle	1994					X				
Cançoneta	Oswaldo Lacerda	1995					X				
Modinha e lundu	Luiz D'Anuniação	1995									
1. Modinha					X						
2. Lundu						X					
Quasi um Rondo	Gilberto Mendes	1995						X			
Solo III Op. 83	Marlos Nobre	1995									X
Móbile	José Augusto Mannis	1996							X		
Presença de curupira	Sérgio de Vasconcellos-Corrêa	1996				X					
Suíte para vibrafone	Eduardo Reck Miranda	1996						X			
Modelagem X-a	Edson S. Zampronha	1997								X	
Oração para São Francisco de Assis	João Catalão	1999				X					
Antípoda	João Catalão	2000							X		
Prelude nº1	Maurício Ribeiro	2000		X							
Gary Burton	André Juarez	2001						X			
Circlelimit	M. C. Lobatcheviski	2002							X		
Estudo III	Samuel Peruzzolo	2002					X				
Imagens	Alberto Di Mauro	2002				X					
Vibes Etudes and Songs	Ney Rosauro	2002									
First Dampening Etude			X								
Second Dampening Etude			X								
First Steps (Pedaling Etude)					X						
Children Song (Pedaling Etude)					X						
Etude in Blues					X						
Etude in Bossa					X						
Minor Blues					X						
My Dear Friend					X						
Improvisation practice #1					X						
Improvisation practice #2					X						
11 Canções Infantis	Ricardo Souza	2002									
1 – for Willow						X					
2 – for Skylar					X						
3 – for Benjamin						X					
4 – for Isabela						X					
5 – for André							X				
6 – for Henrique								X			
7 – for Brenda								X			
8 – for Beatriz								X			
9 – for Blake								X			
10 – for Tyler James								X			
11 – for Gabriela									X		
Miniatura de um frevo	Wellington das Mercês	2003							X		
Devaneio	Dimitri Cervo	2004				X					
No cais	Maurício Ribeiro	2004					X				
Entre o pesar e a leveza	Arthur Rinaldi	2007									X
O crescente	Tiago de Melo	2007					X				



Quatro instantâneos	Roberto Victorio	2007										
I							X					
II							X					
III						X						
IV									X			
Tetragrammaton VI	Roberto Victorio	2007										X
Blues para um anjo	Carlos dos Santos	2008					X					
Dê-me cá sua mão	Carlos dos Santos	2008				X						
Noturno nº1	Carlos dos Santos	2008					X					
Prelúdio nº 1	Carlos dos Santos	2008									X	
Prelúdio nº 2	Carlos dos Santos	2008										X
Prelúdio nº 4	Carlos dos Santos	2008				X						
Prelúdio nº 5	Carlos dos Santos	2008					X					
Solitude	Samuel Peruzzolo	2008/2009						X				
Uma lágrima	Arthur Rinaldi	2011									X	
A lei da dualidade	Alisson Amador	2013									X	
Mandala nº2	Alisson Amador	2015					X					
Âmago	Rui Carvalho	Sem Data				X						
Brilho da lua	Ricardo Aquino	Sem Data						X				
Fantasia para vibrafone	Luiz D'Anunciação	Sem Data					X					
Para a maninha acordar	Kleber Alexandre	Sem Data		X								
Para a maninha dormir	Kleber Alexandre	Sem Data		X								





## **Prevenção de Lesões Musculoesqueléticas em Atividades da Banda Marcial: percepção de alunos de percussão e regentes**

*Márcio Szulak*

*Professor e Percussionista da Orquestra Sinfônica do Paraná - [marcioszulak@gmail.com](mailto:marcioszulak@gmail.com)*

**Resumo:** O objetivo deste estudo foi investigar a opinião de dois regentes e 36 alunos de percussão de bandas marciais sobre fatores ligados à prevenção de lesões musculoesqueléticas. Foi realizada pesquisa quantitativa através de questionários estruturados e solicitado a um fisioterapeuta a análise de imagens. Foi verificado o peso corporal de cada aluno e o respectivo instrumento.

**Palavras-Chave:** Percussão, Lesões Musculoesqueléticas, Banda Marcial, Postura Corporal.

### **Prevention of Musculoskeletal Injuries in Marching Band Activities: perception of percussion students and regents**

**Abstract:** The objective of this study was to investigate the opinion of two regents and 36 martial band percussion students on factors related to the prevention of musculoskeletal injuries. Quantitative research was carried out through structured questionnaires and a physiotherapist is asked to analyze images. The body weight of each student and the respective instrument was verified.

**Keywords:** Percussion - Musculoskeletal Injuries – Marching Band - Body Posture.

## **1. Introdução**

A atividade de banda marcial<sup>1</sup> usa essencialmente instrumentos de sopro e percussão e está amplamente disseminada no ensino fundamental em nosso país. Com a promulgação da lei 11.769/2008, que tornou a partir de 2012, o ensino da música obrigatório em todas as escolas públicas e particulares de educação básica, é possível que a tendência desta atividade seja de crescer ainda mais.

Sendo a música uma arte que requer estudos e ensaios constantes para o seu aprendizado e aperfeiçoamento, envolvendo funções motoras, cognitivas e psíquicas de alto nível, é de se esperar que, ao longo do ano letivo, os alunos fiquem um tempo

---

<sup>1</sup> No regulamento do XXIV Campeonato Paranaense de Fanfarras e Bandas em 2014, as corporações são classificadas pela espécie como: Banda de Percussão; Banda de Percussão com Liras de 25 Teclas; Banda de Percussão Marcial; Banda de Percussão com Instrumentos Melódicos; Fanfarra Simples; Fanfarra Simples Tradicional; Fanfarra com Uma Válvula; Banda Marcial; Banda Musical de Marcha; Banda Musical de Concerto e Banda Musical Sinfônica. Nesta pesquisa foi usada a denominação geral de Banda Marcial em referência a todas as corporações.

considerável praticando nos instrumentos de percussão. Além disso, a *performance* na percussão marcial<sup>2</sup>, requer do aluno um esforço extra pois ele precisa suportar o peso do instrumento, que é maior do que o peso de um trompete ou de uma flauta por exemplo. Supõe-se, portanto, que isso possa gerar uma maior incidência de lesões musculoesqueléticas.

Nos últimos anos, músicos e profissionais da saúde têm se dedicado ao estudo de fatores físicos e emocionais relacionados à prática musical, porém a maioria das pesquisas que encontramos é com indivíduos adultos que são músicos profissionais, raramente contemplando os estudantes de música. Além disso, os poucos trabalhos relacionados a esse tema abordando alunos, tem o enfoque principal nos instrumentos de corda e sopro, com pouca atenção aos estudantes da percussão.

No Brasil, encontram-se grupos de estudos dedicados a pesquisar sobre o corpo humano no fazer musical. Entre eles estão a Fundação Ageu Magalhães (Fio Cruz-PE); GEPM – Escola de Música de Brasília; EXERSER (iniciativa privada, Belo Horizonte); GEDAM – Universidade Federal de Minas Gerais e GEPEM - Universidade Federal de Goiás, além dos laboratórios de biomecânica da UDESC e USP (RAY e MARQUES, 2005:1222).

Costa (2005:2, apud PORTO et al., 2003) relata que o Grupo de Estudos e Pesquisas em Práticas Musicais criado no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMEB), era integrado por profissionais de educação musical, educação física, ergonomia e fisioterapia, e apontou evidência expressiva de dor relacionada à prática instrumental, tanto em professores quanto em alunos.

Nos Estados Unidos, a Associação de Percussionistas *Percussive Arts Society* mantém em sua página da *web* um conteúdo sobre saúde e bem estar<sup>3</sup>.

Por outro lado, Alves (2008:129) afirma que:

”Não se tem notícia de que existam escolas de música no Brasil que incluam em seu currículo básico da graduação, disciplinas relacionadas com o conhecimento de Anatomia e Fisiologia Humana e suas implicações para a prática com o instrumento.”

---

<sup>2</sup> Vamos utilizar o termo percussão marcial para enfatizar que o instrumentista precisa suportar o peso do instrumento (bumbo, caixa, quintom, dentre outros) diferentemente da percussão orquestral ou de concerto, onde os instrumentos são acoplados em suportes apropriados.

<sup>3</sup> Disponível em <http://www.pas.org/resources/specialties/health-wellness>. Acesso em 27 de março 2017.

Costa e Abrahão (apud PEDERIVA, 2005:12) alertam que:

“no Brasil, as ações preventivas ainda não contemplam os músicos em formação, o que já ocorreria em outros países, que já utilizam vários tipos de orientação como, por exemplo, a eutonia, ou a técnica Alexander”.

Encontramos a expressão “O músico é um atleta”, em vários textos que versam sobre lesões musculoesqueléticas que afetam os instrumentistas. Concordamos com Ray e Marques (2005:1223) ao advertirem que todo o trabalho corporal deve ser orientado e que “o começo de qualquer trabalho de resistência e força começa sempre pelo alongamento”. Sugerimos que neste caso cabe a orientação do professor de educação física das instituições de ensino fundamental.

Na presente pesquisa tivemos o objetivo de descobrir se existe a incidência de lesões musculoesqueléticas advindas da prática instrumental nos alunos de percussão. Objetivamos também, verificar quais os conhecimentos sobre a prevenção de lesões que os alunos e regentes possuem, e qual a relevância dada ao assunto. Além disso, auferir se o peso do instrumento excede o padrão considerado adequado em relação ao peso corporal do aluno. E por fim, fazer algumas observações ergonômicas e coletar imagens sobre posturas corporais inadequadas que foram analisadas por um fisioterapeuta.

## **2. Atividades auxiliares para prevenção de lesões**

Algumas atividades podem auxiliar os alunos num trabalho corporal preventivo. O principal elo entre elas é o despertar da consciência corporal, ou seja, o autoconhecimento dos movimentos do próprio corpo e do espaço que ele ocupa. Para a Osteopata<sup>4</sup> Grace Alves Ferreira "Vivemos muito sentados ou em posições incorretas, o que facilita a má postura e acaba piorando a percepção corporal" (MADEIRA, 2010: 1).

### **Método Feldenkrais**

---

<sup>4</sup> Osteopatia é um sistema autônomo de cuidados de saúde primário, que se baseia no diagnóstico diferencial, bem como no tratamento de várias disfunções e preservação da saúde, sem o auxílio de fármacos ou cirurgia. A Osteopatia enfatiza a sua ação centrada no paciente, ao invés do sistema convencional centrado na doença. A profissão de Osteopata é uma profissão de saúde distinta, com uma formação acadêmica superior e treinos clínicos específicos. Disponível em <http://www.idot.com.br/osteopatia/o-que-osteopatia.html>. Acesso em 27 de março de 2017.

Numa entrevista à Mark Powers (2007: 56) publicada na revista *Percussive Notes*, Richard Ehrman ressalta a importância do método Feldenkrais para os bateristas e percussionistas.

“Este método leva os participantes a melhorar a sua sensibilidade sinestésica, seu senso de si em movimento, e, assim, descobrir os hábitos de auto-limitação. O método Feldenkrais ensina a aguçar as percepções que controlam o movimento. Eu ensino as pessoas a governar seu próprio movimento através do uso de sua conscientização. O método Feldenkrais melhora a coordenação do movimento através da imagem sensorio-motor da ação”. (tradução do autor).

### **Técnica de Alexander**

A técnica de Alexander consiste em uma reeducação psicomotora, ensinando como o corpo e a mente podem funcionar juntos no desempenho de todas as atividades diárias, ajudando a detectar e a reduzir o excesso de tensão e promovendo harmonia e bem estar<sup>5</sup>. É utilizada na Royal College of Music<sup>6</sup> e nos últimos anos gradativamente tem despertado o interesse dos músicos brasileiros.

### **Tai Chi Chuan**

O Tai Chi Chuan é uma arte marcial<sup>7</sup> que, pela observação da natureza, visa à meditação em movimento.

Segundo Teixeira (2013: 55):

“Os praticantes de Tai Chi Chuan têm um conhecimento do corpo e da mente adquirido ao longo de vários séculos que, quando posto ao serviço de um percussionista, ajuda a obviar uma série de problemas. Por esta razão, o praticante de Tai Chi Chuan sabe como tirar melhor partido do seu corpo, prevenindo e evitando problemas físicos”.

## **3. Exercícios de preparação muscular**

É importante que o corpo do instrumentista esteja preparado para a atividade musical que está por vir. Nesse sentido, os estudos apontam para três preparações principais: o aquecimento, o alongamento e o relaxamento muscular.

---

<sup>5</sup> Disponível em <http://tecnicadealexander.com/tecnica.php>. Acesso em 28 de março 2017.

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.rcm.ac.uk/life/student-services/alexandertechnique/>. Acesso em 28 de março 2017.

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.taiartesorientais.com.br/tai-chi-chuan-caxias-do-sul/>. Acesso em 28 de março 2017.

### **Aquecimento muscular**

Para Ray e Marques (2005: 1222) é importante diferenciar o aquecimento muscular dos exercícios de aquecimento técnico: *warm-up*, que estão disponíveis em métodos para instrumento musical.

Fernandez (2011: 22) sugere que se inicie o aquecimento pelas partes mais distantes até as mais próximas do corpo, fazendo em princípio, movimentos de agitação do corpo e em seguida o aquecimento dos dedos, punhos, cotovelos, antebraços e braços, seguido dos ombros e pescoço. Para ele, de forma sintética, o aquecimento consiste em movimentar os membros fazendo rotações em todas as direções possíveis.

### **Alongamento muscular**

O alongamento é definido por Vaz (apud RAY e MARQUES, 2005: 1223) como sendo:

“Uma forma terapêutica elaborada para aumentar comprimento de estruturas moles de tecidos, os chamados músculos encurtados, e desse modo permitir a extensão da amplitude do movimento.....ajudam a distribuir o sangue de maneira mais uniforme no tecido muscular”.

### **Relaxamento muscular**

Vic Firth (1967: 5) adverte:

“Lembre-se. Ambas as mãos devem permanecer relaxadas e flexíveis em todos os momentos. Se os dedos tornam-se rígidos, ou as mãos ou pulsos endurecer, em seguida os músculos ficarão tensos e o resultado será execuções inadequadas e irregulares” (tradução do autor).

## **4. Posturas adequadas**

“Postura é o estado de equilíbrio dos músculos e ossos, para proteção das demais estruturas do corpo humano de traumatismos, seja na posição em pé, sentado ou deitado. Um bom controle postural, com a solicitação de poucos músculos e baixo gasto de energia leva à boa postura”. (BACK e LIMA, apud KRANN et al, 2009: 2)

Observamos algumas posturas inadequadas nas bandas pesquisadas, principalmente em relação à postura do cotovelo.

### **Postura adequada do braço e antebraço**

Meyer (2015: 6) sugere que a distância ideal para a postura do braço e antebraço em abdução<sup>8</sup> deve ficar entre 10 à 15 graus.

Corroborando com o mesmo, estudo realizado por Tichauer (apud GRANDJEAN, 1998: 97) comprovou que o mais adequado é que os braços estejam lateralmente dispostos num ângulo de 8 à 23° com a vertical. Conforme Tichauer observou, braços em ângulos laterais de 45° exigem posturas de correção pelos ombros, gerando manifestações de fadiga na musculatura sobrecarregada.

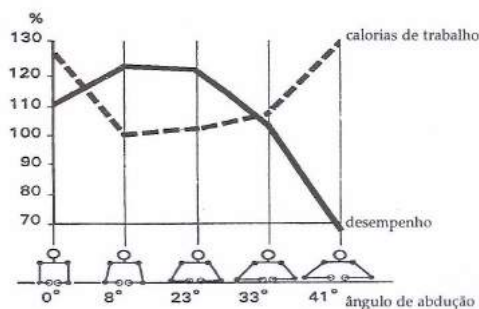


Figura 1 - Ângulo adequado de abdução do braço.

Fonte: (Tichauer, apud GRANDJEAN, 1998: 97)

Fernandez (2011: 13) destaca que a postura ideal é a de relaxamento do ombro, braço e antebraço, mantendo-se a naturalidade. Menciona como padrão de normalidade a abdução entre 10 à 30 graus.

Portanto, podemos deduzir que a abdução adequada se dá entre 8 à 30°.

### Postura adequada do cotovelo

Na figura 2 demonstra-se o padrão adequado da postura do cotovelo. Se olharmos para lateral do corpo, o instrumentista mantém o braço numa linha paralela à coluna, num eixo vertical com o ombro e a coxa. Já na figura 3 observamos a postura inadequada.

<sup>8</sup> Abdução é o afastamento dos braços e antebraços, em relação à lateral do corpo do indivíduo.



Figura 2 - Postura adequada do cotovelo  
Fonte: (MEYER, 2015: 12)



Figura 3-Postura inadequada do cotovelo  
Fonte: (MEYER, 2015: 12)

### **Postura adequada da articulação do punho**

Outro fator importante para a prevenção de lesões musculoesqueléticas é uma boa postura da articulação do punho. Notamos quatro variáveis possíveis para a postura inadequada. Essas variáveis são:

1- Punho em movimento de flexão (figura 4, imagem superior esquerda); 2- Punho em movimento de extensão (figura 4, imagem superior direita); 3- Desvio radial do punho (figura 4, imagem inferior esquerda); 4- Desvio ulnar do punho (figura 4, imagem inferior direita)

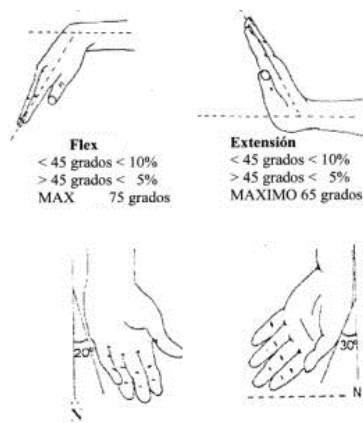


Figura 4 - Posturas inadequadas da articulação do punho  
 Fonte: (FERNANDEZ, 2011: 11)

### Postura adequada dos dedos na técnica com duas baquetas

Na percussão, a técnica adequada consiste na preensão da baqueta entre os dedos polegar e indicador, que estão em movimento de flexão – chamada pelos percussionistas de pinça - e o dedo mínimo, anular e médio, que também estão em movimento de flexão em torno da baqueta, porém sem exercer pressão.

Fernandez (2011: 10) nos orienta sobre uma técnica correta:

“Em uma posição relaxada de suas mãos, conseguida, por exemplo, em pé, com os braços soltos para baixo, perto do corpo, então suas mãos estão funcionando em tudo para que estejam completamente relaxadas. Seus dedos devem ser ligeiramente dobrados, os polegares perto da segunda falange do dedo indicador e, em relação aos antebraços, os pulsos estão na mesma direção ou linha imaginária. A palma está curvada como se fosse segurar em seu interior algo que não é grande, mas não tão pequeno também. Devemos manter esta postura, tanto quanto possível e com isso, a mesma sensação de relaxamento. Se queremos manter a postura da mão, vamos colocar a baqueta basicamente no seu polegar e segurá-la com a primeira falange do dedo indicador. A baqueta vai caber entre eles, então não temos que usar tanta força para segurá-la”. (tradução do autor)

Utilizamos dois modelos para empunhar as baquetas: o tradicional (*tradicional grip*) e o combinado (*matched grip*). De acordo com Grandjean (1998: 101):

“Em trabalhos de precisão a concepção das empunhaduras tem uma grande prioridade. As empunhaduras que não estão adaptadas à anatomia da mão ou que pouco valorizam a biomecânica do trabalho manual podem influenciar a produção e eventualmente causar danos à saúde do trabalhador. Os dedos e mãos podem executar uma série de movimentos e posições de preensão. A base são as posições de preensão entre os dedos e



polegar ou entre a palma da mão por um lado e movimento de torção no punho e no braço. Das muitas posições de apreensão as mais importantes são mostradas na figura. A força máxima de apreensão é multiplicada quando se passa da posição da ponta dos dedos à posição de garra.”

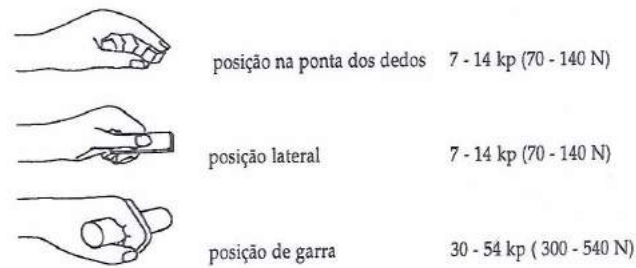


Figura 5 - Posições dos dedos na empunhadura.  
 Fonte: (GRANDJEAN, 1998: 101)

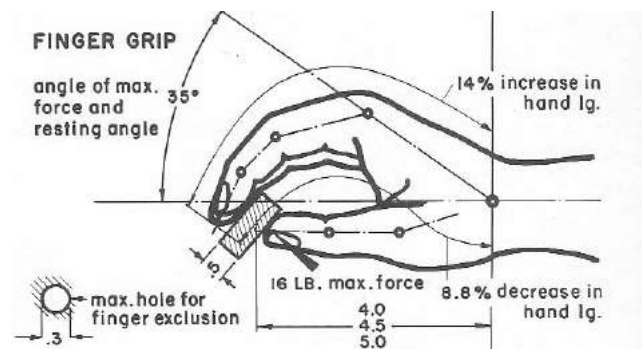


Figura 6 - Posição dos dedos na empunhadura.  
 Fonte: (FERNANDEZ, 2011: 11)

Do exposto acima, podemos deduzir que o modelo tradicional se refere à “posição de garra”, e o modelo combinado à “posição lateral”. Deduzimos ainda, que empunhaduras diferentes destas duas, possivelmente sejam menos eficazes na técnica.

### 5. Peso excessivo do instrumento

Não conseguimos encontrar trabalhos específicos que apontem se há conseqüências negativas para os alunos pelo fato de terem que suportar o peso dos instrumentos de percussão marcial, por isso, utilizamos em nossa pesquisa as referências sobre o peso excessivo de mochilas em escolares. Neste sentido, estudo desenvolvido por Fernandes (2007: 8) sobre dor lombar, informa que inúmeros autores concordam que o peso da mochila não deve exceder a 10% da massa corporal

do aluno, relacionando a comprovação de peso excessivo da mochila e a dor nas costas.

## 6. Apresentação e análise dos resultados

A coleta de dados se deu através de um questionário estruturado aplicado aos regentes e outro aplicado aos alunos. Foram feitas imagens dos alunos nos ensaios da banda marcial e analisadas posteriormente por um fisioterapeuta. Realizou-se a pesagem dos alunos e instrumentos.

### Atividades auxiliares para prevenção de lesões

Atividades como Método Fendelkrais e a Técnica de Alexander não são utilizadas pelos alunos. Além disso, os regentes responderam que jamais procuraram informações sobre esses métodos e técnicas.

Aluno utiliza atividades auxiliares para prevenção de lesões	
Sim	Não
0 %	100 %

Tabela 1 - Comparação de dados

### Exercícios de preparação muscular

Os regentes possuem graduação em bacharelado ou licenciatura em música e na formação acadêmica receberam orientação sobre exercícios de aquecimento, alongamento e relaxamento muscular aplicados à prática musical. Um recebeu orientação sobre prevenção de lesões musculoesqueléticas, porém o outro não. Podemos observar que há divergências quanto à orientação de ações preventivas nos currículo de graduação em música, como apontados por Ray e Marques (2005: 1222); Costa (2005:2, apud PORTO et al., 2003); Alves (2008:129) e Costa e Abrahão (apud PENDERIVA, 2005:12).

Ademais, os professores de educação física das escolas poderiam orientar uma preparação muscular na banda marcial, uma vez que eles são mais preparados nesse aspecto do que os regentes, no entanto, essa interdisciplinaridade ainda não acontece.

Na opinião dos regentes, são eles próprios os responsáveis pela prevenção de lesões nos alunos de percussão, não cabendo essa responsabilidade aos alunos, ao professor de educação física e à diretora da instituição de ensino. Além disso, os regentes responderam que recomendam aos alunos a preparação muscular. Apesar disso, os dados mostraram que 69,23 % dos alunos não fazem aquecimento, 61,53% não fazem alongamento e 69,23% não fazem relaxamento, ainda que recomendado pelos regentes. Portanto, podemos supor que os regentes não estão atentos às suas responsabilidades.

<b>Aluno faz exercício de preparação muscular</b>					
Aquecimento		Alongamento		Relaxamento	
Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
30,77 %	69,23 %	38,47 %	61,53 %	30,77 %	69,23 %

Tabela 2 - Comparação de dados

### Posturas adequadas

A análise do fisioterapeuta destacou que pelo tempo de ensaio, que é de apenas 1 hora e 30 minutos por semana, não há propensão ao desenvolvimento de lesão musculoesquelética, podendo, entretanto, ocorrer dor/desconforto físico, como foi relatado por 34,61% dos alunos. Salientamos que em bandas onde o tempo de ensaio for maior ao longo da semana, os resultados podem ser diferentes dos apresentados nesta pesquisa. Nas respostas, 76,92% dos alunos percebem a importância da postura adequada para tocar um instrumento, e 23,08% não.

<b>Posturas adequadas</b>	
Aluno sente dor/ desconforto físico	
Sim	Não
34,61 %	65,39 %
Aluno percebe a importância da postura adequada	
Sim	Não
76,92 %	23,08 %

Tabela 3 - Comparação de dados

### **Peso excessivo do instrumento.**

Os regentes informaram que dão importância na escolha do peso do instrumento em relação ao porte físico dos alunos, porém os dados mostraram que 73,07 % dos instrumentos têm peso acima do recomendado. Contudo, a percepção dos alunos é de que, 23,07 % dos instrumentos têm o peso leve, 65,39 % tem peso médio e 11,54 % consideram que o instrumento é pesado. Portanto, se ocasionalmente devido ao peso do instrumento ocorrer alguma lesão, esta não é a percepção dos alunos.

<b>Peso excessivo do instrumento</b>		
<b>Acima do recomendado</b>	<b>Abaixo do recomendado</b>	
<b>73,07 %</b>	<b>26,93 %</b>	
<b>Percepção do aluno em relação ao peso do instrumento</b>		
<b>Leve</b>	<b>Médio</b>	<b>Pesado</b>
<b>23,07 %</b>	<b>65,39 %</b>	<b>11,54 %</b>

Tabela 4 - Comparação de dados

## **7. Conclusão**

Este trabalho teve como preocupação alertar os educadores musicais e regentes para a importância de se prevenir os riscos de lesão que a má postura e o peso em excesso dos instrumentos de percussão podem ocasionar. Pois, muitos alunos que ingressam nos cursos de graduação e tornam-se percussionistas profissionais, são provenientes de bandas marciais onde não se exerce a prevenção conforme demonstrado na pesquisa.

Sugere-se que o regente da banda marcial solicite ao professor de educação física da escola, fazer um acompanhamento específico com os alunos. Outra sugestão é a de que as Federações de Bandas e Fanfarras ou as Associações de Pais e Mestres façam convênios com Universidades, para que assim os alunos de Fisioterapia das mesmas possam estagiar nas bandas marciais, no sentido de minimizar os efeitos lesivos da falta de prevenção.

## **Referências**

ALVES, Carolina Valverde. *Padrões Físicos Inadequados na Performance Musical de Estudantes de Violino*. Belo Horizonte, 2008. 170. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais.

COSTA, Cristina Porto. Ergonomia Aplicada às Práticas Musicais: um novo enfoque para o músico em formação. In: Encontro Anual da ABEM, XIV, 2005, Belo Horizonte.

*Ergonomia Aplicada às Práticas Musicais: um novo enfoque para o músico em formação*. Belo Horizonte, 2005.

Federação Paranaense de Fanfarras e Bandas - XXIV Campeonato Paranaense de Fanfarras e Bandas – Regulamento Geral 2014.

FERNANDES, Susi Mary de Souza. *Efeitos da orientação na utilização de mochilas escolares em estudantes do Ensino Fundamental*. Sap Paulo, 2007. 71. Dissertação. Universidade de São Paulo.

FERNANDEZ, Alberto Garcia de León. *On Ergonomics for the Orchestral Percussion*. 2011. 28. University of Gothenburg, 2011.

FIRTH, Vic. *Snare Drum Method – Book 1- Elementary*. New York: Carl Fischer. 1967.

GRANDJEAN. Etienne. Cap. 7. Trabalhos de Precisão. In: GRANDJEAN. Etienne. *Manual de Ergonomia: Adaptando o trabalho ao homem*. 4ª edição. Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda. 1998. p 95-104.

KRANN, Ana Carolina; MACHADO, Bruna; PESSOTA, Carla; RIBEIRO, Daniela; VIEIRA, Gêssica; BRAUNER, Greice; GASPARETTO, Andrielle; FLECK, Caren. Trabalho Educativo Postural: Prevenção em Pré-escolares. Fórum de Fisioterapia. Disponível em <http://www.unifra.br/eventos/forumfisio/Trabalhos/5012.pdf>. Acesso em 28 de março 2017.

MADEIRA, Ana Maria. *Consciência corporal afasta dores e lesões – Atenção aos movimentos preserva os músculos e articulações*. Disponível em <http://www.minhavidacom.br/bem-estar/materias/11571-consciencia-corporal-afastadores-e-lesoes>. Acesso em 28 de março de 2017.

MEYER. Brad. Proper Instrument Height for Percussion. *Bandmaster Review*. Texas Bandmasters Association. 2015. Disponível em <http://apps.texasbandmasters.org/archives/pdfs/bmr/2015-04-meyer.pdf>. Acesso em 27 de março de 2017.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *O Corpo no Processo Ensino-Aprendizagem de Instrumentos Musicais: percepção de professores*. 2005. 134. Dissertação. Universidade Católica de Brasília.

POWERS, Mark. The Feldenkrais Method for Percussionists: An Interview with Richard Ehrman. *Percussive Notes*. Disponível em



<http://feldenkraislearningcenter.com/EhrmanArticle.pdf>. Acesso em 28 de março 2017.

RAY, Sonia e MARQUES, Xandra Andreola. O Alongamento Muscular no Cotidiano do Performer Musical: Estudos ,Conceitos e Aplicações. In: Congresso da ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. *O Alongamento Muscular no Cotidiano do Performer Musical: Estudos ,Conceitos e Aplicações*.Rio de Janeiro, 2005,10.

TEIXEIRA, Mário Jorge Peixoto. *O Tai Chi Chuan na Percussão*. 2013. 314. Dissertação. Universidade de Aveiro.

## **Reflexões sobre gestão sustentável e a utilização de resíduos sólidos enquanto instrumento em duas obras escritas originalmente para percussão**

*Pedro Henrique Machado Freire*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte – pedrohenriquemfreire@gmail.com*

*Cleber da Silveira Campos*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte – cleberdasilveiracampos@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo descreve o processo de construção da performance em duas obras a partir das sonoridades extraídas de resíduos sólidos. A metodologia baseia-se na descrição das etapas realizadas durante as oficinas de experimentação. O aprofundamento desses elementos geraram diferentes concepções técnicas a serem utilizadas durante o processo de execução desses resíduos. Por fim, refletimos sobre a reutilização desses objetos à noções de sustentabilidade e ao fazer musical.

**Palavras-Chave:** Gestão sustentável. Resíduos sólidos. Percussão.

### **1. Introdução**

Este trabalho é parte da pesquisa que vem sendo desenvolvida junto ao programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde investigamos a relação entre a utilização de resíduos sólidos ao processo discursivo e performático, vinculado a execução de duas obras pré-selecionadas.

O objetivo deste artigo é descrever o processo de construção das performances em composições normalmente executadas por percussionistas, sendo: *Music for eight persons playing things* (Antunes, 1972), composta para objetos pré-definidos e a obra *Wart hog #3* (Wrinkle, 1996), para instrumentação aberta.

Nesta pesquisa, foram considerados instrumentos quaisquer objetos que, a priori, não tenham sido fabricados ou concebidos para fins de performance musical, extraídos a partir da coleta de resíduos descartados, tornando à esta finalidade, seja por intensão do interprete ou do compositor.

Os processos de criação performática das peças em questão que serão relatados neste estudo, foram executadas pelo grupo Dimensões, composto por alunos de bateria e percussão do curso de instrumento musical do IFPB – Instituto Federal de educação, ciência e tecnologia da Paraíba – campos João Pessoa, no projeto de extensão do PGS – Programa de Gestão Sustentável, intitulado *Música Experimental através de Fontes Sonoras Alternativas*.

Este estudo, ao relacionar performance musical e gestão sustentável, acaba por compreender, no processo metodológico, desde a seleção dos objetos musicais, através de coleta, até a construção da performance, partindo dos gestos percussivos encontrados e suas respectivas sonoridades. Assim, a metodologia consiste na realização de oficinas de experimentação, exploração e análise das sonoridades dos materiais coletados, concepção das técnicas e áreas de toque desses materiais até a execução das obras utilizando os resíduos coletados, onde adquirem, por fim, a função de instrumentos musicais.

Os resultados preliminares trouxeram a ampliação das possibilidades sonoras, enriquecimento da performance artística, conscientização ambiental e uma nova perspectiva enquanto a conscientização e convivência com os resíduos descartados, fomentando assim reflexões sobre as relações entre o conceito de gestão sustentável e possíveis desdobramentos na música e nas artes em geral.

## **2. Gestão sustentável e a utilização de resíduos recicláveis como instrumentos musicais**

“O uso de fontes sonoras não convencionais faz parte do universo dos percussionistas, a pelo menos desde o início do século XX” (Bittencourt, 2012, 16). Neste sentido, é interessante refletir sobre como a responsabilidade de tocar com não-instrumentos recai, tão facilmente, sobre o percussionista. Claro que este fato parte inicialmente da necessidade de dominar várias técnicas instrumentais, ou mesmo o fato de determinada técnica poder ser utilizada em vários instrumentos, podendo então ser estendida sua utilização para a extração de sonoridades em outros objetos. Mas estas respostas podem estar, também, relacionadas à questões mais inerentes à identidade percussiva. Stasi (2011, p.15), ao relacionar a “quasitude” – termo que sugere a imperfeição e o incompleto – à técnicas instrumentais de percussão, evidencia a proximidade de alguns instrumentos à objetos comuns ou pouco elaborados. Cage (1961) vai mais além neste sentido, propondo que a percussão pode ser a fronteira entre a música e a não-música.

Neste sentido, a competência para tocar não-instrumentos parece estar diretamente ligada à capacidade gestual, ou seja, a habilidade de desenvolver gestos musicais. Essa prática é comum no uso de técnicas expandidas, porém, se tratando de resíduos, pressupõe-se que não haja uma técnica instrumental convencional, logo, não



existe uma técnica para ser expandida. É bem verdade que alguns gestos comuns à técnica percussiva podem ser facilmente aplicados a este contexto. Campos, Traldi e Manzolli (2007) definem e refletem sobre a utilização de gestos musicais aplicados ao contexto da percussão múltipla. Mais especificamente, desenvolvem novas estratégias interpretativas em obras onde a interação entre o gesto incidental (ou residual) e o cênico passam a fazer parte essencial do processo criativo e interpretativo da obra. Chaib (2013) propõe uma taxonomia detalhada dos gestos percussivos aplicados em peças consagrada do repertório contemporâneo, dissertando sobre possibilidades em gestos instrumentais para percussão. Ainda assim, essas questões não parecem bem resolvidas, principalmente quando gestos muito distintos dos comuns à percussão são facilmente subentendidos ao percussionista, mesmo sem a indicação do compositor, como tocar isqueiros em *Vous avez du feu?* (SÉJOURNÉ), ou em *Silence must be!* (DE MEY, 2002), peça para ações gestuais (sem produção sonora) onde o compositor indica “para solo de regente”, mas geralmente é interpretada por percussionistas. Assim, quanto mais distante da técnica percussiva convencional, torna-se mais complexa a compreensão da identidade instrumental enquanto percussão. Stene (2014), trata dessa questão propondo que a percussão, ao atingir este âmbito, seja substituída por um conceito “pós-instrumental”, sendo o pós-instrumentista o interprete capaz de desenvolver novas e diversas técnicas instrumentais de acordo com a situação. “Mais do que uma busca por suas raízes, é uma resposta à minha curiosidade sobre onde poderia estar indo. Além disso, expressa um desejo pessoal de abrir-se a um novo campo performativo entre domínios instrumentais existentes” (STENE, 2014, p.11).

Relacionar arte e sustentabilidade é uma tendência da contemporaneidade, como afirma CARDOSO (2017, p. 1): “Há uma emergência na busca por estruturas estéticas que correspondam à expansão de reflexões acerca das alterações sofridas pela natureza e estimuladas pela sociedade de consumo.”

De fato, na atualidade, é comum encontrar práticas musicais que envolvem gestão sustentável. Por exemplo: ao digitarmos o termo “Bate Lata”, em buscadores como o *Google*, podemos observar projetos sociais em diversos estados do Brasil os quais exploram a utilização de materiais recicláveis com a função de instrumentos de percussão. Encontramos ainda trabalhos como a orquestra jovem do Paraguai denominada *Los Reciclados*; projeto *Funk Verde* do Rio de Janeiro; *Bate cum Lata* – formado por agentes de coleta de lixo urbano de João Pessoa, dentre

outros, são alguns exemplos de performances que envolvem música e sustentabilidade. Estas ações são, quase sempre, viabilizadas através da confecção de instrumentos a partir de materiais reciclados e, geralmente, estão associadas à projetos sociais, filantrópicos ou à um contexto de dificuldade econômica para aquisição de instrumentos, realidade comum à esfera pública escolar e organizações sociais em nosso país.

O controle de resíduos sólidos, fundamental na sobrevivência humana no planeta terra, é guiado pelos *três erres*, termo da gestão sustentável que refere-se à redução, reaproveitamento e reciclagem.

“Os três erres se propõem a analisar e organizar o ciclo produtivo, de forma que cada vez mais o lixo seja transformado em insumo, substituindo, até o limite do possível, as preciosas matérias-primas naturais, preservando nossos recursos naturais e o meio ambiente” (MAZZER e CAVALCANTI, 2004).

O projeto relacionado à nossa pesquisa se distingui, metodologicamente, das ações mencionadas, pois não trata de reciclagem – reelaboração de determinado resíduo para sua reintrodução na cadeia produtiva, gerando um novo produto – e sim, de reaproveitamento, pois os produtos não mais apropriados para consumo são reutilizados (até recuperados) e ganham nova utilidade através da performance musical, vinculando gestão de resíduos e logística reversa às práticas interpretativas, inseridas no contexto da percussão.

### **3. Música experimental através de fontes sonoras alternativas**

O Grupo Dimensões surgiu em junho de 2015, no IFPB João Pessoa, com o propósito de oferecer, aos alunos do instituto, uma vivência de performance e pesquisa na linguagem experimental da música contemporânea. Composto, em sua maioria, por alunos do curso de instrumento musical, o grupo se dedica ao estudo do repertório do século XX e XXI, predominando o repertório com ênfase em percussão e o uso de não-instrumentos.

O projeto foi aprovado no edital 08/2015 da Coordenação de pesquisa e extensão – COPEX, e recebeu financiamento entre Novembro 2015 à Outubro de 2016, período que compreende a pesquisa referente à este artigo.

A seguir, destacamos as obras selecionadas para as oficinas de experimentação, nas quais buscamos estabelecer o elo entre os objetos pre-

selecionados e a parte musical, num processo sinérgico entre experimentação, técnicas e sonoridades alcançadas. As coletas realizadas pelo grupo aconteceram prioritariamente no interior do campus, porém foi necessário coletas externas tendo em vista atender a demanda da peça de Jorge Antunes.

#### 4. *Wart hog #3 – Austin Wrinkle*

*Wart hog #3*, do compositor americano Austin Wrinkle, é uma peça que faz alusão à música indiana e seu processo de transmissão oral, onde executam-se as frases rítmicas, a serem tocadas nos instrumentos de percussão, em sílabas, cada uma referente à uma região de toque e gesto musical aplicado no instrumento. A partitura apresenta, inicialmente, quatro vozes/frases à serem executadas, denominadas A, B, C, e D, onde são mencionadas as sílabas: Ta; Ka; Di; Din; Mi.

7 beat cycle



The image shows four staves of musical notation, labeled A, B, C, and D, representing the first seven beats of a 7-beat cycle. Each staff begins with a 7/8 time signature. Staff A contains the syllables: ta, di, di, ta, ka, di, mi. Staff B contains: ta, ta, di, ta, ta, ka, di, mi. Staff C contains: ta, di, ta, di, ta, ta. Staff D contains: ta, ka, di, mi, ta, ka, di, mi, ta, ka, di, mi, ta, ka, di, mi, ta, ka, di, mi, ta, ka, di, mi. There are handwritten notes and scribbles to the right of the notation.

Figura 1: As quatro vozes iniciais, A, B, C e D, e as sílabas mencionadas.

Logo após a exposição das vozes, as mesmas entram em ciclo onde cada interprete, ao variar de voz, gera a sobreposição das frases, entre eles, até o início de um novo ciclo, num total de quatro ciclos. Após os ciclos, a peça segue até o fim em uníssono, usando o mesmo princípio com relação às sílabas, mas variando ritmicamente.

Player 1 - A A A A  
 Player 2 - A B B B  
 Player 3 - A A C C  
 Player 4 - A A A D

Figura 2: Exemplo do primeiro ciclo da sobreposição de vozes.

A partitura utilizada é um excerto onde o compositor buscou transcrever, utilizando uma mescla da escrita musical tradicional e as sílabas, o processo que ocorre na música indiana. Como Wrinkle (1996) não especifica os instrumentos na partitura, é comum encontrar certa variedade instrumental nas interpretações da peça, predominando instrumentos indianos como tabla e mridang, além de outros instrumentos que se aproximam das sonoridades da música indiana como derbak e diferentes tipos de pandeiros.

Com relação a interpretação do grupo Dimensões utilizando resíduos sólidos, é importante dizer que antes desta proposta, o mesmo grupo executou a peça com instrumentos convencionais, sendo: Conga, cajon, pandeiro e djambê. Assim, não partiu-se do aprendizado da peça utilizando os resíduos selecionados, os integrantes já conheciam os processos definidos pelo compositor, apenas transferindo a interpretação e adaptando a técnica para o novo instrumental.

#### **4.1 Oficinas de Experimentação – Adaptando a obra *Wart hog #3*, de *Austin Wrinkle*, para os resíduos sólidos**

O processo da performance de *Wart Hog* utilizando objetos começou com a coleta de material, dentro do IFPB campus João Pessoa, com a finalidade de selecionar os resíduos sólidos que seriam os instrumentos da peça. Após a coleta, alguns objetos como tampa de panela, canos de ferro e carcaças de ar condicionado foram utilizados no processo, porém, depois descartados da performance, tendo em vista que consideramos a seguinte instrumentação como ideal para a versão final da interpretação: a) Gaveta de madeira; b) Gabinete de CPU de computador; c) Galão de gasolina; d) Pele de tom tom. Todos tocados com os intérpretes sentados no chão.

A partir da exploração e análise das sonoridades dos materiais coletados, selecionamos os gestos e regiões de toques relativos à cada sílaba das quatro vozes

iniciais, tomando por base os seguintes critérios: **ta** = agudo aberto; **din** = grave aberto; **di** = grave fechado; **ka** = agudo fechado; e **mi** = nota fantasma. Então, as técnicas percussivas aplicadas em cada instrumento ficou assim definida:

a) Gaveta de madeira – apoiada nas pernas; com a parte inferior voltada para cima.

**ta** = baqueta de madeira na parte inferior;

**din** = baqueta macia no centro da parte inferior;

**di** = baqueta macia na extremidade da parte inferior;

**ka** = corpo da baqueta de madeira na quina;

**mi** = ponta da baqueta de madeira na quina.

b) Gabinete de CPU de computador – em pé no chão; tocada com dois parafusos grandes.

**ta** = centro da parte lateral;

**din** = centro da parte superior;

**di** = extremidade da parte lateral;

**ka** = quina superior;

**mi** = extremidade da parte superior.

c) Galão de Gasolina – deitado; apoiado nas pernas; tocado com as mãos. (Por estar deitado, a parte lateral será tratada como superior e a parte inferior como lateral)

**ta** = extremidade da parte superior;

**din** = região mediana da parte superior;

**di** = centro da parte superior;

**ka** = centro da parte lateral;

**mi** = extremidade da parte lateral.

d) Pele de tom tom – segurando com uma das mãos<sup>1</sup>.

**ta** = baqueta no aro;

**din** = centro da pele;

---

<sup>1</sup> Para tocar a pele foi utilizada uma técnica semelhante à prevista em *Head Talk* (FORD), onde percute-se pele, aro e aro no chão.

**di** = região mediana da pele;

**ka** = atacar aro pressionando no chão;

**mi** = tocar aro no chão.

### **5. *Music for eight persons playing things* – Jorge Antunes**

A obra de Jorge Antunes, mesmo que sem intensão, se relaciona diretamente com as práticas de gestão sustentável. De acordo com um comentário sobre o surgimento da peça pelo próprio compositor, o mesmo afirma que “os jovens compositores bolsistas, em Buenos Aires, fizeram uma visita aos porões do Instituto Calle Florida para buscar fontes sonoras inusitadas” (ANTUNES, 1971). Ou seja, a peça é composta a partir de um processo de coleta de resíduos e sua sonoridade é totalmente dependente dos objetos encontrados nesta ocasião, pois Antunes estabelece em detalhes estes objetos à serem tocados, por exemplo “...dois tachos ou tambores de gasolina ou óleo (vazios, um obrigatoriamente de 250 litros e o outro até de 100 litros)”.

A estrutura da obra é resultado de um cálculo computacional, “usando o programa PROJECT 2 de Gottfried Michael Koenig” Sua notação está em partitura gráfica, onde o intérprete deve executar os gestos musicais descritos pelo compositor e indicados nos desenhos no decorrer da partitura.

A construção da performance de *Music for eighth persons playing thing*, que até então não era de conhecimento dos integrantes do grupo, compreendeu três momentos: Coleta de resíduos sólidos; Oficina de experimentação; e Ensaios e criação da performance.

#### **5.1. Coleta de resíduos sólidos**

No primeiro momento, os integrantes do grupo realizaram coletas de resíduos, de forma coletiva, buscando os materiais que o compositor pré-estabeleceu numa tabela com dezesseis tipos de objetos a serem utilizados na peça. Alguns materiais foram comprados por não terem sido encontrados durante a coleta e/ou ainda necessitaríamos em grande quantidade, sendo: bolas de gudes; parafusos; porcas de parafuso; fichas de plástico; toneis de gasolina; tampa de zinco e papel metálicos.

A maioria das coletas foram realizadas no IFPB campus João Pessoa, onde conseguimos encontrar cinco vasilhas de plástico, oito garrafas de vidro, uma tampa de zinco, dez tubos de ferro e três pares de tábuas.

Também foram coletados alguns materiais fora do campus, sendo: quatro extintores de incêndio; uma tampa de zinco; duas folhas de zinco; jornais e quatro copos. Os três tubos de papelão foram reutilizados dos papéis metálicos comprados.

## **5.2. Oficina de experimentação**

O segundo momento consistiu na realização das oficinas de experimentação com os integrantes do grupo. Independentemente dos instrumentos que o compositor houvesse solicitado a cada um dos integrantes na sua respectiva partitura individual, realizamos um experimento coletivo utilizando cada objeto coletado e selecionado para a performance da obra, buscando o desenvolvimento técnico e gestual para maior variedade de timbres através do que o compositor chamou de “ações sobre os instrumentos” que compreendem, além da variedade de baquetas (madeira, feltro e metal), o uso de arcos, martelos de ferro, pentes de cabelo, isopores, gestos como amassar, rasgar e agitar as folhas e chacoalhar as caixas ou deixar cair nelas as bolas de gude, fichas de plástico, porcas e parafusos.

Neste período também realizamos a confecção das partituras individuais através de recorte e colagens a partir da grade, já que o compositor não disponibiliza as partituras individuais. A partir do término desta confecção, a responsabilidade de coleta e seleção do material que faltava, naquele momento, passou a ser individual, de acordo com o que cada um utiliza na performance.

## **5.3. Ensaios e criação da performance**

O terceiro e último momento, compreenderam os ensaios e a criação da performance da obra. Após o término da coleta feita pelos próprios integrantes e o trabalho de experimentação sobre cada objeto, partimos para a execução da obra. Notamos que os ensaios apresentaram pouquíssimos problemas musicais referentes às concepções técnicas aplicadas aos resíduos, claramente um resultado da oficina de experimentação onde exploramos o maior número de possibilidades gestuais em cada objeto. Esta prática implicou na ampliação da consciência gestual, capacidade de experimentar e improvisar dos integrantes.

A primeira diferença em nossa performance foi a escolha de tocar ao redor do público. Antunes fala, na partitura, que por volta de dez minutos, os músicos que estão no palco caminham em direção a plateia improvisando com arcos, onde acaba a peça. Em nossa interpretação, invertemos esse processo saindo da plateia e terminando a peça no palco. Essa escolha ocorreu com o intuito de que o público pudesse ouvir as sonoridades cercado-os, ou seja, com os intérpretes a sua volta. Esta alteração não interferiu no momento em que os intérpretes andam pela plateia, como prever a composição, já que ao sair de suas posições em direção ao palco, os intérpretes precisam passar pela plateia. Como, na ocasião do concerto, essa foi a primeira peça do programa, a ideia de terminar a música no palco funcionou bem, pois neste momento o grupo deu continuidade ao concerto, no palco, sem maiores interrupções.

O compositor recomenda que haja um maestro ou um relógio grande para todos guiarem-se por ele. Em nossa performance, cada intérprete usou seu próprio cronômetro na estante de partitura, sendo um deles responsável em dar a entrada, através da utilização de um gesto pré-convencionado, fazendo assim com que todos iniciassem os cronômetros sincronizados.

## 6. Conclusão

A presente pesquisa constata a possibilidade de ampliação das fontes sonoras percussivas a partir do uso de resíduos sólidos, propondo uma reflexão sobre o papel do percussionista e sua capacidade de desenvolver performances em benefício ambiental.

A coleta de resíduos como parte fundamental do processo de criação da performance de *Music for eight persons playing things* (Antunes, 1971) e *Wart Hog #3* (Wrinkle, 1996), demonstrou-se eficiente na conscientização dos integrantes do grupo Dimensões com relação ao descarte de materiais e a lógica pós-consumo. Os experimentos com os objetos coletados despertou, nos integrantes, o interesse pela pesquisa de sonoridades e improvisação.

As oficinas de experimentação demonstraram ser um mecanismo facilitador para os ensaios que as sucederam, resultando na familiaridade com os objetos e domínio das concepções técnicas aplicadas.

Diferente da coleta feita para *Wart Hog #3*, onde os integrantes buscaram resíduos sólidos diversos e exploraram suas sonoridades até encontrar os objetos que



consideraram ser ideais, em *Music for eight persons playing things*, houve bastante dificuldade em encontrar os objetos, já que Antunes determinou os objetos da peça, prolongando assim o período de coleta inicialmente previsto.

Com relação aos resultados sonoros obtidos na peça de Wrikle, manteve-se a natureza das frases e sílabas, porém distanciando-se do contexto da música indiana. Já na obra de Antunes, foi mantido fielmente as camadas sonoras propostas pelo compositor, alterando apenas a movimentação e posicionamento dos intérpretes durante a performance.

Por fim, esta pesquisa provoca a ação percussiva à uma nova perspectiva enquanto a convivência com materiais descartados, estimulando que ações semelhantes sejam consideradas por outros instrumentistas.

## Referências

ANTUNES, Jorge. *Music for eight persons playing things*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971. Partitura.

BITTENCOURT, Luís. *O uso da água como fonte sonora percussiva: Análise da obra Water Music de Tan Dum*. Aveiro, 2012. 207f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973

CAMPOS, Cleber; TRALDI, Cesar Adriano; MANZOLLI, Jônatas. *Os Gestos Incidental e Cênico na Interação entre Percussão e Recursos Visuais*. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo. Editora do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2007.

CARDOSO, Juliana. Arte e Sustentabilidade: uma reflexão sobre os problemas ambientais por meio da arte. *Revista Espaço Acadêmico*, n.112, p.31 – 39, 2010.

CHAIB, Fernando. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: Técnica, interpretativa e expressiva. *Per Musi*, Minas Gerais n. 27, p. 159 - 181, 2013.

FORD, Mark. *Head Talks*. Estados Unidos. Partitura.

MAZZER, Cassiana; CAVALCANTI, Osvaldo. Introdução à Gestão Ambiental de Resíduos. *Infarma*, v.16, n.11-12, p. 67 - 77, 2004.

MEY, Thierry. *Silence Must Be!*. França: 2002. Partitura.

SEJOURNÉ, Emmanuel. *Vouz avez du feu?*. França: ref. A8 caçP. Partitura.

STASI, Carlos. *O instrumento do diabo*. Música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



STENE, Hakon. *This is not a Drum*. 160p. The Norwegian Academy of Music, 2014.

WRINKLE, Austin. *Wart Hog #3*. Estados Unidos. 1996. Partitura.

## **A performance singular do baterista Nenê na música *Alexandre, Marcelo e Pablo***

*Guilherme Marques*  
UNICAMP – [gmdias@hotmail.com](mailto:gmdias@hotmail.com)

*Fernando Hashimoto*  
UNICAMP – [ferhash@iar.unicamp.br](mailto:ferhash@iar.unicamp.br)

**Resumo:** Este artigo discute a execução do baterista Nenê na música de sua autoria, *Alexandre, Marcelo e Pablo*. O texto busca refletir sobre a relação entre os processos de criação e prática musical, quando aglutinados num mesmo indivíduo. A metodologia do artigo se apoia em transcrições musicais e entrevistas, para discutir à luz da teoria do desejo mimético de Girard (1961) a busca de Nenê por uma expressão artística singular.

**Palavras-chave:** Nenê (Realcino Lima Filho); Hermeto Pascoal; improvisação musical; teoria mimética

### **The peculiar performance of drummer Nenê in *Alexandre, Marcelo e Pablo***

**Abstract:** This paper discuss the musical performance of drummer Nenê in his own composition *Alexandre, Marcelo e Pablo*. The text reflect about the relations between musical performance and composition when both activities are developed by the same artist. The methodology is based in musical transcriptions and interviews. The data from this sources are discussed with a particular focus through René Girard's mimetic theory.

**Keywords:** Nenê (Realcino Lima Filho); Hermeto Pascoal; musical improvisation; mimetic theory

### **Introdução**

Uma das questões que caracteriza a natureza da atividade artística é o desejo de reconhecimento do trabalho criativo como um reflexo da singularidade do indivíduo que se expressa através da arte. Ainda que esta ideia não se manifeste de forma clara e evidente, ou que tal ideia não tome parte em um processo reflexivo consciente, seria difícil imaginar um indivíduo, especialmente alguém relacionado às artes, que não deseje ser reconhecido através de sua atividade profissional, intelectual e criativa. Mesmo que não possamos afirmar de forma clara e precisa qual é o desejo de reconhecimento que cada artista/indivíduo carrega em si, podemos levantar algumas hipóteses gerais como reconhecimento financeiro, intelectual, criativo, pessoal, profissional... O ponto central aqui é que a atividade criativa compreende, no limite, pelo menos duas formas de desejo – um representado pela vaidade individual de reconhecimento e outro que, não obstante não exclui o primeiro, entendido como uma espécie de reserva de mercado, ou seja, aquele que guarda ao artista a

exclusividade em função da originalidade de seu pensamento e ação criativa, tornando-o único e portanto indispensável.

Nenê, ou Realcino Lima Filho, é músico autodidata. Acordeonista, baterista, pianista e compositor. Iniciou sua vida profissional por volta dos 13 anos de idade em torno de 1959 tocando acordeom, mas fez carreira de fato atuando como baterista e compositor, lançando um total de 10 discos autorais além de incontáveis trabalhos com artistas de renome dos quais destacam-se suas colaborações com Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Elis Regina e Milton Nascimento.

Nosso objetivo neste artigo é tratar do reconhecimento alcançado por Nenê enquanto baterista único e compositor de destaque no cenário da música instrumental brasileira. Para tanto, ajustaremos o foco de nossa observação no início deste processo de reconhecimento individual, mais precisamente para fins dos anos 1970, com a primeira gravação de uma composição de sua autoria – *Alexandre, Marcelo e Pablo* – registrada em 1979 no álbum *Zabumbê-bum-á* de Hermeto Pascoal. Nos interessa aqui abordar o início do processo de construção de sua personalidade musical que seria fortemente marcada, nos 38 anos que se seguem desde então, pela peculiar relação desenvolvida através das atividades de composição e execução instrumental à bateria. Este artigo portanto ilustra e discute apenas o início de uma longa narrativa que ainda está em curso.

A metodologia adotada para fomentar tal discussão tem como base a relação entre dados obtidos através de transcrições musicais da performance de Nenê e fontes primárias oriundas de entrevistas realizadas com o próprio artista. Tal relação revela evidências de um processo mimético nos moldes daquele observado e esquematizado por Girard (1961) em sua teoria do desejo mimético.

### **Mímesis, desejo triangular e música**

René Girard começou a desenvolver sua teoria mimética no início dos anos 1960 ao analisar e discutir a forma como escritores canônicos da literatura ocidental<sup>1</sup> tratavam as questões relacionados ao desejo humano. Deste modo, ao observar diferenças e semelhanças entre escritores temporalmente distantes entre si, Girard constatou, como nos mostra João Cezar de Castro Rocha (2009) no texto

---

<sup>1</sup> Girard analisou em sua primeira obra – *Mentira Romântica Verdade Romanesca* (1961) – autores europeus de diferentes épocas – Stendhal, Cervantes, Flaubert, Proust e Dostoiévski.

introdutório à edição brasileira da primeira obra de Girard, que há uma “centralidade do desejo nas reflexões acerca da condição humana” como dado comum a tais autores.

O que nos move em relação à forma como Girard (1961) esquematiza sua ideia sobre o desejo humano são duas de suas várias constatações: 1) a noção triangular do desejo que envolve um sujeito desejante, um objeto desejado (que não necessariamente se refere a um objeto no sentido físico) e a figura de um mediador modelo que estimula o desejo do sujeito desejante conferindo “status” ao objeto e assim tornando-o “desejável” e; 2) sua observação de que o desejo é culturalmente aprendido e portanto diferente da necessidade biológica, que é naturalmente pré-condicionada. Neste sentido, como aponta Kirwan (2015: 48), “os seres humanos são ‘miméticos’, copiam-se uns aos outros não apenas em linguagem, gestos e outros atributos externos, mas também no que diz respeito ao que desejam”. Vale ainda ressaltar que a teoria de Girard aponta para uma diferença fundamental entre dois tipos de desejo – um *desejo de apropriação* (centrado num objeto físico) e um *desejo metafísico* que é menos específico, direcionado como diz Kirwan (ibidem) “a um estado quase transcendente de bem-estar ou satisfação”. É sempre a este segundo tipo – o desejo metafísico – que nos reportamos neste artigo.

Observando a música de caráter improvisado como linguagem culturalmente transmitida tal qual nos apresenta Monson (1996: 74), cujo aprendizado envolve diferentes estratégias e contextos, incluindo a tomada de modelos referenciais como observa Berliner (1994: 63-146), num processo em que a emulação<sup>2</sup>, termo usado pelo autor, é central, podemos então considerar a teoria mimética de Girard uma forma adequada para discutir a performance singular de Nenê.

---

<sup>2</sup> O termo usado por Berliner – ‘emulação’ – pressupõe um processo imitativo, concorrencial em que um indivíduo busca igualar-se a um suposto modelo. Na teoria de Girard o autor descreve tal processo recorrendo a duas categorias miméticas distintas desencadeadas pelo processo de mediação e denominadas pelo autor ‘mediação externa’ e ‘mediação interna’. De acordo com Girard estas categorias diferenciam-se na medida em que o mediador da estrutura triangular – sujeito/objeto/mediador – se afasta ou se aproxima do sujeito. Deste modo Girard aponta que a ‘mediação externa’ caracteriza-se por um grau ‘seguro’ de distanciamento entre sujeito e mediador, de forma que ambos não compartilham de um mesmo círculo social; já no caso da ‘mediação interna’, aponta Girard que a proximidade entre sujeito e mediador se torna tão intensa que ambos, não só compartilham de um mesmo espaço de convivência social, como frequentemente a relação entre ambos se converte em disputa aberta, concorrência e desencadeia um processo que Girard denomina “dupla mediação”. Neste processo sujeito e mediador se confundem de tal forma que ambos desempenham as duas funções simultaneamente em uma relação direta de reciprocidade. Assim, quanto mais se auto proclamam ‘únicos’ e ‘autônomos’ os indivíduos, mais ‘atolados’ e ‘imersos’ no processo mimético tais indivíduos se encontrarão.

## Alexandre, Marcelo e Pablo

O envolvimento de Nenê com a atividade composicional remonta ao início de sua atuação como baterista - de acordo com o músico sua iniciação à bateria se deu entre 15 e 16 anos - ao passo que sua memória relativa aos primeiros impulsos criativos de composição<sup>3</sup> teriam ocorrido por volta de 1963, quando Nenê possuía 17 anos (LIMA, 2016).

Entre estes primeiros impulsos e a prática composicional conscientemente orientada como atividade regular e estruturada em sua expressão artística, há um longo percurso de maturação pessoal, artística e profissional. Este percurso compreende sua chegada a São Paulo vindo de Porto Alegre (por volta de 1964), passa por sua inserção no mercado de trabalho paulistano tocando bateria e piano na noite, em boates, inferninhos, bailes, além de suas primeiras experiências artísticas através da música<sup>4</sup>; inclui também um período de aprendizagem<sup>5</sup>, ainda que informal, sobre orquestração e arranjo e; se estende até o início da década de 1970, culminando na gravação do segundo LP de Hermeto, *A música livre de Hermeto Pascoal* de 1973, disco em que Nenê alterna-se entre a bateria e o piano<sup>6</sup>.

De acordo com Silva (2016: 28) Hermeto Pascoal iria estabelecer seu grupo de fato, nos moldes que o consagrariam em relação ao público, mercado e a

---

<sup>3</sup> Em entrevista ao autor Nenê descreve esta experiência da seguinte forma: “[eu] queria fazer umas músicas iguais a do Jorge Ben” (Lima, 2016). Nesta mesma situação Nenê canta uma melodia para descrever a música de Jorge Ben a que se referia. Tal melodia é a canção *Por causa de você, menina*, presente no primeiro LP de Jorge Ben, *Samba esquema novo*, de 1963. É seguindo esta pista que concluímos acima que o início do envolvimento de Nenê com a ideia de composição se deu por volta de 1963, quando o músico tinha 17 anos.

<sup>4</sup> Vale observar aqui que de acordo com relato de Nenê podemos situar todo seu envolvimento inicial com a música em contextos de entretenimento tocando todo tipo de música comercial da sua época. Esta fase se inicia com Nenê tocando acordeom ainda no sul e se estenderia por boa parte dos anos 1960, já atuando como baterista em São Paulo. O envolvimento artístico com a música se daria a partir da época que Nenê substituiu Airto no Quarteto Novo entre 1967/1968 (Lima, 2011).

<sup>5</sup> Nenê se refere, em entrevista ao autor, com especial atenção ao pianista Aluizio Pontes, músico conhecido da noite paulistana, como uma referência para seu aprendizado tanto de bateria, quanto de orquestração e piano. Nenê teria morado e tocado por um tempo com Aluizio durante os anos 1960.

<sup>6</sup> A respeito do instrumento que Nenê tocou no grupo de Hermeto, o próprio Nenê esclarece: “Não tinha pianista que tocava na minha época. Os caras não queriam tocar por que não tinha trabalho. Só tinha ensaio [...]. Ele [Hermeto] falou, ‘você vai tocar piano. Por que só tem você, então é você mesmo. Vem todo dia de manhã cedo’. Mesma coisa que o Jovino passou depois” (Lima, 2016). Nenê alternava com o percussionista Anunciação: “o Anunciação vinha pra bateria e eu ia pro piano, quando eu ia pra bateria o Anunciação ia pra percussão” (Idem).

imprensa somente em 1981. Isto significa que o caráter de seu trabalho durante os anos 1970, época em que houve o engajamento de Nenê, é um período transitório que vai dos primeiros LPs à consolidação de Hermeto como nome forte da música instrumental brasileira no fim desta década de 70. Este período na extensa discografia de Pascoal teve a participação de Nenê tocando bateria e piano em dois momentos distintos – 1973, como vimos acima – e mais no fim da década quando Hermeto fixou residência no bairro do Jabour, subúrbio do Rio de Janeiro em 1977 (SILVA, 2016: 20). Datam desta segunda fase<sup>7</sup> do trabalho de Hermeto os LPs *Zabumbê-bum-á* e *Hermeto Pascoal ao vivo – Montreux Jazz*, ambos de 1979.

A composição *Alexandre, Marcelo e Pablo* é a sexta faixa do disco *Zabumbê-bum-á*, citado acima. Sua inclusão neste álbum representa a coroação de um longo processo de desenvolvimento das habilidades composicionais e interpretativas de Nenê, tanto ao piano quanto à bateria. Não é no entanto sua primeira experiência composicional associada ao repertório de Hermeto. À época do segundo disco de Hermeto, *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973), Nenê teve uma composição sua incluída no repertório<sup>8</sup> do grupo, a música *Som Cinco*, uma homenagem explícita à banda de baile em que o músico tocava na época. De acordo com Nenê, a música teria sido apresentada à Hermeto pelo saxofonista do grupo, Mileto (Hamleto Stamato), que também tocava na banda de baile *Som Cinco* junto com Nenê, e então Hermeto resolveu incorporá-la ao repertório executado na época: “Primeiro nós fizemos em duo. Abria o show com esta música. Eu no violão e ele na flauta. Aí ele pegou e fez [um arranjo] pro conjunto todo” (LIMA, 2016).

Pelo relato de Nenê esta música, *Som Cinco*, teria sido bem recebida entre músicos e público, fato que o estimulou a “mergulhar” e desenvolver suas habilidades como compositor, “Quando eu fiz esta música que o Hermeto gostava, que todo mundo gostou, eu falei: ‘Vou fazer mais outras’. E eu comecei a fazer” (LIMA, 2016). No entanto, segundo Nenê, esta era uma fase em que suas composições

---

<sup>7</sup> Nossa intenção aqui não é estabelecer e classificar em fases a extensa carreira e discografia de Hermeto. Usamos este termo com a intenção de deixar claro para o leitor que Nenê esteve trabalhando intensamente com Hermeto em dois períodos distintos, tomando como marcadores temporais os discos lançados durante a década de setenta que contaram com sua participação. Deste modo nossa classificação em fases se refere sobremaneira à carreira de Nenê, e o quanto sua ligação com Hermeto pesa na mesma. Vale ressaltar que entre os anos de 1973 e 1978 Nenê esteve envolvido em diversos outros trabalhos.

<sup>8</sup> Incluída no repertório do show. A música não foi gravada neste disco.

manifestavam muito de influência externa, o que de acordo com Berliner (1994) representa parte do processo de construção da personalidade individual do músico. A consciência de Nenê relativa a este fato, somada a um aspecto de sua personalidade – uma auto crítica muito forte – descrito pelo próprio músico (LIMA, 2016), revelam sua preocupação consciente em relação ao processo de desenvolvimento de sua singularidade artística. De acordo com Nenê, Hermeto teria desempenhado uma função central neste processo.

Eu saía do ensaio do Hermeto e ficava ensaiando as minhas músicas com minha mulher em casa [...] o pai do Hermeto morava em frente da minha casa. Ele foi na casa do pai dele e ouviu aquele som, entendeu? Daí ele entrou e falou: ‘Porra, essas músicas que você tá tocando, se eu assinar embaixo é minha! Você tá muito influenciado por mim. Mas eu entendo que você esteja influenciado, por que você gosta da minha música e tal. É normal que você se influencie. Mas eu te dou um conselho: quando você vê que tá parecido comigo, vá pra outro lado’” (LIMA, 2016).

A passagem acima ilustra o tipo de relação triangular em que estava imerso Nenê em fins dos anos 1970. Transpondo a teoria de Girard para este microcosmo, Nenê representa o próprio sujeito do desejo metafísico, cujo interesse se encontra no campo da estética musical, ou seja, a “posse” imaterial de um certo tipo de expressão artística, que é o nosso “objeto” de desejo – a música e seus componentes estruturais – cujo prestígio é conferido pelo mediador modelo, neste caso Hermeto Pascoal. A relação entre ambos é íntima, de forma que estas “duas esferas de possíveis”, sujeito e mediador, se encontram próximas demais, permitindo que “ambas se penetrem com maior ou menor profundidade uma na outra” (GIRARD, 2009: 33). Isto é o que caracteriza um tipo de relação que Girard denomina mediação interna (Ibidem), cuja consequência final, não raro, é o conflito aberto. Nenê evidentemente evita esta consequência trágica e busca uma saída para sua singularidade, reconhecida pelo mediador modelo Hermeto: “Agora, essa música é a sua cara e nós vamos gravar” diz Hermeto, “e gravou, que foi essa daí: Alexandre, Marcelo e Pablo” (LIMA, 2016).

*Alexandre, Marcelo e Pablo* é uma espécie de frevo em andamento médio (130 bpm), aqui descrito em métrica quaternária, e composto de duas partes – A e B – com oito compassos cada. Sua estrutura de exposição segue o padrão AAB, repetindo-se num total de seis vezes como mostra a tabela abaixo.



Estrutura - Alexandre, Marcelo e Pablo						
AAB 1	AAB 2	AAB 3	AAB 4	AAB 5	AAB 6	A (fade out)
tema violão	tema sopros	tema violão/sopros rit. Deslocado	solo voz/clavinete	solo voz/clavinete	tema sopros	solo flauta baixo final

Tabela 1: estrutura de exposição da música Alexandre, Marcelo e Pablo (5'12")

O arranjo desta gravação possui a seguinte instrumentação: Saxofones alto e barítono, Flauta, Flauta baixo, Clarinete, Clavinete, Piano, Violão, Baixo, Bateria e voz. Destes Nenê toca bateria e piano elétrico.

Tomada no contexto do disco *Zabumbê-bum-á* a observação de Hermeto sobre a singularidade criativa de Nenê só faz sentido se pudermos imaginar pela perspectiva de Nenê uma tomada de consciência frente a natureza imitativa do processo em que estava envolvido. De acordo com Girard este é um processo de conversão, não necessariamente na acepção religiosa do termo, em que a relação imitativa entre o sujeito e o modelo mediador ganha novos contornos na medida em que o primeiro evita conscientemente “as rivalidades decorrentes do desejo mimético” (CASTRO, 2009: 20). Neste sentido, esta conversão pressupõe um processo de reconhecimento em que “o desejo metafísico suscita uma determinada relação com outrem e uma determinada relação consigo mesmo. A conversão autêntica suscita uma *nova*<sup>9</sup> relação com outrem e uma *nova* relação consigo mesmo” (GIRARD, 1961: 328). Podemos concluir que este é um processo de autoconhecimento por excelência. E é deste tipo de autoconhecimento que estamos tratando quando Nenê revela que vários anos depois, já morando na França, ao fazer uma turnê de seu grupo junto com o grupo de Hermeto, este teria se espantado com a consistência e originalidade do grupo de daquele. E então Nenê explica que este fato devia-se àquele “conselho” dado por Hermeto anos antes.

Lembra que você falou pra mim pra eu me cuidar com o negócio da influência e me livrar desse negócio? Ele [Hermeto] falou: ‘Não, não lembro’. Mas eu lembro. Faz mais de dez anos que você me falou isso e isso aí nunca mais saiu da minha cabeça (LIMA, 2016)

<sup>9</sup> Os itálicos nesta citação são de nossa autoria. É uma forma de ressaltar que o processo de conversão autêntica de Girard necessariamente leva a um novo estágio de relações.

O “conselho” de Hermeto refere-se ao campo da composição, mas já em *Alexandre, Marcelo e Pablo* podemos observar o impacto desta ideia avançar sobre o pensamento e a concepção de Nenê no campo da execução instrumental, levando-o a estabelecer um novo tipo de relação consigo mesmo, no que tange a seus processos criativos e sua busca por uma expressão artística original. Esta nova relação se manifesta no caráter único de sua execução à bateria numa composição, reconhecidamente distinta já no contexto deste disco em 1979.

O exemplo abaixo apresenta a primeira exposição da melodia durante as seções ‘A’. Nele podemos observar uma abordagem interessante em que Nenê distribui a condução do frevo entre chimbau e caixa - mão direita no chimbau e esquerda na caixa. Normalmente tal acentuação é realizada com a alternância das mãos tocando semicolcheias na caixa como revela na sequência o exemplo 2. O que Nenê faz é conservar a acentuação típica do ritmo, ou parte dela, e explorar outros timbres usando o mesmo tipo de alternância entre as mãos.

Exemplo 1: primeira exposição do tema –parte A (melodia e acompanhamento na bateria) 0’00”-0’30”

De acordo com Gomes (2008: 87) a acentuação típica do frevo tocado na bateria se dá nos moldes do exemplo 2 abaixo.

Exemplo 2: Frevo na bateria

É importante observar que Nenê desenvolve sua abordagem com muitas nuances de dinâmica, timbre e acentuação de forma que a célula rítmica típica apresentada acima encontra-se bem diluída em sua execução. Nenê conserva alguns elementos básicos e estruturais que caracterizam o Frevo como a referida acentuação e a marcação do bumbo. Todo o resto, que pode ser entendido como uma espécie de “recheio” de sua execução, é o que há novo e singular em sua abordagem – distribuição das mãos entre peças distintas produzindo timbres alternativos e variações de intensidade com acentuações alternadas entre as mãos. A caixa de destaque no exemplo 1 mostra estes elementos em perspectiva – a rítmica do frevo distribuída entre chimbau e caixa, variação de intensidade (notas simples, acentuadas e *ghost notes* na caixa), o que produz uma sensação de leveza que é crucial para o balanço e o swing de sua interpretação. O rulo de caixa no quarto do compasso que é uma característica marcante do Frevo (ex. 2 acima), é substituído por Nenê, dentre outras formas, pela relação entre toques no chimbau e *ghost notes* na caixa como mostram as caixas de destaque nos compassos 2, 4, 6 e 13.

Abaixo o exemplo 3 apresenta a terceira exposição do tema. Aqui há uma variação na rítmica da melodia da seção ‘A’. Esta variação ocorre mediante o uso de

quiálteras de semínima que conservam a estrutura melódica apesar da variação rítmica.

Exemplo 3: terceira exposição do tema – parte A (melodia e acompanhamento na bateria) 1’32”-1’48”

Nenê em sua execução muda o foco da condução passando a usar o prato de condução em substituição ao chimal. Uma consequência desta nova postura é a diluição da acentuação típica do frevo na distribuição entre as mãos. Este aspecto, que no exemplo 1, mantinha alguma ligação entre o frevo de Nenê e o frevo típico, aqui fica consideravelmente mais implícito. Podemos inferir que a acentuação no chimal fechado tem um efeito prático preciso ao diferenciar toques no chimal e na caixa que são peças que não possuem duração de som. Vem daí o balanço de sua execução. Ao transferir a condução para o prato, cuja sonoridade possui ressonância e duração indeterminada, misturando-se a todas as outras peças da bateria, Nenê abre mão da regularidade de acentuação que remete à acentuação típica do Frevo e que estava presente no exemplo 1, para então conduzir de forma mais aberta lidando com uma sonoridade mais espalhada.

Um último dado sobre esta música que nos parece importante para entender a abordagem de Nenê na bateria, é a própria construção rítmica da melodia. Sob este aspecto a música parece um tanto distante do universo característico do Frevo em que predominam sincopas, figuras rítmicas baseadas em semicolcheias e pouco espaço de “respiro”, ou seja, melodias ritmicamente muito preenchidas sem muitas notas longas. O que predomina aqui é justamente o oposto – espaço, notas longas, ausência de figuras rítmicas derivadas de semicolcheias e o uso recorrente de quiálteras em uma das exposições do tema. Parece-nos que que estas características

são determinantes para a fluidez da execução desenvolvida por Nenê na bateria nesta gravação.

### **Considerações finais**

Neste artigo tratamos sucintamente do início de um processo que se tornou marca registrada na carreira de Nenê – a relação entre composição e performance musical à bateria. Como observamos acima, este processo foi fortemente marcado, em seu início, pela proximidade entre Nenê e Hermeto. Há nesta peculiar relação entre ambos evidências de uma ação mimética triangular operando como pano de fundo para todo o contexto em que *Alexandre, Marcelo e Pablo* veio à tona. Tanto do ponto de vista da criação quanto da execução musical, no que se refere à atuação de Nenê.

Embora a música seja observada neste artigo como um Frevo, fica claro que a intenção de Nenê e mesmo de Hermeto (que a incluiu em seu disco) é operar entre o típico e o singular, entre o gênero que é comum e o novo que único. A música possui elementos que nos remetem ao Frevo, mas não é um Frevo no sentido estrito do gênero. O que a performance de Nenê revela acima de tudo é uma apropriação do típico para dar vazão àquilo que é próprio de sua expressão artística individual.

*Alexandre, Marcelo e Pablo*, primeira composição de Nenê registrada em disco (LIMA, 2017), como observamos no início deste artigo, representa somente o início de um longo processo que ainda está em curso. Neste sentido é importante notar que aquilo que havia de novo na performance de Nenê à época resultou de um conjunto de fatores dos quais podemos destacar sua personalidade, seu amadurecimento pessoal e artístico e uma disposição individual para buscar o novo e se envolver em empreitadas que o colocassem em movimento contínuo durante toda a sua carreira. É possível que estas sejam também as razões para sua saída do grupo de Hermeto um ano depois...

### **Referências**

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1961.



GOMES, Sergio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

KIRWAN, Michael. *Teoria mimética: conceitos fundamentais*. São Paulo: É Realizações Editora, 2015.

MONSON, Ingrid J. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

ROCHA, João Cezar de Castro. A primeira pedra de uma catedral. In: Girard, René. *Mentira romântica e Verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.

SILVA, Raphael Ferreira da. *Improvisação e interação na “Escola Jabour”*. Campinas, 2016. 292p. Tese. Universidade Estadual de Campinas.

### **Entrevistas**

LIMA, Realcino (Nenê). Entrevista realizada pelo autor em 21/09/2011. São Paulo: Registro em áudio transcrito autor.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada pelo autor em 06/10/2016. São Paulo: Registro em áudio transcrito autor.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada pelo autor em 06/04/2017. São Paulo: Registro em áudio transcrito autor.

### **Gravações**

LIMA, Realcino (Nenê). *Alexandre, Marcelo e Pablo*. Registro em áudio (LP). WEA, 1979.

## Prismas em Modulações Métricas

*Kelvin Silva da Cruz*

*Universidade Federal de Sergipe – kelvincruz@hotmail.com.br*

**Resumo:** O uso de modulações métricas na bateria tem aumentado com o passar dos anos, no entanto, muitos músicos têm dificuldades em relação ao tema, privando-se de uma execução livre para improvisações. A intenção é propor estratégias para a execução de modulações métricas, por meio do uso de múltiplas óticas, pois foi observado que um mesmo trecho pode ser visto por diferentes ângulos, e esses pontos de vista ilusórios, podem ser chamados de Prismas, no sentido figurado da palavra.

**Palavras-Chave:** modulação métrica, polirritmo, pulso artificial, bateria.

### Prisms in Metric Modulations

**Abstract:** The use of metric modulations in the drums has increased over the years, however, many musicians have difficulties with the subject, depriving themselves of a free execution for improvisations. The intention is to propose strategies for the execution of metric modulations, through the use of multiple optics, since it has been observed that the same stretch can be seen from different angles, and these illusory points of view can be called Prisms in the figurative sense of word.

**Keywords:** metric modulation, polyrhythm, artificial pulse, drum set.

## 1. Introdução

A complexidade rítmica e métrica aumentou bastante desde o século XX, da música erudita até a música popular, com a criação da bateria. Dentre essas complexidades, está a modulação métrica, na qual o compositor Elliott Carter<sup>1</sup> foi um dos pioneiros a explorar no meio orquestral. Modulação métrica significa “mudar o tempo de um trecho, de modo que este tenha algum tipo de relação matemática com o tempo original, isso é possível fazendo a equivalência dos valores das notas” (HOENIG; WEIDENMUELLER, 2012: p.4, tradução nossa<sup>2</sup>). Nos últimos anos, os bateristas têm sido grandes responsáveis pelo desenvolvimento do assunto, desde o *Jazz* de Jeff “Tain” Watts, Ari Hoening<sup>3</sup>, o *Fusion*<sup>4</sup> de Virgil Donati<sup>5</sup>, Anika Nilles<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Consagrado compositor norte-americano nascido em 11 de dezembro de 1908 na cidade de New York. Carter escreveu músicas atonais e ritmicamente complexas. Suas composições incluem o uso de modulações métricas, como “*Eight Pieces for Four Timpani*” que é um conjunto de oito pequenas obras para tímpanos solo (PEREIRA; TRALDI, 2011, p.1).

<sup>2</sup> In technical terms, metric modulation signifies changing the tempo of a piece so that the new tempo has some kind of mathematical relation to the original tempo. This is achieved by making a note value from the first tempo equivalent to a note in the second (HOENIG; WEIDENMUELLER, 2012: p.5).

<sup>3</sup> Baterista de Jazz, norte-americano, autor dos livros: *Metric Modulations* e *Into the polyrhythms*. Referência em modulação métrica e bateria melódica.

<sup>4</sup> Gênero musical que consiste na mistura do *jazz* com outros gêneros, principalmente com o rock.

até o samba de Celso de Almeida, podem ser citados como exemplos de casos que utilizam a modulação métrica na bateria. No entanto, o assunto não é abordado com frequência e clareza, e muitos músicos apresentam dificuldades, privando-se de uma execução com *grooves*<sup>7</sup> fluidos e da liberdade de improvisação sobre uma modulação.

Este estudo foi motivado pela busca por soluções que viabilizem uma compreensão clara e que intensificassem os processos cognitivos a respeito do tema, gerando assim, execuções seguras e fluidas, tanto em *grooves* quanto em *Fills*<sup>8</sup>. A intenção é propor estratégias para a execução de modulações métricas na bateria, por meio do uso de múltiplas perspectivas sobre uma modulação, pois foi observado que um mesmo trecho pode ser visto de diferentes óticas, e cada uma pode proporcionar resultados diferentes na compressão, todos esses pontos de vista que não são de fato o que ocorre, serão chamados de Prismas neste estudo, no sentido figurado da palavra, que de acordo com o Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, significa “ponto de vista ilusório” (GAMMA, 1980: p.982). Estes Primas podem facilitar ou dificultar a execução dos elementos que estão sendo observados. Por se tratar de um assunto complexo e não habitual, muitas vezes enxergar do ponto de vista real uma situação, não ajuda a compreensão, havendo por vezes, a necessidade de olhar por outro ângulo, afim de alcançar o objetivo, que é a liberdade na execução.

## 2. Descrição do Estudo

Este trabalho é parte de uma pesquisa para monografia ainda em andamento, realizada no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe, que tende a descrever estratégias para a execução de modulações métricas por meio de múltiplas óticas, na qual são ilusórias, isto é, prismas.

A presente pesquisa se utiliza da análise do repertório para bateria que contém trechos com modulação métrica, e propõe prismas para cada caso analisado, por meio de múltiplas perspectivas a respeito das relações do tempo com o que é tocado. O que se pretende mostrar nesta pesquisa é que olhar por diferentes ângulos,

---

<sup>5</sup> Baterista australiano de *Fusion* e rock progressivo, referência em modulações métricas. Atualmente toca na banda *Planet-X* e também em vários projetos paralelos.

<sup>6</sup> É uma baterista e compositora alemã, que nos últimos anos tem se dedicado a prática de assuntos relacionados à modulação métrica, polirritmia, dentre outros assuntos.

<sup>7</sup> Groove é um termo oriundo da língua inglesa que, no meio musical, é um sinônimo para "ritmo", ou combinação, que pode ser entre as vozes da bateria, ou como outros instrumentos.

<sup>8</sup> Termo que em inglês que significa: virada de bateria, ou frases nos tons e surdos.



pode facilitar a execução de um trecho musical, proporcionando aos músicos, mais estratégias para a performance de modulações métricas. Para isso foi feita uma pesquisa piloto, na qual contou com a participação de dez bateristas com níveis musicais necessários para execução dos trechos propostos, com o intuito de averiguar a eficácia da metodologia de estudo e ensino em questão.

### 3. Discussão

Apesar de ser algo que se aplica a qualquer instrumento musical, grande parte dos materiais publicados sobre modulação métrica está voltado para a bateria. Alguns grandes nomes desse assunto são: Gavin Harrison, Rick Gratton, Ari Hoenig, Gary Chaffee, dentre outros, que trazem abordagem práticas direcionadas à bateria em seus métodos, eles mostram definições e abordam o que acontece em uma modulação métrica. De acordo com Harrison (1996), modulação métrica, ou modulação rítmica é:

Assim como você modularia de um 'tom' para outro, se você estivesse tocando piano, por exemplo, 'Modulação rítmica' soa como se você tivesse pulado para um novo tempo. Então Modulação é como tomar um ritmo que está em um tempo diferente e sobrepor sobre o tempo que você está tocando atualmente. Pode parecer soar como uma mudança de tempo, mas na verdade é apenas uma maneira diferente de agrupar as subdivisões. Porque estamos apenas criando este efeito (ilusório) para um compasso e assim, ele ainda deve ser percebido no primeiro tempo, o que você estava tocando no novo tempo ilusório e o tempo original antigo estão ligados através de uma subdivisão que é comum a ambos. (HARRISON, 1996: p. 8, tradução nossa<sup>9</sup>).

Para Chaffee, “o termo modulação métrica refere-se ao processo que pode ser utilizado para relação entre vários ritmos e métricas” (CHAFFEE, 1994: p.36, tradução nossa<sup>10</sup>), Gratton define como “[...] a VELOCIDADE da tercina no primeiro

---

<sup>9</sup> Just as you would 'Modulate' from one 'key' to another, if you were playing the piano for instance, 'Rhythmical Modulation' sounds like you've stepped up into a new tempo. So Modulations is like taking a rhythm that is in a different tempo and superimposing it over the tempo you are currently playing in. It may be appear to sound like a tempo change, but it is in fact just a different way of grouping the subdivisions. Because we are only creating this (illusionary) effect for a couple of bars or so, it should still be perceived in the first tempo you were playing in the new illusionary tempo and the old original tempo are linked via a subdivision that's common to both (HARRISON, 1996: p.8).

<sup>10</sup> The term metric modulation refers to a process that can be used to alter the relationships between various rhythms and meters (CHAFFEE, 1994: p.36).

trecho musical tornar-se a VELOCIDADE da semicolcheia no segundo trecho” (GRATTON, 2002: p.21, tradução nossa<sup>11</sup>).

O efeito ilusório citado por Harrison (1996) também pode ser chamado de Primas, embora o autor não utilize este termo, o seu trabalho é o que mais se aproxima da proposta desta pesquisa, pelo conceito de abrir a visão para ver uma modulação por outros pontos de vista que são ilusórios. Porém, os trabalhos citados aqui deixam uma lacuna que vai além de ver por um ângulo ilusório, que é a relação entre o *click*<sup>12</sup> e o trecho modulado. Um caminho que pode facilitar a compreensão é a relação entre o pulso e o que é tocado, percebendo os pontos de encaixe entre eles. Traçando um paralelo entre música e pintura, o conceito de perspectiva pode ser aplicado, que de acordo com Schafer, “foram os pintores do Renascimento que descobriram a perspectiva como um recurso para separar planos mais e menos importantes numa tela” (SCHAFER, 1992: p.99). Schafer aplica esse conceito na interpretação musical em si, no balanceamento dos sons, porém, aqui será aplicado no que diz respeito à relação mental que ocorre entre o que o músico toca e o *click*, que será de acordo com o objetivo, isto é, se o músico quer ter liberdade para improvisar em cima do pulso artificial, pulso que ele está criando, ou se ele quer ter liberdade para improvisar sobre o pulso real, e apenas colocar uma das vozes para modular, como um ostinato.

Como pré-requisito para a execução e compreensão dos elementos abordados nesta metodologia, foi observado que o músico terá um melhor desempenho se estiver apto a escutar e sentir o *click* em qualquer localização do tempo, ou seja, não só em semínimas, mas também na 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> semicolcheia de cada tempo, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> tercina de cada tempo, conforme mostra a figura 1.

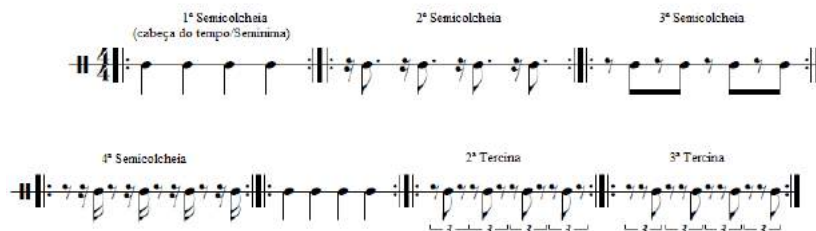


Figura 12

<sup>11</sup> “then the SPEED of triplets in the first bar becomes the SPEED of the sixteenth notes in the second bar” (GRATTON, 2002: p.21).

<sup>12</sup> Ação (som) do metrônomo em marcar os tempos.

Sobre isso, em uma entrevista realizada por Michael Dawson ao baterista Benny Greb, o entrevistado afirmou:

Você realmente começa a sentir as subdivisões de forma diferente se estiver apto a escutar o *Click* na segunda semicolecheia, por exemplo. Você se torna bastante ciente do espaço entre as semínimas, e é forçado a estabelecer seus próprios *downbeats*<sup>13</sup> e *backbeats*<sup>14</sup> de forma mais firme, sem que o *Click* precise te dizer ‘bom, muito bem!’ (DAWSON, 2015: p.30).

Aconselha-se que o músico tenha um estudo prévio sobre ritmos cruzados, na qual Christiano Rocha define como:

Ritmo cruzado (*Cross Rhythm*) é um recurso rítmico em que um ou mais pulsos ocorrem simultaneamente ao pulso principal. Esses pulsos podem se iniciar - ou não - na “cabeça” do primeiro tempo do compasso. Muito parecido, e confundido, com a polirritmia por também apresentar superposição de divisões rítmicas contrastantes, o ritmo cruzado forma um ciclo de mais de um compasso, no mínimo dois, enquanto a polirritmia fecha o seu ciclo em apenas um compasso (ROCHA, 2009: p.36).

Em outras palavras, de três em três semicolecheias, de duas em duas tercinas, assim por diante, são infinitas as possibilidades conforme a figura 2.

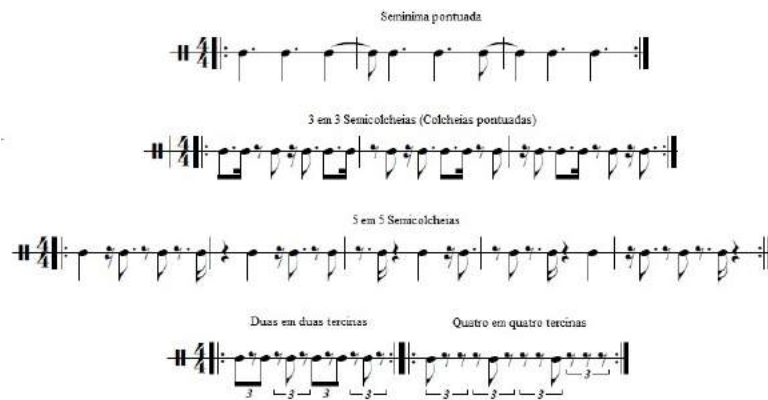


Figura 13

As explicações das propostas sobre prismas em modulação métrica nessa pesquisa foram divididas por tipos de modulação, onde para cada tipo, serão exemplificados alguns trechos de músicas, bem como alguns possíveis panoramas sobre os mesmos.

<sup>13</sup> Terceiro tempo de um compasso quaternário simples, que é *Mezzo-forte*.

<sup>14</sup> Tempos 2 e 4 de um compasso quaternário simples, na qual são marcados pela presença de notas na caixa, muito usado em *Funk* e *Rock*, no *Jazz*, o *Hi-Hat* com pé executa esta função.

#### 4. Tipo 1 – Tercina de colcheia equivalente à semicolcheia

O primeiro tipo de modulação métrica a ser analisado, é uma alteração da figura rítmica, mas mantendo o mesmo agrupamento, isto é, tercina em grupos de quatro, como se fossem semicolcheias, ficando a tercina equivalente à semicolcheia após a modulação, gerando assim, uma espécie de pulso artificial, resultando a impressão que o andamento diminuiu, a figura 3 esclarece.

Figura 3

Um *groove* que naturalmente é de subdivisão semicolcheia, passar a pensar ele em tercina pode não ser fácil, transformando-se em algo trabalhoso na qual pode privar o músico da liberdade e espontaneidade na interpretação. Há a possibilidade de enxergar o mesmo caso como se fosse um *Groove* simples, com subdivisão em semicolcheia, porém em um andamento mais lento, na qual o *click* é que vai se encaixar ao que o músico está tocando, nesse caso, de três em três semicolcheias, de acordo com a figura 4.

Figura 4

Por exemplo, as figuras 5 e 6 mostram duas escritas que resultam na mesma sonoridade, porém proporcionam diferentes óticas.

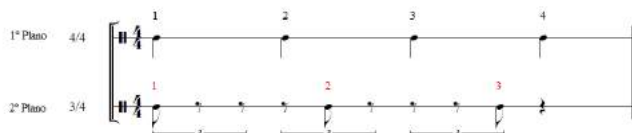


Figura 5

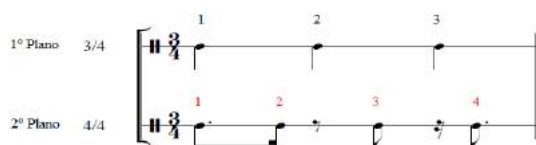


Figura 6

São duas maneiras, colocar três dentro de quatro, ou quatro dentro de três. A diferença é que se pensarmos no 3/4 como primeiro plano, devemos pensar nele em um andamento mais lento. Um bom exercício para desenvolver a habilidade de transição de perspectiva mental é tocar um compasso com o 4/4 em primeiro plano e sem parar, realizar a transição mental do 3/4 para primeiro plano, mas sem alterar a execução.

Partindo desse pressuposto, é possível pensar ilusoriamente que o *groove* e a subdivisão permanecem iguais, e que a única coisa a ser alterada é o andamento. Nesse caso, uma opção de ótica que é quando a figura for tercina, o músico deverá pensar que é o mesmo *groove* em semicolcheia, porém mais lento, e os pulsos reais serão como acentos de três em três notas; ou seja, ter como primeiro plano na perspectiva mental, o pulso artificial. Como revela a figura 7, é formado um ciclo que se completa a cada três compassos.

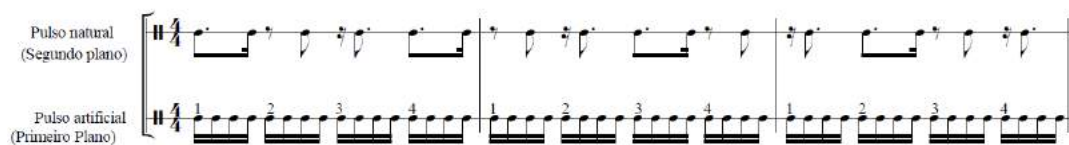


Figura 7

Na música *Sambalanzo*, o baterista Celso de Almeida realiza uma modulação na qual a tercina passa a ser equivalente a semicolcheia, dando a impressão de que o andamento diminuiu, confira na figura 8.

Sambalção 2 Celso de Almeida

00:23s ♩ = 99

Bateria

Figura 8

Será utilizado o prisma, já explicado anteriormente, para perceber esse trecho como sendo um *groove* padrão de bossa nova, portanto, com subdivisão em semicolcheia, porém em um andamento mais lento e ouvindo o *click* de três em três semicolcheias, como mostra a figura 9. Vale ressaltar que, nessa ocasião, deve-se ouvir o primeiro tempo do terceiro compasso como se fosse uma colcheia que antecede o trecho modulado.

00:23s ♩ = 99

Click 2º Plano

Bateria 1º Plano

Figura 9

Na música *Have you*, Anika Nilles também utiliza esse mesmo tipo de modulação métrica. O que de fato ocorre musicalmente e gramaticalmente são, agrupamentos de tercinas de colcheias de quatro em quatro (figura 10). Perceba o quão complexo é ler e tocar o trecho transcrito a seguir, improvisar e ter fluências pode ser muito mais complexo, porém se o músico pensar como tercinas, conseguirá depois de repetir algumas vezes, decorar os ostinatos.

Modulação de andamento  
*Have you* - Anika Nilles

03:21s Baterista: Anika Nilles



Figura 10

Nos casos em que a modulação está grafada, aparece como na figura 11, o símbolo da colcheia de tercina sendo igual à semicolcheia após a modulação. Essa forma de escrita já é bem mais fácil de ser compreendida e o contexto musical fica mais claro. Porém, como pensar durante a execução pode ser o problema de muitos músicos, pois se a banda estiver tocando com o *Click*, e este for inalterado (que acontece em muitos casos, inclusive esse, pois o *Play-along*<sup>15</sup> publicado pela compositora tem o *click* inalterado), muitos músico têm dificuldade em manter essa relação do pulso real com o pulso artificial, conforme a figura 11.

Por meio desta transcrição e análise da forma como Anika Nilles executa essa modulação métrica, percebemos que há a possibilidade de ela não ter em mente a tercina como subdivisão agrupada de quatro em quatro, mas sim semicolcheias mais lentas. Note como os improvisos fluem dando liberdade total (figura 11).

<sup>15</sup> Música gravada sem determinado instrumento, acompanhado do click, geralmente tem fins didáticos e para workshops, proporciona ao músico estudante ter a simulação de estar em um estúdio de gravação.

Modulação de andamento  
Have you - Anika Nilles

Baterista: Anika Nilles

03:21s

The score is divided into several systems. The first system shows the 'Click' and 'Bateria' parts in 4/4 time, with a 'Ch' (chime) part. The second system shows the '2º Plano' and 'Andamento mais lento no groove' parts, with a '1º plano' part below. The third system shows a change in time signature to 6/4, with 'Cr' (cymbal) and 'Ch' parts. The fourth system shows a return to 4/4 time with 'Cr' and 'Ch' parts. The fifth system shows a final 4/4 section with 'Cr' and 'Ch' parts.

Figura 11

### 5. Tipo 2 – Semínima pontuada equivalente à semínima

A interpretação de Wynton Marsalis para *April in Paris* é repleta de modulações métricas, de mais de um tipo, entretanto, o trecho na qual a semínima pontuada passa a ser equivalente a semínima é bastante longo, observe a figura 12.

00:22s

Bateria

The score shows three systems of music for the 'Bateria' part. The first system starts with a double bar line and a '4x' marking. The second system starts with a '5' marking. The third system starts with a '10' marking. The music consists of a series of dotted half notes followed by eighth notes, creating a specific rhythmic feel.

Figura 12

Outra maneira de escrever esse trecho seria como mostra a figura abaixo.



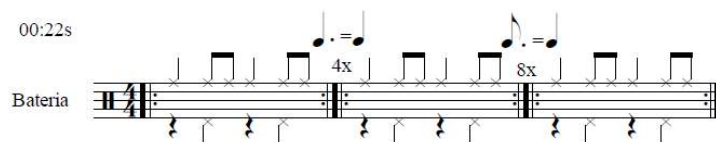


Figura 13

Ao analisar essa modulação, percebemos que há outra maneira de enxergar a partitura acima, na qual a figura 14 mostra a relação desse novo andamento, com o *Click*.

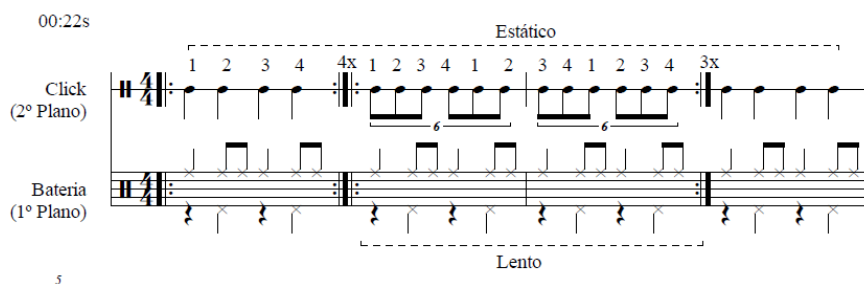


Figura 14

## 6. Tipo 3 – Colcheia pontuada equivalente à semínima

Também presente na música *April in Paris*, esse tipo de modulação métrica consiste na equivalência da colcheia pontuada com a semínima, na qual o baterista Jeff Watts começa a modular no terceiro tempo do segundo compasso (figura 15), e dura até o último tempo do compasso seguinte, fechando o ciclo de oito pulsos no espaço de seis.

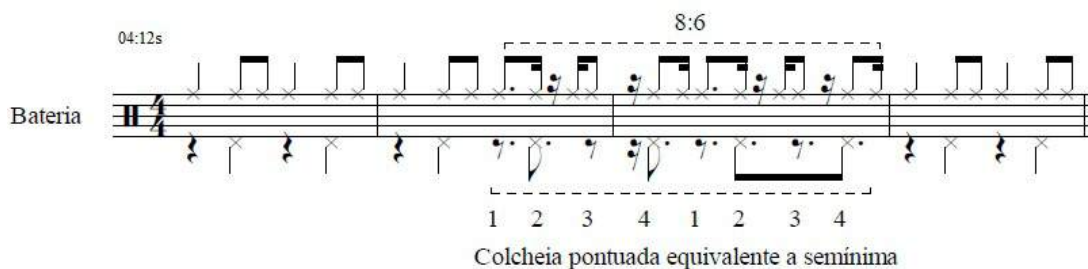


Figura 15

O trecho marcado acima, no qual oitos tempos são colocados no espaço de seis, pode ser visto por outro ângulo, onde o que era colcheia pontuada realmente é sentido como pulso, e o *click* real vai se encaixar da mesma maneira que a relação polimétrica de colocar três no espaço de quatro (figura 5), só que repete duas vezes e em um andamento mais rápido, como mostra a figura 16.

The musical score for Figure 16 consists of two systems. The first system is divided into three parts: '4:12s', 'Estático', and '8:6'. The '4:12s' part features a 4/4 time signature. The 'Estático' part features a 2/4 time signature. The '8:6' part features an 8/6 time signature and includes a sequence of six measures numbered 1 through 6, with triplets indicated by '3' and '3'. The second system is labeled 'Acelera' and features a 5/4 time signature. The score includes staves for 'Click (2º Plano)' and 'Bateria (1º Plano)'. The drum part uses 'x' marks to indicate cymbal hits and vertical lines for other drum parts.

Figura 16

### 7. Tipo 4 – Quintina equivalente à semicolcheia

Outro tipo de modulação métrica pode ser criado com quintinas acentuadas de quatro em quatro, gerando a impressão de que o andamento aumentou. Por meio da figura rítmica quintina, será gerado um compasso 5/4 em cima do 4/4, ou se permanecer a intenção de 4/4, o ciclo se completará em 4 compassos (4/4 inicial), conforme a figura 17.

The musical score for Figure 17 consists of two systems. The first system shows a 5/4 time signature. The 'Click' staff has a sequence of notes. The 'Bateria' staff has a complex rhythmic pattern with accents marked with 's'. The second system continues the 5/4 pattern. The drum part includes numerical counts (1, 2, 3, 4) and accents ('s') to indicate the five-beat cycle.

Figura 17

Normalmente é mais fácil lidar com semicolcheias do que com quintinas, sobre tudo pelo fato de semicolcheias estarem mais presente no dia a dia de grande parte dos músicos, portanto, para trabalhar quintinas de maneira mais simples, uma opção é pensar no mesmo *groove* em semicolcheia, porém mais rápido, de maneira que os pulsos reais se encaixarão como acentos de cinco em cinco semicolcheias, isso pode facilitar a compreensão. Observe que não há a necessidade de contar grupos de

cinco semicolcheias, pode-se ter em mente cada tempo, onde o primeiro o músico toca junto com o *click*, no segundo tempo (do músico – pulso artificial) o *click* se encaixa na 2ª semicolcheia, depois na 3ª, 4ª e na cabeça do tempo novamente, confira na figura 18.

Figura 18

Virgil Donatti utiliza uma modulação métrica na música *Voice of Reason*, o trecho analisado (figura 19) mostra que toda a banda passa a sobrepor um 5/4 no espaço de um 4/4, o resultado é um 5/4 mais rápido; compassos à frente, ele coloca um 7/4 no espaço de um 4/4, gerando um 7/4 ainda mais rápido.

01:03s

Click 4/4  
2º Plano

Bateria  
1º Plano

Rápido

Muito mais rápido

Rápido

Figura 19

No caso da polimetria que coloca cinco tempos no espaço de quatro, existem duas opções, a primeira é ter em mente como primeiro plano o 5/4, e encaixar o 4/4 nele, de acordo com a figura 20.

1º Plano 5/4

2º Plano 4/4

Figura 20

Ou 4/4 como primeiro plano e encaixar o cinco nele, que naturalmente é mais complexo, pois estaremos trabalhando com quintinas (figura 21). Mas se o objetivo é aprofundar-se sobre o 4/4, essa pode ser uma boa maneira de observar.

Figura 21

## 8. Sequência de modulações métricas

Na música *Autumn Leaves*, interpretada pelo trompetista Wynton Marsalis, com Jeff “Tain” Watts na bateria, a melodia toca o compasso 4/4 normalmente, enquanto a banda realiza uma sequência de modulações métricas, na qual começa com um tempo no espaço de quarto, depois, dois, três, até chegar a oito, isso proporciona o efeito de um *acelerando* (figura 22), porém de maneira precisa, sobre isso, Pereira e Traldi (2011) falam:

Historicamente as mudanças de andamento dentro de uma obra são realizadas pelos intérpretes de maneira subjetiva. Quando os intérpretes encontram ao longo das partituras termos como *rallentando*, *accelerando* ou mesmo a realização de mudanças bruscas de andamento, não possuem uma relação do tempo anterior com o novo andamento e acabam realizando essas mudanças de maneira aleatória (PEREIRA; TRALDI, 2011: p.3).

Figura 22

Embora sejam modulações na qual cada uma dura apenas um compasso, existe outra maneira de observar tais trechos, que é tratando cada quiáltera que está sendo utilizada como pulso sobre o 4/4, como se fossem fórmulas de compasso, no

entanto, em andamentos distintos, que conforme aumenta a quantidade de tempos por compasso, aumenta proporcionalmente o andamento. A questão é perceber como o *Click* real se encaixa nesses novos compassos. Observe a partitura da figura 23.

The figure shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Click (2º Plano) Estático' and the bottom staff is 'Bateria (1º Plano)'. The score is divided into measures, with time signatures changing from 1/4 to 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, and 8/4. Above the first staff, there are four groups of numbers: '1 2 3 4', '1 2 3 4', '1 2 3 4', and '1 2 3 4'. Above the second staff, there are four groups of numbers: '1 2 3 4', '1 2 3 4', '1 2 3 4', and '1 2 3 4'. A red line with the text 'Acelera a cada compasso' spans across the measures. Below the score, there are more groups of numbers: '1 2 3 4 5', '1 2 3 4', '1 2 3 4 5 6 7', and '1 2 3 4 5 6 7 8'. The notation includes rhythmic patterns for both the click and the drum part.

Figura 23

## 9. Resultados e Conclusões

Destarte, os resultados comprovam o que foi ressaltado na discussão, que esta metodologia requer que o músico tenha um estudo prévio de figuras pontuadas, ritmos cruzados, isto é, que consiga ouvir o *click* em qualquer localização do tempo. Foi mostrado a cada um dos participantes individualmente, um trecho de modulação métrica, figura 3 (chamada de ‘A’ para os participantes) deste artigo, e a figura 4 (denominada ‘B’), na qual foi dada a mesma instrução de prisma que é sugerida para tal figura. O resultado final foi o seguinte: 70% achou a partitura ‘B’, na qual utiliza prismas, mais clara e fácil de compreender, relatando que não tiveram problemas em ouvir o *click* em outros pontos do tempo, que não fossem as cabeças, pois já haviam estudado ritmos cruzados, mas nunca tinha visto modulações métricas por esse panorama. 20% dos bateristas optou pela partitura ‘A’, como sendo mais clara, preferindo ver a modulação como realmente está escrita e ouvindo o click nas cabeças de tempo, porém, eles relataram que não escolheram a opção ‘B’ porque não tinham

conhecimento e domínio sobre ritmos cruzados e que também nunca haviam estudado com o *Click* em outros pontos do tempo. 10% escolheu a opção ‘A’, mesmo conhecendo ritmos cruzados, eles optaram por pensar no *click* como tempo mesmo.

Com isso, pode-se concluir que, a metodologia do uso de prismas em modulações métricas é eficaz, sendo escolhida por 70% dos bateristas pesquisados. A respeito da escolha da melhor maneira de pensar ou de qualquer técnica em geral, “entendemos por melhor maneira aquela que permite atingir um determinado fim ou objetivo no menor tempo e com o menor gasto de energia possíveis” (KAPLAN, 1987: p.18). Em suma, depende de cada indivíduo, das suas experiências prévias.

### Referências

- CHAFFEE, Gary. *Rhythm & Meter Patterns*. Miami: Alfred Music Publishing, 1994.
- DAWSON, Michael. Benny Greg desvendando os mistérios do groove. *Modern Drummer*, São Paulo, Número 154, 80 páginas, setembro de 2015.
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Gamma, 1980.
- GRATTON, Rick. *Rick's Licks*. Van Nuys: Alfred Music Publishing, 2002.
- HARRISON, Gavin. *Rhythmic Ilusions*. Miami: Warner Bros Publications, 1996.
- HOENIG, Ari; WEIDENMUELLER, Johannes. *Metric Modulations: Contracting and Expanding Time Within Form, Vol. 2*. Pacific: Mel Bay Publications, 2012.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística. 2ª edição*. Porto Alegre: Movimento-musas, 1987.
- PEREIRA, Lúcio; TRALDI, Cesar. Estratégias de estudo e performance das modulações métricas presentes na obra *Canaries* do compositor Elliott Carter. In: *Performa*, 11ª edição, 2011 – *Encontros de Investigação em Performance*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011, 11 páginas.
- ROCHA, Christiano. *Bateria Brasileira*. São Paulo: Edição do autor, 2007.
- SADIE, Stanley. *Dicionário grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.

## O Improviso de Edu Ribeiro na Música Céu e Mar

*Jaderson Antonio Alves Cardoso*

*Universidade do Vale do Itajaí - Univali. jadersonaacardoso@gmail.com*

*Rodrigo Gudín Paiva*

*Universidade do Vale do Itajaí – Univali. paiva@univali.br*

**Resumo:** Este trabalho tem como foco a investigação do improviso do baterista Edu Ribeiro na música Céu e Mar, gravada pelo Trio Corrente e Paquito D’Rivera no disco *Song for Maura*. Após realizar a transcrição do solo, o mesmo foi dividido em diferentes frases musicais que posteriormente foram analisadas. Foram destacados e comentados alguns elementos técnicos e musicais utilizados pelo baterista, além de uma breve abordagem histórica a respeito do músico em questão.

**Palavras-Chave:** Edu Ribeiro; Bateria; Performance; Análise Musical.

### The Solo Improvise of Edu Ribeiro on the Song Céu e Mar

**Abstract:** This work focuses on the investigation of drummer Edu Ribeiro's improvisation in the song Céu e Mar, recorded by Trio Corrente and Paquito D’Rivera on the album *Song for Maura*. After transcribing the solo, it was divided into different phrases that were later analyzed. Some technical and musical elements used by the drummer were highlighted and commented, as well as a brief historical approach regarding the musician in question.

**Keywords:** Edu Ribeiro; Drum set; Improvisation, Musical Analysis.

## 1. Introdução

Este artigo apresenta a pesquisa concluída como trabalho de conclusão de curso<sup>1</sup> que teve como objeto de estudo o improviso do baterista Edu Ribeiro na música Céu e Mar, gravada por Paquito D’Rivera e Trio Corrente<sup>2</sup> no disco *Song For Maura*. Edu Ribeiro vem se destacando no cenário da música brasileira, gravando e atuando ao lado de diversos artistas, tais como: Yamandú Costa, Arismar do Espírito Santo, Chico Pinheiro, Dominginhos, Johnny Alf, Dori Caymmi, Rosa Passos, entre outros. A maioria de seus trabalhos estão inseridos na música instrumental, sendo o Trio Corrente o seu principal.

As etapas da pesquisa foram as seguintes: iniciou-se com uma pequena abordagem histórica sobre Edu Ribeiro. Em seguida foi realizada a transcrição do solo de bateria na íntegra, tendo como referência para tal processo, o áudio original,

---

<sup>1</sup> Monografia para conclusão do curso de Bacharelado em Música (com ênfase em Bateria e Percussão) da UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí, Santa Catarina.

<sup>2</sup> Trio de música instrumental brasileira do qual o baterista Edu Ribeiro faz parte juntamente com os músicos: Fábio Torres (piano) e Paulo Paulelli (contrabaixo).



extraído do próprio disco.<sup>3</sup> Após a transcrição, foi feita uma análise do solo, organizada de acordo com as frases musicais que foram transcritas. Por fim, foram apontados os principais elementos técnicos e musicais utilizados por Edu Ribeiro em seu improviso.

## 2. Os Passos de Edu Ribeiro

Eduardo José Nunes Ribeiro, mais conhecido por Edu Ribeiro, nasceu no dia 13 de janeiro de 1975, na cidade de Florianópolis, Santa Catarina. Edu despertou muito cedo seu interesse pela música, já que o mesmo era membro de uma família de músicos. Aos 10 anos já tocava bateria na banda de baile de seu pai, chamada *Stagium 10*. Anos depois, em 1992, iniciou seus estudos na graduação em Música Popular pela Unicamp, em Campinas.

Lá, tive vários professores, como Gogô (Hilton Jorge Valente), em harmonia, Cyro Pereira, em arranjo, Elisa Zen, em percepção, e Ulisses Rocha, em prática de conjunto, entre vários outros. Mas no que mais me aprofundi foi nas aulas de bateria com Lílian Carmona. Estudei com ela por dois anos<sup>4</sup>. (RIBEIRO, 2008)

Após se formar, Edu mudou-se para capital paulista, e começou a atuar ao lado de diversos nomes da música brasileira. Em 2005, lançou o primeiro álbum junto ao Trio Corrente. Já em 2013, em parceria com Paquito D’Rivera<sup>5</sup>, o trio gravou o disco *Song For Maura*. O álbum venceu o Grammy<sup>6</sup> no ano de 2013, como melhor álbum de Jazz Latino. No ano seguinte, o disco vence o Grammy Latino, na mesma categoria em que faturou o anterior. Em *Song for Maura*, está presente a música “Céu e Mar” e o solo de bateria analisado neste trabalho.

## 3. O Solo / Improviso

Esse solo foi escolhido, por tratar-se de um improviso, e que segundo visão dos autores, elucida trejeitos e características próprias do estilo de tocar bateria

---

<sup>3</sup> A gravação utilizada para a transcrição (realizada de 2’12” a 3’08”) encontra-se no CD *Song for Maura* (D’RIVERA; TRIO CORRENTE, 2013). Também encontra-se disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=iL1M\\_K\\_PQZw](https://www.youtube.com/watch?v=iL1M_K_PQZw)>. Acessado em novembro de 2015.

<sup>4</sup> Depoimento de Edu Ribeiro disponível em <<http://www.musicosdobrasil.com.br/edu-ribeiro>>. Acesso em: 24 de agosto de 2015.

<sup>5</sup> Saxofonista e clarinetista cubano, tido como um dos principais expoentes do Jazz Latino.

<sup>6</sup> Grammy é conhecido por ser o maior prêmio da indústria musical. É o “Oscar da música”.

de Edu Ribeiro. O improviso está estruturado sobre a forma AABA, sendo que nos dois primeiros A's, Edu intercala seu solo com o piano, realizando assim um *trade four*<sup>7</sup>. Na parte B e no último A, ele segue sozinho, até completar um *chorus*<sup>8</sup> da música.

Sobre forma em música, Schoenberg define: “[...] significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 2008: 27). Entretanto, com a pesquisa realizada, percebeu-se que não só por estar dentro da forma o improviso de Edu Ribeiro está bem organizado. De maneira recorrente, o baterista trabalha com diversas frases, usando repetição das mesmas, ou variações, porém sempre as finalizando de forma clara. Dentro das frases, encontramos ainda diversos motivos que deixam ainda em maior evidência a organização do improviso. “Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (SCHOENBERG, 2008: 35).

Edu Ribeiro tem como característica em seu improviso, o uso recorrente de alguns rudimentos<sup>9</sup> da bateria. Outro elemento musical muito usado pelo baterista são alguns efeitos, que podem ser considerados como técnicas estendidas. “A técnica estendida é definida como procedimentos incomuns de performance no instrumento para conseguir determinados sons e efeitos musicais [...]” (CHERRY apud CARINCI, 2012: 23). Para Carinci (2012) com as técnicas estendidas tem-se a possibilidade de criar diferentes sonoridades no instrumento.

#### 4. Estrutura do solo e as frases

O solo foi transcrito de forma integral, dividido conforme cada parte da música (AABA). Em cada sessão, pode-se observar as diferentes frases executadas pelo baterista que foram divididas e analisadas separadamente, sendo 18 frases no total.

---

<sup>7</sup> Termo comum no Jazz e na Música Instrumental. “Trade Four” sugere uma troca de improvisos, onde o piano (nesse caso em especial) improvisa quatro compassos, depois o baterista mais quatro, e assim por diante.

<sup>8</sup> Nesse caso, “chorus” quer dizer uma volta inteira na estrutura da música. Em Céu e Mar, por exemplo, realiza-se um chorus após concluir-se a forma AABA.

<sup>9</sup> Rudimentos são exercícios básicos para técnica de baquetas que podem ser aplicados para bateria ou percussão, como por exemplo: “Single Stroke Roll” (rulo com toque simples).

Cada trecho foi identificado como frase 1, frase 2, e assim por diante. Em alguns momentos terão frases que se repetem. Para distingui-las, foram usados as letras a, b, c, e assim sucessivamente. Ainda sobre as frases, é importante frisar que para as demarcações feitas no improviso de Edu Ribeiro, adotou-se sempre como base as definições de Schoenberg: “O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade próxima àquilo que se pode cantar (tocar) em um só fôlego [...]. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula” (SCHOENBERG, 2008: 29).

A figura 1 apresenta a legenda da notação utilizada e a transcrição do solo na íntegra, dividido conforme cada seção do improviso.

Figura 14 - Notação da bateria no pentagrama. Fonte: elaborada pelos autores.

Na figura 2, temos a transcrição do solo tocado na primeira parte A da música, onde Edu Ribeiro realiza 4 frases diferentes, sendo que a terceira frase é repetida por duas vezes, sendo aqui numerada como 3a e 3b.

Figura 15 – Transcrição da primeira parte A do solo. Fonte: elaborada pelos autores.

Na figura 3, temos a transcrição do solo tocado na segunda parte A da música. Nesse momento temos mais três frases (5, 6 e 7) sendo que a frase 5 é tocada três vezes em sequência, mas iniciando em diferentes tempos do compasso. Dessa forma, foram numeradas 5a, 5b e 5c.

Figura 16 – Transcrição da segunda parte A do solo. Fonte: elaborada pelos autores.

Na figura 4, temos a parte B do solo com mais sete frases diferentes (8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14) executadas por Edu Ribeiro, sendo a oitava repetida por duas vezes (8a e 8b) mas de forma intercalada com as frases 9 e 10, funcionando como pergunta e resposta. Em seguida, a décima primeira frase também é repetida por duas vezes em sequência (11a e 11b), seguida das frases 12, 13 e 14.

Figura 17 – Transcrição da parte B do solo. Fonte: elaborada pelos autores.

Na figura 5, temos a parte A final do solo que inicia com a repetição da oitava frase (8c) seguida de mais quatro frases diferentes (15, 16, 17 e 18), sendo a décima sétima, repetida por duas vezes em sequencia (17a e 17b).

Figura 18 – Transcrição da terceira e última parte A do solo. Fonte: elaborada pelos autores.

Observa-se, portanto, uma grande variedade de frases executadas pelo baterista em seu solo, porém com uma característica marcante, a coerência com a

forma da música, o uso de repetições, motivos, pergunta e resposta, e variações das frases propostas em seu improviso.

## 5. Principais elementos encontrados

Para este artigo, foram selecionados alguns elementos técnicos característicos da bateria, usados por Edu Ribeiro em seu solo na música *Céu e Mar* que serão expostos a seguir.

Logo na frase 1, que inicia no quarto compasso e continua no quinto (figura 2), observa-se que Edu sugere uma frase característica do samba, usando o chimbal. Os espaços entre as notas são preenchidos com notas fantasmas<sup>10</sup> na caixa. Nota-se porém, que ele não chega a completar a frase, mas considera-se que Edu ao iniciar seu solo, optou por remeter ao gênero da música em execução, no caso o samba.

Agora, destaque para a frase 8. Este trecho repete três vezes ao longo da música, por isso classificou-se as frases como 8a (compasso 17, figura 4), 8b (compasso 19, figura 4) e 8c (compasso 25, figura 5). A frase inicia na segunda semicolcheia do primeiro tempo e se estende até a última sextina de semicolcheia do tempo três. A partir do segundo tempo, o trecho encadeia-se todo em figuras de sextina, dando um efeito de “mais velocidade” ou “densidade” nesse trecho. Observa-se também, principalmente no segundo tempo, a aplicação de linearidade. Não se pode esquecer também de apontar o uso de um tipo de técnica estendida nesse trecho. Nas duas primeiras semicolcheias, Edu toca “baqueta com baqueta”. O baterista posiciona a baqueta da mão esquerda acima da pele da caixa, e com a mão direita, executa toques sobre a mesma. Este efeito é muito usado no jazz e na música instrumental em geral.

Ao longo da análise, pode-se constatar também o uso recorrente de alguns rudimentos muito conhecidos no mundo da bateria. Dentre eles, o rulo de sete notas (*seven stroke roll*). Pode-se observar esse rudimento logo em vários trechos da transcrição. No início da parte B da música, após executar a frase 8a, Edu Ribeiro inicia a frase 9 (compassos 17 e 18, figura 4), que por sua vez, complementar a frase

---

<sup>10</sup> As notas fantasmas são tocadas com menor intensidade das demais notas, causando um efeito de preenchimento.

anterior usando o rudimento. Na frase 10 (compasso compassos 19 e 20, figura 4) e no início da frase 15 (compasso 25, figura 5).

Outro elemento técnico usado por Edu Ribeiro é a linearidade. Ainda na parte B da música, na frase 12 (compasso 22, figura 4) Edu toca todas as semicolcheias dos tempos 2 e 3 de maneira linear. No segundo tempo, Edu distribui notas entre surdo e bumbo. Já no terceiro tempo, a variação ocorre entre tom 2, bumbo e tom 1. Ainda sobre a linearidade, encontramos padrão parecido, desta vez alternando entre caixa/bumbo e surdo/bumbo, no primeiro tempo do compasso 24 (figura 4), último compasso da parte B da música.

Ainda sobre este trecho, destaque para a frase 13 (compasso 22, figura 4). Nesta frase, que inicia no último tempo do compasso, Edu estabelece um padrão de cinco notas, sendo quatro tocadas com a mão e a quinta, com bumbo e chimbau tocado com o pé. Ribeiro percorre todos os tambores do kit mantendo esse padrão, sempre finalizando com o bumbo. Sendo assim, cria-se um efeito de deslocamento rítmico devido as 5 notas em que dura o motivo rítmico estarem sendo reproduzidas sobre uma divisão de 4 notas (semicolcheias).

Na primeira parte A do solo, observando o final da frase 2 (compassos 5 e 6, figura 2), mais especificamente a última semicolcheia do tempo dois, até a segunda semicolcheia do tempo quatro, Edu Ribeiro toca notas com pressão sobre a caixa. Este toque é derivado de um rudimento chamado *multiple bounce roll*, conhecido também como rulo de toques múltiplos. Esse rudimento resulta em um efeito de preenchimento contínuo. Porém, o efeito obtido neste trecho é diferente, pois as notas soam mais destacadas, sem preenchimento contínuo. Na parte B, nota-se o mesmo acontecimento no fim das frases 9 (compassos 17 e 18, figura 4) e 10 (compassos 19 e 20, figura 4). É importante ressaltar que o efeito utilizado não é de som contínuo, mas sim de um toque com pressão e com mais espaços do que em um rulo convencional. Por isso pode ser considerado como uma técnica estendida. Nos três casos mencionados, pode-se observar que o baterista usa esse toque com pressão no final das respectivas frases. Sendo assim, entende-se que o baterista usou este recurso para reforçar o caráter conclusivo das frases em questão.

## 6. Conclusão

A motivação para esta pesquisa acerca do solo de Edu Ribeiro se deu devido à certa escassez de materiais nesse segmento. Apesar de crescente, a demanda

atual de pesquisas com este cunho analítico a respeito da bateria brasileira ainda é pequena. O baterista pesquisado foi Edu Ribeiro, que está no auge de sua carreira, em plena atividade.

O primeiro passo foi realizar uma abordagem histórica a respeito de Edu Ribeiro. Posteriormente, o solo foi apresentado através de figuras, já com a demarcação das frases encontradas. Após este processo, foram identificados e comentados elementos técnicos e musicais utilizados pelo baterista em seu solo.

Após transcrever, separar e analisar as frases do solo, observou-se uma grande noção de coerência e organização formal do discurso musical de Edu Ribeiro. Esta organização, aliada à um bom gosto e à um refinamento técnico, nos ajuda a entender a fluência do baterista em seu improviso. Para tal, pode-se observar que Edu Ribeiro utiliza diversos recursos e elementos técnicos da bateria, tais como rudimentos, linearidade, frases, motivos, deslocamentos rítmicos, técnicas estendidas, entre outros.

Do ponto de vista posterior à pesquisa, espera-se que esse trabalho sirva de inspiração para outros músicos que estejam interessados na área de análise musical voltada para a bateria. Que seja um material de apoio aos bateristas interessados na improvisação do instrumento dentro da música brasileira. Além disso, que o presente trabalho possa ajudar a divulgar ainda mais o trabalho de Edu Ribeiro, pois, sendo atualmente um dos bateristas mais importantes do Brasil, é de total relevância pesquisar e aprender um pouco mais sobre o mesmo.

## Referências

CARINCI, Enrico Joseph. *Técnica Estendida na Performance de Bateristas Brasileiros*. Goiás, 2012. 108 páginas. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás.

D'RIVERA, Paquito; TRIO CORRENTE. *Song For Maura*. CD. Paquito Records, 2013.

RIBEIRO, Eduardo José Nunes. In: *MÚSICOS DO BRASIL, uma enciclopédia instrumental*, 2008. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br/edu-ribeiro>>. Acesso em agosto de 2015.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2008.



## A condução em três camadas rítmicas característica de Dom Um Romão

*Gilberto Alves Favery*  
*Unicamp - gibafavery@uol.com.br*

*Fernando Hashimoto*  
*Unicamp - ferhash@iar.unicamp.br*

**Resumo:** Esse artigo apresenta um estudo de caso do baterista Dom Um Romão (1927 – 2005), ligado à fase musical rotulada como sambajazz (1960). Escolhemos a faixa intitulada *Zambeze*, do álbum *Dom Um* (1964), e após análise da transcrição, encontramos uma recorrência idiomática característica que nos remete a discussão e proposição de um conceito de condução em três camadas rítmicas diferentes, numa categorização fundamentada em parâmetros timbrísticos e fraseológicos baseados na adaptação dos instrumentos da percussão do samba na bateria.

**Palavras-Chave:** Dom Um Romão, bateria, sambajazz, condução, jazz.

### Conducting in three rhythmic layers characteristic

**Abstract:** This article presents a case study of the drummer Dom Um Romão (1927 - 2005), connected to the musical phase labeled as sambajazz (1960). We chose the song entitled *Zambeze*, from the album *Dom Um* (1964), and after transcription analysis, we find a characteristic recurrence of language that refers us to the discussion and proposition of a concept of conduction in three different rhythmic layers, in a categorization based on parameters tone and phraseological based on the adaptation of the percussion instruments of samba on drums.

**Keywords:** Dom Um Romão, drums, sambajazz, drive, jazz.

## 1. Introdução

Esse estudo de caso estabelece uma discussão acerca de um procedimento musical encontrado na investigação dos traços idiomáticos característicos da performance do baterista e percussionista Dom Um Romão (1925-2005). O período musical em questão aborda especificamente a fase da música brasileira referente ao estilo rotulado como sambajazz<sup>1</sup>, em voga a partir do início da década de 60, onde Romão atuou essencialmente como baterista dentro desse contexto. A análise das transcrições de faixas selecionadas do seu primeiro álbum solo, *Dom Um*<sup>2</sup>, lançado

---

<sup>1</sup> Segundo a pesquisadora Joana Martins Saraiva, o “sambajazz” reúne vários sentidos que num contexto contemporâneo define um gênero musical. Adotaremos a caracterização musical “jazz com sotaque de samba” ou, a mistura do ritmo do samba com a harmonização e a improvisação características do jazz (SARAIVA, 2007).

<sup>2</sup> Ainda no Brasil, no ano de 1964, Romão gravou dois trabalhos importantes referenciados pela crítica e relançados pela gravadora Dubas a partir de 2001 e 2004 respectivamente: o primeiro foi “O Som” com Meirelles e os Copa 5, apontado por alguns como o marco inicial do sambajazz conforme o que foi comentado pelo crítico Marco Antonio Barbosa. O segundo trabalho foi álbum foi intitulado “Dom

em 1964 pela gravadora Philips e produzido por Armando Pitigliani, apontaram elementos musicais recorrentes utilizados por Romão e que podem caracterizar o seu idiomatismo na bateria, conferindo uma abordagem particular no instrumento e de representatividade dentro da segunda geração moderna da bateria brasileira, que integram bateristas como: Edison Machado, Milton Banana, Hélcio Milito entre alguns outros (MARQUES, 2009. p.1).

Vamos abordar e discutir aqui especificamente apenas um procedimento característico de performance, observado em várias faixas do referido álbum em análise. Entendemos que a presença frequente desse procedimento de performance em quase que na totalidade das faixas desse disco, nos induz a acreditar que se trata de uma recorrência idiomática característica de Dom Um Romão, habilitando-nos a iniciar essa investigação para verificar e possivelmente legitimar uma peculiaridade na sua maneira de tocar. Para conceituarmos essa ocorrência musical em discussão, associando-a a uma possível classificação, identificamos camadas rítmicas com diferenciação em parâmetros timbrísticos e fraseológicos, relacionados aos instrumentos de percussão quando emulados na bateria, daí surgiu à proposição do conceito de: *condução em três camadas rítmicas características*.

Escolhemos como objeto de estudo a faixa intitulada *Zambeze*, do álbum já mencionado e entendemos que ela seja uma boa amostra para essa discussão nesse artigo. Um intenso trabalho rítmico da mão esquerda foi encontrado em diferentes peças de bateria, incorporados ao padrão do samba, que foi conduzido estavelmente pela sua mão direita no chimbau, ou no prato de condução, dependendo da sessão da música. Essa atividade fraseológica da mão esquerda, talvez seja, o ponto mais peculiar do baterista Dom Um Romão frente aos seus pares, e para corroborar essa investigação, dialogaremos com trabalhos de pesquisadores acerca dos conceitos que envolvem performance musical e seus aspectos.

## **2. Contextualização: o jazz e o sambajazz na bateria.**

---

Um”, com arranjos de Waltel Blanco e que marcou sua estreia como líder. Nesse primeiro álbum solo de Romão percebe-se uma maturidade maior com o novo gênero (*sambajazz*), se Edison Machado era conhecido por fazer "samba no prato" e Milton Banana foi o inventor da batida da bossa, sossegada, Dom Um é a precisão e a firmeza, com sua batida rápida, no contratempo, e sua levada afro-brasileira. Entre improvisações surgem solos de bateria em estéreo mostrando "a arte, a velocidade, a técnica, o balanço e a inconfundível música" do "notável" Dom Um, como diz a contracapa original (Evangelista, 2005).

Para começarmos essa discussão acerca de procedimentos idiomáticos de performance associados ao contexto do sambajazz, ou seja, música que esteja ligada à improvisação em padrões de samba, é importante como já mencionamos anteriormente primeiro dialogarmos com trabalhos de pesquisadores que iniciaram suas discussões sobre o assunto de performance musical, inserido num contexto jazzístico, assim como a pesquisadora Ingrid Monson propôs, com as suas relações intrínsecas e extrínsecas, para depois associarmos ao que Romão fez em relação a música brasileira. A relação intrínseca nesse contexto, é a do músico com o seu próprio instrumento, no sentido de ele possuir a proficiência necessária para ter um ótimo desempenho na sua performance musical. Para tais requisitos, estão envolvidas habilidades musicais como: conhecimento formal (partes da música), pulso estável, coordenação avançada e técnicas específicas consolidadas entre mãos e pés, fraseologia e padrões de condução adequados ao estilo musical (idiomatismo). A relação extrínseca está associada à questão da interação do instrumentista, no caso o baterista, com os outros músicos envolvidos numa situação de improvisação, decorrente de uma prática musical coletiva, onde está em jogo a forma como esse instrumentista reage frente ao solista e aos outros músicos do grupo, na tentativa de estabelecer um equilíbrio entre participar desse diálogo, conduzindo, respondendo, mas, sobretudo, propondo caminhos musicais.

Ingrid Monson em seu livro: *Saying something: jazz improvisation and interaction* (1996), aborda dois conceitos importantes que tratam do aspecto funcional da atuação do baterista num contexto jazzístico. O primeiro conceito se refere à interação interna entre os quatro membros do baterista, que executam distintas peças do seu instrumento (mão direita no prato de condução; mão esquerda na caixa e tambores; pé direito no bumbo; e pé esquerdo no chimal), o resultado dessa combinação interna do próprio instrumento já é uma polifonia. O segundo conceito seria a “marcação de tempo” e que, segundo a autora, é uma especialidade dos bateristas e uma de suas funções fundamentais. Investigando a performance de bateristas ligados ao jazz, Monson postulou que se trata de um procedimento recorrente, o fato de pelo menos um membro do seu corpo, realizar funções de condução, o que gera uma estabilidade rítmica e cria uma espécie de padrão sobre o qual ocorre a improvisação, que é executada pelos outros membros do baterista, os quais, desvinculados da responsabilidade condutora passam a exercer um diálogo direto com os outros instrumentistas do grupo (CARVIN apud. MONSON, 1996; 52-

53). Monson nomeou essa habilidade como: *keeping time*, ou *playing time*<sup>3</sup> e discutiu as relações de reciprocidade envolvidas entre os músicos no ato da performance:

Para o conceito de um bom tempo, deve ser adicionada a ideia de tocar no tempo, uma especialidade particular de bateristas. Um ou mais membros do baterista geralmente permanecem estáveis e são condicionados há manter o tempo; os membros restantes muitas vezes tocam livremente "contra" o tempo. Os músicos chamam de diferentes estilos de se tocar no tempo - cada um dos quais implica num diferente conjunto de ritmos – sentimento rítmico e de levadas. Estes estilos de tocar estabelecem a estrutura rítmica na qual ocorre a improvisação. Uma sensação particular tocada pelo baterista sinaliza ao baixista que certas linhas de baixo são apropriadas e outras não. Da mesma forma, uma levada particular diz ao pianista que certos tipos de acompanhamento são esperados e outros não. Estas relações trabalham em reciprocidade. Certo estilo de acompanhamento, ou certa linha de baixo, dirá ao baterista qual a sensação de tempo seria mais apropriada. Músicos ouvem cuidadosamente para detalhes musicais como estes (MONSON, 1996:53)<sup>4</sup>.

Concluindo esse raciocínio, é um procedimento muito comum o fato dos bateristas num contexto de improvisação, manterem pelo menos um dos membros do seu corpo para uma condução rítmica mais estável, criando dessa forma “uma espécie de base sobre a qual a improvisação é executada pelos outros membros do seu corpo, os quais isentos desta função passam a serem guiados para uma conversa musical direta com os outros instrumentistas participantes” (MONSON apud, MARQUES, 2013).

Marques, em sua pesquisa sobre o importante baterista Airto Moreira, contextualizou a expressão: “tocar nas quebradas”, que ele próprio (Moreira), utilizava na época para se referir a essa forma de tocar, quando a partir de então, o baterista se torna mais participativo, interagindo com os outros músicos do grupo e

---

<sup>3</sup> *Keeping Time* ou *Playing Time*, expressão em inglês mantida no corpo do texto da dissertação presente no livro da pesquisadora Ingrid Monson e que se refere a habilidade do baterista numa situação de performance ser capaz de manter o andamento do ritmo o mais estável possível. (MONSON, 1996, p.52).

<sup>4</sup> Tradução feita pelo autor: To the concept of good time must be added the idea of playing time, a particular specialty of drummers. One or more of the drummer's limbs generally remain stable and are said to be playing or keeping time; the remaining limbs often play freely "against" the time. Musicians call the different styles of playing time - each of which implies a different set of ensemble rhythms - rhythmic+ feels or grooves. These styles of playing establish the rhythmic framework against which improvisation takes place. A particular feel played by the drummer signals the bassist that certain bass lines are appropriate and others are not. Likewise, a particular groove tells the pianist that certain types of comping are expected and others are not. These relationships work in reverse as well. A certain style of comping, or a certain bass line, will tell the drummer which time feel would be most appropriate. Musicians listen carefully for musical details such as these.

principalmente com o solista (MARQUES, 2013:49). A respeito do significado de “tocar nas quebradas”, Marques afirma:

Nos anos 60 "nas quebradas" era uma gíria que servia para várias coisas diferentes. Quando eu tocava samba eu fazia uns acentos diferentes ao invés de tocar direto. Assim, depois de pouco tempo começamos a chamar aquele estilo de “samba nas quebradas”. Eu não lembro quem inventou esse termo, mas ouvindo o Edison Machado você pode perceber aquele estilo, pois ele e outros bateristas cariocas já tocavam assim. (MOREIRA apud, MARQUES, 2011:49-50).

E, então, Marques conclui:

A partir deste relato, percebe-se o uso do termo “nas quebradas” para representar, sobretudo, uma mudança na postura musical dos bateristas ligados ao sambajazz. Quando Airto se refere à execução do samba caracterizado pela realização de alguns “acentos diferentes”, em contraposição à ideia de “tocar direto”, ele coloca em perspectiva duas abordagens distintas: a primeira diz respeito a uma forma participativa do baterista dentro do conjunto, enquanto a segunda se refere a um estilo mais contido no qual o baterista executa essencialmente a marcação rítmica da música (MARQUES, 2013:50).

Esse diálogo feito com os trabalhos de Monson e Marques ilustra claramente o procedimento idiomático característico presente nesse estudo de caso de Dom Um Romão, nos propiciando inclusive a avançar e prospectar uma categorização em camadas rítmicas para melhor compreendermos a estrutura da aplicação desse procedimento em sua performance. Ele (Romão) foi como já mencionado aqui, um dos expoentes da segunda geração da moderna bateria brasileira no período do sambajazz (IBIDEM, 2013:1), onde surgiu um novo tipo de baterista, mais participativo, que empurrava uma sessão rítmica e o solista. Cabe lembrar que Romão também esteve presente na ascensão da bossa nova e também sabia tocar de uma forma mais “contida”, característica também citada por Airto Moreira em seu depoimento acima, contudo foi exatamente da outra maneira, “tocando nas quebradas” que Dom Um Romão se apropriou do elemento condutor rítmico em sua mão direita no chimbau ou no prato de condução, enquanto desenvolveu com a mão

esquerda intervenções rítmicas nas peças da bateria como: tambores, caixa, Flams<sup>5</sup> com aros de tambores/caixa e aro da caixa, dentro da linguagem padrão do samba, numa adaptação das vozes da percussão para a bateria, e ainda estabeleceu um diálogo participativo com os solistas. Através da análise musical aqui proposta, iremos investigar esse procedimento, propondo o conceito de três tipos de categorização, tendo em vista o parâmetro timbrístico e fraseológico das peças de bateria utilizadas por ele, aqui associadas a diferentes camadas rítmicas executadas em compassos sequentes. Um dos pontos mais peculiares do idiomatismo de Romão e que talvez o diferencie frente aos seus pares da década de 60, seja o fato dele ter elevado ao máximo a aplicação de diferentes vozes da percussão do samba na bateria na música popular brasileira, mais especificamente na música instrumental que valorizava a improvisação: o sambajazz.

### 3. Conceito

O procedimento musical em discussão foi encontrado em partes distintas da mesma música, ele incide tanto na exposição do tema, como na improvisação, havendo uma leve diferença entre elas: um pouco mais contido no tema e mais aberto, livre e interativo com os solistas na parte dos improvisos. A segunda geração de bateristas brasileiros como: Edison Machado, Milton Banana e Hélcio Milito, quebrou o paradigma do samba batucado (MARQUES, 2013:1), passando a usar o prato para a condução rítmica, atribuindo uma função de elemento aglutinador e de ligação entre as outras camadas rítmicas possíveis de aplicação na bateria. Dom Um Romão, além de ter também uma consistência e habilidade na utilização do prato da bateria - conduzindo-o com a sua mão direita em semicolcheias geralmente contínuas, variando em diferentes acentos e sincopas - criou com a sua mão esquerda, o que aqui identificamos de: *condução em três camadas rítmicas*. A configuração de montagem de bateria usada por Romão na época era de: bumbo, caixa, surdo, um tom tom, chimbau e dois pratos. Para entendermos conceitualmente o que seriam essas camadas rítmicas, adotamos um modelo de classificação timbrística e fraseológica que as divide de acordo com a execução de divisões rítmicas em: a) tambores (toques na pele

---

<sup>5</sup> Flam é nome dado ao rudimento de bateria que tecnicamente é composto por uma apogiatura simples seguido de uma nota principal. Ele faz parte da lista dos 40 rudimentos da PAS (*Percussion Arts Society*).

do tambor); b) caixa (toques somente em pele e pele com aro simultaneamente – *rimshots*<sup>6</sup>); c) aros (Flam de aro do primeiro tom tom com aro da caixa (raspadeira<sup>7</sup>) e somente aro da caixa com a mão apoiada na pele).

A primeira camada rítmica descrita como “tambores”, está relacionada às execuções de divisões rítmicas aplicadas ao primeiro tambor - posicionado em frente à caixa da bateria – e também ao surdo, este posicionado ao seu lado direito. Dom Um Romão era um baterista destro e essa configuração para a época era comumente utilizada por bateristas que possuem o lado direito do corpo como opção de liderança nata. As divisões observadas nos tambores da bateria emulam a rítmica dos tambores graves de uma escola de samba, ou seja, os surdos de primeira, segunda e terceira (GONÇALVES, COSTA, 2000:20-21)<sup>8</sup>. A segunda camada rítmica está ligada a caixa da bateria, com toques executados na pele com dinâmica mais leve, e também com toques de dinâmica mais forte, os chamados *rimshots* que se caracterizam em tocar a pele e o aro simultaneamente, resultando num som mais “estalado”. As divisões observadas na caixa da bateria se aproximam do que a caixa e o repinique das escolas de samba do Rio de Janeiro executam em seus contextos originais (IBIDEM: 22-23). A terceira e última camada, inclui toques diretos no aro da caixa com a mão esquerda apoiada na pele e também com toques produzidos na forma de Flams entre os aros do primeiro tambor e o da caixa (raspadeira). O próprio nome “raspadeira”, atribuído a esse procedimento de performance, já demonstra de certa forma como ele é feito, pois o antebraço executa uma espécie de movimento de raspagem, empunhando a baqueta e percutindo-a no aro do primeiro tambor (tom tom), finalizando no aro da caixa.

---

<sup>6</sup> *Rimshot* (significando "golpe de aro" em português) é uma técnica que consiste em tocar determinado tambor de maneira que a baqueta, no momento do ataque, vá de encontro ao aro e o centro da pele do tambor ao mesmo tempo, reproduzindo assim um som mais encorpado e volumoso.

<sup>7</sup> Raspadeira é um nome de cunho popular dado pelos próprios músicos, e que faz alusão ao ato de raspar para executar o toque. Tecnicamente consiste em uma apojatura no aro do tambor com a nota principal executada no aro de caixa. O efeito sonoro é similar e sugestivo a um naipe de tamborim de escola de samba, quando tocado por vários percussionistas e que a resultante gera um som que se remete ao rudimento chamado de flams. Esse procedimento musical de performance executado por Romão, já foi descrito por alguns bateristas como: Oscar Bolão, e mais recentemente por Pascoal Meirelles. Em entrevista realizada para essa pesquisa em 06/2016, Meirelles cita o nome “raspadeira”, e diz ter visto o próprio Dom Um executando ao vivo esse toque diferenciado e inovador para a época. Ele conclui seu depoimento a respeito desse assunto apontando que a “raspadeira”, se trata de uma marca característica idiomática da performance de Dom Um Romão (MEIRELLES, 2016).

<sup>8</sup> Foi consultado o livro “O Batuque Carioca” de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon Costa para referenciar os padrões rítmicos dos instrumentos de percussão que compõe as escolas de samba, nesse caso do Rio de Janeiro.

Descrevendo-o mais tecnicamente, a “raspadeira” consiste em toques executados com a mão esquerda apoiada na caixa, aplicando uma apojatura no aro do primeiro tambor (tom tom), seguido pela nota principal desse ornamento executado na caixa, gerando dessa forma o rudimento denominado como Flam. A resultante dessa sonoridade se remete a um som agudo característico do naipe de tamborim de uma escola de samba quando executado por vários ritmistas (IBIDEM: 27). Segundo o baterista Pascoal Meirelles, em entrevista concedida ao autor, a “raspadeira”, vem da influência exercida pelo baterista de jazz norte americano Art Blaykey, que utilizava um procedimento parecido dentro da linguagem jazzística. Meirelles afirmou que Blaykey exerceu uma forte influência nos bateristas da época, e que Romão criou a versão brasileira do toque. Ele foi o primeiro a fazer esse toque especial na bateria e foi uma de suas marcas registradas, adaptando para a linguagem idiomática do samba. Ainda segundo Meirelles, vários bateristas da época incorporaram a tal da “raspadeira” em seu repertório fraseológico (MEIRELLES, 2016).

#### 4. Análise

A música *Zambeze*, de Orlan Divo e Roberto Jorge é uma das 12 faixas gravadas no álbum *Dom Um* (1964), o primeiro trabalho instrumental solo de Dom Um Romão, gravado no Brasil em 1964 pela gravadora Philips, com arranjos de Waltel Blanco e participação de músicos como: J.T. Meirelles (sax e flauta), Paulo Moura (saxofone), K-Ximbinho (clarinete), Cipó (sax), Manuel Gusmão (baixo), Toninho Oliveira (piano), Pedro Paulo (trompete), Hamilton Cruz (sax), José Delphino Filho (voz), Macaxeira (trombone) e Edson Maciel (trombone)<sup>9</sup>. A produção foi de Armando Pittigliani em 1964, um ano antes de Romão deixar o Brasil e começar sua profícua carreira internacional nos E.U.A.

No fichamento da música *Zambeze* demonstrado na figura 1, temos: padrão rítmico de samba em 2/4, com andamento em 94 batidas por minuto, num contexto musical de sambajazz. Os números entre parênteses se referem ao número de compassos de cada parte. A introdução possui 8 compassos e segue com a exposição do tema que está dividido em: A1(8), A2 (10), A1(8), A2(10), C(8) e A'(4). O

<sup>9</sup> Informação proveniente em artigo do jornalista e produtor Tiago Ferreira no dia 26/11/2013 disponível no endereço eletrônico < [http://namiradogroove.com.br/grandes-albuns/dom-um-romao\\_dom-um\\_1964](http://namiradogroove.com.br/grandes-albuns/dom-um-romao_dom-um_1964)>. Acesso em 29/03/2017.



improvisado foi feito pelo saxofone na forma de: A1(8) e A2(8). A reexposição do tema volta na parte “C” da música e caminha para o fim (CODA), onde temos mais um improvisado feito pela flauta em *fade out*.

**MÚSICA ZAMBEZE – DOM UM (1964) – DOM UM ROMÃO**

Padrão de levada na bateria: samba em 2/4  
 Andamento: 94 b.p.m.'s  
 Gênero: sambajazz  
 Introdução: (8)  
 Exposição do Tema: A1(8), A2 (10), A1(8), A2(10), C(8), A'(4)  
 Solos: Saxofone: A1(8), A2(8)  
 Reexposição do tema: C(8) /Coda: Solo de flauta em *fade out* (diminuição gradativa de volume)

Fig.1: fichamento da música Zambeze.

Adotaremos a legenda de notação musical proposta por Weinberg (1994), para representar as execuções de bateria para esse trabalho. Fizemos três alterações em relação à legenda original, são elas: a abertura do chimbal, o aro de caixa e o toque que descreve o rudimento flam de aro do tom e caixa (raspadeira). A figura 2 mostra a notação adotada.

Figura 2: notação de bateria adotada para esse trabalho.

A seguir, temos na figura 3 e 4, a transcrição feita pelo autor de um trecho da música *Zambeze*, a partir da introdução até 01min./08s, respectivamente dos compassos 1 ao 51. Podemos perceber claramente na figura 3 e 4 (continuação), que há um padrão uniforme de condução rítmica exercida pela mão direita durante quase todo o trecho transcrito. Temos compassos binários simples, num padrão de levada de samba telecoteco<sup>10</sup>, com algumas variações e improvisações dessa divisão (GOMES, 2008:22). A condução inicial do chimbal é executada em semicolcheias pela mão direita até o compasso 28, quando então no compasso 29, ocorre à transição para o prato de condução, justificado pela ocorrência de uma parte diferente na música. O bumbo aparece na primeira e na quarta semicolcheia dos tempos do compasso, associado a um padrão característico denominado informalmente de “samba a dois”, usado pelos bateristas para pontuar o bumbo no sambajazz (LIMA, 2016). Em relação à atividade rítmica exercida pela mão esquerda nesse trecho, observamos uma alta incidência de caráter contramétrico, representado pelas divisões ocorrentes na segunda e na quarta subdivisões de semicolcheias em relação ao pulso, o que favorece a síncopa característica do samba. O pesquisador Carlos Sandroni discutiu esses conceitos de “cometricidade” e “contrametricidade” em sua pesquisa no livro *Feitiço Decente* (2001), contextualizando os pensamentos do etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, autor dos termos “cometricidade” e “contrametricidade” e que postulou pela primeira vez suas considerações acerca desse assunto numa resenha publicada em 1960, sobre o livro *Studies in African Music*, de A.M. Jones. Carlos Sandroni discutiu o caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope brasileira, considerando a sua possível origem advinda de heranças africanas. A seguir na figura 3 e 4 (continuação), temos a transcrição completa da bateria do referido trecho musical em análise.

---


<sup>10</sup> Foi consultado o livro de Sergio Gomes, *Novos caminhos da bateria brasileira, 2008*, especificamente para referenciar a rítmica pertencente à mão esquerda de Dom Um Romão que executa o padrão do telecoteco. Para contextualizar acerca desse termo “telecoteco”, é importante nos remetermos a um pouco da história para esse entendimento. O samba moderno urbano, surgido no Rio de Janeiro na década de 10, era bastante ligado ao maxixe. No final da década de 20, o estilo passou por grandes transformações rítmicas, que acabou mudando o jeito de tocar, cantar e dançar em relação à primeira geração de sambistas - Donga, João da Baiana e Sinhô - mudando o velho samba maxixado. Esta nova forma de samba tinha uma cadência mais sincopada e mais apoiada na percussão (tamborim). Telecoteco é uma expressão onomatopaica associada à emulação da divisão do tamborim utilizada pela segunda geração dos percussionistas de samba no Rio de Janeiro e que está muito ligado ao trio Luna, Elizeu e Mestre Marçal em relação à evolução rítmica do padrão de frase original do tamborim bem como a evolução do próprio instrumento (BARROS, 2015, p.63-64).

Fig.3: transcrição da música *Zambeze*: introdução até 01min./08s  
 CD: Dom Um (1964) faixa 9  
 Transcrição feita pelo autor

Fig.4: transcrição (continuação) da música “Zambeze”: introdução até 01min./08s.  
 CD: Dom Um (1964) faixa 9  
 Transcrição feita pelo autor

Analisando mais detalhadamente a transcrição, as variações de bumbo geralmente estão atreladas ao chimal ou ao prato de condução, ocorrendo respectivamente nos compassos: 4, 14, 28, 33, 40 e 52, com colcheias aplicadas

abrindo o chimal no segundo tempo dos seguintes compassos: compasso 4 – bumbo em colcheias com abertura de chimal em uníssono; compasso 14 – bumbo em colcheias no segundo tempo com abertura de chimal mantendo a semicolcheia; compasso 28 – bumbo dividindo em colcheias no segundo tempo e o chimal executando duas semicolcheias fechadas, seguida de uma colcheia com abertura de chimal; compasso 52 – não temos um bumbo no primeiro tempo e nem na última semicolcheia do segundo tempo do compasso, relaxando a densidade rítmica numa espécie de preparação para a entrada de uma parte diferente da música. Sobre a condução inicial no chimal, ocorrem divisões em semicolcheias sem acentuações, entretanto, notamos a ocorrência da constante abertura do chimal enquanto as semicolcheias são mantidas na mão direita, o que confere um caráter de variação rítmica, embora não existam de fato alterações na subdivisão presente. No compasso 29, quando a condução passa a ser feita no prato, o chimal é acionado pelo pé esquerdo nos contratempos dos compassos e segue assim até o compasso 52. No compasso 40, temos a abertura do chimal provocada pelo acionamento dos pés num movimento de pisar na sapata<sup>11</sup> da máquina de chimal, procedimento de performance chamado pelos americanos de *footsplash*.<sup>12</sup>

Analisando o trabalho rítmico da mão esquerda, temos: ocorrência da divisão do samba de telecoteco, variações do original e padrões de improvisação. O critério utilizado para identificar a diferença entre variação e improvisação, foi a constatação da presença de pelo menos uma célula rítmica importante do padrão de telecoteco, encontrada na variação, e, que seria a divisão que aparece no segundo tempo do primeiro compasso do padrão original, caracterizada por um agrupamento de três notas: uma semicolcheia, seguida de uma colcheia, com mais uma semicolcheia na ponta = . A identificação de diferentes divisões rítmicas que não se encaixaram

---

<sup>11</sup> Sapata é o termo usado em português, o termo em inglês é *footboard*, que é o nome dado à peça metálica aonde o baterista coloca o pé na máquina de chimal, uma espécie de pedal com ação de subir e descer ligado um eixo que promove o encontro dos pratos que formam o casal de chimal.

<sup>12</sup> *Footsplash* é o nome de um procedimento de performance musical na bateria que consiste em pisar na sapata da máquina do chimal, para que aconteça o acionamento de um eixo aonde o prato superior que está atrelado a um eixo exerce um movimento em direção ao prato inferior, normalmente do mesmo tamanho e fixo numa base. O encontro do prato superior com o inferior promove um som aberto, que pode ser controlado pela pressão exercida com os pés sobre a sapata. Esse som é semelhante ao som que se obtém executado por um percussionista erudito tocando o “prato a dois”, que é nesse caso, controlado pelas mãos.

nas variações do padrão original do telecoteco, optamos por chamá-las de ocorrências de improvisação.

Temos então, a incidência de todas essas divisões, sejam elas: padrão original do telecoteco, variações e improvisação, distribuídas em: a) tambores; b) aro da caixa com a mão apoiada na pele e Flam de aro do primeiro tambor (tom tom) com o aro da caixa (raspadeira); c) toques executados na caixa, com ou sem *rimshots* (somente na pele).

Na figura 5, a seguir, mostramos uma partitura em caráter de redução rítmica que representa todos os padrões rítmicos encontrados e executados pela mão esquerda de Romão e que foram identificados no trecho em análise da música *Zambeze*, categorizados aqui hierarquicamente conforme mencionados anteriormente, partindo do padrão rítmico básico do samba de telecoteco, (GOMES, 2008:32), a sua variação e divisões de improvisação. Todo o fraseado da mão esquerda, antes distribuído nas peças da bateria e mostrado na figura 4, foi agora na figura 5 condensado na linha da caixa, ou seja, foi “reduzido”, para que dessa forma, pudéssemos ter uma ampla visão da trama rítmica encontrada. Temos com esse procedimento de redução rítmica, uma espécie de facilitador para a análise motívica presente nesse trecho, permitindo identificar motivos originais, variações e situações de improvisação (O’MAHONEY, 2004, p.4-7).

The image shows a musical score for the left hand of the telecoteco pattern. It is organized into five rows of staves, each containing four measures. The first row is labeled 'PADRÃO DE TELECOTECO' and shows the basic pattern. The second row contains 'VARIACÃO 1' and 'VARIACÃO 2'. The third row contains 'VARIACÃO 3', 'VARIACÃO 4', 'VARIACÃO 5', and 'VARIACÃO 6'. The fourth row contains 'IMPROVISACÃO 1' through 'IMPROVISACÃO 4'. The fifth row contains 'IMPROVISACÃO 5' through 'IMPROVISACÃO 11'. The score is written in 2/4 time and uses a simplified notation for the left hand of the telecoteco, primarily using eighth and sixteenth notes with stems pointing up or down.

Fig.5: padrão rítmico do telecoteco, variações e divisões de improvisação.  
Transcrição feita pelo autor

A seguir, na figura 6 e 7 (continuação), também em forma de redução rítmica, apresentamos a transcrição do mesmo trecho da música *Zambeze*, entretanto na

temporalidade musical, ou seja, na sequência da ocorrência dos eventos musicais. Temos na figura 6 e 7 a identificação da atividade rítmica exercida pela mão esquerda em diferentes peças da bateria que foi escrita em apenas uma linha para identificação do esqueleto rítmico desenvolvido por ela. Utilizamos na figura 6 e 7 algumas abreviações para significar as ocorrências observadas como: padrão original de telecoteco (P.O.T.); variação (V.) e improvisação (IMP.). Segundo a identificação dos padrões motivicos rítmicos ocorrentes na temporalidade da música, já categorizados e apresentados na figura 5, observamos a ocorrência do P.O.T. nos compassos: 7, 8, 9, 10, 29 e 30; variações do P.O.T em 18 compassos desse trecho musical são eles: 3, 4, 5, 6, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 43 e 44; e por fim, encontramos divisões rítmicas em caráter de improvisação nos compassos: 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51 e 52. Encontramos nas figuras 6 e 7, uma maior incidência de compassos em caráter de improvisação, seguido de compassos em forma de variação e por último, uma baixa ocorrência do padrão rítmico original do telecoteco. Com base nesses dados descritos acima, podemos afirmar que esse trecho da música *Zambeze* possui em essência um caráter de improvisação, com a presença significativa de variações em torno do padrão original do samba de telecoteco que é a raiz rítmica dessa música, entretanto sua incidência na forma original (P.O.T.) foi muito baixa (apenas 6 compassos), nos permitindo afirmar que essa música possui uma concepção mais livre em associação a atividade rítmica exercida pela mão esquerda de Dom Um Romão.

Fig.6: Transcrição da música *Zambeze* com identificação dos padrões de telecoteco, variações e divisões de improvisação: introdução até 01min./08s. CD: Dom Um (1964) faixa 9 - Transcrição feita pelo autor

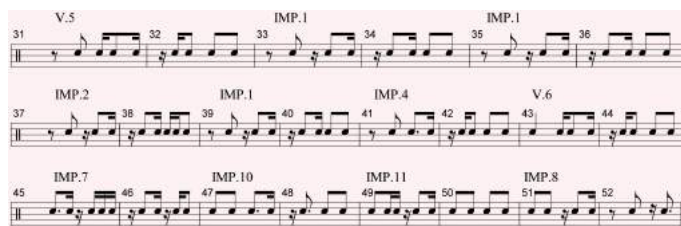


Fig.7: transcrição (continuação) da música *Zambeze*, com identificação dos padrões de telecoteco, variações e divisões de improvisação: introdução até 01min./08s.  
CD: Dom Um (1964) faixa 9 - Transcrição feita pelo autor

Prosseguindo em nossa análise, temos na figura 8 a seguir, a distribuição que a mão esquerda exerceu nas respectivas peças da bateria: caixa, aro de caixa, “raspadeira”, tambores e divisões aplicadas com o chimbal aberto, enquanto a mão direita se manteve no prato de condução. Não consideramos a ocorrência de divisões observadas com o chimbal aberto - presentes nos compassos: 42, 43, 44 e 45, pertencentes ao que chamamos de camada rítmica, pois a sua incidência se apresentou apenas nesses quatro compassos citados (42-45), e também porque não conseguimos estabelecer nenhuma relação de timbre e fraseologia associada com algum instrumento da percussão do samba, não se configurando dessa forma uma ocorrência relevante, e sim, apenas uma variação dentro da categorização proposta de três camadas rítmicas.

A transcrição na figura 8 mostra a intensa atividade da mão esquerda encontrada em três diferentes camadas rítmicas, e se encaixa na conceituação da categorização apresentada no capítulo 2 desse artigo, que relembro, definiu a ocorrência de divisões em camadas rítmicas (peças da bateria) distribuídas em: tambores (toques na pele do tambor (tom tom e surdo)); caixa (toques na pele com ou sem *rimshots*); aros (flam de aro do primeiro tom tom com aro da caixa (raspadeira) e somente aro da caixa com a mão apoiada na pele). Observamos ocorrências de padrões rítmicos pertencentes a uma mesma camada rítmica dentro do mesmo compasso, em: tambores (compassos: 12, 14, 22, 28, 36 e 38); aro de caixa e raspadeira (compassos: 1, 2, 10, 11, 13, 16, 20, 21, 23, 35, 37, 41, 48, 50 e 52). A camada rítmica que descreve a caixa com toques direto na pele e com o *rimshot*, não houve ocorrência pura, ou seja, ela sempre teve incidência associada com as outras camadas rítmicas. Finalizando, constatamos a ocorrência de divisões envolvendo todas as camadas rítmicas aqui discutidas presentes num mesmo compasso, são eles: 3, 4, 5, 7, 17, 25, 26, 27, 31, 39 e 47 compassos. Essa ocorrência demonstra uma intensa atividade da mão esquerda e

por terem sido aplicadas dentro do mesmo compasso, misturando as três camadas rítmicas envolvidas nessa discussão, conferem a esses compassos uma elevada densidade rítmica. A independência motora e a agilidade (reflexo), habilidades que nesse caso foram muito acessadas, atribuem a esse procedimento de performance na bateria uma necessidade de um alto nível de proficiência técnica para a sua execução. Abaixo na figura 8, segue a transcrição da atividade rítmica exercida na bateria somente pela mão esquerda de Romão, mostrando as 3 camadas rítmicas identificadas: tambores, aros e caixa.



Fig.8: transcrição da música *Zambeze*, demonstrando o trabalho rítmico exercido pela mão esquerda distribuídos na bateria, em três diferentes camadas rítmicas dispostos em compassos sequentes.  
 CD: Dom Um (1964) faixa 9 - Transcrição feita pelo autor

## 5. Conclusão



A interpretação dos dados musicais obtidos na transcrição acerca desse trecho da música *Zambeze*, nos permitem chegar a algumas conclusões: 1. Dom Um Romão proporcionou uma estabilidade de condução em: sua mão direita (chimbal e prato), nos pés direito e esquerdo (bumbo e chimbal acionado com os pés), enquanto que a sua mão esquerda distribuiu divisões (telecoteco, variações e improvisação) em diferentes peças da bateria. Temos muito mais um caráter de variação e improvisação na construção rítmica da levada<sup>13</sup> em relação a sua mão esquerda do que um padrão rítmico constante, conforme a figura 6 e 7 revelou. 2. As divisões rítmicas identificadas em diferentes peças da bateria nos permitiu uma associação com camadas rítmicas que emularam as vozes dos instrumentos de percussão do samba como: tambores (surdo e tom tom – sons com frequências graves e médias, emulando som dos surdos de: primeira, segunda e terceira, das escolas de samba); aro de caixa e “raspadeira” (aro direto na caixa e flam de aro de tom tom com aro de caixa – sons com frequência aguda e metálica, emulando os tamborins); caixa da bateria – toques direto na pele ou com *rimshots* (sons agudos e metálicos, emulando som de caixa e repinique da escola de samba).

A interpretação dos dados encontrados nesse estudo de caso, corroboram a proposição inicial de classificação desse procedimento idiomático característico do baterista Dom Um Romão, que em sua performance na música *Zambeze*, apresentou uma intensa atividade fraseológica da sua mão esquerda identificada em três camadas rítmicas distintas, e que foram exercidas sobre uma base condutora estável, composta pela sua mão direita, pés esquerdo e direito, e que denotam uma peculiaridade do idiomatismo do baterista Dom Um Romão dentro do período da música brasileira denominado de sambajazz (década de 60).

## Referência

BARROS, Vinicius de Carmargo. *O uso do tamborim por Mestre Marçal: legado estudo interpretativo*. Campinas, 2015. 184p. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas.

DAHLGREN, Marvin; FINE, Elliot. *4-Way Coordination: A method book for the development of complete independence on the drum set*. Miami: Warner Bros. Publications, 1963.

---

<sup>13</sup> Na terminologia dos músicos populares, a *levada* é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais (TRAVASSOS, 2005, p. 18).



GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Mestre Odilon. *O Batuque Carioca - As Baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Groove, 2000.

GOMES, Sergio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2008.

KOLINSKI, Mieczyslaw. *Review of Studies in African Music*, de A.M.Jones”, *The Musical Quarterly*, XLVI/1, jan 1960, p.105-10.

MARQUES, Guilherme. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas, 2013.1, 198p. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

MONSON, Ingrid T.. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

O'MAHONEY, Terry. *Motivic Drum Soloing: Guide to Creative Phrasing and Improvisation*. Austrália: Hal Leonard, 2004. 86p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora: 2001.

SARAIVA, Joana Martins, *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. RJ, 2007. 107p. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, número 12, pp.11-19, março, 2005.

WEINBERG, Norman. *Guidelines for drumset notation*. Percussive Notes (PAS), p. 15-26, Jun, 1994.

### **Áudio**

ROMÃO, Dom Um. Dom Um Romão. CD. Philips, 1964.

### **Entrevistas**

LIMA, Realcino (Nenê). Entrevista realizada pelo autor em 20/11/2016. São Paulo. Registro em áudio transcrito pelo autor.

MEIRELLES, Pascoal. Entrevista realizada pelo autor em 18/06/2016. Rio de Janeiro. Registro em áudio transcrito pelo autor.

### **Endereços eletrônicos consultados**

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200512.htm>>-matéria escrita pelo jornalista Roberto Evangelista para o jornal Folha de São Paulo, caderno Ilustrada em 06/01/2005: *Relançamento de CD reaviva sambajazz*, acesso em 10/02/2017.

[http://namiradogroove.com.br/grandes-albuns/dom-um-romao\\_dom-um\\_1964](http://namiradogroove.com.br/grandes-albuns/dom-um-romao_dom-um_1964)

<http://dicionariompb.com.br/dom-um-romao/dados-artisticos>



<http://www.zawinulonline.org/2005/08/28/dom-um-romo-dies-at-age-79/>  
<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/dom-um-romao-85-anos>  
<https://www.discogs.com/artist/21056-Dom-Um-Romao>  
<http://brasileiros.com.br/2014/09/a-cadencia-natural-e-universal-de-dom-um-romao/>  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200513.htm>  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200512.htm>  
[http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista\\_exibir.php?jazzista\\_id=275](http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=275)  
[https://books.google.com.br/books?id=LSSGs4i3WLMC&pg=PA233&lpg=PA233&dq=arnaldo+de+souteiro+e+dom+um&source=bl&ots=b8v1VwIpwE&sig=N2RsWsR\\_KJGKwDUIBsENrQoOzck&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiMrPPNypLNAhUB6yYKHeHODh0Q6AEIODAE#v=onepage&q=arnaldo%20de%20souteiro%20e%20dom%20um&f=false](https://books.google.com.br/books?id=LSSGs4i3WLMC&pg=PA233&lpg=PA233&dq=arnaldo+de+souteiro+e+dom+um&source=bl&ots=b8v1VwIpwE&sig=N2RsWsR_KJGKwDUIBsENrQoOzck&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiMrPPNypLNAhUB6yYKHeHODh0Q6AEIODAE#v=onepage&q=arnaldo%20de%20souteiro%20e%20dom%20um&f=false)  
<http://www.allmusic.com/artist/dom-um-rom%C3%A3o-mn0000176298/credits>  
<http://guenyokoyama.blogspot.com.br/2016/02/a-batida-de-dom-um-romao.html>  
[www.clubedejazz.com.br](http://www.clubedejazz.com.br)  
[www.cliquemusic.uol.com.br](http://www.cliquemusic.uol.com.br)  
[www.discosdobrasil.com](http://www.discosdobrasil.com)  
[www.folha.uol.com.br](http://www.folha.uol.com.br)  
[www.globotv.globo.com/canal-brasil/som-do-vinil/](http://www.globotv.globo.com/canal-brasil/som-do-vinil/)  
[www.jazzdisco.org](http://www.jazzdisco.org)  
[www.moderndrummer.com](http://www.moderndrummer.com)  
[www.musicosdobrasil.com](http://www.musicosdobrasil.com)

## **A bateria melódica: considerações sobre sua conceituação teórica e aplicação prática**

*Dhieego Cardoso de Andrade*  
*Unicamp – dhieegoandrade@gmail.com*

*Leandro Barsalini*  
*Unicamp – leandrobarsalini@gmail.com*

**Resumo:** O presente texto se refere a um levantamento bibliográfico a respeito do termo “bateria melódica” com o objetivo de verificar o debate teórico em torno de suas definições e aplicações. A partir disto, apresentaremos uma conceitualização baseada no trabalho de Jonathan McCaslin (2015) a respeito de três procedimentos comuns à prática de bateristas ao se referirem às suas abordagens melódicas, a saber: a melodia como ponto de referência; a orquestração e articulação das melodias; o contraponto como melodia.

**Palavras-Chave:** bateria melódica; estudo da performance; padrões rítmicos em bateria.

### **Melodic Drumming: Considerations About its Theoretical Conceptualization and Practical Application**

**Abstract:** This paper refers to a review literature about “melodic drumming” with focus on its theoretical debate and its definitions and applications. We present a conceptualization based on Jonathan McCaslin’s work about three recurring procedures of the drummers practice’s when referring to their melodic approaches, namely: melody as a reference point; the orchestration and articulation of melodies; the counterpoint as melody.

**Keywords:** melodic drumming, performances study, rhythm drum set patterns.

#### **1. A bateria melódica.**

Atualmente, encontramos com frequência o emprego do termo “bateria melódica” em discursos de músicos, em publicações de caráter analítico ou pedagógico, métodos, e outras fontes. No entanto, ao observarmos a bibliografia que trata sobre este conceito, verificamos que a discussão teórica em torno do termo foi feita por uma quantidade limitada de trabalhos acadêmicos e, em sua maior parte, associados ao universo do jazz. Nestes trabalhos, o principal desafio dos pesquisadores parece ser discutir a relação entre o termo melodia e sua aplicação no instrumento bateria, uma vez que, inicialmente, este instrumento não foi concebido para expressar e interpretar melodias, mas sim para construir um referencial de tempo musical – através do ritmo – que seja capaz de auxiliar os instrumentos ditos melódicos a manterem-se no tempo em uma situação de performance em grupo.

Para Berliner (1994 apud McCaslin, 2015: 9) esta função de manutenção do ritmo estaria associada à dança e ao momento de surgimento da bateria nos primeiros anos do jazz norte-americano:

A importância da bateria dentro dos grupos de jazz reflete o valor geral atrelado ao ritmo na tradição musical afro-americana. Devido ao papel inicialmente comercial do jazz como um acompanhamento para a dança, a função central do baterista é manter uma batida (um ritmo) forte e regular dentro da estrutura de tempos e contagens convencionais. Esta armadilha que aprisionou a performance dos bateristas tem permanecido como parte integral da evolução estilística do jazz enquanto que esta música moveu-se dos salões de dança para os bares e salas de concerto onde a escuta séria era a atração principal para o público, e a necessidade de fazer dançar não mais se impunha sobre a performance. Ao mesmo tempo, as práticas de bateristas contemporâneos refletem o legado de seus precursores.”<sup>1</sup> (BERLINER, 1994 apud MCCASLIN, 2015:9).

Para Berliner, a evolução estilística do jazz parece ter criado condições propícias para que os bateristas, ao mesmo tempo em que estão “aprisionados” em sua função de mantenedores do tempo, também apresentam uma forma de tocar descompromissada com a dança. Em sua tese de doutorado intitulada *Melodic Jazz Drumming* (2015), Jonathan McCaslin concorda com Berliner ao afirmar que:

Ao mesmo tempo em que a música do jazz se desenvolvia, a bateria enquanto instrumento também evoluía através da criatividade e imaginação dos bateristas. No decorrer da história do jazz, o papel e as possibilidades da bateria como um instrumento musical desenvolveu-se, significativamente, a um nível em que ela não mais poderia ser considerada um instrumento exclusivamente “mantenedor do ritmo”. Além disso, ela seria capaz de contribuir musicalmente com a banda no mesmo patamar de sofisticação e interação que os outros instrumentos. (MCCASLIN, 2015: 10).

Ao observarem a evolução do jazz nos EUA, McCaslin e Berliner apontam para o fato de que os bateristas passam a atuar não apenas na função de mantenedores do tempo, mas também de outra forma. Na tentativa de compreender esta maneira de se tocar a bateria, McCaslin realizou uma série de entrevistas com os *performers* deste instrumento, além de transcrições e análises musicais que revelaram

---

<sup>1</sup> “The importance of the drums within jazz groups reflects the general value attached to rhythm in African American musical tradition. Because of the early commercial position of jazz as accompaniment for dancing, the drummer's central function has been to maintain a strong, regular beat within the framework of conventional tempos and meters. The trap sets performance practices have remained integral to the stylistic evolution of jazz as the music moved from dance halls to nightclubs and concert halls where serious listening was the main attraction for audiences, and danceability no longer imposed its constraints upon performance. At the same time, the practices of contemporary drummers reflect the legacy of their early forerunners.”

uma relação entre os padrões rítmicos destes bateristas e as melodias das músicas executadas. Dessa forma, o termo bateria melódica estaria associado a esta relação.

McCaslin (2015) propôs uma conceitualização a respeito de três procedimentos comuns à prática destes bateristas ao se referirem às suas abordagens melódicas, a saber: a melodia como ponto de referência; a orquestração e articulação das melodias; o contraponto como melodia.

### **1.1 – A melodia como ponto de referência**

A noção de melodia como ponto de referência é bastante difundida entre os bateristas de jazz. Por isto, os significados que esta noção tem podem contribuir para um maior entendimento acerca dos padrões rítmicos associados às melodias.

Para Ali Jackson Jr., baterista da Lincoln Center Orchestra de Nova York, conhecer bem a melodia de uma canção fornece ao baterista um contato estrutural com a música. A respeito disto, declara:

Você precisa entender a construção da forma, o conceito geral da música e como ambos se relacionam com a construção da melodia. Neste estágio do seu desenvolvimento ou entendimento de como tocar no contexto do jazz, nós definitivamente temos de entender as formas básicas: forma blues e 32 compassos, forma AABA e muitas outras. Para os músicos da sessão rítmica estas formas são fundamentais, mas você também precisa entender harmonicamente e melodicamente o que está acontecendo dentro destas formas. Então, quando alguém estiver improvisando ou tocando a melodia só aí tudo fará sentido.<sup>2</sup> (ALI JACKSON JR., 2011 apud MCCASLIN, 2015: 41).

Ao afirmar que os músicos da sessão rítmica devem conhecer as formas básicas do jazz, Ali Jackson Jr. aponta para o fato de que a contagem dos compassos não é suficiente para que o baterista tenha o controle estrutural necessário para a execução de seu acompanhamento neste estilo. Para adquirir este controle, ele precisa compreender como a harmonia e, sobretudo, a melodia se relacionam com esta soma de compassos que dão forma a uma dada música.

Para John Riley, além do contato com a estrutura da música, a melodia funciona também como referência de andamento. Enquanto toca uma dada canção, ele

---

<sup>2</sup>“You have to understand the construction of the form, the overall musical concept and how they both relate to the construction of the melody. In this stage of your development or understanding of how to play the drums in a jazz context, we definitely have to understand the basic forms: blues form and 32 bar, AABA form and many others. For rhythm sections those forms are fundamental but then also you have to understand harmonically and melodically what’s going on within those forms. Then when somebody is improvising or playing a melody then it all makes sense.”

se orienta por uma espécie de “modelo” melódico baseado em um registro desta canção já escutado por ele anteriormente. Então, antes da performance e durante a mesma, Riley, lembrando-se da gravação ou cantando para si mesmo a melodia, ajusta o andamento do que está tocando a partir de uma referência interna (MCCASLIN, 2015:39). A partir desta prática fica evidente que o baterista precisa memorizar uma grande quantidade de melodias. Contudo, Riley sugere que o desenvolvimento destas habilidades não é um exercício típico dos dias de hoje e que com o tempo este pode tornar-se bastante natural:

Muitos veteranos diriam para você aprender as letras das canções. Isto fará com que você se lembre mais facilmente da melodia, além de lhe dar um conhecimento mais profundo, talvez, para o que a canção é como um todo. Uma coisa que também tem sido útil é ouvir uma gravação e cantar a melodia da música continuamente do início ao fim da gravação. Isto tem me ajudado a apreciar as variações que as pessoas tocam e por que elas o fazem em determinados momentos, de forma pontual, em uma performance. Isto me dá um contexto para o conteúdo. E quanto mais você faz isto, menos trabalhoso isto se torna. Mais isto se torna sua segunda natureza. Se eu não sei a melodia ou se eu perder a melodia, então eu não sei o que tocar. Eu sinto como se estivesse apenas enrolando.”<sup>3</sup> (RILEY, 2011 apud MCCASLIN, 2015:39).

Ao apontar para a maneira como os instrumentistas realizam variações enquanto executam uma determinada música, Riley evidencia os respectivos potenciais de interpretação das melodias. Isto significa dizer que, ao observar como estes instrumentistas tocam as melodias em cada sessão de uma música, Riley é capaz de estabelecer uma referência de interpretação que reflete as escolhas estéticas dos instrumentistas que ele analisa em uma dada situação de performance.

É possível verificar que para estes bateristas a melodia tem sido uma importante referência musical, já que através dela eles estabelecem um contato com a estrutura da música, com o andamento e com as possibilidades de interpretação. Conhecer as melodias das músicas em detalhes parece ser fundamental para o tipo de atuação que eles desempenham no jazz.

---

<sup>3</sup> “Many old timers would say learn the lyrics to the songs. That will make it easier to remember the melody and it will also give you some deeper insight, perhaps, into what the song is all about. One thing that has also been helpful is to listen to a recording and sing the melody of the song continuously from the beginning of the recording to the end of the recording. That has helped me appreciate the variations that people play and why they play them at particular exact moments in a performance. It gives me a context for the content. And the more you do it, the less of a chore it becomes. The more it just becomes second nature. If I don’t know the melody or if I lose the melody, then I don’t know what to play. I feel like I’m just BS-ing.”

## 1.2 – A orquestração e articulação das melodias

Embora tenhamos apresentado a melodia como ponto de referência capaz de orientar os bateristas numa situação de performance, ainda não exemplificamos como estes instrumentistas executam os sons da bateria a partir das características das melodias. Diante da bibliografia consultada, a presença de métodos de ensino como o de Terry O' Mahoney (2004), por exemplo, contribuem para exemplificar esta questão. Para isto, ele faz referência ao ensino da orquestração para a bateria propondo a técnica da imitação da melodia em uma situação em que o baterista é o solista:

Frequentemente, a melhor abordagem para fazer um solo é baseá-lo no “entorno” ou “na” melodia. Um excelente caminho para fazer isto é sentar na bateria e tocar a melodia de uma canção nos tambores, ajustando o ritmo e as mudanças de alturas. Isto pode ser chamado de “orquestrando a melodia”. Por exemplo, uma melodia pode começar em uma altura grave e depois sobe para o agudo, talvez você possa começar tocando o bumbo e, movendo-se para cima, tocar nos toms. Se há uma nota longa, toque num prato e o deixe soar pela mesma duração desta nota. Se a melodia se move entre notas próximas na região aguda, pegue uma baqueta, pressione-a na pele do tom e faça um “bend” refletindo as alturas desta melodia (isto não é tão fácil quanto parece).<sup>4</sup> (MAHONEY, 2004:45).

Ao sugerir que a construção de um solo na bateria seja baseado na melodia, Mahoney direciona seus estudantes para uma prática diferente da manutenção do ritmo - característica deste instrumento<sup>5</sup>. Para isto, o baterista teria de aprender novas formas de tocar ao experimentar o uso de recursos como “bend”, por exemplo, comuns aos instrumentos tradicionalmente conhecidos como melódicos. É possível verificar este procedimento nas performances dos bateristas Ari Hoenig

---

<sup>4</sup>“Often the best approach to soloing is to base it “around” or “on” the melody. Na excellent way to do this is to sit down and play the melody of a song on the drums, matching the rhythms and pitch changes. This might be called “orchestrating the melody”. For example, a melody might start on a low pitch and go up, perhaps beginning on the bass drum and moving up to the toms. If there is a long note, strike a cymbal and let it ring for the duration of that note. If a melody moves slightly higher in pitch, take a stick, press it into a tom head and “bend” the pitch to reflect the melody (this is not easy as it sounds).”

<sup>5</sup> Referimo-nos à prática dos padrões para a bateria que consistem em um compasso que se repete sem ou com poucas alterações do começo ao fim da música e que, geralmente, são combinações de hi-hat, caixa e bumbo.



(2011)<sup>6</sup> e Jeff Hamilton (1998)<sup>7</sup>. Assim, Mahoney afirma que “aprender a orquestrar a melodia fará você pensar sobre frasear como os instrumentistas de sopro (porque eles têm que respirar entre as frases) e fará você tocar ideias que não são normalmente associadas com os padrões de baquetas ou outras ideias típicas à bateria.” (ibid.)<sup>8</sup>.

Contudo, não seria apenas em uma situação de solo que o baterista utiliza os conceitos de orquestração e articulação. Kenny Washington, professor da Julliard School of Music em Nova York, parece concordar com as sugestões de Mahoney ao tratar sobre como a articulação das melodias orientam suas escolhas musicais:

Se a nota tocada pelos sopros for uma semínima seguida de uma pausa de colcheia, e em seguida uma colcheia ligada a uma mínima, então aquela semínima será curta, ou poderia ser uma semínima gorda. Então, pensando naquela primeira semínima, os bateristas não a tocariam no prato de condução, porque o prato vai ficar soando. Logo, tudo depende da articulação que os sopros estiverem tocando. Poderia ser uma semínima em staccato ou uma semínima gorda. O baterista tocaria esta semínima na caixa, pois o som seria curto. Porque a caixa possui um som curto e não o sustenta da forma como o prato de condução faz. Este seria utilizado em um som longo que necessite soar por mais tempo. Tudo é uma questão de notas curtas e longas.<sup>9</sup> (WASHINGTON, 2011 apud MCCASLIN, 2015:43).

Segundo Washington, o critério de escolha de peças da bateria a serem utilizadas numa situação de performance parece estar diretamente relacionado com a forma como os demais instrumentistas da banda tocam uma dada melodia. Isto quer dizer que o baterista precisa conhecer os momentos da melodia em que a banda toca notas curtas e longas para decidir se tocará no prato (som longo) ou na caixa (som

---

<sup>6</sup>Ari Hoenig tocando a melodia da música Billi's Bounce (Charlie Parker) na bateria realizando o processo de pressionar as peles para imitar as alturas da melodia desta música. Vídeo gravado para o site Boston Drum Center em 2011. Link acessado em 25/03/2017 - <https://www.youtube.com/watch?v=SctD6hDBphs>

<sup>7</sup>Jeff Hamilton tocando a melodia da música A Night in Tunisia (Dizzy Gillespie) na bateria realizando o processo de pressionar as peles para imitar as alturas da melodia desta música. Vídeo gravado para o Modern Drummer Day - Hudson Music, EUA, 1998. Link acessado em 25/03/2017 - <https://www.youtube.com/watch?v=-xfw-BZt8pU>

<sup>8</sup>“Learning to orchestrate the melody will make you think about phrasing like horn players (because they have to breath between phrases) and will make you play ideas that are not normally associated with sticking patterns or other drum ideas.”

<sup>9</sup>“If the note played by the horns is like a quarter note followed by an 8th rest, then an 8th note tied to a half-note, now that quarter note is going to be short or it could be a fat quarter note. So that first quarter note, they wouldn't play that on the ride cymbal, because the cymbal is going to ring. So it all depends upon the articulation of what the horns are playing. It could be a staccato note or it could be a fat quarter note. He'd play that quarter note on the snare drum because it's going to be short. Because the snare drum is short it doesn't sustain but the ride cymbal does. It's going to be a longer sound and that's going to ring. It's all about shorts and longs.”

curto), por exemplo. Neste sentido, Washington aponta para a importância dos bateristas conhecerem, em detalhes, a melodia da música tocada e a articulação praticada pela banda para planejar o que irá tocar.

A partir das questões referentes à orquestração é possível verificar uma perspectiva na qual as melodias são imitadas pelos sons da bateria. Porém, existem outras formas de interação com o material melódico que fornecem um resultado de maior contraste entre os padrões executados pelos bateristas e as melodias.

### **1.3 – O contraponto como melodia.**

Cabe aqui uma distinção entre a noção de contraponto no jazz e a definição deste conceito proveniente da tradição musical europeia. O *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001:551, apud MCCASLIN: 2015:48) define contraponto como “um termo utilizado primeiramente no século XIV para descrever a combinação de linhas sonoras musicais simultâneas de acordo com um sistema de regras.<sup>10</sup>” Na música europeia, é possível verificar uma série de regras que orientam como essas diferentes linhas melódicas se relacionam. Contudo, os bateristas tem se apropriado do termo contraponto utilizando-o de uma forma diferente da tradição europeia, já que eles não criam melodias capazes de gerar uma interferência nas melodias tocadas pelos demais instrumentos, mas sim atuam na construção de linhas rítmicas que contrastam com as linhas melódicas destes instrumentos. Portanto, esta distinção se fez necessária para que pudéssemos descrever o processo de interação no acompanhamento entre o solista e o baterista.

O depoimento do veterano Peter Erskine, um importante baterista de jazz ainda em atividade, exemplifica um dos usos do termo contraponto aplicado bateria:

Eu aproximo minha forma de tocar, especialmente se estou acompanhando o arranjo, a melodia e outro improvisador ou solista de maneira a prover contrapontos. E na verdade isto pode significar às vezes que eu provenha apenas uma fundação rítmica muito constante. Não há intenção de (ele canta) “La la la... oh eu preciso ser melódico agora!” Para mim não há dicotomia entre tocar melodia vs. não-melodia. Para mim é tudo sobre prover contrapontos, juntamente com uma base rítmica de tal forma que há sempre boa tensão e relaxamento. Isto é o que move a música em conjunto. E o tempo todo eu estou provendo informação rítmica para a banda. Você

---

<sup>10</sup>“A term first used in the 14th century, to describe the combination of simultaneously sounding musical lines according to a system of rules.”

não pode deixar o aspecto “artístico” disto fazer você ser negligente em seus deveres de conjunto.<sup>11</sup> (ERSKINE, 2011 apud MCCASLIN, 2015:50)

Para Erskine, até os momentos em que ele toca um ritmo mais constante podem ser compreendidos como formas de contraponto. Além disso, ele atenta para as responsabilidades em prover contrapontos rítmicos que não se percam no aspecto de criação artística, que é marca deste processo, mas que fundamentalmente estejam relacionados com o que a banda realmente precisa em termos de informações rítmicas e um pulso regular.

Além disso, Erskine acredita que sua abordagem melódica relaciona-se mais com a perspectiva do contraponto do que com a abordagem da imitação da melodia. Sobre isto, ele relembra sua atuação no grupo Weather Report:

Você sabe, isto (contraponto) foi um resultado do meu treino que adquiri enquanto tocava com o Weather Report. Wayne (Shorter) pararia, se viraria e diria: Não faça isto! (copiar os ritmos dele). Então, através de Joe Zawinul e Wayne Shorter, eu percebi que eles eram bons professores, eles meio que formaram esta minha característica me fazendo mais consciente em relação ao contraponto.<sup>12</sup> (ERSKINE, 2011 apud MCCASLIN, 2015:50-51).

Erskine praticava a abordagem da imitação dos ritmos, mas seu contato com Wayne Shorter e Joe Zawinul o aproximou de outras experiências que acabaram por fazê-lo refletir sobre sua abordagem melódica e, em alguma medida, modificá-la em relação ao conhecimento e à prática do contraponto.

Em vista disso, parece haver um consenso de que estes três procedimentos da abordagem melódica – a melodia como ponto de referência; a orquestração e articulação das melodias; o contraponto como melodia – estão presentes nos discursos da maioria dos entrevistados nas publicações consultadas até aqui. Contudo, “a definição e aplicação da abordagem melódica para a bateria de jazz é frequentemente

---

<sup>11</sup> “I approach my drumming, especially accompanying the arrangement, the melody and another improviser or soloist in terms of providing counterpoint. And actually that might mean sometimes that I just provide a very steady rhythmic foundation. There’s no intent like (sings) “La la la...oh I must be melodic now!” For me there’s no dichotomy of playing melody vs. non-melody. For me it’s all about providing counterpoint along with a rhythmic foundation in such a way that there’s always good tension and release. That’s what moves the music along. And the whole time I’m providing rhythmic information to the band. You can’t let the “art” aspect of it make you be derelict in your ensemble duties.”

<sup>12</sup> “You know, this was a result of my training I got while playing in Weather Report. Wayne would stop, turn around and say: “Don’t do that!” (i.e. copying his rhythms). So from Joe Zawinul and Wayne Shorter, and I figured they were good teachers, they sort of shaped my thing which made me much more aware of counterpoint”



tão única quanto às escolhas do indivíduo que a define ou aplica” (MCCASLIN, 2015: 2). Neste sentido, acreditamos que um estudo acerca dos procedimentos melódicos de bateristas brasileiros possa contribuir para este debate acadêmico, oferecendo mais opções para compreensão do termo melodia no contexto da prática de bateria em nossa música.

### **Referências**

MAHONEY, Terry O'. *Motivic Drumset Soloing: a guide to creative phrasing and improvisation*. Milwaukee, WI, EUA: Hal Leonard Corporation, 2004.

MCCASLIN, Jonathan David. *Melodic Jazz Drumming*. Toronto, 2015. 205 páginas. Tese de doutorado. Universidade de Toronto – Canadá.



## **O toque de Wilson das Neves: estudo interpretativo da performance da bateria em *Deixa isso pra lá***

*Luiz Guilherme Sanita*  
UNICAMP – [guisanita.batera@gmail.com](mailto:guisanita.batera@gmail.com)

**Resumo:** Esta comunicação trata especialmente de questões técnicas-interpretativas da bateria na música “Deixa isso pra lá”. Cruzando informações e dados da trajetória musical, do contexto histórico, bem como dos elementos propriamente musicais na música, buscamos compreender de que maneira o músico construiu uma nova abordagem na bateria e em que medida o instrumento assumiu novos significados naquele contexto histórico

**Palavras-Chave:** Wilson das Neves, Bateria, Música Popular.

### **The beat of Wilson das Neves: An interpretative study of the drum performance in ‘Deixa isso pra lá’**

**Abstract:** This communication deals especially with the technical-interpretative aspects of the drum session in the song ‘Deixa isso pra lá’. Through the intersection of information and knowledge of the musical trajectory, the historical context, as well as the musical elements in the song mentioned, it’s intended to understand how the musician composed a new approach on drums and in what extent the instrument assumed new meanings in that historical context.

**Keywords:** Wilson das Neves, Drum, Popular Music.

## **1. Introdução**

Este texto é resultado parcial de uma pesquisa de mestrado, em andamento, pelo programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Nossa preocupação reside em investigar a singular interpretação musical do baterista Wilson das Neves verificada em um período específico de sua carreira, buscando compreender traços característicos que compõem seu estilo.

Wilson das Neves despontou no cenário profissional da música a partir da década de 1950, trabalhando com orquestras e conjuntos em shows e gravações. No ano de 1958, passou a integrar o Conjunto Ubirajara Silva e no ano seguinte, fez a sua estreia em estúdio gravando pela Copacabana Discos. Já integrado ao mercado musical, o baterista passou a dividir seu tempo entre rádio, gravações e shows. Nos anos 60, trabalhou na TV Excelsior, TV Tupi, TV Rio, TV Continental. Foi contratado da Rádio Nacional e integrou a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal

(após ser aprovado em concurso), onde tocou em óperas, balés e concertos sinfônicos. Participou de vários conjuntos, entre eles o do Steve Bernard em 1963 e da Orquestra de Astor Silva em 1964. Neste mesmo ano fundou, junto com o trombonista Astor Silva, o grupo Os Ipanemas, registrando o único álbum *Os Ipanemas* (1964). Gravou com mais de 800 artistas da música nacional e internacional como Elizeth Cardoso, Elis Regina, Elza Soares, Egberto Gismonti, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Eumir Deodato, Moacir Santos, Sara Vaughan, Sean Lennon.

Em meados da década de 60 e ao longo dos anos de 1970, além de gravar importantes discos de intérprete para cantores(as), compositores e ou arranjadores, como: *Impulso* (1964), de Eumir Deodato e os Catedráticos; *Coisas* (1965), de Moacir Santos; *Elza Soares baterista: Wilson das Neves* (1968); *Caetano Veloso* (1969); *Gilberto Gil* (1969); *Canto das três raças* e *Claridade* ambos de 1975, da cantora Clara Nunes; o baterista registrou quatro importantes trabalhos como líder no período em questão: *Juventude 2000* (1968); *Som quente é o das Neves* (1969); *Samba-tropi (até morreu neves)* (1970) e *O som quente é o das Neves* (1976).

Embora não seja considerado um artista engajado politicamente, o baterista vivenciou experiências coletivas no campo musical que podem ter refletido em seu modo específico de interpretar. Esse convívio com músicos e artistas que experienciaram os mesmos problemas históricos concretos provavelmente resultou num processo de assimilação e tradução das diferentes sonoridades. Foi em meio a uma época marcada pelas tensões políticas, pelo ecletismo musical, consolidação de grandes gravadoras<sup>1</sup> no país e uma indústria voltada ao consumo de bens simbólicos culturais que se deu a depuração do estilo peculiar de interpretação do músico.

## 2. O estilo

Considerando sua biografia, suas escolhas e estratégias de inserção no mercado, bem como o contexto histórico que podem ter contribuído na formação do estilo do músico, o conceito de estilo cunhado por Meyer (2000) é pertinente. Para o autor, estilo é “uma repetição de padronizações, seja na conduta humana ou nos artefatos produzidos por tal conduta, que resultam de uma série de escolhas construídas a partir de um conjunto de restrições” (Meyer, 2000). Essas escolhas

---

<sup>1</sup>Marcia Dias aponta que na década de 70 a presença de gravadoras no Brasil é verificada pelo número das empresas atuantes. “Entre grandes e médias empresas, 21 estavam atuando: RCA, Basf, Marcus Pereira, Carmona, Polydisc, Central Park, RGE, Japoti, Chantecler, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Ktel, Padrão, Tapeçar, Top Tape, Som Livre, Odeon, Cid e CBS.”(DIAS, 2008).

definem estratégias diante das restrições o que pode não significar decisões conscientes. Ainda assim, Meyer trata de definir uma ordem hierárquica conforme a natureza dos limites estritamente estilísticos e a divide em três níveis: as leis, as regras e as estratégias. As leis são os limites universais (físicos ou psicológicos), e se relacionam a percepção e cognição dos modelos musicais de qualquer ser humano. As regras compõem o nível mais alto de limites estilísticos e determinam as diferenças entre os grandes períodos musicais e os meios materiais permitidos a um estilo. E por fim, o nível das estratégias refere-se às escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo.

Apoiado neste conceito, seguiremos na sequência buscando identificar como o músico constrói novas abordagens e sentidos no instrumento, verificando até que ponto estes elementos contribuem em um estilo particular de interpretação no gênero samba.

### **3. O LP *Elza Soares – baterista: Wilson das Neves***

Lançado em 1968 pela Odeon, o LP *Elza Soares – baterista: Wilson das Neves* é grande referência aos estudiosos da música popular brasileira. Composto por 12 fonogramas, o disco conta com os temas “Balanço Zona Sul” (Tito Madi), “Garota de Ipanema” (Antonio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes), “Edmundo(In The Mood)” (Andy Razaf), “O Pato” (Jayme Silva / Neusa Teixeira), “Teleco Teco Nº 2” (Nelsinho / Oldemar Magalhães), entre outras. Após realizarem uma turnê pela América do Sul, a cantora lembra como surgiu a idéia para gravação do referido LP:

Estávamos assim, numa boate famosíssima...chiqueríssima...a gente fazendo um show bellissimo e eu sempre deixo um solo pro músico, baterista, o guitarrista...eu gosto de ouvi o cara tocando. E quando o Wilson fez um solo de bateria, falei: “meu deus, não acredito...um sonho...um exagero. E estava presente um dos diretores, fazia parte da presidência da EMI, da Odeon...Aí eu pedi...ele me olhando assim, disse: “Mas que invenção. O que é que você vai fazer tocando com um cara assim na bateria?”. Eu disse: “Vou cantar...Fica assim: Elza Soares/Wilson das Neves, Wilson das Neves/Elza Soares...os dois se completam.” Aí ele falou: “Bom...Por mim tá tudo ok. Agora vamos ver se lá no Brasil eles permitem.” Porque ele achou que seria loucura minha né. Logo que chegamos no Brasil, falei: “Wilson, meu cumpadre, a gente vai fazer esse trabalho.” (TV BRASIL: entrevista à Charles Gavin)

A importância do instrumento bateria se verifica não apenas na capa e título do LP, mas em todo conteúdo musical. Alternando com a tradicional função de acompanhamento, a performance do baterista apresenta uma abordagem rítmica

apoiada na sua interação com a melodia exposta pela cantora. Wilson explica que esta interação acontecia de maneira despreziosa: “Porque eu dividia com ela, entende. Ela cantava, eu respondia na bateria...uma coisa assim sem ensaio, sem nada, que virou uma atração né”. (TV BRASIL, entrevista à Charles Gavin).



Figura 1. Capa do LP *Elza Soares – baterista: Wilson das Neves*, lançado em 1968 pela Odeon

#### 4. “Deixa isso pra lá”

Composição de Alberto Paz e Edson Menezes, a versão gravada no LP *Elza Soares* é apresentada em ritmo de samba, com andamento médio de 106bpm. É a faixa em que a interação canto/bateria se expressa de forma mais acentuada do que as demais. Esse nível de interação comunicacional pode ser entendido naquilo que Schutz chamou de “relação mútua de ajuste” operado entre dois ou mais indivíduos compartilhado por um mesmo “tempo interno”. Schutz sublinha que este tempo interno está relacionado à uma temporalidade subjetiva, diferentemente do tempo “externo” - marcado pelo relógio - , uma rede de comunicação entre compositor, performer e o ouvinte.

Esta comunhão do fluxo de experiências do tempo interno do outro, este vivenciar de um presente vívido comum, constituindo a relação mútua de ajuste, a experiência do ‘Nós’, que está na base de qualquer possível comunicação (SCHUTZ, 1964: 173 apud COOK).

No caso particular da música em questão, verificamos fluxos de experiências compartilhados entre os performers. Estabelecer com precisão qual dos instrumentos está orientando a comunicação musical é uma tarefa complicada tomando por referência apenas o áudio da gravação. Provavelmente, ambos estejam invertendo seus papéis em seus respectivos instrumentos. A cantora pode estar se orientando



pelos tambores, não pensando propriamente em uma melodia específica. O baterista, por sua vez, busca preencher os espaços distribuindo figuras rítmicas se apoiando nas melodias do canto, como se estivesse cantando nos tambores.

A estrutura da música é simples e está dividida em duas sessões (a) e (b) com 16 compassos cada. Toda sessão A é executada apenas pela dupla voz/bateria, mas sem grandes momentos de improvisação. Wilson apenas “dá” o ritmo para a cantora, que parece não sentir falta da harmonia, função normalmente exercida pelo piano. A sessão B, marca a entrada dos instrumentos contra-baixo, piano e naipe de sopros. Ao longo do fonograma, o baterista conduz o ritmo de samba intimamente alinhado ao modo de execução que se tornou característico na música instrumental brasileira no início dos anos 60, tendo como grande referência no estilo o baterista Edison Machado. Barsalini afirma que foi em um contexto marcado pelas experimentações, propiciado pelas sessões de *samba sessions* no Beco das Garrafas, na zona sul carioca, que tal estilo de interpretação se desenvolveu.

O samba de prato, assim denominado já que sua principal característica é a utilização do prato de bateria seja como elemento determinante da função de condução ou como integrante da função de fraseado. Nos casos em que se ocupa com a condução, o baterista percute o prato em sequências de semicolcheias, definindo o samba conduzido; nas situações em que o prato é elemento constitutivo de frases, ou mesmo o instrumento onde a própria função de fraseado se configura, entendemos se tratar de samba fraseado. (BARSALINI, 2014: 168)

Em sua maneira de interpretar, Wilson das Neves opta majoritariamente pelo estilo *samba conduzido*. O músico executa semicolcheias constantes no prato de condução, mantendo o andamento como muitas segurança e solidez. A propósito, essa é uma tarefa complexa tecnicamente pois exige do instrumentista controle e relaxamento no toque, evitando tocar com tensão.

O momento em que iremos nos dedicar com ênfase neste estudo é no dueto entre a cantora e o baterista após solo de piano. A música fica sob comando apenas entre os dois músicos. O baterista alterna a função tradicional de acompanhamento propondo figuras das melodias nos tambores. A cantora, por sua vez, busca uma aproximação com o baterista sem, no entanto, apoiar nas melodias executadas ao longo da canção. É exatamente nesse momento que percebemos novas abordagens rítmicas no instrumento. Dias verificou uma postura comportamental em relação à mudança no estilo interpretativo dos bateristas nos anos 60.

De um lado o baterista “certinho” que tocava “amarrado”, a serviço de um cantor(a) solista, e de outro o baterista que tocava mais “à vontade” e, conseqüentemente, produzia “quebras” tanto na estrutura da música (alcance estético) quanto na hierarquia profissional (alcance social).

Essa mudança fica mais evidente se observarmos o posicionamento dos bateristas durante a bossa-nova e a atuação destes mesmos instrumentistas em conjuntos de samba jazz. No caso da bossa-nova, o estilo interpretativo dos bateristas pode ser observado como uma espécie de elisão, na qual a supressão de ideias se torna predominante em detrimento da colocação excessiva de elementos musicais. Nesse contexto, a execução dos bateristas restringia-se a poucos elementos que cumpriam a função de acompanhamento dentro do conjunto. (DIAS, 2013: 51)

O pesquisador acrescenta que foi o “tocar nas quebradas”, como chamavam alguns músicos da época, que propiciou “uma alternativa de expressão artística para aqueles instrumentistas oriundos da bossa nova” (DIAS, 2013: 51). O fonograma em análise, abre a possibilidade de Wilson operar com a função do “baterista melódico”. Para Tutty Moreno, o baterista melódico “é aquele que não pensa unicamente no ritmo, ele toca em cima da melodia [...] quer dizer, mistura o ritmo com a melodia” (MORENO, 2011 apud Dias).

As interações ocorrem sempre em duas exposições da parte (A), sendo a primeira apoiada na condução e a segunda na interação. O baterista distribui notas nos tambores buscando executar a mesma linha rítmica que a cantora está realizando. O compasso 87 (figura 2) mostra o início desta sessão:

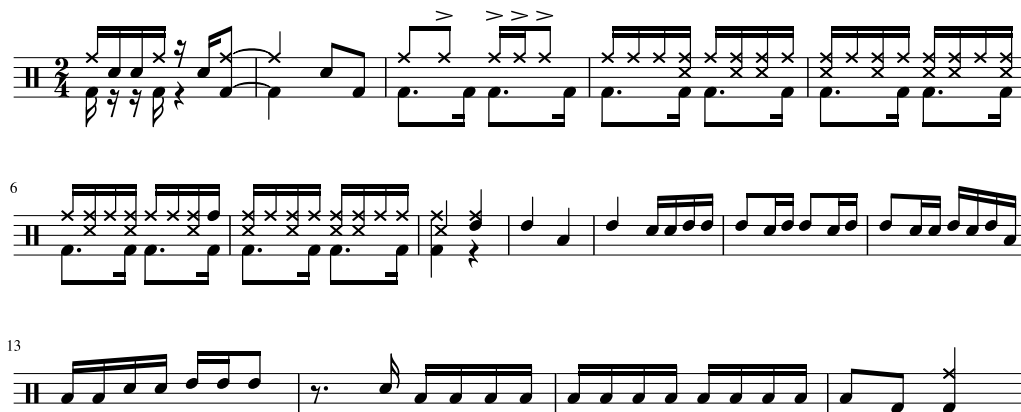


Figura 2

Seguindo na mesma estrutura de organização, a segunda interação o baterista articula o ritmo entre a cúpula do prato de condução, bumbo e tambores. Figuras como as tercinas preponderam no trecho em questão e a voz se apoia nesta rítmica. Um momento de interação dialógica mais evidente.

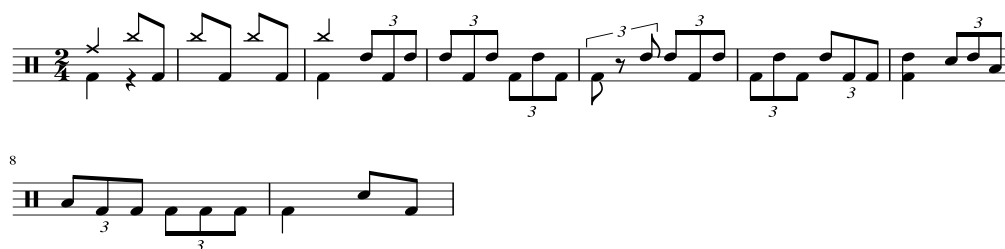


Figura 3 - interação

Por fim do dueto e da música, o baterista opta pela distribuição das figuras nos pratos de ataque, condução e chimbau aberto, ao passo que a voz busca imitar as sequências das figuras e do timbre característico dos pratos.

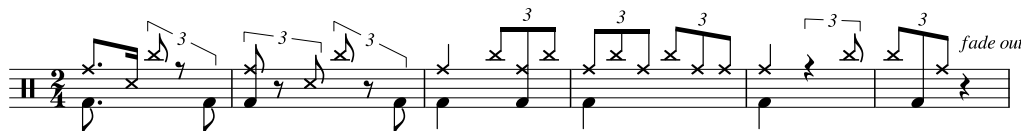


Figura 4 - interação

### Considerações

O estudo do fonograma indica novas abordagens no instrumento. Se outrora a bateria estava em um ambiente restrito, fechado “musicalmente”, como no caso da bossa nova, a partir de meados dos anos de 1960 essa função se modificou. Bateristas como Airto Moreira, Dom um Romão, Edison Machado e também Wilson das Neves procuraram “extrapolar”, em suas individualidades, formas de comunicação no instrumento. A introdução de novas tecnologias na indústria do disco, um contexto político e cultural em ebulição e a inserção no mercado de música, propiciaram



grandes mudanças nos modos interpretativos de muitos instrumentistas. Assim, Wilson das Neves vai construindo sua personalidade artística que irá assumir contornos mais consistentes nos anos de 1970.

### **Referências**

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Campinas, 2014. 264 p. Tese. Universidade Estadual de Campinas.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus pares. Trad. Fausto Borém. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n. 16, p. 07-20, 2007.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas, 2013. 190 p. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira emundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, FAPESP, 2000.

GAVIN, Charles. *Baterista: Wilson das Neves – Elza Soares*. Documentário. Canal Brasil. 2010.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la musica. Teoria musical, historia e ideologia*. Tradução: Michel Angstadt. Madrid: Pirâmide, 2000.

## Um estudo sobre a performance musical do baterista Adelson Silva

*Adriano Ramos Coelho*  
UFRN - [adrinorcoelho@hotmail.com](mailto:adrinorcoelho@hotmail.com)

*Cleber da Silveira Campos*  
UFRN - [cleberdasilveiracampos@gmail.com](mailto:cleberdasilveiracampos@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo, dois momentos específicos na performance musical do baterista Adelson Silva. É discutida, dentre estes dois momentos, a principal característica em sua performance musical, a forma peculiar de execução do ritmo do frevo aplicado à bateria, ressaltando o uso da sextina. A metodologia está fundamentada em dados obtidos por meio entrevistas com o músico Adelson Silva, e com outros bateristas e maestros de frevo de Pernambuco.

**Palavras-Chave:** Adelson Silva, Bateria no frevo, Percussão.

### A study about musical performance of drummer Adelson Silva

**Abstract:** This article aims at two specific moments in the musical performance of drummer Adelson Silva. It is discussed, among these two moments, the main characteristic in its musical performance, the peculiar form of execution of the rhythm of the frevo applied to the drumset, emphasizing the use of the sextine. The methodology is based on data obtained through interviews with the musician Adelson Silva, and with other drummers and masters of frevo of Pernambuco.

**Keywords:** Adelson Silva, Drumset in the frevo, Percussion.

## 1. Onde tudo começou

Adelson Pereira da Silva, mais conhecido como Adelson Silva, é natural da cidade de Gravatá, Pernambuco. Nasceu em 19 de outubro de 1949. Filho de Manoel Pereira da Silva, também conhecido como “Manoel Bombardino<sup>1</sup>” Silva, “desde muito cedo desenvolveu uma relação estreita com a música, e por volta dos sete anos já tocava instrumentos de percussão” (DIAS, 2013, p.9).

Seu pai era regente da banda “Sociedade Musical 15 de Novembro”, onde Adelson deu seus primeiros passos com a música. Durante os ensaios da banda, acabou por “aprender música vendo seu pai ministrar aulas, e de tanto vê-lo lecionando, começou a desenvolver a leitura de partitura, isso por volta 1956”

---

<sup>1</sup> Manoel Bombardino, seu pai, tornou-se um personagem de extrema importância na história das bandas de música do estado de Pernambuco, influenciando grandes músicos, maestros e compositores, sobretudo o grande compositor e arranjador Moacir Santos. Mais detalhes sobre sua trajetória podem ser encontrados nos sites:

<[https://catalogobandasdemusicape.files.wordpress.com/2009/11/manoel\\_pereira\\_da\\_silva1.pdf](https://catalogobandasdemusicape.files.wordpress.com/2009/11/manoel_pereira_da_silva1.pdf)>;

<<http://bandaxvdenovembro.webnode.com/>>. Acesso em: 31/05/16.

(SILVA, 2016)<sup>2</sup>. Logo passava então a ter suas primeiras experiências integrando um naipe de percussão. Nesse período, ainda não existia bateria na banda, eram apenas o bombo, a caixa e o prato. Por volta de 1959, tentou ainda aprender outros instrumentos, como saxofone tenor, trombone de vara e tuba, mas declara que não se identificou com nenhum deles.

Assim como muitos outros músicos que saíram do interior de alguns estados brasileiros, sobretudo do interior de Pernambuco, rumo à capital, Recife, Adelson também se aventurou na busca por oportunidades de trabalho no meio musical.

Por volta de 1961, ingressou profissionalmente em um grupo musical chamado “Ênio e seu conjunto”, tendo com líder um farmacêutico muito amigo de seu pai, chamado Ênio Barbosa. Nesse conjunto, Silva relata ter seu primeiro contato com uma bateria.

[...] comecei a tocar bateria, sem nenhuma direção de um professor. Passei a tocar do meu jeito, a vontade. Eu desenvolvi na bateria desta forma, porque nesta época, material didático em Gravatá era muito difícil, na verdade eu não tinha nenhum material voltado para o ensino de bateria. O que eu tinha como referência eram apenas músicas que tocavam em uma rádio. (SILVA, 2016)<sup>3</sup>.

O músico iniciou sua formação como instrumentista de maneira autodidata, assim como muitos de sua geração. Posteriormente, teve acesso a alguns métodos e exercícios técnicos aplicados à bateria.

De 1961 a 1966, juntamente com mais dois amigos, Adelson formou um conjunto chamado “Sam Bossa”. Já fazendo valer a experiência que vinha adquirindo como baterista de “Ênio e seu conjunto”. Entretanto, como ele não tinha bateria, nem dinheiro para adquirir uma, teve que “improvisar”, coletando e unindo alguns instrumentos de percussão que viviam encostados em sua casa, montando assim sua própria “bateria”.

Foram muitas apresentações com o grupo por toda a cidade de Gravatá e vizinhança, fortalecendo o desenvolvimento da performance de Adelson enquanto baterista e estreitando ainda mais o seu relacionamento com o instrumento.

---

<sup>2</sup> Informação fornecida por Adelson Silva em entrevista concedida na sede da Sociedade Musical 15 de Novembro – Gravatá-PE, em abril de 2016.

<sup>3</sup> Fala de Adelson Pereira da Silva em entrevista ao autor na sede da sociedade musical 15 de novembro, em Gravatá-PE, abril de 2016.

Ainda em Gravatá, na segunda metade da década de 1960, além de atuar como baterista em “Ênio e seu conjunto” e no “Sam Bossa”, Adelson passa a integrar também a banda de seu pai que, na época, era líder de uma banda de baile chamada “O Rubro”. Essa banda ainda ajudava a angariar fundos para a manutenção da “Sociedade Musical 15 de Novembro”, conforme Ata de registro a seguir:

[...] havia o Bando Rubro (uma Banda de Baile) que abrilhantava as mais diversas atividades da época para levantar fundos para a manutenção da Sociedade Musical 15 de Novembro, conforme registro em Ata (23/03/1939) e tudo isso, Manoel Pereira, como regente e conselheiro acompanhava de perto, inclusive como integrante da Banda Rubro. ([https://catalogobandasdemusicape.files.wordpress.com/2009/11/manoel\\_pereira\\_da\\_silva1.pdf](https://catalogobandasdemusicape.files.wordpress.com/2009/11/manoel_pereira_da_silva1.pdf))

A sua vivência musical em Gravatá, mesmo em um período curto, serviu como base, e foi decisiva para o alicerce de sua formação profissional.

Gravatá, na década de 1960, não era uma cidade que tinha um cenário de atividade musical diário como a capital pernambucana. Suas festas e bailes aconteciam com menor frequência.

Dentro desse contexto, Adelson acaba por deixar sua cidade natal para morar em Recife, onde daria início ao serviço militar na força aérea brasileira – Aeronáutica, em 1967, e conseqüentemente passaria a trabalhar nos bailes de Recife, assim como nas orquestras de frevo, sobretudo na orquestra do maestro José Menezes, do qual trabalhou por duas décadas.

## **2. A Performance musical no disco Antologia do Frevo – Orquestra de José Menezes**

De 1960 a 1976, o maestro José Menezes passa a trabalhar na TV Rádio Clube de Pernambuco – Canal 6 – na função de diretor do departamento musical. Até 1973, a orquestra de Menezes era composta por dezessete componentes. A partir de 1974, passa a ter vinte e três, passando a contar com Adelson Silva na bateria. A orquestra ficou assim constituída:

<b>Saxofones</b>	<b>Guebinha, Edécio, Valderedo e Mourinha</b>
<b>Trompetes (pistões)</b>	Aldemar, Borges, Chico Sinésio e Lougival
<b>Trombones</b>	Flávio, Pedra Rica e Amaral
<b>Baixo</b>	Zizinho Franco
<b>Caixa</b>	Adelson Silva
<b>Surdos</b>	Ivo e Foriano
<b>Pandeiro</b>	Otávio
<b>Rítmistas</b>	Luís, Hélio, Clovis Roberto, Josemar e Ivo
<b>Cantores (as)</b>	Ivanildo Silva, Eunice Paiva e Dóris Sandra

Quadro 1 – Componentes da orquestra de José Menezes 1974

Com essa formação, a orquestra do maestro José Menezes, gravou o disco “Antologia do frevo”.

### 2.1 Padrões de frevo executados por Adelson Silva no disco Antologia do Frevo

No disco Antologia do Frevo . A abertura acontece com a lendária levada de Zé Pereira, na faixa 1 do disco, lado A, 00:00 a 00:12, servindo como introdução para o frevo-canção “Evoé”.

A seguir, apresentamos a transcrição do padrão rítmico executado por Adelson Silva na bateria:



Figura 1: Levada de Zé Pereira na bateria  
Fonte: Disco Antologia do frevo

Logo na sequência, Adelson inicia o padrão tradicional do frevo, executando uma pequena variação no padrão “tradicional”. Essa alternância é recorrente em todo o disco estudado. Refere-se ao padrão rítmico – ou “levada” de frevo –, com uma pequena mudança em seu modo de execução, diferenciando-o do



que estamos acostumados a ouvir nos padrões de frevo na bateria utilizados na última década.

A referida mudança se dá na acentuação da primeira semicolcheia (mais especificamente do primeiro grupo de quatro semicolcheias do segundo compasso do padrão do frevo), acrescentando então mais um acento à levada (i.e. figura 1 abaixo).

Levando em consideração que o frevo, de maneira geral, é escrito e executado em compasso binário, na forma 2/4, a figura 1, a seguir, ilustra essa pequena variação criada pelo baterista:



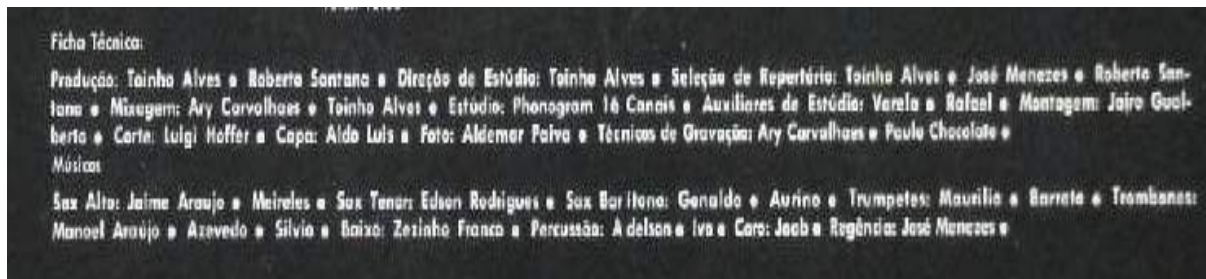
Figura 2 – Primeira levada encontrada

Fonte: o autor

Destaca-se ainda, nessa transcrição, a ausência do chimbal, que comumente é inserido no contratempo de cada tempo do compasso. Na análise desse disco, não conseguimos identificar sua sonoridade atrelada ao bumbo e à caixa da bateria. De certa forma, o mesmo ocorre com a sonoridade do bumbo que, praticamente na totalidade do disco, tem sua execução simultânea com o surdo da percussão.

Acreditamos que a ausência dessas sonoridades pode ter advindo de vários fatores, tais como: a forma como o disco foi mixado; a qualidade do estúdio em que os instrumentos foram captados na época; uma possível supressão desses instrumentos a fim de se manter no disco as sonoridades mais “tradicionalistas” da época, ou seja, apenas as peças da bateria que pudessem ser diretamente relacionadas aos instrumentos de percussão deveriam aparecer na mixagem final do disco; e ainda, a possibilidade do baterista Adelson Silva ter gravado apenas a caixa, pois era o mais comum na época; dentre outras possibilidades.

Em entrevista ao autor, o baterista Adelson Silva afirma que havia gravado o disco utilizando a bateria. No entanto, a contracapa nos mostra os nomes dos músicos atrelados à “percussão”. A figura a seguir apresenta a ficha técnica do disco.



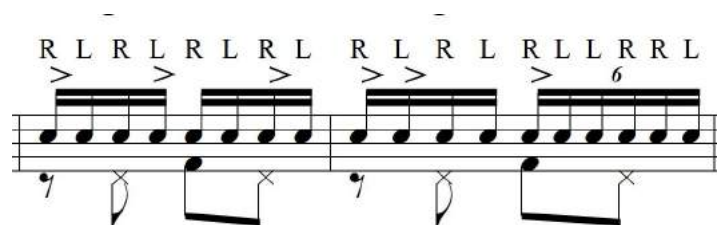
**Figura 3** – Ficha técnica do disco antologia do frevo – orquestra José Menezes

**Fonte:** disco Antologia do frevo

Apesar disso, iremos nos ater à fala de Adelson de que usou a bateria, até porque, na época, era muito comum entre os maestros de vanguarda utilizarem apenas o termo “percussionista e/ou ritmista” para identificar todo e qualquer músico que fazia parte da seção rítmica da orquestra. Assim, em determinados momentos da transcrição, adotaremos a escrita do bumbo pela sonoridade do surdo, uma vez que ambos eram praticamente tocados em unísono durante todo o disco.

Não obstante, o foco desta pesquisa não é julgar os méritos dos créditos e/ou a qualidade da gravação (embora sejam fatores importantíssimos para a compreensão da análise), porém, iremos nos ater ao depoimento do músico e à sua respectiva atuação como baterista e formas de adaptação das vozes dos instrumentos de percussão transpostos à bateria.

Ainda sobre a utilização do chimbal no contratempo, iremos exemplificar, na figura a seguir, como ficaria o padrão do frevo executado juntamente com sua adaptação na bateria.



**Figura 4** – Levada com chimbal (contratempo)

**Fonte:** o autor

Este foi o primeiro disco de Adelson Silva gravado com José Menezes (1976), dois anos após o ingresso em sua orquestra. A escolha desse disco aconteceu

por ser o primeiro disco dele com José Menezes, maestro com quem ele trabalhou por mais de vinte anos.

### 3. A Performance musical no CD Passo de Anjo – Spokfrevo orquestra

O primeiro CD da Spokfrevo Orquestra foi gravado em 2004 pela Biscoito Fino, em estúdio, com produção de Spok e Gilberto Pontes e direção musical de Spok. A partir daí o baterista Adelson Silva foi convidado, inicialmente, por Spok para gravar o CD.

Passaremos à análise da performance musical de Adelson Silva no CD Passo de Anjo, com foco na música Passo de Anjo. Das onze faixas que compõem o CD, dez foram gravadas por Adelson Silva, Nino, o Pernambuquinho (Maestro Duda), que foi gravada pelo também baterista da SpokFrevo, Augusto Silva, que divide as baquetas com ele. Apesar do sobrenome ser igual, o único parentesco entre eles é o musical.

Focando na performance musical de Adelson Silva, podemos perceber neste CD um baterista mais participativo, passando a trazer destaque para a bateria. A liberdade dada pelo maestro Spok para que Adelson pudesse participar de forma direta, com a orquestra, pontuando a melodia e os ataques dos metais, é bastante significativa e se mostra presente em todo o CD.

Uma das características desse CD refere-se ao fato de ele ser praticamente composto apenas por frevos instrumentais, denominados por Waldemar de Oliveira de frevos de rua.

Tomando como base essas informações, iniciaremos nossa análise a respeito da performance musical de Adelson Silva, com a música “Passo de Anjo”, que intitula o CD. Antes de iniciarmos a análise, citaremos as palavras do maestro Spok a respeito desta composição:

Eu precisava terminar um frevo para uma passista chamada Mariângela Valença para ela colocar num DVD que ela estava produzindo onde ensinaria os passos do frevo. Numa passagem de som comecei a fazer as perguntas do frevo, João Lira estava comigo no palco, ouviu e gostou, de volta no hotel terminamos o frevo. Não fazia muito tempo tínhamos perdido um grande músico chamado Toni Fuscão, e ele era como um irmão pra João, daí resolvi colocar o título do frevo de "Passo de Anjo", **P**asso para homenagear a passista Mariângela Valença e **A**njo para homenagear Toni Fuscão que tinha virado anjo. (SPOK, 2016)

# Passo de Anjo

(Frevo de Rua)

1

Comp.: Spok e João Lira, Arr.: Spok  
Banda da Cidade do Recife

Dedicado a  
Mariangela e Tony Dias (Fuscão)



The musical score is for a drum set in 2/4 time. It features five staves: Surdo, Caixa, Bombo, and two staves for the snare drum (Toms). The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and sixteenth notes. Key sections are marked with letters A, B, C, and D. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *mp cresc.*, and *ff*. Performance instructions include 'Segue bat. frevo', 'Segue frevo', 'Segue frevo atacando', 'Solo Caixa', 'To Coda', 'To Fine', 'D.S. al Coda', and 'Vai ao B ao e Fine'. Rehearsal marks 10, 12, and 13 are present. The score concludes with a 'Fine' marking.

www.spokfrevo.com.br

Figura 5 – Partitura de bateria da música Passo de Anjo  
Fonte: Arquivo pessoal de Spok

O primeiro apontamento que faremos está na digitação empregada por Adelson Silva no compasso que antecede a parte A da música. Em entrevista ao autor, ele esclarece que a utiliza para facilitar a preparação que faz na caixa, dentro do primeiro compasso da parte A, para atacar juntamente com os metais. Isso ocorre logo após a introdução que se inicia com quatro compassos de surdo, executado por

Elisângelo, mais conhecido como Dedé Simpatia, e mais quatro compassos de pandeiro, executados por Augusto Silva. Logo após o pandeiro, temos a bateria também com mais quatro compassos. Chegamos então ao primeiro destaque, como ilustra a figura a seguir:

A

R L R L R L R R L R L L —

**Figura 6** – Digitação utilizada por Adelson Silva na música Passo de Anjo: 0':08" – 0':10"  
**Fonte:** o autor

Adelson ainda reforça que o uso de uma batida dupla (*Double stroke*), com a mão direita, na metade do segundo tempo do primeiro compasso da fig. 6, facilita o uso da digitação do primeiro compasso da parte A, que ele faz questão de acabar com a mão esquerda, para a direita iniciar a levada do frevo, como ilustramos na figura 100.

Adelson Silva mantém essa performance de interação juntamente com a orquestra durante toda a música. Destacamos o segundo apontamento onde ele mantém, na medida do possível, a levada do frevo pontuando a frase dos metais. Vejamos a figura a seguir.



**Figura 7** – Digitação utilizada por Adelson Silva na música Passo de Anjo: 0':15" – 0':20"

**Fonte:** o autor

Entre os compassos um a quatro, podemos perceber que toda a frase dos metais é intensificada pela bateria dentro da levada do frevo, sem comprometer a rítmica da levada. Nos compassos cinco, seis e oito, vemos aqui uma interação rítmica mais ligada ao sax, sem deixar de pontuar os metais. Adelson Silva inicia o compasso cinco com um ataque de caixa e *crash*, no contratempo do primeiro tempo, finalizando a frase do trombone, reforçando o ápice da frase do trompete e iniciando a do sax. Ele inicia o compasso seis, inserindo o rullo fechado, e fecha o mesmo no contratempo de segundo tempo, exatamente igual ao sax. No compasso oito, ele continua acompanhando o sax, só que pontuando os metais.

Adelson Silva (2016) relata que essa maneira como ele toca o frevo na bateria, reforçando a melodia e pontuando os metais, foi adquirida no decorrer de sua trajetória, trabalhando com diversos maestros de frevo em Pernambuco. Mas o fator principal para que essa maneira fosse utilizada se deu pelo fato de, muitas vezes, não haver partituras destinadas para a bateria, tendo que se utilizar das partituras dos sopros, sax e/ou metais. Vejamos a fala de Adelson Silva sobre isso.

Mas tinha maestro que me deixava livre, me dava até a partitura de trompete (se guia aqui pelo o trompete) às vezes não tinha o break do trompete (tome a saxofone, aqui tem) aí eu botava o break, e isso me ajudou muito a tocar do jeito que eu toco hoje porque intuitivamente, mas também sem nenhuma pretensão. Eu começava a fazer aquelas melodias, aquelas divisões melódicas que tinha ali escrito. Eu fazia os arranjos de metais e achava interessante também algumas notas que o sax fazia, tudo eu botava da caixa. Sem perceber, aquilo foi caindo na simpatia de muita gente. Eu despertei para esse fato muito depois. Eu fazia a melodia desde que não perdesse a condução da música. Eu ficava com as semicolcheias lá

atrás e fazendo toda divisão como se fosse acentuando, mas lá no fundo ficavam as semicolcheias de condução, isso me ajudou bastante a tocar como eu toco hoje. (SILVA, 2016)

O terceiro apontamento que destacamos está nos seis últimos compassos da parte A. Temos a bateria transitando, mais uma vez, entre os saxofones e metais, no terceiro compasso da figura 102, após a frase dos trombones. A bateria surge intensificando o início da frase do saxofone no contratempo do primeiro tempo, fechando este compasso com o *crash*, caixa com rullo e bumbo, ambos no contratempo do segundo tempo, que por sua vez, já dá início à frase dos metais, que permanece até o compasso quatro, fechando a frase na caixa no contratempo do segundo tempo. No quinto compasso, no contratempo do segundo tempo, a caixa retoma o rullo perdurando-se até o final do sexto compasso, retomando o final da frase dos metais.

**Figura 8** – Digitação utilizada por Adelson Silva na música Passo de Anjo: 0':33" – 0':37

**Fonte:** o autor

O quarto apontamento que iremos explicar trata da principal característica do baterista Adelson Silva, a aplicação da sextina no segundo tempo do segundo compasso da levada do frevo. Além de utilizá-la na referida levada, ele também a utiliza de maneira contínua, sendo executada no decorrer da música por dois ou mais compassos. Geralmente, ele usa desse artifício em momentos crescentes da música. Esta sextina contínua também pode ser ouvida no disco Antologia do Frevo, em estudo aqui neste capítulo, na música “Duda no frevo”, a partir de 2':20". Desde sua

primeira gravação com o maestro José Menezes, atestando sua identidade na levada do frevo na bateria.

4 Passo de Anjo

**B**

The musical score for 'Passo de Anjo' is presented in a system with four staves. The top staff is for Alto Saxophone (A. Sx.), the second for B-flat Trumpet (Bb Tpt.), the third for Trombone (Tbn.), and the fourth for Drum Set (D. S.). The drum set part features complex rhythmic patterns with sixteenth notes and rests, accompanied by specific fingerings: 'R L L R R L L R R L L R R L' and 'L R R L L R R L L R R L'. The score is marked with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

**Figura 9** – Digitação utilizada por Adelson Silva na música Passo de Anjo: 0':38" – 0':43"

**Fonte:** o autor

O quinto e último apontamento descreve a parte C e D do frevo Passo de Anjo que está aberta para improviso, onde na parte C acontece só o acompanhamento da seção rítmica como base dos solistas Spok (sax soprano) e Fábio Costa (trompete). Na parte D, surgem os BGs como pano de fundo dando suporte aos solistas, muitas vezes serve até como sinal para quem está solando, caso seja necessário, para saber que está chegando ao fim.

Continuando sobre os BG's, ressaltaremos na performance de Adelson Silva sua interação junto à orquestra, pontuando a interação direta com os BG's, como



já dito, sem perder a levada, inserindo nela os ataques dos metais. Sua execução está diretamente ligada aos metais. Iremos ilustrar nossa fala partindo da figura que segue.

8 Passo de Anjo

D

The musical score is presented in three systems, each containing staves for A. Sax., B♭ Tpt., Tbn., and D. S. (Drum Set). Measure numbers 72, 78, and 84 are indicated at the start of each system. The percussion part (D. S.) is highly rhythmic, featuring many sixteenth-note patterns with accents and sixteenth-note runs. The brass parts (A. Sax., B♭ Tpt., Tbn.) have more melodic and harmonic lines, often with rests. A key signature of one sharp (F#) is shown at the beginning of the first system.

Figura 105 – Digitação utilizada por Adelson Silva na música Passo de Anjo: 1':28" – 1':40"

Fonte: o autor

As características da performance musical do baterista Adelson Silva, sobreditas por meio da música Passo de Anjo, resumem bem sua atuação nas demais músicas de todo o CD, diferentemente do disco Antologia do Frevo – Orquestra de José Menezes, onde vimos Adelson Silva como um baterista com menos liberdade de interação com a orquestra, até porque o contexto desse disco é bem plural, contendo cinco frevos de rua, quatro frevos-canção e três frevos de bloco.

## REFERÊNCIAS

BARSALINI, Leandro. As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. 172 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2009.

BERENDT, Joachim Ernst. O jazz do rag ao rock. [tradução Júlio Medaglia]. São Paulo, SP: Ed. do autor, 1987.

BERGAMINI, Fábio. Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2014.

BRAGA, Tarcísio. A caixa clara na bateria: estudo de caso de performance dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2011.

CASÁCIO, Lucas Baptista. Hélcio Milito: levantamento histórico e estudo interpretativo. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2012.

CUNHA, Germanna França. De Bom Jardim à Paris: a vida e a obra do compositor Dimas Sedícias. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

DE FARIAS, Ranilson Bezerra. Maestro Duda: A vida e a obra de um compositor da terra do frevo. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

DIAS, Guilherme Marques. Airtó Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). 2013. 217 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2013.

FORRÓ, Maestro. Recife/PE, 06/04/2016. (108 min). Entrevista concedida a Adriano Ramos Coelho.



GONÇALVES, Raphael Marcondes da Silva. As influências de Bill Stewart na bateria. 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2013.

JAMAICA, Wellington. Recife/PE, 12/04/2016. (77 mim). Entrevista concedida a Adriano Ramos Coelho na sala 12 do Centro de Artes e Comunicação – CAC / UFPE.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. A batucada de Nenê de vila Matilde: formação e transformação de uma escola de samba paulistana. 2009. 231 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2009.

NORDESTE, Enciclopédia. 2016. Disponível em: [http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Luiz+Guimar%C3%A3es&ltr=l&id\\_perso=3065](http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Luiz+Guimar%C3%A3es&ltr=l&id_perso=3065)>. Acesso em 07/03/2016.

PEIXOTO, Guedes. Recife/PE, 11/04/2016. (107 mim). Entrevista concedida a Adriano Ramos Coelho.

RODRIGUES, Edson. Recife/PE, 06/04/2016. (122 mim). Entrevista concedida a Adriano Ramos Coelho na sala 12 do Centro de Artes e Comunicação – CAC / UFPE.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na "suíte pernambucana de bolso" de José Ursicino da silva (Maestro Duda). Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2001.

SILVA, Manoel Pereira da. Catálogo bandas de música de Pernambuco. Disponível em: [https://catalogobandasdemusicape.files.wordpress.com/2009/11/manoel\\_pereira\\_da\\_silva1.pdf](https://catalogobandasdemusicape.files.wordpress.com/2009/11/manoel_pereira_da_silva1.pdf) <<http://bandaxvdenovembro.webnode.com/>>. Acesso em: 31/05/2016

SILVA, Adelson Pereira. Gravatá/PE, 03/04/2016. (118 min). Entrevista concedida a Adriano Ramos Coelho.

Spok. Recife/PE, 05/04/2016. (64 min). Entrevista concedida a Adriano Ramos Coelho.

TELES, José. Do frevo ao mangubeat. São Paulo, SP: Ed. 34, 2000. (Coleção Todos os Cantos).

## **Cleber Almeida e a música regional nordestina: Adaptações rítmicas contemporâneas para a bateria**

*Carlos Eduardo Sueitt Garanhão*

*Unicamp -*

*[eduardosueitt@yahoo.com.br](mailto:eduardosueitt@yahoo.com.br)*

*Leandro Barsalini*

*Unicamp - [leandrobarsalini@gmail.com](mailto:leandrobarsalini@gmail.com)*

**Resumo:** O presente trabalho visa ilustrar alguns recursos técnicos e interpretativos presentes na bateria de Cléber Almeida, focando mais especificamente nos processos empreendidos na sua adaptação de ritmos tradicionalmente executados por instrumentos de percussão na música "Suitão" (CURUPIRA, 2002). Através de transcrições, destacamos as técnicas e o vocabulário rítmico utilizados por Almeida, e comparamos esse material a publicações que abordam os gêneros em questão, evidenciando as estratégias de apropriação e adaptação empreendidas pelo baterista.

**Palavras-chave:** Cleber Almeida; Ritmos Brasileiros; Bateria; Bumba-Boi, Trio Curupira.

### **Cleber Almeida and The Northeast Regional Music: Rhythmic Contemporary Adaptations to The Drumset**

**Abstract:** The present work aims to illustrate some of the technical and interpretative aspects present in Cléber Almeida's drumming, focusing more specifically on the processes developed on adaptation of rhythms traditionally performed by percussion instruments in the song "Suitão" (CURUPIRA, 2002). Through transcriptions, we highlight the techniques and rhythmic vocabulary used by Almeida, and compare this material to the publications about the genres in question, evidencing the strategies of appropriation and adaptation performed by the drummer.

**Keywords:** Cleber Almeida; Brazilian Rhythms; Drumset; Bumba-boi; Trio Curupira.

## **1. Bumba-Boi ou Bumba-meu-Boi**

A percussão popular brasileira possui uma diversidade instrumental, timbrística e maneirismos técnicos que esboçam claramente a pluralidade cultural existente no Brasil. Tendo em vista as diversas regiões e seus sotaques, no estado Maranhão o Bumba-Boi ou Bumba-meu-Boi é um exemplo de manifestação cultural que acontece nos festejos juninos, considerada um dos principais representantes da cultura regional.

De acordo com Azevedo Neto (1983), cada "sotaque", estilo ou tipo de Bumba-Boi tem sua essência fundamentada em três aspectos: o ritmo, a dança e as indumentárias. Rocha (2003), aponta para diferentes tipos de bois: boi de matraca, boi de zabumba, boi de costa de mão e boi de orquestra, cada qual, com seu "sotaque" ou formas musicais. Rogério Leitão (2013), no entanto, afirma que a mera classificação

em cinco principais sotaques não comporta a diversidade de combinações musicais, coreográficas e de indumentária, já que existem diversas variações desta brincadeira no interior do estado.

A música do Bumba-Boi é composta de melodia, acompanhada por coro e sem acompanhamento harmônico, com exceção o sotaque de Boi de Orquestra que apresenta em sua composição a inserção de instrumentos de sopro e cordas. Leitão (2013) aponta a diferença entre alguns sotaques, em que, sob o ponto de vista da notação tradicional, alguns são estruturados baseados em grupos de semicolcheia, e outros em tercinas. Tomando como base essa classificação os Bois da Ilha e os da Baixada utilizam como estrutura de base a polirritmia 3:2, ou seja, são tocadas simultaneamente tercinas e colcheias, enquanto os Bois de Zabumba e Orquestra variam entre tercinas e semicolcheias.

[...] notamos os Bois que possuem a característica da polirritmia 3x2 que são os Bois da Ilha e os Bois da Baixada... Estes dois tipos de sotaques possuem instrumentos semelhantes em sua formação rítmica. E os Bois que pulsam em semicolcheias, principalmente os de Zabumba e Orquestra. Temos o Boi Cururupu chamado de Costa de Mão que possui grupos rítmicos transitórios entre um grupo e outro, ou seja, celular rítmicas de tercinas e semicolcheias. (LEITAO. 2013, p.94).

O Bumba-Boi da Ilha ou também conhecido como Boi de Matraca é composto instrumentalmente por pandeirões e matracas (em quantidade variável), tambor-onça, o maracá do Amo, que lidera o grupo, e o apito utilizado para dar os comandos. As matracas evidenciam e sustentam as duas principais células rítmicas presentes no Bumba-Boi da Ilha, que são os grupos de tercinas e colcheias tocadas simultaneamente, formando a polirritmia base deste sotaque.

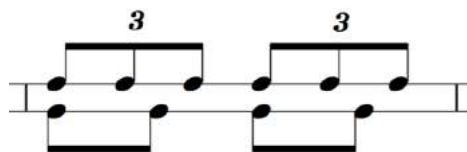


Fig. 1: Ritmo de execução das matracas no Bumba-Boi da Ilha.

O pandeirão, é tocado na posição vertical, na altura do ombro. “A pegada consiste em apoiar o cotovelo esquerdo (para os destros) no tórax, de forma que seu antebraço sirva de apoio para sua mão esquerda segurar o pandeiro no aro.”

(LEITAO, 2013, p.99). A notação musical desse dá através de duas linhas, a inferior para notas graves, e a superior para notas agudas. As levadas são divididas entre marcação, contratempo e repinicado.



Fig. 2: Levada de marcação de pandeiro no Bumba-Boi da Ilha. Fonte: Leitão, 2013, p.100.

Os boieiros consideram como contratempo ou toques de contratempo, as variações que carregam em sua construção duas células rítmicas simultaneamente, assim como notaremos na figura abaixo.



Fig.3: Toques de contratempo segundo os boieiros. Fonte: Leitão, 2013, p.100-101.

Leitão (idem), afirma que o repinicado é uma maneira de tocar o tambor que se assemelha ao tapa ou slap, muito comum nos instrumentos como conga, tumbadora, bongô, e essas notas na maioria das vezes são tocadas na segunda ou terceira colcheia da tercina. Podem ocorrer combinações a partir de agrupamentos de duas colcheias, tercinas de colcheias ou tercinas de semínimas (compreendendo a semínima como unidade de tempo), compondo variados repicados que cada tocador desenvolve durante a toada. No entanto, prevalece uma organização rítmica para cada variação do instrumento. “Cada tocador procura seu espaço de acordo com a levada que deseja fazer. No caso de, por exemplo, escolher células de contratempo deve permanecer perto de alguém que estiver fazendo uma marcação, ou se quiser reforçar a “murrada”, é de bom tom juntar-se a outros que estiverem tocando grupos rítmico de marcação” (LEITÃO, op.cit., p.102).

O tambor-onça tem como ancestral o instrumento chamado Puíta, provavelmente de origem africana. Cascudo (1954, p.327) cita “Puíta no nordeste, barrilzinho com uma pele de um lado, tendo presa ao centro, pela parte de dentro, uma varinha ou tira de couro. Atritando-a com um pano úmido, produz som profundo e rouco... veio para o Brasil por intermédio dos escravos bantos, especialmente de Angola.”. Segundo Chico Pinheiro (2010, apud LEITAO, op.cit., p.104) o tambor-

onça do Bumba-boi da Ilha ou de outros sotaques a qual ele pertence, é um instrumento que exerce a função de unidade de tempo, é um centro rítmico muito importante, deixando a percussão mais uniforme. Se fizer uma analogia com as orquestras, ele atua como baixo e/ou contrabaixo.

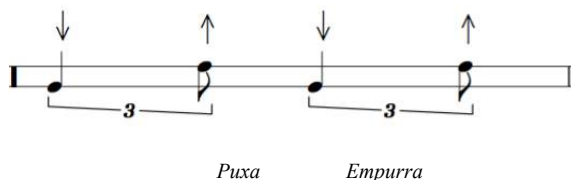


Fig.4: Levada mais comum de Tambor-onça. Fonte: Leitão, 2013, p.103.

O Maracá e o apito são instrumentos utilizados exclusivamente pelo amo do Boi (cantador ou puxador do enredo). O apito desempenha a função de dar o comando para encerramento da toada, e segundo Zé Pretinho (2010, apud LEITAO, op.cit., p.105), quando o amo se prepara para finalizar a toada, ele sopra o apito em tercinas, e posteriormente uma nota longa durante um ou dois compassos para o fechamento. O maracá é quem inicia o ritmo, marcando colcheias com um leve acento na segunda, e posteriormente se dá o comando para entrada dos outros instrumentos.



Fig.5: Ritmo utilizada pelo maracá para dar início a toada. Leitão, 2013, p 105.

## 2. Suitão

A palavra "suitão" deriva do termo musical suíte, nomenclatura utilizada para definir a existência de uma reunião de peças musicais em uma única obra; alguns compositores o fazem utilizando diferentes ritmos ou gêneros. Guerra-Peixe, Villa Lobos, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, dentre outros compuseram famosas suítes como Suíte Pernambucana n.2 (Guerra-Peixe), Suíte Popular Brasileira (Villa Lobos), Suíte norte sul leste oeste (Hermeto Pascoal).

“Suitão” foi composta por André Marques, pianista do Trio Curupira, e registrada no álbum Desinventado (2003). Com duração de treze minutos e trinta segundos, a obra apresenta um passeio estilístico pelos estados brasileiros, trazendo adaptações dos mais variados gêneros musicais para formação do trio, buscando utilizar referências do vocabulário da música regional.

Cleber Almeida (2015), em depoimento de vídeo, fala sobre sua entrada no trio em 1996, onde ressalta palavras ditas pelo músico e saxofonista Vinícius Dorin

que via em sua maneira de tocar bateria uma conexão com a música e cultura nordestina, característica esta que Marques e Zohyo buscavam no baterista para integrar o grupo. “...estão procurando na verdade um baterista que se interesse é por musica brasileira, é nessa pesquisa da musica tradicional do Brasil, para encontrar uma linguagem em trio...(ALMEIDA, 2015). Tal discurso sugere uma maneira de tocar bateria, com peculiaridades timbrísticas, rítmicas e musicais, que corroborem essa ligação às manifestações culturais provindas do nordeste brasileiro.

Apresentaremos a transcrição de um pequeno recorte da musica “Suitão”, focando no trecho em que o baterista toca o ritmo Bumba-Boi adaptado para o seu instrumento. Com base nas informações apresentadas anteriormente, confrontamos os respectivos elementos rítmicos e timbrísticos identificados, com objetivo de conceituar a performance do baterista, buscando encontrar relações que nos mostre a similaridade ou readaptação fundamentada no gênero original.

A transcrição abaixo apresenta três pentagramas, divididos entre bateria, ritmo executado pelo piano e ritmo executado pelo baixo. O dois primeiros compassos em branco aparecem somente para facilitar a compreensão rítmica do trecho a ser analisado, sendo assim não serão citados nessa análise.



*4min00segundo*      **Suitao**

♩=176

♩=91

♩=176

♩=91

Fig.6: Transcrição de trecho da música Suitão (entre 4:00 e 4:17)

Conforme observamos no primeiro pentagrama, Cleber utiliza elementos ritmos tocados pelos instrumentos de percussão típicos do gênero. Os ritmos executados pelo aro (tercinas de colcheias), bumbo e chimbau (colcheias) representam as funções das matracas (3:2). Os toques em tercina de semínima no tom (utilizado com afinação alta e ressonante), representam o pandeirão, mais especificamente uma variação do repinicado.



O piano executa um grupo de tercinas de colcheias que pode ser considerado como uma variação do repinicado do pandeirão tocado com mais ênfase (slap), ou mesmo como a tradicional célula da matraca. Por sua vez, o baixo toca uma sequência de semínimas com um breve glissando em direção ao grave, evidenciando que utiliza de suas características timbrísticas para simular a levada simples do tambor-onça.

Identificamos, através desse sucinto exemplo, que certas escolhas musicais empreendidas pelo Trio Curupira de fato corroboram o discurso difundido por seus integrantes, que fundamenta sua produção musical, entre outras referências, em elementos característicos de manifestações regionais brasileira. E ainda, por meio desse procedimento, ampliando nossas análises, almejamos compreender os modos de adaptação para bateria de ritmos utilizados por Cleber Almeida.

### Referências

ALMEIDA, Cleber. Depoimento em vídeo. Disponível em: <<https://www.facebook.com/triocurupira/videos/vb.177349768992056/1095015397225484/?type=3&theater>>. Acesso em: 03 ago. 2016.

ALMEIDA, Cleber; GOUVEA, Fabio; MARQUES, André; Trio Curupira: Desinventado. CD. JAM Music 0030 São Paulo, Brasil, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 9 edição. 1954.

LEITAO, Rogerio. *Batucada Maranhense. Análise Rítmica dos Ciclos Culturais. A visão de um baterista*. Sao Luís. 2013

OLIVEIRA, Climerio. *Maracatu Batuque Book*. Recife: Edição do autor, 2006.

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

## Russo e o pandeiro brasileiro: trajetórias entre marginalidade e *glamour*

*Eduardo Marcel Vidili*

*Udesc – eduardovidili@hotmail.com*

**Resumo:** Abordando a organologia segundo uma concepção abrangente, este artigo esboça uma biografia de Russo do Pandeiro (1913-1985), relacionando-a com aspectos da trajetória do pandeiro no Brasil, instrumento que, durante os primeiros anos de carreira deste músico, passa por uma mudança de percepção social: anteriormente associado à vadiagem, converte-se em um dos símbolos da música brasileira. O método empregado é a pesquisa documental. Fontes primárias foram consultadas na Hemeroteca Digital Brasileira.

**Palavras-Chave:** Pandeiro brasileiro, Russo do Pandeiro, organologia, percussão, instrumentos musicais

### **Russo and the Brazilian pandeiro: trajectories between marginality and glamour**

**Abstract:** Adopting a comprehensive approach of organology, this paper outlines the biography of Russo do Pandeiro (1913-1985), relating it to features of the trajectory, in Brazil, of the pandeiro, an instrument that, during the first years of this musician's career, undergoes a change of social perception: previously associated with vagrancy, it becomes one of the symbols of Brazilian music. The method used is documentary research. Primary sources were accessed in the Hemeroteca Digital Brasileira (Brazilian Digital Library).

**Keywords:** Brazilian pandeiro, Russo do Pandeiro, organology, percussion, musical instruments

### **1. Introdução: organologia**

A organologia, ciência dos instrumentos musicais, muitas vezes é entendida com base em uma visão reducionista, que a atrela exclusivamente a preocupações de ordem taxonômica: a busca por sistemas de classificação dos instrumentos segundo sua constituição morfológica e natureza do corpo vibrante responsável pela produção sonora. Neste sentido, a sistemática amplamente adotada para fins musicológicos e museológicos é a de Sachs e Hornbostel, publicada em 1914, que estabelece quatro categorias de instrumentos: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones, às quais, posteriormente, foi adicionada a categoria eletrofones (KNIGHT, 2015).

Esta sistemática é útil, sobretudo, para efeitos de comunicação e de descrição interdisciplinar e intercultural (cf. OLIVEIRA PINTO, 2001:271-274). No entanto, ela não pode ser tomada como sinônima à própria organologia, senão como uma entre as várias abordagens possíveis deste assunto. Há um corpo crescente de

estudos organológicos que examinam, com mais detalhe, instrumentos em particular, bem como os conjuntos deles, levando em conta, além das características acústicas e morfológicas, o contexto social em que estes instrumentos se inserem, bem como classificações nativas a seu respeito (KARTOMI, 2001). Em publicações recentes, instrumentos musicais são vistos como físicos e metafóricos; intersecções dos mundos material, cultural e social. Um interesse deste campo de estudos é o modo pelo qual os objetos produtores de sons contribuem para a retenção da memória cultural, agindo como construtores de identidades e ícones de etnicidade (DAWE, 2001:220-221).

Para além do desafio representado pela tentativa de criação de sistemas de classificação, que tentam incluir informações dos mais diversos parâmetros relacionados a um instrumento, importa notar que a disciplina contempla vários vieses sobre o assunto instrumentos musicais. A organologia, então, pode ser entendida como

[...] o estudo contemporâneo de instrumentos de música (inventário, terminologia, classificação, descrição de sua construção, suas formas e técnicas de uso), sem deixar de considerar a sua produção musical [...], além de critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o status de seus músicos (OLIVEIRA PINTO, 2001:265).

## 2. O pandeiro brasileiro

Se o pandeiro brasileiro, por um lado, é “amplamente reconhecido no Brasil como o instrumento de percussão quintessencial da nação” (POTTS, 2012:1, tradução minha),<sup>1</sup> por outro, “poucas vezes mereceu menção ou destaque como elemento presente e contribuinte da identidade social e cultural do brasileiro” (RODRIGUES, 2014: 50). A presença do pandeiro na música brasileira, em especial em gêneros como o samba e o choro, muitas vezes é tomada como um dado naturalizado, ignorando-se ser resultado de complexos processos sociais e culturais.

“É o meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil!”. Estes famosos versos de Ary Barroso em *Aquarela do Brasil*, canção composta em 1939, trazem ingredientes que se repetiriam em outros “sambas-exaltação” deste período. Nestas canções ufanistas, afinadas com o espírito do Estado Novo que

---

<sup>1</sup> “Widely recognized in Brazil as the nation’s quintessential percussion instrument”.

Getúlio Vargas começava a implantar no País, é frequente a associação do Brasil com o gênero musical do samba e, por extensão, com o pandeiro: ambos, portanto, atuam como símbolos, como indicadores de “brasilidade”.

As associações entre estes elementos, que, a partir de então, o senso comum tende a tomar como intrinsecamente conectados, evidentemente são construções socioculturais. Em *O mistério do samba* (2012), Hermano Vianna demonstra o longo processo de mediações entre grupos sociais e políticos diversos que fez com que o samba, perseguido em várias instâncias durante as primeiras décadas do século XX, fosse, enfim, transformado em símbolo da identidade nacional brasileira.

Processo semelhante se deu com o pandeiro brasileiro: tido como instrumento da malandragem, era perseguido pelas autoridades policiais, e, nesta mesma época, sua posse podia acarretar em prisão, apreensão do instrumento e até mesmo sua inutilização. Tal tipo de conduta policial modificou-se, ao que tudo indica, ao longo dos anos 1930.

Nesta década, o rádio se consolidava como o grande veículo de comunicação em nível nacional. Fundamental, para isto, foi a regulamentação, por meio de decretos publicados pelo governo Vargas em 1932, do funcionamento técnico das emissoras e da veiculação de publicidade, o que permitiu que as rádios, que até então funcionavam como sociedades sem fins lucrativos, passassem a dispor de bases financeiras mais sólidas (BRAGA, 2002:56). Toda emissora de rádio possuía um grupo instrumental, designado pelo termo “regional”, especializado em música popular brasileira. O pandeiro era presença obrigatória nos regionais, e comumente era o único instrumento de percussão nestes conjuntos.

A função econômica que o pandeiro passou a cumprir na década em questão – no rádio e em outras instâncias a ele atreladas, como a fonografia – certamente acarretou em sua valorização social. Esta trajetória do instrumento, da marginalidade à legitimação, é de certa forma epitomizada pela carreira de um dos mais famosos pandeiristas brasileiros entre as décadas de 1930 e 1950: Russo do Pandeiro.

### **3. Russo do Pandeiro: trajetória**

Antônio Cardoso Martins, o Russo do Pandeiro, talvez tenha sido o primeiro pandeirista brasileiro a se projetar como artista “solo”, bem como a desenvolver carreira internacional. Notabilizou-se por ser exímio malabarista do instrumento. Foi também compositor e atuou no cinema.

Nascido em 1913, em São Paulo, mudou-se na infância para o Rio de Janeiro. Na adolescência, trabalhou como motorista de ônibus da companhia Light, até que uma violência física cometida contra um superior, seguida de desentendimento com seu pai, fizessem com que ficasse desempregado e fosse viver na rua, aos dezesseis anos.<sup>2</sup> Contratado para trabalhar como vendedor ambulante na Festa da Penha, conheceu músicos que lá se apresentavam, onde teve seu primeiro contato com o pandeiro. Juntou-se a eles, fingindo que tocava: seu aprendizado se deu “ao vivo”. De volta à casa dos pais, no bairro do Estácio, foi convidado, pouco depois, pelo flautista Benedito Lacerda, seu vizinho, para integrar o grupo Gente do Morro, conjunto responsável pela consolidação da utilização da batucada nas primeiras gravações de samba (Bittar, 2014:51-52). Este grupo foi o embrião do Regional de Benedito Lacerda, proeminente nas rádios brasileiras da época, com o qual Russo permaneceria até 1937. No final desta década, Russo tinha intensa atuação no Cassino do Copacabana Palace, tocando na orquestra de Simon Butman, e no Cassino da Urca, como músico e arregimentador da orquestra Brazilian Serenaders, dirigida por Carlos Machado. Excursionou por Argentina e Uruguai com Francisco Alves. Apresentou-se em 1939, na Urca, com Josephine Baker, com quem seguiu para Paris com a intenção de lá se estabelecer. No entanto, pouco depois, em decorrência da eclosão da Segunda Guerra Mundial, retornou ao Brasil<sup>3</sup> e a seu trabalho na Urca, “o palco principal do show business brasileiro daquela época” (VIANNA, 2012:129).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1944, Russo foi para os Estados Unidos, a convite de Carmen Miranda. Sua temporada de apresentações no Copacabana Night Club, em Nova Iorque, prevista para durar duas semanas, estendeu-se por nove meses. Com sua orquestra, Russo and the Samba Kings, apresentou-se em quase todos os estados norte-americanos. Em Hollywood, participou de um total de oito filmes ao lado de astros como Carmen, Groucho Marx,

---

<sup>2</sup> *O maior pandeiro do Brasil era branco*. Última hora, Rio de Janeiro, 24 abr. 1976.

<sup>3</sup> *O pandeiro em Paris*. Correio Paulistano, 17 out. 1939.

Esther Williams, Bing Crosby e Dorothy Lamour.<sup>4</sup> Enriqueceu, a ponto de adquirir uma mansão que, nos anos 1920, pertencera ao astro do cinema Rodolfo Valentino.

Em 1951, retornou ao Rio de Janeiro, onde montou a Publisom, estúdio de gravação de *jingles* publicitários. Em 1954, tornou-se funcionário do Ministério do Trabalho.<sup>5</sup> Neste momento, gozava de sólida situação financeira: uma publicação da época o descreve como “um dos poucos milionários, entre os artistas nacionais”.<sup>6</sup> Seu jubileu artístico, comemorado neste mesmo ano no Teatro Carlos Gomes, foi festejado com “um verdadeiro desfile de astros e estrelas do rádio”, que incluía Pixinguinha, Grande Otelo, Ângela Maria e Canhoto e seu Regional.<sup>7</sup>

A imagem abaixo, reproduzida a partir de um periódico da época, sugere que Russo era, também, um mestre do *marketing* pessoal: seu pandeiro trazia impresso, na membrana, o nome artístico do dono.



Figura 19 - Russo e seu pandeiro. Fonte: Reproduzido de Revista do Rádio, n. 82, p. 31, 03 abr. 1951. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

<sup>4</sup> *Carmen Miranda talvez compareça à festa de seu amigo: jubileu artístico de Russo do Pandeiro!* Última Hora, Rio de Janeiro, 04 dez. 1954.

<sup>5</sup> Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n. 259, 28 ago. 1954.

<sup>6</sup> *É a “carinha do papai!”*. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n. 277, 01 jan. 1955.

<sup>7</sup> *Russo do Pandeiro, 25 anos de Velha Guarda*. Última Hora, Rio de Janeiro, 07 dez. 1954.

A partir de meados da década de 1950, Russo reduziu suas atividades musicais, sem abandonar a carreira artística. Sua atuação era inclusive política: militou ativamente na causa dos direitos autorais dos compositores.<sup>8</sup> Registros em periódicos mostram que ele manteve atividades musicais pelo menos até o início da década de 1970: em 1957, organizou uma escola de samba estilizada com a qual realizava excursões;<sup>9</sup> em 1960, apresentou-se durante semanas no Rockfeller Center, em Nova Iorque,<sup>10</sup> como parte de uma programação, promovida pelo Instituto Brasileiro do Café, anunciada como “a maior promoção artística brasileira no exterior”;<sup>11</sup> em 1961, apresentou-se em temporada com a cantora Maysa em uma boate em Nova Iorque;<sup>12</sup> liderou uma orquestra atuante em bailes de carnaval no Rio de Janeiro nos anos 1960<sup>13</sup> e 1970;<sup>14</sup> apresentou-se com o conjunto Sambalândia em Ingelheim, Alemanha, como atração principal da “Semana Brasileira”, promovida pelo Itamaraty em 1971.<sup>15</sup> Faleceu no Rio de Janeiro, em 1985.

#### 4. Pandeiro: instrumento da vadiagem

A narrativa apresentada acima tem aspectos de conto de fadas: um brasileiro, de origem humilde, ganha os palcos do Brasil e do mundo, tocando um instrumento-símbolo da musicalidade brasileira. Fica famoso e enriquece; retorna ao País e atua como embaixador da música brasileira.

Porém, contrastando com esta trajetória aparentemente perfeita, há um componente dramático, que afetou não somente este músico, mas também muitas pessoas ligadas ao samba e a outras manifestações associadas à cultura negra. Russo teve problemas, nos anos iniciais de sua carreira, em decorrência do que constituía uma “contravenção”: portar um pandeiro.

Ele relatou, em depoimento concedido na década de 1980: “Naquela época [1929, quando começou a tocar], quem tocava violão, cavaquinho e pandeiro era vagabundo. Eu fui preso, quantas vezes eu fui preso. Furavam o pandeiro e botavam

---

<sup>8</sup> *Russo do Pandeiro: Compositor no Brasil é vítima de editores maus e gananciosos*. Última Hora, Rio de Janeiro, 18 fev. 1959.

<sup>9</sup> Cf. nota publicada em Última Hora, Rio de Janeiro, 01 ago. 1957.

<sup>10</sup> “Show” brasileiro nos EUA: propaganda do Café. Última Hora, Rio de Janeiro, 10 out. 1960.

<sup>11</sup> *Espetáculo brasileiro em Nova Iorque*. Última Hora, Rio de Janeiro, 22 ago. 1960.

<sup>12</sup> Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n. 593, 28 jan. 1961.

<sup>13</sup> Cf. diversos anúncios publicados na imprensa carioca, p.ex.: *Não percam – Russo do Pandeiro e seu carnaval IV centão*, Última Hora, Rio de Janeiro, 25 fev. 1965

<sup>14</sup> Cf. notas publicadas no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. ex. em 19 fev. 1971.

<sup>15</sup> *Russo do Pandeiro defende a nossa música*. Revista do rádio e TV, Rio de Janeiro, n. 1069, 1970.



no xadrez”.<sup>16</sup> Ironicamente, por outro lado, o músico tirou proveito deste tipo de situação: seu primeiro pandeiro foi adquirido (mais exatamente, trocado por uma cerveja) de um vizinho policial, que o havia tomado de um “malandro”.<sup>17</sup>

João da Baiana (1887-1974), pandeirista cujo prestígio rivalizava com o de Russo durante as décadas de 1930 a 1950, músico ligado às festas na casa de Tia Ciata (local onde o samba carioca teria sido “inventado”, a partir de sua matriz baiana), passou por situações semelhantes. Segundo ele: “por causa do samba, trancafiaram-me muitas vezes na cadeia e quebraram-me muitos pandeiros”.<sup>18</sup> Em episódio bastante referenciado na historiografia do samba, em 1908, o senador Pinheiro Machado, sabendo que a polícia havia quebrado o pandeiro de João, que costumava tocar nas festas em sua casa, deu instruções para que fosse confeccionado um novo instrumento, dado de presente ao músico, contendo uma placa com a inscrição: “A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado”. Este pandeiro passou a funcionar como um “salvo-conduto” para João, que desde então não foi mais importunado pela polícia (cf. VIANNA, 2012:114).

A repressão sofrida pelo pandeiro era parte integrante de um contexto político que criminalizava práticas associadas à cultura negra no Brasil – sobretudo, a capoeira (manifestação na qual o pandeiro também é amplamente utilizado) e religiões de matriz afro-brasileira. Tais repressões eram legitimadas pelo Código Penal de 1890, o primeiro da República. Vale apontar que este código foi sancionado na sequência da abolição da escravatura, época em que um enorme contingente de negros, ex-escravos, rumaram às cidades grandes em busca de trabalho, contribuindo para um crescimento urbano vertiginoso, que certamente assustou as elites dominantes, as quais necessitavam de mecanismos legais de controle de tais populações, vistas por elas como desordeiras e ociosas (SERAFIM; AZEREDO, 2009).

## **5. Mudança de percepção: pandeiro, instrumento-símbolo de ‘brasilidade’**

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida a Renato Vivacqua em 25 jul. 1982, publicada no *website* do jornalista (disponível em: <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/>), disponibilizada em forma de gravação de áudio. Não encontrei versão escrita da mesma.

<sup>17</sup> *Russo do Pandeiro: artista do Brasil conhecido em todo o mundo!* Revista do Rádio, n. 82, Rio de Janeiro, 03 abr. 1951.

<sup>18</sup> *O samba nasceu na Baía?* Reportagem de Lourival Coutinho publicada na revista Carioca, n. 200, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939.

As repressões policiais reportadas por João e Russo cobrem um período que vai do início do século XX até o início da década de 1930, época do princípio da carreira musical de Russo. Significativamente, o relato deste último inclui, como instrumentos que eram então associados à vadiagem, o cavaquinho e o violão, que, juntamente com o pandeiro, viriam a formar a base dos conjuntos regionais, formação instrumental predominante nas rádios brasileiras a partir de 1930 (BECKER, 1996:48-49). Nesta década, o rádio se consolidava como o grande veículo de comunicação em nível nacional: até os anos 1950, ele teve sua chamada era de ouro, “momento no qual um vasto campo de trabalho se abriu, mobilizando toda a cadeia produtiva da indústria fonográfica em torno da música popular” (PAES, 2012:15). Em decorrência, a profissão de músico “passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida” (BESSA, 2005:201).

Certamente, o protagonismo dos instrumentos citados na então incipiente radiofonia, assim como na fonografia e em outras instâncias do *show business* brasileiro da época, foi determinante para que ocorresse uma mudança da percepção social a seu respeito – percepção associada, portanto, a uma “visão utilitária” do novo papel destes instrumentos, largamente ligados à indústria brasileira do entretenimento musical que se configurava. Também constituiu importante contribuição a rede de mediações, de autoridades políticas e intelectuais, abordada por Hermano Vianna (op. cit.), da qual o caso mencionado do senador Pinheiro Machado é exemplo emblemático, que concorreu para que, nas primeiras décadas do século XX, o samba carioca deixasse de ser associado à marginalidade, passando a ser entendido como o gênero musical brasileiro por excelência. Sintonizado com este “espírito de época” (início da Era Vargas), o Código Penal de 1940 revogou dispositivos legais que autorizavam a repressão à capoeira, a partir de então não mais tipificada como crime e protegida como prática desportiva e forma cultural genuinamente brasileira (SERAFIM; AZEREDO, op. cit.).

Em consonância com a mudança de percepção social em relação a estes assuntos, e ao pandeiro brasileiro em particular, algumas músicas de grande popularidade, compostas na virada dos anos 1930 para os 1940, identificam o instrumento como uma espécie de portador de um *ethos* nacionalista: a supracitada *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso (“Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil!”); *Brasil Pandeiro* (1940), de Assis Valente (“Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar”); *Disseram que Eu*

*Voltei Americanizada* (1940), de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, cantada por Carmen Miranda para se defender de tal “acusação” (“Disseram que eu voltei americanizada / [...] Que não suporto mais o breque do pandeiro”). O novo *status* do instrumento foi constatado, “no calor da hora”, pelo próprio João da Baiana. Em entrevista publicada em 1939, ele afirmou: “Quem havia de dizer que o velho pandeiro, que padeceu as maiores afrontas, viesse a gozar das regalias e honras de que hoje goza?”<sup>19</sup>

## 6. Considerações finais

Kevin Dawe, parafraseando o famoso dito etnomusicológico de Merriam, clama por um entendimento da organologia como o estudo dos instrumentos musicais *enquanto* cultura. Para ele, instrumentos “existem em teias de cultura, enredados em uma série de discursos e intrigas políticas, e ocupam posições delineadas e definidoras de status. Instrumentos musicais são entendidos como construções materiais e sociais” (apud BATES, 2012:368, tradução minha).<sup>20</sup>

Este tipo de abordagem ampla da organologia, na qual se relacionam informações de diversas procedências ao instrumento musical em estudo, como contextualizações de ordem histórica, sociológica e antropológica, são férteis para amplificar o entendimento que se pode construir, tanto do instrumento, quanto da cultura ao qual ele se relaciona. Um estudo organológico que não se atenha ao exame do instrumento “em si” tem muito a ganhar, em termos de perspectivas e profundidade.

O pandeiro brasileiro (ou, pode-se afirmar, “pandeiros brasileiros”, dada a diversidade de morfologias, sonoridades e contextos de utilização do instrumento no País) não nasceu no Brasil, tendo sido aqui introduzido, modificado, transformado; da mesma maneira, o lugar que ele ocupa na cultura brasileira não nasceu “pronto”, sendo construído, como resultado de disputas ideológicas, políticas. Uma organologia que ignore tais aspectos corre o risco de se demonstrar essencialista, adotando um conceito estático do seu objeto de estudos.

---

<sup>19</sup> Id.

<sup>20</sup> “They exist in webs of culture, entangled in a range of discourses and political intrigues, and they occupy engendered and status-defining positions. Musical instruments are seen as material and social constructions”.



O exame da biografia admirável de Russo do Pandeiro, aqui apenas esboçada, relacionada com aspectos da também admirável trajetória do pandeiro no Brasil, é somente um exemplo de como este tipo de olhar abrangente, direcionado para um instrumento musical, pode lançar luz para aspectos reveladores da vida cultural e social do País.

### Referências

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, p. 363-395, 2012.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto “Época de Ouro”*. Rio de Janeiro, 1996. 137 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BESSA, Virgínia de Almeida. *“Um bocadinho de cada coisa”*: trajetória e obra de Pixinguinha. São Paulo, 2005. 254 p. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. Rio de Janeiro, 2011. 133 p. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro, 2002. 408 p. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DAWE, Kevin. People, objects, meaning: recent work on the study and collection of musical instruments. *The Galpin Society Journal*, v.54, p. 219-232, 2001.

ENTREVISTA com Russo do Pandeiro. Disponível em: <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/>. Acesso em: 09 mar. 2017

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

KARTOMI, Margaret. The classification of musical instruments: changing trends in research from the late nineteenth century, with special reference to the 1990s. *Ethnomusicology*, v.45, n.2, p.283-314, 2001.

KNIGHT, Roderic. *The Knight-revision of Hornbostel-Sachs: a new look at musical instrument classification*. Oberlin College Conservatory of Music, 2015. Disponível



em: <http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/KnightRev2015.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista Antropologia*. USP, São Paulo, v. 44, n.1, p. 221-286, 2001.

PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda: memória, história e identidade*. Rio de Janeiro, 2012. 227 p. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance*. Ensaio de Doutorado. University of Miami, 2012.

RODRIGUES, Valeria Zeidan. *Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

SERAFIM, Jhonata Goulart; AZEREDO, Jeferson Luiz de. A (des)criminalização da cultura negra nos Códigos de 1890 e 1840. *Amicus Curiae*, Criciúma, v.6, n.6, p. 1-17, 2009.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

## **Tambores da Amazônia: um estudo da performance musical percussiva de 3 ritmos da Amazônia brasileira**

*Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro*  
Instituto de Artes da UNESP – [ygorsaunier@yahoo.com.br](mailto:ygorsaunier@yahoo.com.br)

**Resumo:** O presente trabalho consiste em um estudo de 3 ritmos musicais amazônicos em 3 estados do norte do Brasil. Para cada ritmo catalogado, contemplamos questões como, o local de incidência, fragmentos históricos, organologia dos instrumentos de percussão, forma de execução e transcrições. Por se tratar de um assunto pouco estudado, este trabalho nos estimula a saciar em parte esta lacuna relacionada à carência de estudos voltados especificamente para a parte rítmica e percussiva dos gêneros musicais aqui investigados.

**Palavras-Chave:** Tambores da Amazônia, Ritmos Musicais Amazônicos, Boi-bumbá do Amazonas, Carimbó do Pará, Marabaixo do Amapá.

### **Drums of the Amazon: a study of percussive musical performance of 3 rhythms from the Brazilian Amazon**

**Abstract:** The present work consists of a study of 3 Amazonian musical rhythms in 3 states of northern Brazil. For each cataloged rhythm, we contemplate questions such as the place of incidence, historical fragments, organology of percussion instruments, form of execution and transcriptions. Because this is a little studied subject, this work stimulates us to partially sate this gap related to the lack of studies focused specifically on the rhythmic and percussive part of the musical genres investigated here.

**Keywords:** Drums of the Amazon, Musical Rhythms of the Amazon, Boi-Bumbá of Amazonas, Carimbó of Pará, Marabaixo of Amapá.

## **1. Introdução**

O processo de mundialização tem se tornado presente nas discussões de muitos autores, principalmente na pós-modernidade onde as fronteiras se fazem cada vez mais fluidas. Frederich Barth (1998), há muito nos alude a este fato com a seguinte tese:

Embora a hipótese ingênua de que cada tribo ou povo manteve sua cultura graças a uma ignorância belicosa de seus vizinhos não seja defendida por mais ninguém, persiste a visão simplista de que o isolamento geográfico e social tenham sido os fatores críticos na manutenção da diversidade cultural. (BARTH, 1998, p. 188)

Na região Amazônica não poderia ter sido diferente, o trânsito de indivíduos entre fronteiras de comunidades ribeirinhas é constante, e isso contribui para a pluralidade e diversidade cultural local. Neste contexto, Reily *et al.* (2016) nos aludem:

Localidades são contextos dinâmicos; são pontos de encontros contínuos entre pessoas, ideias, práticas, tecnologias, objetos que vão convergindo no local ao longo do tempo. A especificidade da localidade deriva de suas

relações com outras localidades, mais do que com o seu isolamento.  
(REILY *et al.*, 2016, p. 1)

O estudo sobre as manifestações musicais em comunidades camponesas amazônicas, por muito tempo, foi negligenciado por um tipo de visão institucional nociva, que tem subjogado muitas destas manifestações enquanto práticas artístico-musicais de caráter inferior ou “atrasada”, por serem realizadas no meio da floresta. Partindo deste argumento, reportamo-nos a John Blacking (1973), no clássico *How musical is man ?*, onde nos alude com a ideia de que a evolução da tecnologia e o crescimento/desenvolvimento de uma sociedade não podem ser considerados como sinal de “evolução cultural” ou de evolução de potencial intelectual especialmente se aplicarmos isto comparativamente às manifestações musicais de cada sociedade. Com base nos pontos supracitados, fica claro a importância da realização de estudos relacionado às manifestações rítmicas musicais amazônicas.

Embora o processo de formação da expressão cultural amazônica tenha sofrido influências de variadas culturas, como a cultura europeia, africana, bem como, de culturas oriundas dos países latino-americanos (principalmente, os que dividem com o Brasil os territórios Amazônicos – Colômbia, Equador, Venezuela, Bolívia, Peru, Guianas Francesa e Inglesa e Suriname) e, ainda, tenha aglutinado também costumes e traços culturais trazidos por migrantes de outros estados que lá se instalaram, é extremamente importante ressaltar ainda que “os povos indígenas deixaram suas marcas profundas na cultura amazonense em vários segmentos: na culinária, na medicina, na língua e principalmente nas danças e folguedos” conforme ressalta Horta (2004). Partindo do pressuposto que, onde se tem um folguedo, temos danças e, conseqüentemente, temos a música e seus elementos rítmicos, sobre os quais, inevitavelmente, essas danças irão se desenvolver e adquirimos assim, a motivação a mais da qual necessitávamos para que iniciássemos os estudos dos ritmos.

Entendemos que um dos fatores primordiais para as pesquisas é o levantamento de dados dessas manifestações rítmicas por meio de catalogações (ALVES, 2011, pg 03), visitas in loco, gravações, entrevistas e transcrições desses ritmos para que, a partir da obtenção destes dados, possamos realizar mais estudos e em maior profundidade no campo musicológico dessas manifestações.

As pesquisas sobre os ritmos musicais amazônicos já se encontram em curso, boa parte das informações usadas neste trabalho são provenientes do livro

*Tambores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil* de minha autoria, lançado em 2015 pelo edital de patrocínio do Banco da Amazônia S/A. Para compartilhar os resultados deste levantamento no I Congresso Brasileiro de Percussão, escolhemos 03 ritmos já contemplados em nossas pesquisas, a saber: 1) Boi-bumbá do Amazonas; 2) Carimbó do Pará e 3) Marabaixo do Amapá.

## **2. Boi-bumbá do Amazonas**

### **2.1- Local de Incidência e Fragmentos Históricos**

Existem muitas versões e poucos registros acerca da origem do Boi-bumbá do Amazonas, o que se torna bastante comum na maioria das manifestações passadas através da oralidade. Tomaremos como uma de nossas referências o trabalho de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, de autoria do Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Sérgio Ivan Gil Braga, no qual ele afirma:

Existem muitas opiniões sobre a origem desses dois bumbás, ao ponto de observarem a atenção dos cultuadores da tradição, preocupados em determinar a genealogia da transposição cultural, que poderia estar radicada no início do século XX e difundida a partir do Piauí, Maranhão, Ceará, Pará ou, como querem alguns, Manaus (Mendes de Oliveira, 1977; Vieira Filho, 1977; Andrade, 1978; Menezes, 1972 e Saunier 1989)<sup>1</sup>.

Embora tenha tomado proporções gigantescas tanto no âmbito comercial, bem como no âmbito de reconhecimento em níveis nacionais e internacionais com o Festival de Parintins<sup>1</sup> no estado do Amazonas, esta manifestação acontece em várias outras localidades ao longo de grande parte do território do estado do Amazonas, é possível observá-la em quase todos os municípios durante as festividades juninas. Com o passar dos anos, esse “Boi” foi se moldando conforme a realidade do local onde se instalava.

### **2.2- Organologia dos Instrumentos de Percussão e Transcrições**

Para este trabalho, iremos citar os instrumentos que são tocados especificamente no Festival de Parintins. Os instrumentos de percussão que compõem o ritmos do Boi-bumbá são: Caixinha, Surdo de Marcação, Palminha, Repique, Rocar e Surdo Maracanã.

---

<sup>1</sup> Grande festa onde concorre uma competição entre duas agremiações de bois, o Garantido e o Caprichoso, ocorrente todos os anos no final do mês de junho no município de Parintins no estado do Amazonas.



**Caixinha** - conhecida entre os percussionistas mais antigos como “Tarol”, é presa à cintura do músico por uma alça ou correia, também conhecida por eles como “*Talabarte*”<sup>2</sup>. Possui aro 14” (quatorze polegadas) e uma esteira de 40 fios por dentro e uma outra esteira de 40 fios por fora, totalizando 80 fios. Dessa forma, com uma única caixinha podemos produzir um efeito sonoro de várias caixas tocando ao mesmo tempo e o resultado passa a ser um som consistente e denso.



Figura 20: Caixinha do Boi-Bumbá de Parintins.

Fonte: Foto de Agenor Junior (Tocador de caixinha oficial do Boi Caprichoso).

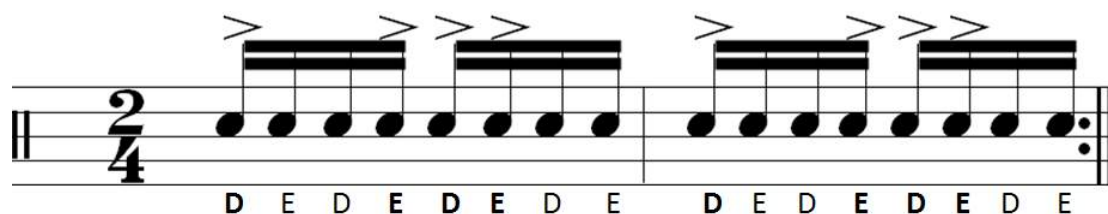


Figura 21: Célula rítmica da caixinha do Boi de Parintins.

Fonte: Transcrição de Ygor Sauier a partir da performance dos percussionistas dos Bois de Parintins.

**Surdo de Marcação** – esse instrumento é a “locomotiva” da batucada, por isso, este tambor precisa ser grande. Possui um aro de 20” (vinte polegadas) de circunferência. Sua pele bateadeira possui duplo revestimento, pois através dela, é possível extrair um timbre grave. É tocado com baquetas grossas de ponta macia, sempre procurando extrair o som mais grave possível.

<sup>2</sup> Alça (ou sinta) utilizada para prender o tambor ao corpo do percussionista.



Figura 22: Surdo de Marcação

Fonte: Foto de Agenor Junior (tocador de caixinha do Boi Caprichoso)

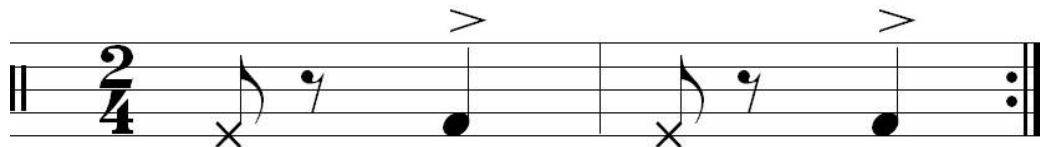


Figura 23: Célula rítmica do Surdo de Marcação.

Fonte: Transcrição de Ygor Sauier a partir da performance dos percussionistas dos Bois de Parintins.

**Palminha** - é feita de dois blocos de madeira percutindo-se entre si. Foi inserida para substituir as palmas humanas, dessa feita originou-se seu nome. O resultado sonoro com as madeiras é mais satisfatório do que as palmas humanas, com mais volume e um timbre mais agudo.



Figura 24: Palminha do Boi-bumbá de Parintins.

Fonte: imagem acessada no site [www.portalamazonia.com.br](http://www.portalamazonia.com.br) em 10 de jul. de 2011.

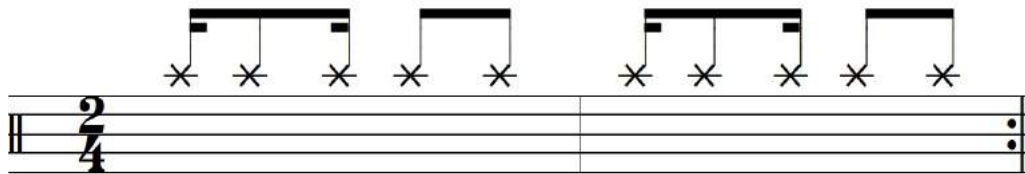


Figura 25: Célula rítmica da Palminha do Boi de Parintins.

Fonte: Transcrição de Ygor Sauier a partir da performance dos percussionistas dos Bois de Parintins.

**Repique** - também é conhecido como “repique de mão” (o mesmo do samba). Possui aro 10” (dez polegadas) de circunferência e seu casco é de alumínio, de forma cilíndrica. Possui também parafusos afinadores paralelos, ou seja, quando se afina a pele de cima, a pele de baixo afina simultaneamente. Da mesma forma que as caixinhas, ele também é preso à cintura com uma correia ou alça. Seu timbre é agudo e o diferencia da caixa, criando uma espécie de linha melódico-percussiva.



Figura 26: Repique usado no Boi-bumbá de Parintins

Fonte: Retirado de < [www.percussionista.com.br](http://www.percussionista.com.br) >. Acessado em 10 jul. 2011.

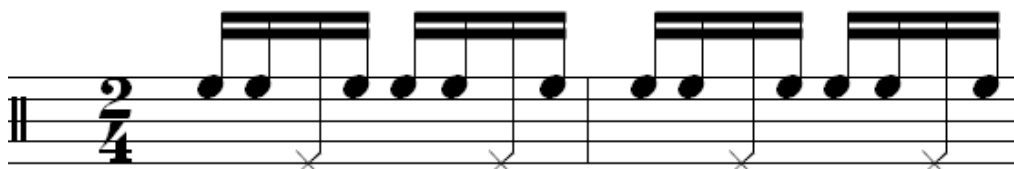


Figura 27: Célula rítmica do Repique no Boi-Bumbá de Parintins.

Fonte: Transcrição de Ygor Sauier a partir da performance dos percussionistas dos Bois de Parintins.

**Rocar** - utilizado no Boi de Parintins, é constituído por uma base de ferro ou alumínio com três ou mais barras paralelas e com pegadores para as duas mãos.

Todo preenchido com platinelas (pequenas placas circulares) de metal que quando percutidas entre si, produzem um som estridente e agudo.



Figura 28: Tocadora de Rocar

Fonte: imagem acessada no site [www.boigarantido.com.br](http://www.boigarantido.com.br)

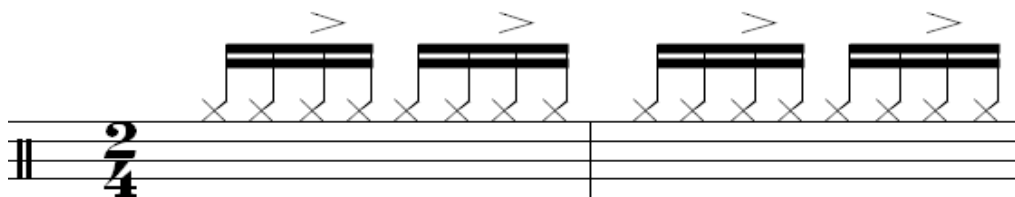


Figura 29: Célula rítmica do Rocar do Boi-bumbá de Parintins

Fonte: Transcrição de Ygor Sauier a partir da performance dos percussionistas dos Bois de Parintins.

**Surdo Maracanã** - é o maior dos tambores, com seu aro de 22” (vinte e duas polegadas) de circunferência. O músico escolhido, em geral é o mais experiente e antigo, já que possui grande responsabilidade, tendo em vista que ele é o que dá a “chamada”<sup>3</sup> para todos os tambores do Boi. Possui um som bastante grave e volume suficiente para que todos ouçam seu toque.

<sup>3</sup> Toque forte e imponente que marca o início das seções rítmicas na percussão do Boi-Bumbá.



Figura 30: Surdo Maracanã

Fonte: Retirado de: < [www.emporiodosom.com](http://www.emporiodosom.com) >. Acessado em: 10 jun. 2011

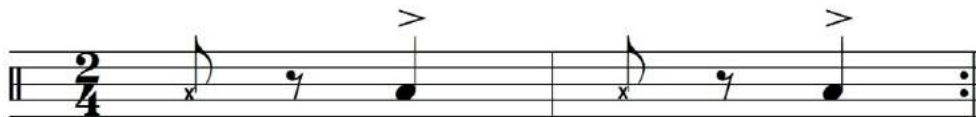


Figura 31: Célula rítmica do Surdo Maracanã

Fonte: Transcrição de Ygor Sauier a partir da performance dos percussionistas dos Bois de Parintins.

**GRADE RÍTMICA DO BOI BUMBÁ DE PARINTINS**

♩ = 90 Transcrição: Ygor Saunier

Figura 32: Grade rítmica do Boi-bumbá de Parintins

Fonte: Transcrição de Ygor Sauier a partir da performance dos percussionistas dos Bois de Parintins.

### **3. Carimbó do Pará**

#### **3.1 – Local de Incidência e Fragmentos Históricos**

A ocorrência da manifestação do Carimbó se dá em várias localidades ao longo de todo o estado do Pará. Na cidade de Belém, capital do estado, há uma forte incidência do Carimbó, pode-se afirmar que esta manifestação assume um espaço significativo na formação identitária paraense. Para tanto, nesta obra, estudaremos o Carimbó do município de Marapanim, por ser considerado pelos próprios manifestantes a “Terra do Carimbó” e ainda por ser o lugar onde essa manifestação prosperou ao longo dos anos. Atualmente Marapanim sedia o principal festival de Carimbó de toda a região e hoje conta com mais de 40 grupos de Carimbó.

Alinhavando os fragmentos históricos obtidos a partir de visitas à campo no início de 2015, os primeiros toques daquilo que conhecemos hoje como “Carimbó” data de meados da segunda metade do século XVIII com a chegada de emigrantes vindos do estado do Maranhão e se instalaram na Vila de Maranhão ou Maranhãozinho (texto do historiador Carlos Canuto, datilografado em 08/11/2006). Sem muita dificuldade, percebemos que o tambor é o mesmo da família dos tambores de cultura africana introduzida no Brasil no período da colonização, pois também consiste em um tambor disposto horizontalmente e monta-se em cima para percutir com a palma das mãos na pele fixada em uma das extremidades. O nome do tambor que também dá nome ao ritmo se chama “Curimbó” ou “Carimbó” (em nossa viagem de pesquisa a Marapanim - PA, percebemos que os percussionistas usavam os dois nomes referindo-se ao mesmo tambor).

#### **3.2 - Organologia dos Instrumentos de Percussão e Transcrições**

No Carimbó, o instrumento denominado “Curimbó” assume um papel central na performance rítmica dessa manifestação, vejamos a origem do nome:

(...) do Tupi Korimbó, veio a primeira denominação do tambor que daria nome a essa importante manifestação da cultura brasileira. Junção de curi (pau oco) e m'bo (furado, escavado), traduzido por “pau que produz som”, ao longo do tempo o termo foi adaptado e/ou transformado em curimbó, corimbó e carimbo. (INRC- Inventário Nacional de Referências Culturais, Dossiê IPHAN {Carimbó}, outubro de 2013).

Além do Curimbó, os instrumentos de percussão presentes nos tradicionais grupos de Carimbó são o Milheiro e as Maracas..

**Curimbó** – Um tronco oco de árvores amazônicas em geral Siriúba, Copiúba e outras madeiras da região. É escavado e possui cerca de 1m de comprimento por 30 cm de diâmetro (essas medidas podem variar). Nesse tambor também se usa peles de animais como veados e/ou Caititu. O tambor de Carimbó também faz parte da família dos tambores africanos, nessa manifestação percebemos o uso de mais de um tambor e em tamanhos diferentes chegando a formar *naipes*<sup>4</sup>.



Figura 33: Curimbó

Fonte: acervo de pesquisa de Ygor Saunier

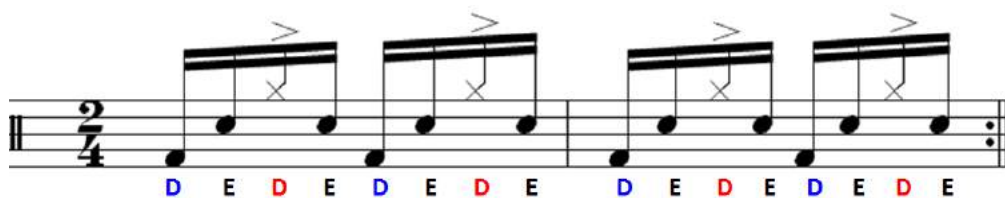


Figura 34: Célula rítmica da variação 1 do Curimbó

Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance de percussionistas do Carimbó de Marapanim.

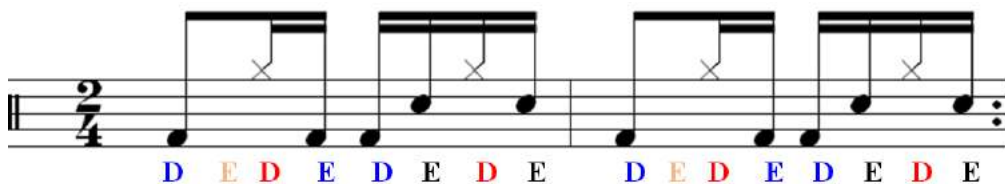


Figura 35: Célula rítmica da variação 2 Curimbó

Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance dos percussionistas de Carimbó de Marapanim.

<sup>4</sup> Grupo de instrumentos do mesmo tipo, numa orquestra (Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 2014).

**Milheiro** – instrumento da família dos chocalhos de recipiente, consiste em um tubo cilíndrico feito de metal, possui medidas entre 30 cm a 40 cm de comprimento por aproximadamente 2” a 4” de diâmetro. Em seu interior é inserido certa quantidade de milhos que ao sacudi-lo, se entrechocam nas paredes do recipiente metálico, produzindo assim um som agudo e estridente.



Figura 36: Milheiro

Fonte: acervo de pesquisa de Ygor Saunier

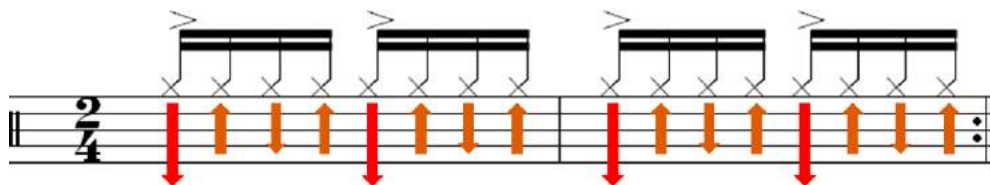


Figura 37: Célula rítmica do Milheiro

Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance dos percussionistas de Carimbó de Marapanim.

**Maracas** – As Maracas também são instrumentos que fazem parte do grupo dos chocalhos em recipiente. No caso das Maracas do Carimbó de Marapanim, quase sempre são pintadas de uma ou duas cores.



Figura 38: Maracas

Fonte: acerv de pesquisa de Ygor Saunier



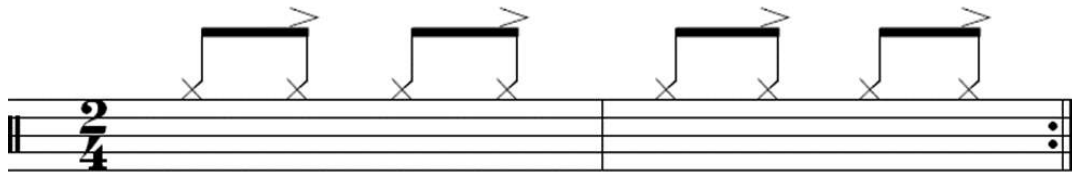


Figura 39: Célula rítmica da variação 1 das Maracas  
 Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance dos percussionistas de Carimbó de Marapanim.

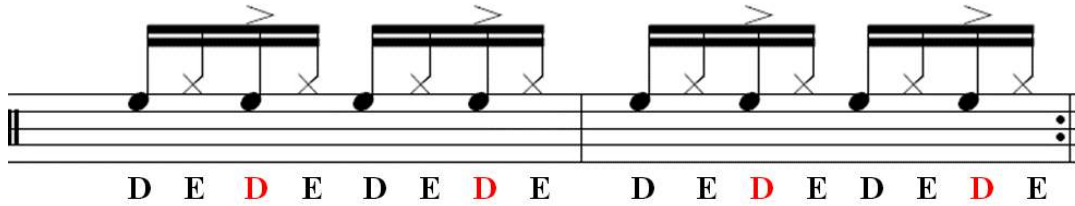


Figura 40: Célula rítmica da variação 2 das Maracas  
 Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance dos percussionistas de Carimbó de Marapanim.

**GRADE RÍTMICA DO CARIMBÓ**

♩ = 116

Transcrição: Ygor Saunier

Figura 41: Grade Rítmica do Carimbó de Marapanim  
 Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance dos percussionistas de Carimbó de Marapanim.

## **4. Marabaixo do Amapá**

### **4.1 – Local de Incidência e Fragmentos Históricos**

O Marabaixo é mais um gênero musical da família dos afro-brasileiros. Sua prática consolidou-se no estado do Amapá, na capital Macapá, destacando-se alguns locais de forte expressão desta manifestação, tais como o bairro do Laguinho (um dos bairros mais antigos da cidade de Macapá originalmente ocupado por negros), bairro da Favela (onde havia uma grande rivalidade/disputa com o Marabaixo do Laguinho), na comunidade do Mazagão (lugar onde pudemos perceber uma forma diferente de se tocar Marabaixo) e, por fim, no quilombo do Curiaú ou Cria-ú, local onde concentrou-se a nossa pesquisa.

Estima-se que a prática do Marabaixo no Estado do Amapá date de meados do século XVIII, a partir da introdução da mão-de-obra escrava negra naquele estado. O Marabaixo, bem como boa parte das manifestações estudadas em nossa pesquisa, não dispõe de vasto acervo que trate dos rítmica dessa manifestação, fato este que nos induz a buscar informações nas únicas fontes ainda existentes, os próprios percussionistas que são mestres da tradição oral e descendentes de quilombolas residentes nessa localidade.

### **4.2 - Organologia dos Instrumentos de Percussão e Transcrições**

O principal instrumento de percussão dessa manifestação é a Caixa de Marabaixo, este tambor exerce papel central na condução da performance desse ritmo, mas, sem muito esforço, é possível percebermos a inserção de outros instrumentos como maracas, ou chocalhos, ou afoxés, ou ganzás, ou caxixis e dentre outros, especialmente em grupos, bandas e rodas de Marabaixo.

**Caixa de Marabaixo** - Segundo o percussionista amapaense Paulo Bastos:

“Originalmente, as caixas de Marabaixo são construídas com tronco de madeiras encontradas nas matas dos quais são escavados até chegarem a forma de cilindro, cobertas com couros de animais (Boi, Bode, cobra Sucurí e outros). Possui um sistema de amarração por cordas que facilita a afinação e fixação da pele no instrumento. Porém atualmente, os artesãos estão procurando outras alternativas sustentáveis e ecologicamente corretas”.

O principal instrumento do Marabaixo, consiste num tambor de corda, cujo casco é feito de material reciclado. Procurando adequar-se aos princípios da

sustentabilidade, Pedro Bolão, um dos principais fabricantes de Caixas de Marabaixo da região, afirma que todos os seus instrumentos são feitos com restos de madeira (a Macacaúba) que não servem mais nas marcenarias. Embora ainda utilize o couro de animais silvestres para fabricar as peles dos tambores, Bolão afirma que já está procurando fontes alternativas para que não sejam mais utilizadas esse tipo de material em seus instrumentos.



Figura 42: Pedro Bolão e sua Caixa de Marabaixo  
Fonte: acervo de pesquisa de Ygor Saunier



Figura 43: Tocadores de Caixa de Marabaixo

Fonte: - Tocadores de Caixa de Marabaixo do Curiaú (Acervo do IBGE: imagem obtida no site: <http://porta-retrato-ap.blogspot.com.br/2010/09/folclore-e-tradicoes-marabaixo-do.html> acessado em 23 de Maio de 2013).

Figura 44: Célula rítmica principal da caixa de Marabaixo

Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance dos percussionistas de Marabaixo.

### GRADE RÍTMICA DO MARABAIXO

Transcrição: Ygor Saunier

Figura 45: Grade rítmica do Marabaixo

Fonte: Transcrição de ygor Saunier a partir da performance dos percussionistas de Marabaixo.

Em guias de conclusão, julgamos importante ter iniciado este trabalho de pesquisa a cerca de 6 anos atrás, por entendermos a importância do levantamento e conhecimento dos ritmos musicais oriundos da amazônia brasileira que são pouco conhecidos em função da falta de material/estudos relacionados a estes. O trabalho aqui apresentado é resultado de um Projeto de Iniciação Científica – PIBIC realizado na Universidade Federal do Amazonas – UFAM ainda em minha graduação, é

importante ressaltar que as pesquisas ainda estão em curso, desta vez, como meu projeto de Mestrado no programa de pós-graduação em música da UNESP com o intuito de obter bases epistemológicas para realizar um trabalho cada vez mais fundamentado.

### Referências

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas Fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; São Paulo: UNESP, 1998.

BLACKING, Jhon. *Haw Musicalis Man ?*. Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil, *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.

BRUNA, Dayane. ALVES, Emanuele. Catalogação: análise e parâmetros gerais da representação da informação. Trabalho científico de comunicação oral apresentado ao GT 3 – Representação da Informação. Universidade Federal do Maranhão. 2011. Página 03.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. *O Grande Livro do Folclore*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2004.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. Capítulo IV – Boi-bumbá de Parintins. In: MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. *Tamabores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil*. Manaus: Edição do Autor, 2015.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. Capítulo V – O Carimbó de Marapanim. In: MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. *Tamabores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil*. Manaus: Edição do Autor, 2015.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. Capítulo VII – O Marabaixo. In: MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. *Tamabores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil*. Manaus: Edição do Autor, 2015.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. Entrevista com o percussionista Paulo Bastos. Gravação de vídeo. Macapá, 2014.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. *Tamabores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil*. Manaus: Edição do Autor, 2015.

REILY, Ana Suzel. TONI, Flavia Camargo. HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*. São Paulo, 2016.

## Os toques do Candomblé *Ketu*: a circularidade do *gã* e o caráter espiral do *rum*

Luciano da Silva Candemil  
UDESC/UFPR - lucianocandemil@hotmail.com

**Resumo:** Trata-se de um estudo sobre o sistema musical do candomblé *ketu*, com ênfase na estrutura dos toques, em especial acerca da circularidade do *gã* e do caráter espiral do atabaque *rum*. Mediante revisão bibliográfica, foram utilizados referenciais teóricos a respeito do candomblé e de rítmica de matriz africana para compreender a função comunicativa dos instrumentos de percussão. Como resultado, sugere-se por meio de representações gráficas que a música do candomblé *ketu* tem o comportamento de uma mola-espiral.

**Palavras-Chave:** candomblé *ketu*, percussão, toques, circularidade, mola-espiral.

### The rhythms of *Candomblé Ketu*: the circularity of the *gã* and the spiral character of *rum*

**Abstract:** It is a study on the musical system of *candomblé ketu*, with emphasis on the structure of the rhythms, especially about the circularity of the *gã* and the spiral character of the *rum* drum. Through bibliographical revision, theoretical references about the *candomblé* and African rhythmic matrix were used to understand the communicative function of the percussion instruments. As a result, it is suggested by means of graphical representations that the music of *candomblé ketu* has the behavior of a spiral-spring.

**Keywords:** *candomblé ketu*, percussion, rhythms, circularity, spiral-spring.

## 1. Candomblé *Ketu*

Genericamente, o candomblé é uma manifestação de tradição oral, de cunho religioso, fruto do processo de reelaboração cultural das diversas etnias africanas que vieram forçadamente para o Brasil durante o período do tráfico de escravos. Seus cultos estão fundamentados em transes mediúnicos promovidos pelos ritmos dos instrumentos de percussão. Esses ritmos são chamados de toques pelos membros da comunidade religiosa.

Em relação aos tipos de candomblés encontrados em terras brasileiras, Carneiro (1991) identificou a existência de dezessete modalidades diferentes durante sua pesquisa na União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia (1937). Segundo o autor, os candomblés de nação<sup>1</sup> angola, caboclo e *ketu* era os que apresentavam maior quantidade de terreiros, seguidos pelos candomblés de nação *jeje*, *ijexá* e congo (CARNEIRO, 1991: 44). Para Almeida, na Bahia existem terreiros das nações *ijexá*,

---

<sup>1</sup> Para o povo de santo tem o mesmo sentido de religião.

*ketu*, angola e *jeje*, bem como os candomblés de caboclo, que cultuam os espíritos indígenas (ALMEIDA, 2009: 39).

Dentre os tipos de candomblés, sinteticamente, o candomblé *ketu* é a religião dos orixás, divindades africanas, que “são ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, e considerados como representações das forças da natureza” (BARROS, 2009: p.22). Conforme aponta Prandi, o candomblé *ketu* foi formado “na Bahia, no século XIX, a partir de tradições de povos iorubás, ou *nagôs*, com influências de costumes trazidos por grupos *fons*, aqui denominados *jejes*, e residualmente por grupos africanos minoritários” (PRANDI, 2005: 20-21). Pierre Verger complementa informando que foram os negros oriundos de *Ketu* que estabeleceram os primeiros terreiros de candomblé no Brasil (VERGER, 1999: 33). Especificamente sobre a definição do nome *Ketu*, para Lühning é o “nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benim” (LÜHNING, 1990: 233).

Nos rituais do candomblé *ketu*, a música exerce função comunicativa e está intimamente relacionada com a dança e aspectos mitológicos. O conjunto musical é formado por um trio de membranofones, os atabaques *lé*, *rumpi* e *rum*; pelo *gã*, um idiofone, de campânula única que produz uma linha rítmica, conhecida também pelo nome de linha-guia ou *timeline*, uma espécie de ostinato referencial para organização do tempo; como também pela execução de palmas.

Muitas pesquisas etnomusicológicas a respeito das músicas de matriz africanas, com destaque para Agawu (1995), Kubik (1979), Nketia (1974) e Lacerda (2014), apontam o caráter circular como uma das características fundamentais, que é definido por um padrão rítmico, que no caso do candomblé *ketu* é tocado pelo *gã*. Essa circularidade, determinada pela repetição de ciclos rítmicos, é reforçada pelos atabaques *rumpi* e *lé* formando uma base instrumental.

No entanto, conforme se revelou no decorrer dessa pesquisa, a circularidade como uma imagem bidimensional representaria adequadamente a linha-guia tocada pelo *gã*, mas não as frases musicais e variações realizadas pelo atabaque *rum*. Para este membranofone deveríamos levar em conta a sua relação com a dança, que é orientada e/ou orienta a execução dos diferentes tipos de fraseados com seus significados próprios, bem como a sequência indeterminada de frases musicais.

Portanto, considerando a performance do atabaque *rum*, surgiu o pensamento que a música executada no candomblé *ketu* possui uma estrutura espiral, mais especificamente de mola-espiral, o que veremos a seguir.

## 2 A Circularidade do *Gã* e o Caráter Espiral do *Rum*

Os três atabaques e o *gã* formam o conjunto instrumental responsável pela execução dos toques, como são chamados os ritmos nos rituais do candomblé *ketu*. Estes instrumentos desempenham o importante papel de favorecer o diálogo entre música e dança, promovendo a convivência entre o mundo espiritual e o material. Dentre algumas funções, a música produzida durante os eventos sagrados é utilizada para invocar as divindades africanas, para emitir saudações, para convocar os músicos e para anunciar avisos aos iniciados.

No que tange ao *gã* trata-se *de* um instrumento de percussão da família dos idiofones que dentro das práticas musicais do candomblé *ketu* assume a importante tarefa de iniciar os toques e de executar a linha-guia, uma espécie de linha rítmica, que serve de referência para os ritmos tocados nos atabaques. Segundo Lody, “os polirritmos são iniciados pelo *gã*, apresentando a frase rítmica, e, em seguida, combinadamente, os atabaques começam a ser percutidos” (LODY, 1987: 62).

Sobre essa condução rítmica executada pelo *gã*, Fonseca destaca que “o papel das linhas-guias dentro da realização ritual é o de explicitar a base sobre a qual se dará a execução dos tambores, além de servir de referência à linha melódica dos cânticos e de apoio à dança” (FONSECA, 2002: p. 18).

No que se refere ao toque do *gã* e sua relação com o timbre, Graeff informa que esses instrumentos executam padrões rítmicos que são repetidos “constantemente por um único som, ao contrário das demais sequências tímbricas” (GRAEFF, 2014: 11). Esses sons geralmente possuem uma frequência sonora aguda que facilita a sua distinção dos sons produzidos pelos atabaques, e por conta disso, são utilizados “como o principal nível de orientação temporal” (*ibid.*). Para Carvalho, a linha rítmica tocada no *gã* é um recurso de timbre, um tipo de orquestração, que contribui para balizar a forma musical, para marcar o ritmo, para orientar a precisão rítmica e definir as possibilidades de fraseados musicais (CARVALHO, 2010: 791).

No contexto do candomblé *ketu* os atabaques representam propriamente uma linguagem religiosa formando um idioma rítmico. Conforme aponta Frungillo, “quando usado em rituais, o ‘atabaque’ ‘ajuda’ a entrar em contato com entidades espirituais por meio de ‘toques’ tradicionais” (FRUNGILLO, 2003: 18). Biancardi



informa ser respectivamente *lé*, *rumpi* e *rum* o nome dos atabaques agudo, médio e grave, utilizados no candomblé *ketu* da Bahia (BIANCARDI, 2006: 22).

Dos três tambores do candomblé *ketu* o atabaque *rum* é o que percute a maior variedade de timbres e por essa razão consegue executar uma vasta diversidade de frases rítmicas, tornando possível assim exercer sua função comunicativa com os orixás. Béhague informa que “os dançarinos prestam atenção antes de mais nada ao *rum*, o qual musicalmente organiza a coreografia” (BÉHAGUE, 1984: 236 *apud* FONSECA, 2002: 14). Silva e Vicente complementam dizendo que o atabaque *rum* “simboliza a ebulição energética emocional e espiritual mais profunda da força mítica dos ritmos nas pessoas enquanto elas dançam, o que é o principal fator que conduz ao transe no candomblé” (SILVA & VICENTE, 2008: 36).

Voltando-se agora para a estrutura musical do candomblé *ketu*, e considerando sua origem étnica, conforme aponta Arom (2001: 212), repetição e variação são dois princípios fundamentais que organizam todas as músicas da região central africana, e de muitas outras músicas da parte subsahariana. Segundo o autor, “nesse tipo de música a periodicidade se revela como um material de base da construção musical, como a sua própria armadura” (AROM, 2001: 212).

Nesse sentido, para fazer uma relação entre a linha-guia e o atabaque *rum*, vamos adotar o termo ‘*master drummer*’, cunhado por Nketia (1974), para referenciar o *alabê*, o músico regente do candomblé *ketu* responsável pela execução do atabaque *rum*, como segue abaixo:

A organização do conjunto de tambores pressupõe dois conceitos básicos, o ostinato de fundo, de um lado, e o conceito de *master drummer*, de outro. Entenda-se o ostinato de fundo como sendo composto de ritmos circulares concêntricos, cada qual com sua orientação particular em relação ao *regulative beats* [...]. Contra este ostinato permanente, o *master drummer* “projeta” uma sucessão de intrigantes e logicamente ordenadas manipulações rítmicas que são simultaneamente reguladas pelo mesmo princípio do ciclo de tempo (NKETIA, 1974, *apud* LACERDA, 2014: 212).

Portanto, contando com as contribuições acima, propomos a imagem de uma estrutura espiral, mais especificamente de mola-espiral, que implica em uma textura tridimensional, para ser uma representação icônica mais adequada para o pensamento da música executada no candomblé *ketu*, conforme figura abaixo:



Figura 1: Mola Espiral  
 Fonte: RNA - Rassini NHK Automotive.

Explicando a analogia com a mola-espiral, temos que a linha-guia executada pelo *gã* fornece a base da estrutura, uma espécie de molde que define o diâmetro da peça, ou seja, o formato rítmico de cada toque, a fórmula métrica, ou ainda, o seu DNA. Como os atabaques *rumpi* e *lé* fazem parte da base musical junto do *gã*, estes membranofones irão executar ritmos e texturas para reforçar a base dessa mola.

Então, podemos pensar que estes instrumentos fornecem os seguintes parâmetros: o diâmetro (métrica) é dado pela linha-guia do *gã*; e a espessura da mola (densidade) é fornecida pela base musical. Quanto mais firme for esta base instrumental mais forte será a mola. A verticalidade e a flexibilidade da mola-espiral de cada toque serão caracterizadas pela sequência das frases musicais do atabaque *rum* num diálogo com os gestos corporais dos orixás.

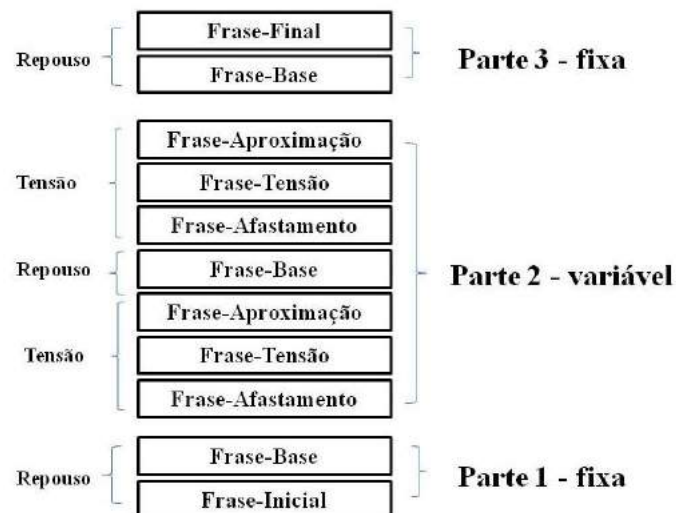


Figura 2: Estrutura da Mola-Espiral dos Toques de Candomblé *Ketu*.  
 Fonte: elaborado pelo autor a partir do trabalho de Cardoso (2006).

A partir de uma revisão do trabalho realizado por Cardoso (2006) no terreiro da Casa Branca em Salvador, no qual foram realizadas muitas transcrições do atabaque *rum* numa relação com a dança, propomos o esquema acima para representar graficamente o conceito de estrutura de mola-espiral dos toques do candomblé *ketu*, que pode apresentar três partes distintas: duas partes fixas e uma parte variável.

A primeira parte (fixa) é formada pela frase-inicial mais a primeira frase-base e, a terceira parte (fixa) pela última frase-base mais a frase-final. A parte variável será então elaborada durante os rituais, conforme diálogo entre dança e música, sendo constituída aleatoriamente por uma sucessão intercalada de frases de tensão e repouso, ou seja, frases de muita ou pouca intensidade rítmica. O tempo de duração de cada toque será determinado por esta seção intermediária conforme quantidade de frases utilizadas durante o ‘improviso’ do *rum*.

Ressaltamos que a liberdade de improvisar nesse tipo de música está associada à escolha da ordem das frases musicais, orientada pela relação com a dança. No entanto, o *alabê* pode realizar breves variações no *rum*, que devem ocorrer nos finais de frase, pois dessa maneira não interferem no significado das mensagens sonoras. Sobre a improvisação no candomblé Cardoso (2006) explica:

O improviso, na música instrumental do candomblé, deve ser entendido, principalmente, como a liberdade que o músico tem de eleger a ordem em que as frases serão executadas. Ainda assim essa escolha é limitada, visto que o *alabê* tem que dialogar com o orixá, seguindo e conduzindo a dança. Por essa razão os músicos experientes dessa religião exigem que os músicos mais inexperientes fiquem, enquanto tocam, o tempo todo observando a dança. Quando os *ogãs* mais novos se distraem e, conseqüentemente, “perdem” as frases coreográficas, eles são imediatamente repreendidos ou até mesmo substituídos. Se o improviso, no sentido de liberdade, fizesse parte da execução musical nagô, não seria tão cobrada essa atenção sobre o dançarino (CARDOSO, 2006, p.115).

No que diz respeito ao atabaque *rum*, temos que a improvisação é o “motor das variações melódicas ou rítmicas, ocupando um lugar importante em todas as músicas (...) não existe improvisação livre, que não tenha como referência uma peça musical concreta e identificável” (AROM, 2001, p. 213).

Por conta disso, podemos dizer que no candomblé *ketu* não há a concepção de improvisação da mesma forma que é generalizada na cultura musical ocidental. A prática do improviso, mediante escolha da sequência das frases musicais, assume um papel particular que está inteiramente relacionada com os gestos de cada orixá, ou

seja, com gestos característicos conforme a mitologia africana. Portanto, a ideia de criação espontânea, no sentido da elaboração de novas frases musicais, não faz parte da cultura dos seus rituais.

### 3. Considerações Finais

Mediante uma revisão bibliográfica, o presente artigo procurou estudar parte do sistema musical do candomblé *ketu*, enfatizando a estrutura dos toques, em especial acerca da circularidade do *gã* e do caráter espiral do atabaque *rum*. Nesse sentido foi oportuno trazer questões sobre a relação da música com a dança e com a mitologia, as funções musicais de cada instrumento, além de outras informações pertinentes, mesmo sabendo que esse universo é muito amplo.

Em relação aos toques, a pesquisa demonstrou haver uma organização interna, que é mantida por uma tradição secular, onde existe uma relação hierárquica entre os instrumentos musicais. Como vimos, nessa formação o *gã* executa as linhas-guias dos toques, que com a ajuda dos atabaques *rumpi* e *lé* formam a base rítmica para a execução dos solos ou frases musicais do atabaque *rum*.

Portanto, considerando a performance do atabaque *rum*, durante a realização desse trabalho surgiu o pensamento que a estrutura de mola-espiral pode ser utilizada para representar graficamente a organização sonora dos toques do candomblé *ketu*. Sabemos que esse conceito ainda precisa ser aprofundado, mesmo assim, almejamos que futuramente possa ser aplicado em outros estudos a respeito de práticas musicais de matriz afro-brasileira.

### Referências

AGAWU, Kofi. *African rhythm*. Londres: Cambridge University Press, 1995.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento. *Ensino de música com ênfase na experiência prévia dos alunos: um experimento com grupos de percussionistas de Salvador*. In: Encontro Anual da ABEM, 13°. Rio de Janeiro, out.2009.

AROM, Simha. *Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral*. In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicología. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do Rei Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Intercom/Uerj, 2009.



BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Tese (Doutorado). UFBA. 2006.

CARNEIRO, Édison. *Candomblés na Bahia*. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARVALHO, José Alexandre. *A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, Nov/2010. p. 787-793.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O Toque da Campânula: Tipologia preliminar das linhas-guia docandomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro*. Cadernos do Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Artes/Unirio, v. 1, n. 5, 2002.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GRAEFF, Nina. *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda*. In: *Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Vol. 9. 2014.

KUBIK, Gerhard. *Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas*. Revista de Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 1979.

LACERDA, Marcos Branda. *Música Instrumental no Benim: Repertório Fon e Música Batá*. São Paulo: Ed. USP. 2014.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 (1987).

LÜHNING, Angela. *Música: coração do candomblé*. Revista USP. 1990.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: Norton & Company Inc., 1974.

PRANDI, Reginaldo. *Música, Fé e Cultura*. PRANDI, 2005, p.175.

SILVA, Luiz Carlos de Oliveira; VICENTE, Tânia. *Ritmos do Candomblé: songbook*. Abbetira Arte e Produções. Rio de Janeiro. 2008.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: Edusp, 1999.



## **Música Popular Instrumental Brasileira no Vibrafone Solo: Ferramentas para arranjo e performance**

*Natália Camargo Mitre de Oliveira*  
UFMG – natalia.mitre@yahoo.com.br

*Fernando de Oliveira Rocha*  
UFMG – fernandorochoa70@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo apresenta estratégias de harmonização que podem ser utilizadas em arranjos de música popular instrumental brasileira para vibrafone solo. É um recorte de um trabalho de pesquisa mais amplo que está sendo realizado na UFMG desde 2013 e que tem por objetivo desenvolver um material didático que auxilie o estudante de percussão interessado na performance deste repertório.

**Palavras-Chave:** Vibrafone solo, Música Popular Instrumental Brasileira, Harmonização a 4 vozes, Didática do Vibrafone

### **Brazilian Instrumental Popular Music on the Vibraphone: tools for arranging and performing**

**Abstract:** This paper presents some strategies for harmonization which can be used in arrangements of Brazilian Instrumental Popular Music for solo vibraphone. It is part of a broader research project that has been in progress at UFMG since 2013 and which aims to develop a body of pedagogical material that could help percussion students interested in the performance of this repertoire.

**Keywords:** Solo Vibraphone, Brazilian Instrumental Popular Music, 4-voice Harmonic Progressions, Vibraphone Pedagogy.

### **1. Introdução**

O acesso a instrumentos melódicos de percussão no Brasil cresceu consideravelmente nos últimos anos, em função da inclusão do seu ensino formal em várias faculdades e conservatórios e também de sua fabricação no país. O ensino dos teclados de percussão (incluindo o vibrafone) no Brasil é ainda muito atrelado ao repertório erudito, em sua maioria sendo obras já escritas para o instrumento e na linguagem da música de concerto, ainda que haja, em menor proporção, uma bibliografia voltada para a performance de jazz. O contato direto com a música popular brasileira, por sua vez, tem despertado em muitos estudantes o desejo de executá-la ao vibrafone. Neste momento, porém, eles se deparam com uma grande carência de material específico para o instrumento dentro do contexto da música popular brasileira.

Este artigo traz alguns dos resultados de uma pesquisa ampla intitulada de “Performance de Música Popular Instrumental Brasileira ao Vibrafone” que tem sido

conduzida na UFMG desde 2013, sob a coordenação do Prof. Fernando Rocha, com o apoio da FAPEMIG e do CNPq através da concessão de bolsas de iniciação científica. O termo ‘Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)’ é aqui utilizado através da definição proposta por PIEDADE (1999), que o aproxima do que ele também chama de ‘jazz brasileiro’, e por CIRINO (2005). Durante a pesquisa busca-se estudar as possibilidades do uso do vibrafone dentro deste contexto da MPIB, considerando seu idiomatismo, questões harmônicas, rítmicas e estilísticas. O objetivo é a elaboração de um material didático que permita ao estudante entender e aprender certas ferramentas que podem ser utilizadas na performance e arranjo de obras deste repertório para vibrafone solo.

Como o gênero MPIB é bastante amplo, a pesquisa tem sido dividida em ‘sub-projetos’, como: (1) o estudo do choro e as possibilidades de aplicação de ideias provindas dos baixos e contrapontos característicos do estilo; (2) Adaptações de arranjos de MPIB para violão solo e piano solo para vibrafone solo; (3) Estudo de harmonização a 4 vozes aplicada à performance de músicas de caráter tonal, como boa parte do repertório da bossa nova e de samba-canções; (4) Estudo de harmonização a 4 vozes aplicada à performance de músicas de caráter modal, como diversos gêneros da música nordestina, e também diversas obras do chamado ‘Clube da Esquina’. O presente artigo está ligado sobretudo ao terceiro sub-projeto desta lista. Iremos explicar e exemplificar (através de trechos de arranjos-estudos<sup>1</sup> produzidos ao longo da pesquisa) maneiras de se interpretar ao vibrafone solo uma partitura composta apenas por melodia e cifra.

## **2. Ferramentas para harmonização e arranjos de música tonal ao vibrafone**

Uma questão limitadora importante na harmonização no vibrafone é o uso de no máximo quatro notas ao mesmo tempo. Na verdade, se uma das notas a serem tocadas é a melodia, só nos resta outras três para serem escolhidas. Ao longo da pesquisa identificamos duas formas básicas de se pensar a montagem dos acordes para a harmonização de uma melodia ao vibrafone, respeitando seu idiomatismo e favorecendo o entendimento da harmonia e uma condução eficiente e natural das vozes: (1) Harmonização em bloco, a 4 vozes, com a melodia sendo colocada na voz

---

<sup>1</sup> Os arranjos-estudos aqui citados estão disponíveis com os autores do artigo.

da ponta (a mais aguda); (2) Harmonização baseada no uso das chamadas notas-guia (“guide notes”<sup>2</sup>).

Além destas duas formas de harmonização iremos também exemplificar uma outra ferramenta útil à construção de arranjos ao vibrafone, que é a construção de linhas melódicas de acompanhamento baseadas no princípio das “guide-lines”<sup>3</sup>. O objetivo é que a partir do conhecimento e estudo dessas ferramentas, o vibrafonista seja capaz de elaborar seus próprios arranjos e performance utilizando-as livremente.

### 2.1 Harmonização em bloco, a 4 vozes, com a melodia na voz mais aguda.

Nessa etapa utilizaremos, primeiramente, o tetracorde básico, ou seja, o acorde formado pela fundamental, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, de maneira que a melodia esteja sempre na voz mais aguda e o acorde seja completado a partir dela para baixo, inicialmente em posição fechada. Dessa forma a melodia fica clara pois está sempre na voz da ponta.

Para exemplificar esta técnica, usaremos trechos do nosso arranjo-estudo da música *Eu sei que vou te amar*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A técnica é bastante simples: completamos o acorde de cima para baixo, a partir da nota da ponta, que é a melodia. No primeiro compasso da música (Fig. 1), a melodia está na nota Si, que é a sétima maior do acorde. Precisamos completar com as outras notas do acorde (Dó, Mi e Sol). Fazemos isto de cima para baixo chegando a um acorde em posição fechada, neste caso, na sua posição fundamental, isto é, com a tônica no baixo.



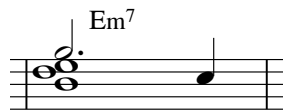
Quatro primeiros compassos do arranjo-estudo de *Eu sei que vou te amar*.

Já no exemplo 2, a melodia está na terça do acorde (Sol). Precisamos incluir a tônica (Mi), quinta (Si) e sétima menor (Ré). Neste caso, o resultado é o acorde com a quinta no baixo.

<sup>2</sup> “Guide-tones are those chord tones which are responsible for creating a chords essential harmonic (vertical) quality or sonority.” (CROOK, 1991).

<sup>3</sup> Guide-line “is a line that moves like a scale, in half steps or whole steps. And each note of that scale is a chord tone on its respective chord.” (BURTON, 2016)



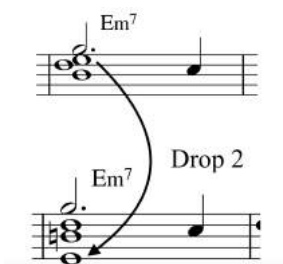


Primeiro acorde da parte B de *Eu sei que vou te amar*.

A inversão do acorde utilizada neste tipo de harmonização não é um fator preocupante. O que buscamos é deixar sempre claro tanto a melodia quanto a harmonia. Não estamos tão preocupados com o baixo. Na verdade, como o vibrafone tem uma extensão relativamente pequena e poucas notas na região grave (apenas uma quinta abaixo do Dó Central) é bastante comum que os acordes sejam tocados em inversões e não necessariamente na posição especificada pela cifra. Isto acaba favorecendo a própria condução das vozes entre os acordes e possibilita o melhor aproveitamento desta região mais grave do instrumento.

Em toda a primeira parte de *Eu sei que vou te amar*, a melodia caminha em graus conjuntos. Assim, esta harmonização com acordes fechados funciona bem e favorece a condução das vozes (Fig.1). Na parte B, porém, ocorrem saltos maiores na melodia que chega em registros mais agudos. Se mantivermos os acordes sempre em posição fechada teremos grandes saltos nas vozes da harmonia, que é algo que, em geral, devemos tentar evitar para que a condução destas vozes se dê de maneira mais suave facilitando o próprio entendimento do caminho harmônico. Para isto, podemos lançar mão de uma técnica conhecida como ‘Drop 2’ e que consiste em baixar em uma oitava a segunda voz (de cima para baixo) do acorde. (DELP, 1975)<sup>4</sup>

Na figura 3 mostramos o mesmo acorde da figura 2, mas agora utilizamos o Drop 2, ou seja, a segunda nota mais aguda do acorde (Mi) é movida uma oitava abaixo.



Demonstração do Drop 2 utilizado em alguns acordes do arranjo.

A figura 4 mostra os quatro primeiros acordes da seção B, nos quais a alternância entre posição fechada e aberta (drop 2) faz com que as vozes da harmonia

<sup>4</sup> Ron Delp também fala em ‘Drop 2 and 4’, que consiste em baixar em uma oitava tanto a segunda (pensando de cima para baixo) quanto a quarta voz do acorde. (DELP, 1975)

se movam mais suavemente, permanecendo, basicamente, na mesma região do instrumento.

4 primeiros acordes da seção B de *Eu sei que vou te amar*.

Em todos os exemplos citados até agora, a melodia estava em uma nota do tetracorde básico. Quando temos na melodia uma nota que não pertence a esse acorde, precisamos substituir uma das notas do tetracorde pela nota da melodia. Na situação da Figura 5, no primeiro tempo a melodia está no Ré (9<sup>a</sup> do acorde), que é uma nota que não pertence ao tetracorde. Decidimos omitir a fundamental (Dó), até porque ela aparece na sequência na melodia. O mesmo procedimento foi feito também no quarto compasso da figura 4 (acorde G7#5 com a nona na melodia).

Compasso 23 do arranjo-estudo de “Eu sei que vou te amar”.

Em geral, quando colocamos uma nona na harmonização, omitimos a tônica. Se colocamos uma sexta, omitimos a quinta. Já se a melodia está em uma quarta, optamos (dependendo da função harmônica) por omitir a terça ou a quinta.

Na performance de jazz e de MPIB é comum se adicionar extensões dos acordes (9<sup>a</sup>, b9<sup>a</sup>, #11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, b13<sup>a</sup>, #13<sup>a</sup>), mesmo quando elas não aparecem na cifra. Dessa forma precisamos também substituir alguma nota do tetracorde básico pela nota de extensão que queremos adicionar. É o caso do exemplo da Figura 6. Para adicionar a b9 (Lab) ao acorde, omitimos a fundamental (Sol).

Compasso 17 do arranjo-estudo.

De acordo com Levine, em acordes maiores de primeiro grau (função de tônica), podemos incluir a nona (LEVINE, 1989). Sendo assim, poderíamos incluir

uma nona no primeiro acorde do tema, CMaj7 (Fig. 1). Neste caso, omitiríamos a fundamental (Dó) e colocaríamos um Ré no seu lugar.

## 2.2 Harmonização baseada no uso da 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> como notas guia ('guide notes')

Em seu livro *The Jazz Piano Book*, LEVINE (1989) ressalta que a terça e a sétima são as notas que dão a qualidade dos acordes. Ou seja, a terça diz se ele é maior ou menor e a sétima ajuda a definir a função do acorde. Assim apenas olhando terça e sétima sabemos se o acorde é maior com sétima maior (função de I ou IV grau); menor com sétima (em geral com função de II grau, mas pode ser III, ou VI ou VII); ou maior com sétima menor (certamente função de dominante). Assim, Levine reduz a maioria dos acordes a três notas essenciais: a fundamental, a 3<sup>a</sup> e a 7<sup>a</sup>.

Como estudo, é muito útil fazer o exercício proposto por Levine, isto é, tocar a harmonia das músicas com a fundamental dos acordes na oitava mais grave (executada com a mão esquerda) e com a 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> na mão direita. Porém para elaboração do nosso próximo arranjo-estudo (*O amor em paz*, também de Tom Jobim e Vinícius de Moraes) utilizamos a terça e a sétima na mão esquerda, e a melodia na mão direita, sem incluir a fundamental no acorde. Essa é uma prática muito comum entre vibrafonistas de jazz pois, além destas duas notas (3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>), já representarem a 'qualidade' dos acordes, o encaminhamento de vozes gerado pelo seu uso é muito suave e, do ponto de vista ergonômico, o intervalo formado por elas (de 4<sup>a</sup> ou 5<sup>a</sup>), é muito confortável para a execução. Exemplos dessa técnica podem ser observados em várias transcrições de performances de Gary Burton (por exemplo em *Chega de Saudade*, música também de Tom Jobim e Vinícius de Moraes).

Na figura 7 mostramos a harmonização da melodia utilizando somente a 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> na mão esquerda. Notem que no terceiro compasso do exemplo (Bbmaj7) a melodia está na terça do acorde (Ré). Neste caso, ficamos apenas com uma nota na mão esquerda (a sétima maior do acorde, isto é, a nota Lá). É interessante perceber o movimento suave das vozes da harmonia (3<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>) neste trecho, no qual a harmonia corresponde a uma progressão II-V-I. No encadeamento do primeiro (Cm7) para o segundo acorde (F7), isto é, da subdominante para a dominante, a terça (Mib) do primeiro acorde é mesma nota que a sétima do acorde seguinte, e a sétima do primeiro acorde (Sib) está a um grau conjunto (1/2 tom) de distância da terça (Lá) do acorde seguinte. Do segundo (Fa7) para o terceiro acorde (BbMaj7), isto é, da dominante para a tônica, temos algo bastante semelhante: a terça (Lá) vira sétima e a sétima

(Mib) está a um grau conjunto da terça (Ré) do acorde de tônica. Ou seja, há um caminho melódico realmente suave entre as notas, e que também facilita a execução no vibrafone, pois gera pouco movimento intervalar e trabalha com intervalos confortáveis (quartas e quintas) entre as baquetas da mesma mão.



Compasso 9 a 11 do arranjo-estudo de *O Amor em Paz*, utilizando apenas 3as e 7as.

Ainda seguindo o livro *The Jazz Piano Book*, agora adicionaremos mais uma nota na harmonização. Ou seja, teremos terça e sétima na nossa mão esquerda e melodia e mais uma nota (a nossa escolha) na mão direita. Ou seja: tocaremos a **melodia, terça, sétima e mais uma nota**. A nota adicionada pode ser escolhida para dar determinado colorido ao acorde ou para favorecer um caminho melódico na progressão (isto é, com um sentido de ‘guide line’). A função harmônica e a melodia já estão asseguradas pelas outras três notas.

Para a adição de novas notas Levine sugere que, quando os acordes da progressão II-V-I forem inalterados (não possuírem b9, +9, +4, +11, b5, b13, ø, ou outra alteração), sejam adicionadas as seguintes notas:

- Ao acorde de II (subdominante relativa) adiciona-se a 5<sup>a</sup>
- Ao acorde de V (dominante) adiciona-se a 9<sup>a</sup> (ou b9)
- Ao acorde de I (tônica) adiciona-se a 5<sup>a</sup> e/ou a 9<sup>a</sup>

Na figura 8 exemplificamos a melodia inicial de *O Amor em Paz* sendo harmonizada por três notas: terça, sétima e uma outra nota (seguindo a regra acima), que acabou gerando uma interessante linha melódica cromática.



Primeiros compassos do arranjo-estudo completo de *O Amor em Paz*.

### Uso de ‘guide lines’ nos arranjos

A partir da definição de Gary BURTON (2016) entendemos as *guide lines* como linhas melódicas que se movimentam como uma escala, isto é, em tons e semitons, sendo que cada nota da linha é uma nota do acorde da progressão

harmônica em jogo Este conceito é bastante semelhante ao que na harmonia tradicional normalmente é chamado de condução de vozes (*voice leading*).

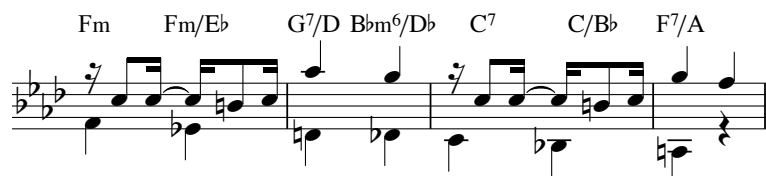
Existem diversas possibilidades de se conectar dois acordes usando *guide lines*. Como vimos anteriormente, em progressões II-V-I, a terça e a sétima de cada acorde formam boas *guide lines*. Outras notas dos acordes também podem gerar caminhos melódicos interessantes entre eles. Podemos utilizar estes caminhos para criar arranjos e contrapontos na nossa harmonização.

A figura 9 apresenta um trecho inicial da melodia da música *Caminhos Cruzados*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, acompanhada inicialmente apenas por uma *guide line* que passa pela 7ª dos dois primeiros acordes e depois pela 3ª dos dois próximos, criando uma linha cromática descendente (Sol# - Sol - Fa# - Fa). Nos quatro compassos seguintes, adicionamos a esta linha um pedal de duas notas (Lá e Mi) que dá um certo caráter modal a este trecho da música.



Primeiros compassos da música *Caminhos Cruzados* com o uso de uma *guide line*.

Um exemplo bastante comum de uso de *guide lines* na música brasileira é a figura do baixo do choro. O exemplo da figura 10 é um trecho de arranjo do choro *Ainda me recordo* de Pixinguinha e Benedito Lacerda, feito em um outro sub-projeto desta pesquisa. Como podemos observar, o baixo dos acordes é um exemplo de *guide line*, pois caminha em graus conjuntos ou cromatismos (os quais podemos reproduzir na mão esquerda, ao mesmo tempo que tocamos a melodia com a mão direita).



Trecho do arranjo-estudo de *Ainda me Recordo*.

No choro é muito comum termos contrapontos e/ou linhas de baixo, já criados pelo compositor, além de outros que acabam se tornando intrínsecos à

composição a partir da própria prática de performance. Para tocarmos essas músicas no vibrafone solo é interessante conseguirmos reproduzir esses elementos tão característicos do gênero.

### 3. Conclusão

Apresentamos nesse artigo breves exemplos de algumas ferramentas que podem ser utilizadas para se harmonizar uma melodia ao vibrafone, dentro do contexto da Música Popular Instrumental Brasileira. Tais ferramentas podem ajudar na elaboração de arranjos solo e também na performance do vibrafone em um contexto de grupo. O domínio de tais ferramentas facilita bastante a execução de partituras contendo apenas melodia e cifra. Como próximas etapas desta pesquisa, pretendemos focar na questão do ritmo e da performance de músicas de caráter modal, onde a harmonia normalmente é mais simples.

### Referências Bibliográficas

BURTON, Gary. *Jazz Improvisation*, curso online oferecido, pelo Berklee College of Music na plataforma Coursera, 2016.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). USP, São Paulo, 2005.

CROOK, Hal (1991) *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. Rottenberg: Advance Music.

DELP, Ron. *Vibraphone technique : four mallet chord voicing*. Boston : Berklee Press Publications, 1975

LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma; Sher Music, 1989.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*, In Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina: Actas del IIo. Congreso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, pp. 383-398.



## **Pandeiro de náilon: as técnicas de Osvaldinho da Cuíca, Ivison Santos e Pimpa**

*Gustavo Surian Ferreira*

*Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – gustavosurian@hotmail.com*

**Resumo:** A definição do instrumento pandeiro é bastante complexa, no entanto, ao analisar a maioria dos livros publicados, percebemos uma tendência de generalizar toda a pluralidade do instrumento em apenas aquele de 10 polegadas. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é analisar algumas das diferentes escolas existentes na execução do pandeiro de pele de náilon. Para isso, foram realizadas entrevistas com notáveis percussionistas da música brasileira que são residentes na cidade de São Paulo.

**Palavras-Chave:** Percussão brasileira, pandeiros, pandeiro de náilon.

### **Pandeiro with synthetic head: the techniques of the Osvaldinho da Cuíca, Ivison Santos e Pimpa**

**Abstract:** The definition of the Pandeiro instrument is quite complex, however, when analyzing most of the published books, we perceive a tendency to generalize the entire plurality of this instrument into only that of 10 inches, with goat skin. Therefore, the main goal of this work is to analyze some of the different styles in the execution of the pandeiro with synthetic skin. In this way, were interviewed important percussionists of Brazilian music who live in the city of São Paulo.

**Keywords:** Brazilian Percussion, Pandeiro, Pandeiro with synthetic head.

## **1. A PROBLEMÁTICA DO CONCEITO DE “PANDEIRO BRASILEIRO”**

Dentre os livros relacionados ao pandeiro podemos observar uma tendência de generalizar toda a pluralidade dos tipos de pandeiros em apenas um tipo: aquele de pele de couro (cabra), com 10 polegadas de diâmetro e cinco pares de platinelas. Isso pode ser visto em um importantes métodos de autoria de Luiz Roberto Sampaio e Vitor Camargo Bub intitulado "Pandeiro Brasileiro", que apesar do nome, trata das técnicas e ritmos (adaptados e originais) aplicados a esse instrumento já mencionado (pandeiro de choro) e não menciona os outros tipos de pandeiros existentes no Brasil. Não pretendemos com isso desmerecer esse importante método, mas mostrar que existem diversos outros "pandeiros brasileiros" que não foram mencionados nessa obra.

A ideia do pandeiro de couro como um instrumento completo timbristicamente, versátil e improvisador, surge a partir da década de 1990, quando o

percussionista carioca Marcos Suzano inicia um processo de desconstrução dos paradigmas do pandeiro e da percussão popular, ao deixar de utilizar o *set up*<sup>1</sup> de congas, bongôs e timbales e começar a inserir o pandeiro, tanto em trabalhos com importantes cantores quanto em grupos de música instrumental, onde esse instrumento ganha também o papel de solista. Podemos destacar dentre os inúmeros de seus trabalhos o álbum “Olho de Peixe”, de 1993, onde ele faz um duo com o músico e compositor pernambucano Lenine, cujo pandeiro é utilizado com uma afinação bem grave e executa padrões rítmicos até então inusitados. Assim, o pandeiro passa a ganhar uma “cara” nova e um papel de destaque dentro da música brasileira. Além do mais, com o auxílio de microfones com uma boa captação de graves, esse criativo músico mostrou o quão versátil este instrumento pode ser, tocando desde samba, choro, maxixe até *drum and bass* e *funk*, utilizando inclusive sintetizadores.

Outra figura importante nesse processo foi o percussionista Guello, que da mesma forma que Suzano, mas com estilo diferente, inseriu o pandeiro em diferentes formações instrumentais. Podemos destacar trabalhos como: o álbum “Valsa Brasileira” da cantora Zizi Possi que na quinta faixa - músicas “Escurinho” e “O samba e o pandeiro” emendadas - o pandeiro é o único instrumento que acompanha a cantora na maior parte da música; o Trio Bonsai com música instrumental brasileira e a Banda Mantiqueira. Dessa forma, em meio a esse quadro, surge uma série de métodos de pandeiro de couro, que são escritos por músicos que possuem formação teórica, como o livro do Marcos Suzano e os já mencionados no início do capítulo, que são as principais fontes que os estudantes formais de percussão têm acesso. Esse fato, juntamente com o papel de destaque que esses percussionistas citados têm no cenário musical atual, acabaram criando a ilusão de que o pandeiro de couro é o único “pandeiro brasileiro”, quando na realidade, outros tipos de pandeiros, como o náilon, também são muito utilizados.

## 2. ENTREVISTAS

### 2.1 Osvaldinho da Cuíca

Ganhador do primeiro título de Cidadão Samba de São Paulo, Osvaldo Barro é sem dúvida um dos maiores conhecedores do samba, em especial do samba paulista. É importante ressaltar que esse título é ganho apenas pelos indivíduos que

---

<sup>1</sup> Conjunto de instrumentos utilizados por um percussionista.



saibam: tocar vários instrumentos; dançar pelo menos partido alto<sup>2</sup> e falar com significativo conhecimento sobre a história do samba. Portanto, ele deve ter a competência de ser um representante ou embaixador do samba. Assim, além do entrevistado ser um exímio "bатуqueiro", criando um estilo próprio de tocar instrumentos como pandeiro, agogô, cuíca, frigideira, caixa de sapateiro entre outros, ele também esteve ao lado de dançarinos e malabaristas ao realizar acrobacias com mais de um pandeiro simultaneamente, apresentando assim uma visão abrangente do sambista como artista.

De acordo com Osvaldinho, foi nas mãos de um brasileiro que, assim como a cuíca que não tinha uma função musical (era utilizada como instrumento produtor de "ruídos"), o pandeiro ganhou um novo jeito de ser tocado, e ao longo dos anos, as indústrias de instrumentos, juntamente com os sambistas profissionais, foram desenvolvendo os instrumentos até chegar nos conhecidos hoje. Segundo o entrevistado, não se pode dizer com exatidão quem foi a primeira pessoa que colocou uma pele de náilon no pandeiro, porém, o que se sabe é que ela apareceu primeiramente nas caixas de bateria<sup>3</sup> e depois nos repiniques, tamborins, surdos, malacaxetas e pandeiros. esse instrumento.

O entrevistado mencionou também sua participação no desenvolvimento dos pandeiros da Gope<sup>4</sup> e no desenvolvimento do pandeiro e da cuíca da Contemporânea<sup>5</sup>. Osvaldo lembra também que quem emprestou um outro tipo de instrumento – reco reco de mola – para a mesma empresa, para ser copiado nos anos 60, foi o percussionista e ator Antônio Carlos Bernardes Gomes, conhecido por Mussum, integrante do grupo Originais do Samba. Desta forma, foi assim que ela começou a fabricar vários instrumentos para vender e, como moeda de troca, fornecia os instrumentos para este músico, de acordo com suas necessidades.

Fazendo parte desse mesmo modelo de parcerias, Osvaldo criou juntamente com Miguel Fasanelli – criador da empresa Contemporânea - a pele holográfica para pandeiros de náilon, e que posteriormente foi inserida nos tam tams e tamborins. Esse processo se deu pelo fato do músico Osvaldinho ter se apresentado

---

<sup>2</sup> Estilo de Samba que nasceu nos morros do Rio de Janeiro, e que é caracterizado pela presença de um refrão e de versos improvisados. Porém, esse mesmo nome é dado ao samba mais lento que as baterias das escolas de samba tocam, e que é diferente do partido alto carioca.

<sup>3</sup> Bateria como conjunto de instrumentos (caixa, bumbo, tons e pratos).

<sup>4</sup> Fábrica de instrumentos musicais fundada em 1962 pelo Humberto Rodella.

<sup>5</sup> Empresa brasileira de instrumentos musicais especializada em percussão.

juntamente com a Escola de Samba Vai-Vai<sup>6</sup> tocando o pandeiro e fazendo malabarismos com até dois pandeiros ao mesmo tempo, e por isso, o aspecto estético do instrumento deveria ser levado em conta. Pensando nisso, ele começou a colar nos seus pandeiros de 13 polegadas (maiores, mais pesados e com platinelas menores que o convencional para facilitar as acrobacias), tanto na pele, quanto no corpo, um tipo de papel *contact*<sup>7</sup>, importado dos Estados Unidos da América, e assim " O pandeiro reluzia quando jogado para cima". Porém, esse processo, por ser feito de forma artesanal, apresentava algumas imperfeições como pequenas bolhas que se formavam no decorrer da colagem do papel holográfico. Assim, Fasanelli desenvolveu o processo de fabricação das peles holográficas, que se constitui em prensar duas peles de náilon, muito finas e transparentes, com o papel *contact* entre elas.

De acordo com o próprio Osvaldinho, esse tipo de pele tem menos som do que as peles de náilon mais simples. No entanto, existem pessoas que preferem perder um pouco de potência sonora e melhorar o aspecto visual do seu instrumento.

O entrevistado faz questão de frisar que apesar de muita gente “torcer o nariz” para esse tipo de instrumento, ele toca, e aconselha se tocar com o pandeiro de náilon em situações em que há muitos instrumentos eletrônicos tocando junto, formações instrumentais grandes ou mesmo quando há instrumentos acústicos graves como baixo, violão de 6 e 7 cordas. Assim, o pandeiro de couro “some” nesse contexto, e se ouve apenas um pouco das platinelas. Ele menciona também que, nessa situação musical mencionada, o grave do pandeiro de couro não faz falta, pois essa região já está sendo preenchida por outros instrumentos como o tam tam, o surdo, o baixo e um pandeiro mais "sonoro" como o náilon é a melhor escolha. Outro ponto positivo do náilon, em relação ao couro, é a manutenção da afinação em diferentes temperaturas e umidade. Assim “se você comprou ele [pandeiro de náilon] afinado, não precisa mexer [nunca] mais”.

Em relação às diferenças no jeito de tocar o couro e o náilon, o entrevistado conta que o couro exige movimentos minuciosos, sendo assim considerado mais difícil que o náilon, em que a exploração do tapa e agilidade do polegar, são essenciais para uma boa execução. Podemos notar também que o ângulo do pandeiro

---

<sup>6</sup> Escola de Samba tradicional de São Paulo localizada no bairro do Bexiga.

<sup>7</sup> Tipo de papel autoadesivo.

em relação ao antebraço não muda quando ele troca de pandeiro (de couro para náilon) como pode ser observado na foto abaixo.



Figura 3: Osvaldinho da Cuíca tocando pandeiro de náilon de 10”

Fonte: Gustavo Surian Ferreira

Como exemplo de bom pandeirista de náilon, ele cita o músico Carlos Café do Pandeiro, que segundo ele fez escola devido à sua agilidade e criatividade.

De acordo com Osvaldinho “o pandeiro de couro ficou limitado à MPB, complemento de partido alto e formações instrumentais pequenas”, contudo, ele ainda usa os dois tipos nas suas gravações, dependendo da música.

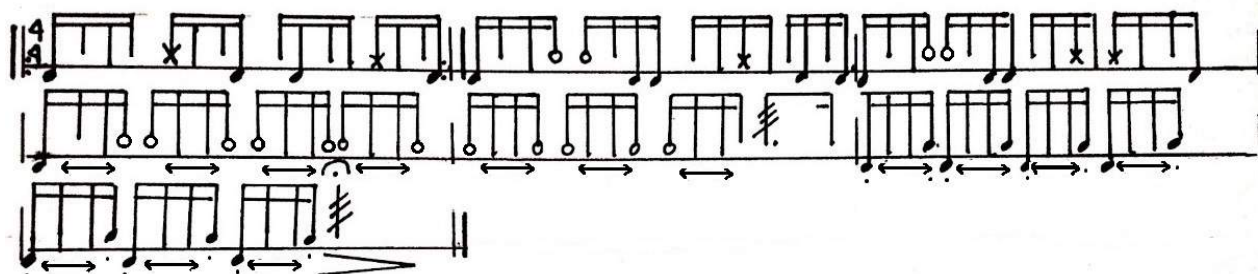


Figura 4: Solo de pandeiro de náilon realizado no início da entrevista.

Para transcrever esse pequeno solo, utilizamos a notação de Carlos Stasi<sup>8</sup>, porém com duas adaptações, pois essa notação representa apenas os sons do pandeiro de couro mais comuns, como pode ser observada na tabela abaixo:




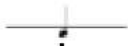



Stasi	Articulação
	Platinelas - Ponta dos dedos
	Platinelas - Parte da mão próxima ao pulso*
	Grave solto - polegar
	Grave abafado - polegar
	Grave solto - ponta dos dedos
	Grave abafado - ponta dos dedos
	Tapa - Slap

Figura 5: Quadro notacional de Carlos Stasi

Fonte: Carlos Stasi

\* Parte da mão onde estão localizados os ossos do carpo.

As adaptações feitas foram referentes ao:

- 1) *Rimshot* de dedos, pelo fato de não haver um símbolo que representasse esse som. Desse forma, decidimos representá-lo por um círculo grafada acima da linha, e com seu interior branco.
- 2) Som de platinelas produzido pela movimentação horizontal da mão esquerda. O motivo é igual ao anterior, e para representá-lo, colocamos setas embaixo das notas, indicando a direção do movimento da mão esquerda.
- 3) Rulo com a ponta dos dedos, que está representado pela nota sem a cabeça e com cortes na transversal.

<sup>8</sup> Carlos Eduardo Di Stasi é diretor do curso de percussão da UNESP e do grupo PIAP.

Analisando o solo de Osvaldinho da Cuíca, podemos concluir que se pode tocar muitos tipos de ritmos, e explorar uma grande variedade timbrística neste instrumento. Em apenas oito compassos, podemos contar 11 tipos de toques diferentes. Quanto ao ritmo, Osvaldinho inicia o solo com uma condução rítmica de funk, com repetições do grave do polegar e da parte de cima da mão, devido a necessidade de colocar o tapa após o toque das platinelas (dedos). Após o quarto compasso, a movimentação da mão esquerda, juntamente com a mudança dos graves e tapas, transforma o ritmo em samba. Vale lembrar que esse estilo de tocar o pandeiro, com movimentos horizontais da mão esquerda, é, segundo Osvaldinho, criação do pandeirista Carlos Alberto Sampaio de Oliveira, conhecido como Carlinhos Pandeiro de Ouro. E por fim, após tocar o samba, ele faz um rulo longo e decrescendo.

## 2.2 Ivison Santos

Em entrevista realizada no dia 22 de março de 2016 foram discutidas técnicas utilizadas no pandeiro de náilon, ritmos que são tradicionalmente tocados nesse instrumento e outros que são adaptações feitas pelo entrevistado, que também falou um pouco da sua trajetória com o pandeiro.

Ivison Santos é natural de Caruaru (Ceará) e veio recentemente para São Paulo visando aumentar suas possibilidades de trabalhos musicais.

Logo no início da entrevista, ele conta que seu contato com o pandeiro de náilon veio da sugestão de seu professor de pandeiro, Marconiel Rocha, de estudar com um pandeiro mais pesado e maior, para assim adquirir mais resistência da mão esquerda. Pensando nisso, ele escolheu estudar com o pandeiro de náilon de 12”<sup>9</sup>. No entanto, no decorrer desse processo, além dos fins propostos pelo seu professor, ele se identificou com a sonoridade e começou a desenvolver frases e ritmos que soavam bem para ele e para as pessoas ao seu redor, que frequentemente elogiavam seu trabalho, e dessa forma o náilon se tornou seu instrumento de trabalho.

Quando questionado sobre sua agilidade e técnica, Ivison diz que não ouve uma metodologia diferenciada, mas apenas um processo de ficar horas com o instrumento na mão, criando coisas novas. No início de seus estudos ele diz ter investido de sete a oito horas estudando diariamente, e atualmente, aproximadamente

---

<sup>9</sup> 12 polegadas de diâmetro.

três horas. A preocupação dele com o preparo muscular, que é essencial para conseguir tocar bem durante um longo período de tempo, fica nítida quando ele diz que: “O pandeiro é um instrumento ingrato. Como a gente trabalha com ele por batidas, cansa muito o braço. Então você tem que investir muito tempo para tocar bem o instrumento.”

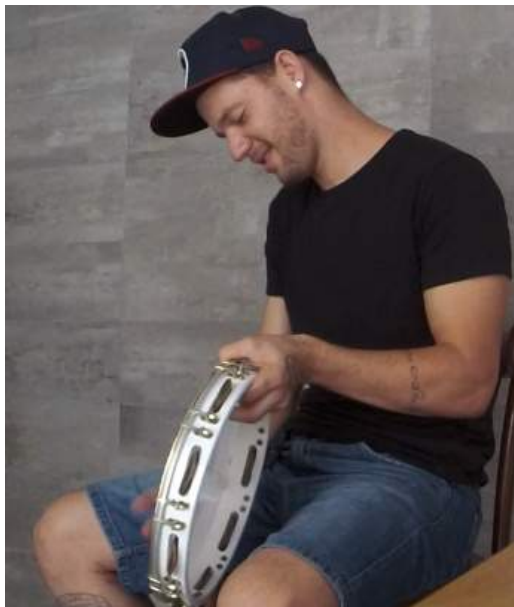
Vale notar que, apesar dele usar bastante o náilon, ele cita como referência pandeiristas de couro como Marcos Suzano e Jorginho do Pandeiro<sup>10</sup>, e isso influencia sua técnica, pois sua movimentação da mão esquerda com rotação é tradicionalmente usada no couro, o que é bastante difícil, pois realizar essa movimentação no pandeiro de 12 polegadas exige muito preparo e resistência da mão esquerda. Vale notar que esse movimento utilizado por Ivison é muito peculiar, o que o diferencia de muitos outros pandeiristas que executam esse movimento no pandeiro de 12 polegadas de forma horizontal, como o percussionista Osvaldinho da Cuíca.

Outro aspecto técnico mencionado por Ivison na entrevista está relacionado com o ângulo do pandeiro em relação ao antebraço, que diferentemente de outros pandeiristas, é de aproximadamente 90°.

Ivison diz que “Descobri que como o pandeiro de 12 polegadas é pesado, se eu segurar ele inclinado para baixo, vou cansar menos do que se eu segurar ele assim”.

---

<sup>10</sup> Pandeirista carioca nascido em 1930. Tocou com grandes nomes da música Brasileira como Jacob do Bandolim e o grupo Época de Ouro. É responsável pela criação de um estilo de tocar o pandeiro de choro que para fazer o fraseado utiliza o grave tanto no polegar quanto na ponta dos outros dedos.



*Figura 6: Ivison Santos tocando pandeiros de 12 polegadas*

*Fonte: Gustavo Surian Ferreira*

Na transcrição a seguir – cujo ritmo é o samba de latada<sup>11</sup>, adaptado ao pandeiro por Ivison – podemos perceber uma lógica de repetição da parte superior da mão que é frequentemente usada na execução desse instrumento.

*Figura 7: Ritmo de samba de latada adaptado por Ivison Santos para o pandeiro*

Neste ritmo abaixo, a condução das semicolcheias fica a cargo apenas da mão esquerda, que produz o som das platinelas através do movimento de rotação. Sendo assim, a mão direita toca apenas os graves e acentos.

---

<sup>11</sup> Gênero musical de origem nordestino executado originalmente com sanfona, zabumba, triângulo e pandeiro.

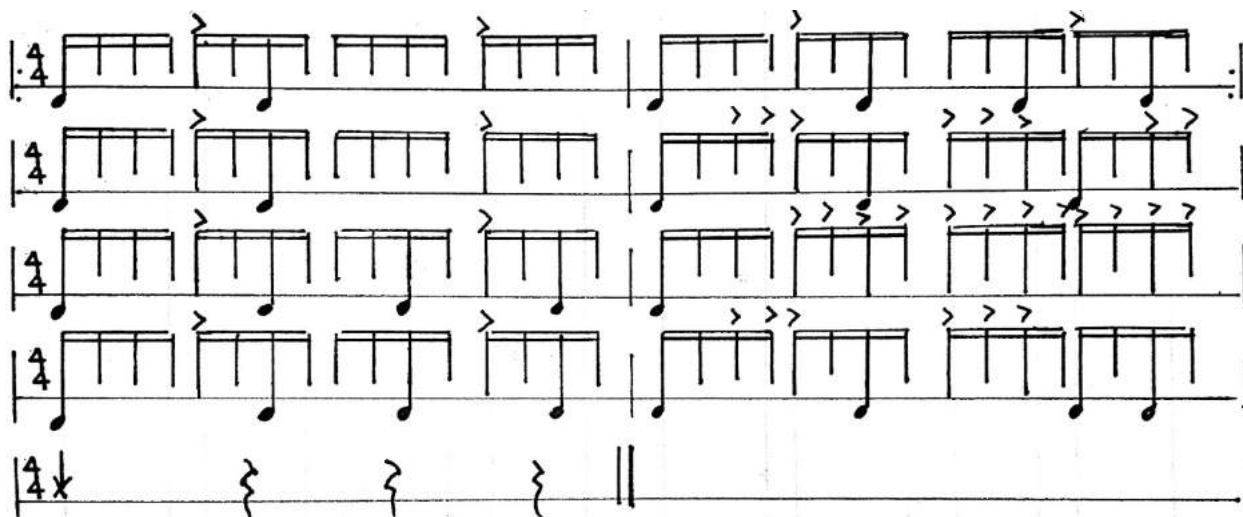


Figura 9: Ritmo de Drum and Bass adaptado ao pandeiro

### 2.3 Welington Moreira (Pimpa)



Figura 10: Welington Moreira tocando pandeiro de náilon

Fonte: Gustavo Surian Ferreira

Welington Moreira, popularmente conhecido como Pimpa, é natural do Rio de Janeiro e, assim como Osvaldinho da Cuíca, tocava pandeiro e fazia malabarismos com até dois pandeiros ao mesmo tempo. Por isso, ele veio para São



Paulo trabalhar com Osvaldo Sargentelli. Um ponto interessante a ser notado é que ele - diferentemente de Osvaldinho, que fazia malabarismo com pandeiros de 13 polegadas e tocava com pandeiros menores – normalmente toca com pandeiros de 12 polegadas que tenham um “certo peso”, tanto no de couro quanto no de náilon. A justificativa para isso se dá pelo fato dele preferir tocar com um pandeiro pesado para depois, quando for realizar os malabarismos, o corpo estar acostumado com o peso e não cometer erros, que podem machucar bastante o artista. Assim, segundo a visão particular do entrevistado, o modo de executar não varia do couro para o náilon, e a escolha de qual usar está relacionada com o estilo musical que será tocado. Para grupos de choro ele utiliza o couro, já para grupos de samba o náilon é preferência, assim como em situações que ele tenha que solar, pois o náilon "aparece" mais.

Logo no início da entrevista, ao ver o autor improvisando, Pimpa dá uma dica importante. Ela se refere à identidade musical que todos nós temos e precisamos encontrar. De acordo com Welington, é essencial para todos os músicos encontrar seu próprio caminho, caso contrário, eles ficarão a vida inteira "imitando" alguém, sem ter nosso próprio som. Segundo o entrevistado, você tem que procurar desenvolver a sua criatividade, as suas coisas. Se não você vai pegando uma coisa aqui, a outra ali, mas chega uma hora que você vai ter que encontrar o seu caminho.

Pimpa conta que seus improvisos são construídos a partir de motivos rítmicos. Assim, todo material que será exposto está relacionado com o início, pois é apenas um desenvolvimento, e para finalizar, deve-se expor o motivo novamente. Ao modo de ver dele, o improviso tem que ser espontâneo, sem nada ensaiado. Quando aparece a palavra improviso para ele, a pessoa tem que se "jogar", independente do que acontecer. Partindo deste princípio, ele critica os bateristas americanos, que apesar de serem muito técnicos, tem seus solos decorados e as seções pré-definidas. De acordo com Welington, isso não é música, pois eles não estão sendo "honestos" ao fazerem isso.

Welington Moreira preza por um estilo próprio de tocar, tanto o pandeiro, quanto a bateria. Em relação ao pandeiro, a apogiatura de quatro notas - executada através da percussão das unhas (indicador, médio, anelar e mindinho) grafadas através das fusas e semifusas, o *rimshot* com a ponta do dedo indicador e o rulo com a parte de baixo da mão, são alguns dos elementos timbrísticos que caracterizam seus solos. Apesar de outros pandeiristas também utilizarem esses

elementos, não foi encontrado no decorrer dessa pesquisa ninguém que formasse melodia de timbres como o entrevistado.

As transcrições presentes no decorrer deste trabalho tem apenas a função de registrar as ideias musicais, pois entendemos que a grafia musical não representa todos os detalhes da música. Dentre esses detalhes, está o que o Pimpa chama de tocar "mixado". De acordo com Welington, tocar mixado é ter a consciência de tocar os diversos sons e timbres de forma balanceada, o que conseqüentemente vai deixar a levada com mais suingue, e esse conceito pode ser aplicado em diferentes instrumentos.

A transcrições abaixo ilustra elementos musicais presentes em sua música, tais como: riqueza timbrística, criatividade, técnica. Vale notar que, nesse solo, as figuras de fusas e semifusas foram tocadas com a ponta (unhas) dos dedos indicador, média, anelar e mindinho, e tem a função de apogiatura.

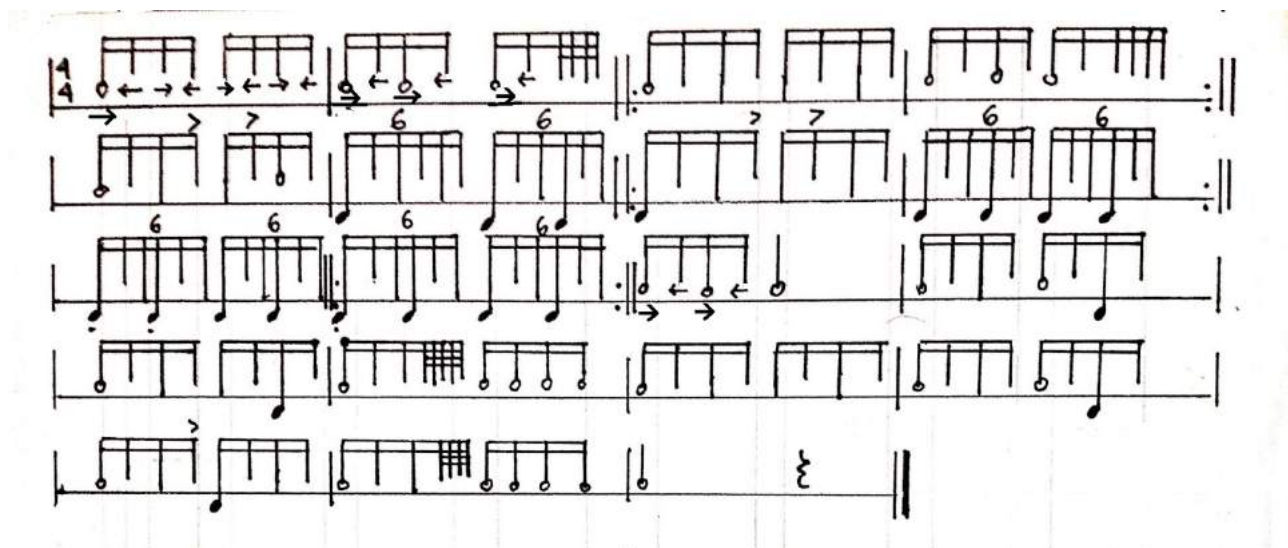


Figura 11: Solo de pandeiro de Welington Moreira

## Referências

SAMPAIO, Luiz Roberto; BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro: Volume 1*. Florianópolis: Bernúncia, 2006.

SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro: Volume 2*. Florianópolis: Bernúncia, 2007.



Entrevistas

CUÍCA, Osvaldinho da. *Entrevista realizada pelo autor*. Registro em áudio e vídeo. 2017.

MOREIRA, Welington. *Entrevista realizada pelo autor*. Registro em áudio e vídeo. 2017.

SANTOS, Ivison. *Entrevista realizada pelo autor*. Registro em áudio e vídeo. 2017

## Idioma e sonoridades do repinique: proposta de uma escrita musical

*Rafael Y Castro*

*Instituto de Artes da UNESP – rafaelbatucada@yahoo.com.br*

*Carlos Stasi*

*Instituto de Artes da UNESP – recostasi@yahoo.com*

**Resumo:** O instrumento repinique compõe um dos naipes de uma Bateria de Escola de Samba. Sua importância é muito grande por se tratar de um instrumento que exige muita criatividade e funções de liderança. Propomos um sistema notacional que possibilite demonstrar a diversidade de sonoridades e padrões rítmicos utilizados atualmente no instrumento dentro do idioma do Samba.

**Palavras-Chave:** Repinique, Bateria de Escola de Samba, Sonoridade, Notação.

### **Repinique's language and sonorities: a musical notation proposal**

**Abstract:** The repinique is an instrument that composes the drum section of a Samba School. It is very important for the fact it demands creativity and leadership. We propose a notational system to demonstrate the diversity of its sonorities and rhythmic patterns currently used within the language of Samba.

**Keywords:** Repinique, Drum Section, Samba School, Sonorities, Notation.

## 1. O repinique

O repinique é um tambor agudo de corpo cilíndrico e de metal formado por duas peles sintéticas: a bateadeira (superior) e a pele resposta (inferior). Também chamado de repique ou ripa, apresenta geralmente oito varetas de afinação e é tocado com uma baqueta numa das mãos, enquanto a outra percute a pele sem nenhuma baqueta. É o instrumento que lidera toda a performance de uma Bateria de Escola de Samba, seja em um ensaio, em uma apresentação de Bateria ou no próprio desfile de carnaval. Apesar de ter a função de condução rítmica desde o seu surgimento, é muito utilizado na execução de convenções rítmicas que demandam enorme criatividade na elaboração de arranjos – breques, bossas ou paradinhas. Como observa Farias, ele “dá o ritmo, andamento, e também é usado para puxar as paradinhas” (FARIAS, 2010: 79). Além disso, é responsável pela realização das chamadas<sup>1</sup> e dos cortes<sup>2</sup>. Por essas razões, é o único naipe que se divide em duas categorias: ripa de base e ripa de bossa.

Os executantes mais proficientes, normalmente quatro ritmistas<sup>3</sup>, são chamados de *primeiros ripa* ou *primeiros repinique* e trabalham sempre em parceria

---

<sup>1</sup> Células rítmicas padronizadas realizadas para iniciar uma execução.

<sup>2</sup> Células rítmicas padronizadas realizadas para finalizar uma execução.

<sup>3</sup> Percussionistas integrantes das chamadas Baterias de Escolas de Samba.

com o Mestre e os Diretores de Bateria. Eles são líderes que ficam em uma posição estratégica, no centro da Bateria, permitindo que todos os outros ritmistas – em média de 250 – escutem e visualizem o que virá em cada momento da performance. Esse alto nível de importância pode ser demonstrado pelo fato de que é o único naipe para o qual é realizado um concurso específico chamado *Ripa de Ouro*, realizado pela Liga das Escolas de Samba, para escolher o melhor executante dentre as várias Escolas. Resulta que inúmeras técnicas e sonoridades são utilizadas para que o instrumentista possa realizar suas funções de maneira adequada, bem como se expressar com a maior criatividade possível. “É um instrumento solista cuja capacidade de improvisação do executante é essencial” (BOLÃO, 2003: 62).



Figura 1: Primeiros repiniques do GRCES Império de Casa Verde.  
Da esquerda para a direita: Vitor da Candelária, Luan Barbosa, Anderson Jorge Enéas,  
Roberto de Aquino do Santos, Bruno Xavier, Lucas Mercês.  
Fonte: Rafael Y Castro.

## 2. O uso atual do repinique, os trabalhos sobre o instrumento e sua notação

Iniciamos a averiguação do uso do repinique nas Baterias na década de 1990. Desde então, foram observadas mais de vinte Baterias de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo que em seis delas, atuamos como ritmistas: Império do Cambuci (1995 a 1998), Caprichosos da Zona Sul (1995 a 1998), Imperador do Ipiranga (1996-97), Barroca Zona Sul (1997-98), Unidos de São Lucas (1999 a 2002) e Império da Casa Verde (de 2012 até o presente momento). Atuamos também em gravações e apresentações externas realizadas pelas Escolas e, para um maior aprofundamento sobre a enorme diversidade de material a respeito do instrumento em questão,

coletamos também informações em entrevistas com sujeitos participantes dessas Baterias.

Analisando vários trabalhos sobre o tema – métodos e livros (GONÇALVES; ROCCA, 1994; GONÇALVES; COSTA, 2000; ROCCA, 1994 e BOLÃO, 2003) observamos que os mesmos não apresentam, em geral, informações básicas ou atualizadas a respeito do instrumento dentro deste contexto. Por exemplo, nenhum deles apresenta padrões como o *ijexá*<sup>4</sup> ou mesmo aqueles característicos do ripa mor, amplamente utilizados nos dias de hoje. Além disso, em alguns trabalhos, os sistemas notacionais utilizados sequer representam, de forma básica e coerente, os padrões rítmicos mais essenciais à execução musical do repinique nas Baterias. Assim, com base em todo o material levantado, propomos uma notação que nos parece mais coerente e eficiente com relação ao uso contemporâneo do instrumento, tanto naquilo que se refere à sua diversidade sonora como técnica. Neste sentido, alguns conceitos e modelos de notação anteriormente apresentados por nós, e que foram amplamente utilizados em diversos trabalhos na última década (LACERDA 2008, 2014, 2016 e SAMPAIO 2004, 2007), mostraram-se como os mais adequados para nossa adaptação e ampliação, de forma a apresentar determinadas *levadas* – padrões rítmicos normalmente executados pelo repinique.

---

<sup>4</sup> Ritmo Afro-Brasileiro utilizado no candomblé e nos blocos afros da Bahia, como os Filhos de Gandhi e Ile-ayê. Esse motivo rítmico feito pelo repinique tem origem na mesma célula idiomática do agogô no ritmo afro-brasileiro. Trata-se então da apropriação de um padrão rítmico conhecido e utilizado num determinado instrumento para ser usado em outro.

## Notação








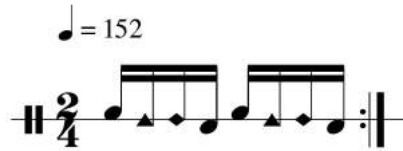
	Mão direita com baqueta no centro da pele
	Rimshot 1: mão direita com baqueta próxima ao centro da pele
	Rimshot 2: mão direita com baqueta próxima ao aro
	Mão esquerda na borda: grave/aberto
	Mão esquerda no centro: tapa/fechado
	Aro ou corpo do instrumento com baqueta na mão direita
	Toque múltiplo: mão direita com baqueta

Figura 2: Legenda da proposta de escrita musical para o repinique.

### 3. Levadas: Básica, Partido Alto, Ijexá, Surdo Mor, Repique Mor e respectivas variações

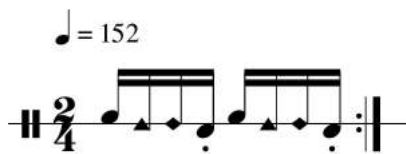
a) Levada básica:



b) Levada básica com tapa no primeiro toque da mão esquerda:



c) Levada básica com tapa nos dois toques da mão esquerda:



d) Levada de partido alto, frequentemente utilizada em solos e performances em concursos e exibições diversas:



e) Variações da levada de partido alto:







f) Levada de Ijexá:



g) Variação da levada de Ijexá:



h) Levada do surdo mor da Bateria da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. O surdo mor é um instrumento menor parecido com um surdo de terceira. É encontrado somente nessa Bateria:



i) A mesma levada anterior com o ciclo mais tradicionalmente utilizado em variações:

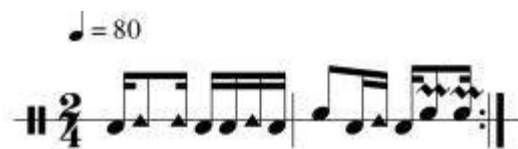


j) Levada de repique mor, instrumento inspirado no surdo mor. É um repinique maior, mais comprido e mais grave. O padrão rítmico, nesse

caso, é inspirado no toque do Samba de Roda presente nos atabaques do candomblé, bem diferente da levada do surdo mor:



k) Variações da levada do repique mor:



l) As variações abaixo são muito utilizadas na chamada Subida do Samba, quando os instrumentos fazem o maior número de variações. Todos os exemplos seguintes servem tanto para o repinique tradicional, quanto para o repique mor.



m) Outras possibilidades com essa mesma intenção; utilizando, além do rimshot<sup>5</sup>, o centro e o toque múltiplo no instrumento (com a baqueta da mão direita), recurso técnico muito característicos no repinique:



n) Variações com o uso de tapas “deslocados” na mão esquerda:



<sup>5</sup> Sonoridade extraída da baqueta em contato com a pele e o aro do instrumento simultaneamente.



## Referências

### Métodos

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. *O Batuque Carioca*. Rio de Janeiro: Groove Produções e Edições, 2000.

GONÇALVES, Guilherme; ROCCA, Edgard. *A Percussão Popular e os Ritmos Brasileiros*. Curitiba, 1994.

ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro*. Vol. I. Florianópolis: Bernúncia. 2004.

\_\_\_\_\_. *Pandeiro Brasileiro*. Vol. II. Florianópolis: Bernúncia. 2007.

TIBÉRIO JÚNIOR, Armando; MARCONI, Fernando Carlos; SAMPAIO, Luís Roberto. *Percussão Brasileira*. São Paulo: Livre Percussão, 1987.

LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Edição do autor, 2008.

\_\_\_\_\_. *Instrumentos e Ritmos Brasileiros*. Vol. I. Edição do Autor, 2014.

\_\_\_\_\_. *Instrumentos e Ritmos Brasileiros*. Vol. II. Edição do Autor, 2016.

### Livros

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

FARIAS, Júlio Cesar. *Bateria: o coração da Escola de Samba*. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2010.

### Dissertações

CASTRO, Rafael Y. *Função, importância e linguagem do repinique e seu executante nas Baterias das Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo, 2016. 139 páginas. Dissertação de Mestrado. UNESP.



## Elementos rítmicos, tímbricos e formais da Saya afro-boliviana

*Christian Quenta Herrera*

UNICAMP – christianquentaherrera@gmail.com

*José Augusto Mannis*

UNICAMP – jamannis@unicamp.br

**Resumo:** o presente trabalho é uma apresentação dos resultados parciais de nossa pesquisa sobre a rítmica da Saya afro-boliviana. Articula-se por meio de uma crítica propositiva sobre as pesquisas etnomusicológica feitas até agora. Ao mesmo tempo, propomos uma metodologia de análise a partir dos conceitos de “pulso” e “adição rítmica” de Sandroni e as “estruturas de pulsações” de Gramani. O principal objetivo é propor um primeiro modo de abordagem para o estudo rítmico da Saya afro-boliviana.

**Palavras-Chave:** música afro-boliviana, adição rítmica, estrutura de pulsações, camadas, interligação.

### **Rhythmic, timbra, and formal elements of afro-bolivian Saya**

**Abstract:** Or present work is a presentation of partial results of our research on a rhythmic Afro-Bolivian Saya. It is articulated through a critical proposal on the ethnomusicological research formulated until now. At the same time, a methodology of analysis was proposed from the concepts of "pulse" and "rhythmic addition" of Sandroni and "structures of pulsations" of Gramani. The objective is a first approximation to the rhythmic study of Afro-Bolivian Saya.

**Keywords:** Afro-Bolivian music, rhythmic addition, pulse structure, layer, interlocked.

## 1. Introdução

O presente artigo é uma primeira apresentação de nossa pesquisa sobre as estruturas rítmicas, tímbricas e formais da Saya afro-boliviana<sup>1</sup>. Embora a Saya tenha sido amplamente estudada do ponto de vista etnomusicológico, social e histórico, há uma grande lacuna nessas pesquisas: não existe nenhum estudo especializado com foco específico na dimensão musical. Basicamente, os estudos sobre a Saya têm apresentado um conjunto de elementos culturais e simbólicos que caracterizam a música sem contudo o suporte de nenhuma análise musical que comprove ou

---

<sup>1</sup> A Saya é uma expressão sonora, cultural e política dos descendentes africanos na Bolívia, caracterizado pela dança, o uso de tambores, uma rítmica particular e o canto: “A Saya inicia-se com uma introdução denominada Isidoro Belzu, ela tem duas partes, a primeira inicia com o canto de um varão, e na segunda o varão é acompanhado por uma mulher. Posteriormente, a persona que iniciou começa uma canção que normalmente refleti o contexto no qual desenvolve-se a atividade ou acontecimento, e a *cuancha* só intervém nos coros. Em uma terceira parte, o canto é acompanhado por um coro de homens e mulheres. As mulheres fazem a voz aguda e os varões a voz mais grave, que contrastam num coro de vozes. Quando termina o coro começa a copla que é interpretada individualmente por um homem ou uma mulher. Esta ação permite voltar de novo ao coro as vezes que vejam conveniente os cantantes ou a situação mereça” (BALLIVIAN apud ZAMBRANA, 2014: 217, tradução nossa).

relacione seus postulados. Em um sentido etnomusicológico, estamos conscientes da importância do contexto social para abordar, apreender, estudar e entender a música de qualquer cultura, mas neste caso, o problema recorrente das pesquisas feitas até agora permanece suspenso: qual é a “relação efetiva” dos sentidos culturais e simbólicos da Saya afro-boliviana com os elementos musicais de sua origem? Por enquanto, não é possível saber com exatidão qual é a relação exata dos elementos culturais e musicais até que se possa fazer uma análise formal que permita estabelecer elementos de confluência e divergência com os dados existentes.

Partindo da audição, transcrição e análise de seis Sayas, documentadas na pesquisa de Wálter Sánchez e Mónica Rey, no livro *El tambor mayor* (1998), nosso artigo divide-se em três partes. Na primeira vamos ler sintética e criticamente algumas das caracterizações musicais da Saya, oriundas de pesquisas etnomusicológicas bolivianas. Na segunda, já identificados os elementos conflitivos encontrados nas pesquisas, introduziremos um marco teórico que nos permitirá atingir novos objetivos na audição da Saya. Esse marco está relacionado ao que entendemos em nossa pesquisa por ritmo, transcrição e sua realização. Na terceira parte do trabalho mostraremos os padrões rítmicos básicos da Saya, além de suas particularidades formais mais importantes. Apresenta-se neste artigo um resumo parcial desses padrões, levando-se em conta que os dados aqui oferecidos ainda estão em estudo e desenvolvimento. Finalmente, na última parte do trabalho, realizaremos uma breve reflexão teórica entre os dados encontrados, a relação da pesquisa musicológica com a etnomusicológica e as possíveis perspectivas deste trabalho.

## **2. O som e o significado cultural: a música latente**

A literatura sobre a Saya afro-boliviana poderia dividir-se de maneira geral em muitas partes, mas neste artigo propomos duas: por um lado, é possível encontrar lugares comuns sobre o estilo, especificamente, no uso de alguns conceitos musicológicos e literários que caracterizam e constroem *a priori* os traços musicais da Saya; por outro lado, a percepção sonora e musical dos instrumentos, induzida pelas relações culturais e simbólicas, constrói, com ou sem intenção, funções musicais que não sempre são fatos sustentados com elementos musicais.

Desenvolvendo a primeira ideia, existe na maioria dos textos a proposta, consolidação e reiteração de conceitos musicológicos e literários que aparentemente descrevem a natureza da Saya, sendo estes:

a) o metro de 2/4 como unidade de medida: “Em um compasso de dois quartos (definido pela melodia do canto), o tambor maior vai marcando colcheias (QUISPE, 1994: 164, tradução nossa).

b) a polirritmia como característica do ritmo: “O que percebemos da estética e formas afro-bolivianas são os ênfases distintos no texto e percussão, a polirritmia produzida por tambores de dois e três vocês (tamanhos)” (TEMPLEMAN, 1995: 92, tradução nossa).

c) Alternância de coplas e “contraponto” entre as vozes como característica formal da Saya: “Estabelecido o ritmo entoam-se as coplas, primeiro cantam os varões para depois ser respondidos pelas mulheres, em um sentido de contraponto” (PAYE PAYE, 1992: 190, tradução nossa).

Apesar de que essas ideias não sejam completamente erradas para entender a Saya, elas representam e constroem, consciente ou inconscientemente, um marco teórico de análise musicológica (clássico) cujo alcance ainda está por descobrir-se e provar-se. Acreditamos, por exemplo, que não se discutiu suficientemente a importância e validade da percepção do metro de 2/4 para uma reflexão sobre o “ritmo binário” na Saya, como tampouco percebeu-se a tremenda importância do conceito de “copla” e suas implicações em uma música que *a priori* é de raiz africana.

Algo similar acontece com a descrição e a funcionalidade dos instrumentos musicais. Note-se que o significado simbólico dos tambores da Saya, produto das relações sociais na comunidade afro-boliviana, gera princípios determinantes da musicalidade e do efeito sonoro. Vejamos, por exemplo, como o Tambor Maior é considerado o “instrumento de maior hierarquia dentro da musicologia própria da Saya que leva uma simbologia de autoridade e predominância em relação aos outros instrumentos, transformando-se em um verdadeiro meio de comunicação” (REY, 1998: 59, tradução nossa). Apesar desse significado (cultural) ser importante para entender o Tambor Maior, ao mesmo tempo, esses conceitos/palavras não explicam com clareza alguns fenômenos musicais que se repetem, como é o caso do grau de variabilidade/improvisação ocorrendo no Tambor Maior, assim como os padrões rítmicos mais importantes e suas variações.

### **3. A metodologia: pulso elementar, adição rítmica e estruturas de pulsações**

Chegando neste ponto podemos afirmar nosso intuito de estudar as estruturas rítmicas da Saya afro-boliviana, mas como isso não foi feito até agora e este é um

trabalho pioneiro, como poderemos conduzir esse estudo e como poderíamos propor um método analítico? Levando em conta a natureza de nosso objeto de pesquisa, chegamos ao Brasil com a ideia de estudar a bibliografia sobre a rítmica africana, os estudos etnomusicológicos sobre a herança rítmica africana no Brasil e as aplicações das propostas teóricas sobre o tema. Na sequência desse processo, apresentamos, sinteticamente, alguns dos conceitos mais importantes que constroem o método que estabelecemos para análise.

Sandroni é sem dúvida um dos autores brasileiros que mais ilumina nosso estudo das músicas afro-americanas. No livro *Feitiço Decente* (2001) ele desconstrói conceitos musicológicos tradicionais utilizados para analisar a música brasileira (principalmente o conceito de “sincope” empregado por Mario Andrade) e apresenta, fundamentado nos modelos teóricos de A.M. Jones e Arom, novas noções para a análise musical. Uma de elas é a noção de “adição do pulso elementar ou unidade de tempo”, sendo que numa notação tradicional o pulso é “dividido” em valores iguais (binários ou ternários), mas na música africana, o ritmo é entendido de outra maneira: “Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração a través da soma das unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum” (SANDRONI, 2012: 18). Sendo a Saya uma música de raiz africana, será possível entendê-la, portanto, sob o aspecto de um pensamento aditivo de ritmo?

Contudo, é impossível simplesmente contar todas as pulsações dos ritmos da Saya ou de qualquer outra música. Elas estão organizadas e contribuem para a construção de uma forma. É por isso que o conceito de “frase rítmica” na música africana é muito importante, pois ela constrói padrões desde a soma dos pulsos, onde “a principal característica destas frases era a mistura do que pareciam unidades do tipo binário e ternário” (SANDRONI, 2012: 18). Nesse contexto, temos o trabalho fundamental de Gramani, na sua *Rítmica* (2013), na qual ele propõe um método de estudo da rítmica quase no mesmo princípio da teoria africana. Por exemplo, para Gramani, o ritmo é entendido mais sob a lógica aditiva do que sob a de subdivisões, pois a soma dos “pulsos” pode gerar frases rítmicas ou padrões por meio da “decodificação de células rítmicas em estruturas de pulsações e contraposição de marcações regulares em subdivisões diferentes” (GRAMANI, 2013: 12).

Nosso estudo propõe, portanto, uma análise genérica dos padrões mais importantes da Saya afro-boliviana levando em conta esta perspectiva teórica. Assim,



neste artigo apresentaremos algumas das estruturas rítmicas produto de nossa análise parcial da Saya até este momento, e que mostram, basicamente, uma primeira aproximação a seus padrões.

#### **4. Elementos rítmicos, tímbricos e formais da Saya**

Nesse caminho, no livro *Music in West Africa* (2005) de Ruth M. Stone, a autora desenvolve e constrói um conceito muito útil para pensar a música africana e que pode-nos ajudar a expor e imaginar o desenvolvimento dos padrões da Saya. Trata-se do conceito de *layer*. Basicamente, esta noção propõe que os distintos níveis rítmico/tímbricos nas músicas africanas são, na verdade, camadas que vão se sobrepondo: “Os intérpretes do *slit log drum* (kono) executam pequenos padrões de várias notas interligadas com padrões de outros instrumentos. Disposto em camadas (*layers*) sobre os padrões instrumentais, os cantores entoam pequenos padrões interligados com algum outro” (STONE, 2005: 37, tradução nossa).

A partir desta perspectiva, o que temos musicalmente é um conjunto de padrões desenvolvidos no tempo, cuja repetição constante é apresentada em forma de camadas tímbricas. Portanto, quando estudamos a rítmica africana, é preciso entender que ela não funciona a partir do conceito tradicional de metro, mas, pelo contrário, ela tem outras formas de organização de pulsos binários e ternários (SANDRONI, 2012: 18). Como já foi colocado, a organização dos pulsos (ternários ou binários) é feito aditivamente, em camadas, sem a influência de nenhum metro. Nesse caminho, Gramani criou seu sistema de números (por exemplo 21, 211, 2111 ou 21111) para expressar a “relação” entre dois valores (GRAMANI, 2013: 15), onde “1” representa o valor mínimo da frase rítmica (seja binária ou ternária) e “2” significa duas vezes “1” (o dobro), mas é preciso que cada número seja pensado/escutado como uma unidade que poderá ser mais longa ou curta.

Nesse sentido, alguns dos padrões mais representativos, produto de nossa análise das Sayas, são os seguintes:

a) O Tambor Maior:

Padrão 22



Padrão 112



Padrão 211



Padrão 211112



b) O Tambor Menor:

Padrão 222



Padrão 2112



c) CoanCHA:

Padrão 211



Padrão 22



Padrão 411



Padrão 2222



Padrão 22



Padrão 222



## c) Voz/Coro

Padrão 132

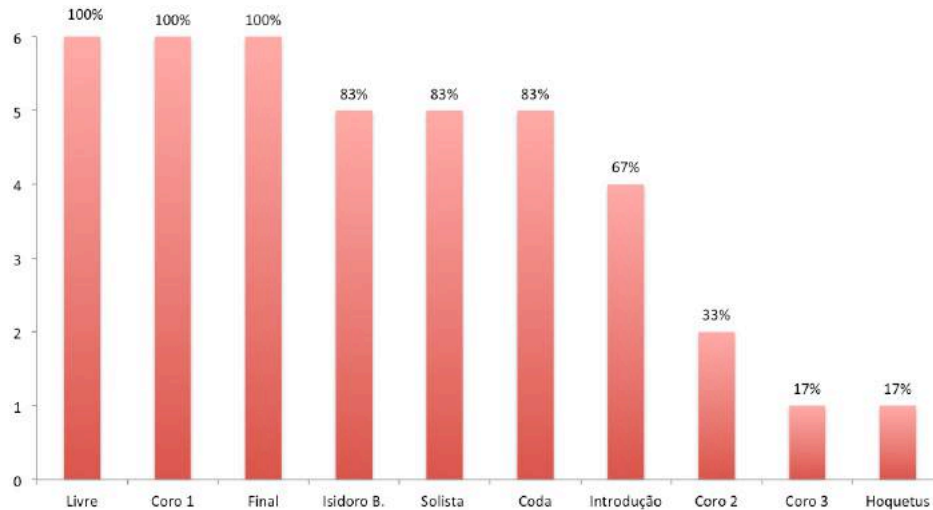


Padrão 2



Obviamente, os padrões rítmicos e tímbricos aqui apresentados são uma abstração geral da Saya afro-boliviana, mas na prática (por exemplo, em uma oficina de percussão) funcionam perfeitamente para se ter uma ideia musical. Temos que lembrar que esses padrões têm variantes, com diferentes timbres e interpretações particulares em cada performance. Os padrões aqui apresentados têm que ser considerados apenas como um guia e não uma representação acabada da Saya, como acontece nas partituras da música erudita. Estes guias apresentam padrões rítmicos que, a partir de diversas estratégias, possibilitam a construção de um discurso mais longo. Essas estratégias as discutiremos em outra oportunidade.

Por enquanto, para se ter uma ideia da forma da Saya e expor suas diferentes partes, podemos perguntar-nos qual é a forma da Saya afro-boliviana e qual é a singularidade que ela apresenta? De maneira geral, a partir das transcrições que realizamos, pudemos identificar várias partes, constituindo seções em seis Sayas, como apresentado a seguir:

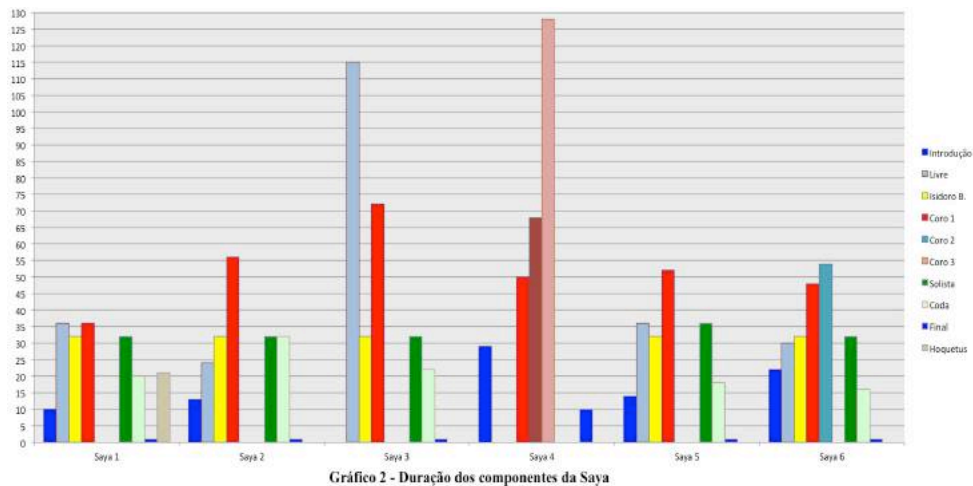


**Gráfico 1 - Elementos formais da Saya**

Em um primeiro momento, detectamos dez partes cuja totalidade não se encontra em todas as Sayas (*introdução, livre, Isidoro Belzu, coro 1, coro 2, coro 3, solista, hoquetus, coda, final*). Portanto, foi importante destacar as partes de fato recorrentes, para estabelecer uma “forma básica da Saya”. No gráfico 1 podemos observar como as partes denominadas *livre, coro 1 e final* estão presentes em todas as seis sayas analisadas, ou seja, em 100% dos casos; as partes denominadas como *Isidoro B., solista e coda* estão presentes em cinco sayas, dando o 83% dos casos; a *introdução* está em quatro das sayas, ou seja, 67% dos casos; finalmente, os casos mais isolados foram o *coro 2*, presente em duas sayas e o *coro 3* e o *hoquetus* presentes em apenas uma Saya, tendo uma frequência menor que 50%.

A partir da tendência até aqui consolidada, é possível chegar à seguinte conclusão: a forma básica da Saya poderia ser algo como *Introdução, Livre, Isidoro B., Coro, Solista, Coda e Final*.

Em segunda instância, foi muito interessante observar como cada uma dessas partes têm durações diferentes em cada Saya, mas também ocorrem semelhanças. Isso que dizer que, não só é possível determinar as partes mais representativas da Saya, como também é possível apresentar com maior profundidade a essência dessa representatividade em termos de duração ou quantidade dos pulsos: algumas destas partes têm extensões exatamente iguais ou muito similares. Olhemos no seguinte gráfico:



A partir destas proporções é possível sugerir que, além das partes da “forma básica”, existem partes como *Isidoro B.* (cor amarela) que têm exatamente a mesma quantidade de pulsos em cinco Sayas analisadas, neste caso trata-se de 32 pulsos. Ou para o *Final*, com um único pulso em cinco Sayas. Outra constante interessante é o *Solista* (cor verde) que em quatro Sayas tem a extensão de 32 pulsos, diferenciando-se da “Saya 5”, na qual tem 35 pulsos, com apenas três pulsos de diferença. Isso significa que a Saya tem partes que se repetem identicamente quanto à sua duração, estabelecendo assim marcos formais característicos.

#### 4. Conclusões

Até agora fizemos uma análise preliminar da Saya afro-boliviana. Nosso foco foi tentar encontrar uma resposta à questão de como analisar o ritmo da Saya. Colocamos conceitos e elementos da teoria da música africana para criar uma metodologia de análise. Nossos dados são ainda parciais. Contudo, acreditamos que esta análise é o primeiro passo para desenvolver nossos estudos sobre as variações rítmico/tímbricas, as relações entre os instrumentos e a natureza e origem dos padrões. Aliás, nosso objetivo é ainda maior, pois queremos saber qual é a “relação efetiva” dos sentidos culturais e simbólicos da Saya afro-boliviana com os elementos musicais. Nesse longo caminho, acreditamos que a relação da musicologia e a etnomusicologia é necessária, porque entendemos que só a partir dessa relação construtiva é que será possível investigar a natureza da Saya e de propor novos questionamentos para o desenvolvimento desta pesquisa.

Guardamos para futuras reflexões o fato de encontrar constantemente na literatura referências da Saya e sua relação histórica com a escravidão do povo de Angola e Congo, quase em um sentido de herança automática: “A Saya é uma dança tradicional de origem africana” (QUISPE, 1994: 164, tradução nossa). Embora, como já demonstrou Mukuna, no seu grande livro *Contribuição bantu na música popular brasileira* (1978), o que temos na América são elementos da música africana, mas a “formulação” desses elementos vai depender diretamente da cultura onde essa expressão foi desenvolvida. No caso da Saya, é importante perguntar-nos, qual é essa “formulação” dos elementos rítmicos apresentado neste artigo? Que tem de “boliviano” na Saya? Esperamos resolver essa e outras questões em nossa pesquisa.

## Referências

ACOSTA, Leonardo. África y la música del nuevo mundo. In: *Música y descolonización*. Caracas: Fundación editorial el perro y la Lana, 2006. p. 203-224.

AROM, Simha. *African Polyphony and polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BLACKING, John. *How musica is man?* London: Faber and Faber, 1973.

BRIDIKHINA, Eugenia. La vida urbana de los negros en La Paz en el siglo XVIII. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1995. p. 23-32.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JAMES. Koetting. Analysis and Notation of West African Ensemble Music. Disponível em:  
[https://www.ethnomusic.ucla.edu/images/acrobatfiles/ethnomusic/koetting\\_tubs.pdf](https://www.ethnomusic.ucla.edu/images/acrobatfiles/ethnomusic/koetting_tubs.pdf)

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira margem, 2000.

ORISABOL. *Radionovela “sangre nueva, fuerza viva”*. 2 CD de mp3. La Paz: Fundación Praia, Reino de los Países Bajos, Embajada Británica, 2011.

ORISABOL. *Radionovela “el aviso del pijmo”*. Dois CD de mp3. La Paz: Fundación Praia, Reino de los Países Bajos, Embajada Británica, 2012.

PAYE, Remberto. La saya de Chicaloma. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1992. p. 185-194.

QUISPE, Filemón. Historia y tradición: la música afroboliviana. In: *Reunión anual de etnología*. Tomo II. La Paz: Musef, 1994. p. 155-183.



REY, Monica. La saya como herencia cultural de la comunidad afro-boliviana. Em: *El Tambor Mayor*. Cochabamba: Simón I. Patiño, 1998. p. 57-88.

\_\_\_\_\_. La saya como medio de comunicación y expresión cultural en la comunidad afroboliviana. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 2000. p. 133-136.

ROMERO, Javier. La Saya no es la saya. Decir la verdad para mentir. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1995. p. 175-184.

SANCHEZ, Walter. Los sonidos del Tambor Mayor. In: *El Tambor Mayor*. Cochabamba: Simón I. Patiño, 1998. p. 7-56.

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

STONE, Ruth. *Music in West Africa*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TADESQUI, Vida. La identidad cultural de los afrobolivianos. Khana Revista Municipal de Culturas. La Paz, No 50, 2008.

TEMPLEMAN, Robert. “Renacimiento de la saya: el rol que juega la música en el movimiento negro en Bolivia”. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1995. p. 89- 94.

TOKUNAGA, Maya. *Solidaridad en saya. Un movimiento musical afroboliviano*. DVD (50 min), som, cor. La Paz: 2013.

ZAMBRANA, Amílcar. *El Pueblo afroboliviano. Historia, cultura y economía*. Cochabamba: SAIH, FUNPROEIB, CONAFRO, CEPA, 2014.



## **ESCOLA DE BATUQUE: relato da experiência pedagógica com percussão na comunidade Zumbi dos Palmares em Santa Bárbara d'Oeste.**

*Helio Alexandrino Pacheco Cunha*  
*Universidade Estadual de Campinas – helio\_cunha@hotmail.com*

**Resumo:** o artigo relata uma experiência pedagógica em uma comunidade carente no interior de São Paulo dialogando com conceitos discutidos por teóricos da educação. Tendo como referência o trabalho de Paiva (2004), expõe o conceito do que seria uma abordagem integradora do ensino musical. A partir de Gordo (2015) expande o conceito para a relação da música com a educação formal e com a própria realidade social e cultural dos alunos. Ao final, propõe o palco como uma ferramenta motivacional, educacional e transformadora.

**Palavras-Chave:** ensino de percussão; educação musical; práticas em grupo; projetos sociais.

**Escola de Batuque: report of the pedagogical practice with percussion in the Zumbi dos Palmares community in Santa Bárbara d'Oeste, Brazil.**

**Abstract:** the article reports a pedagogical experience in a favela in the state of São Paulo, dialoguing with concepts discussed by education theorists. With reference to the work of Paiva (2004), it exposes the concept of what would be an integrative approach to musical education. From Gordo (2015), it expands the concept for the relationship of music with formal education and with the social and cultural reality of students. Finally, it proposes the stage as a motivational, educational and transformative tool.

**Keywords:** percussion instruction; musical education; group practices; social projects.

### **Introdução**

Em meados de 2014 iniciei um trabalho no Ciep Carmelina Pellegrino Cervone, uma escola de nível fundamental, de período integral na cidade de Santa Bárbara d'Oeste. Essa escola tinha uma característica que a diferenciava das demais, que é a sua proximidade com a comunidade Zumbi dos Palmares. O assentamento, que deixou de existir em 2017 porque as famílias foram reintegradas, tinha péssimas condições de infraestrutura e abrigava o funcionamento do tráfico de drogas. O perfil comum dos alunos apresentava histórico de abandono, abuso sexual, problemas psicológicos e psiquiátricos e subnutrição.

Após dois anos de trabalho com apoio imprescindível da direção da escola e cooperação com os professores das demais disciplinas pudemos notar um quadro de mudanças significativas no qual as crianças saíram do completo desinteresse pela música para a criação de um grupo de percussão que se apresentou em diversos



eventos importantes na região de Santa Bárbara e Americana e comoveu a opinião pública em um mini-documentário chamado Escola de Batuque.

Este artigo propõe compreender esse fenômeno pela perspectiva da educação musical e dos teóricos que discutem sobre propostas de educação musical no nível não formal como Paiva (2004) e Gordo (2015). Apontando práticas pedagógicas integradoras como uma forma de relacionar a arte com a vida, e permitir que a música se comunique positivamente com o ensino formal.

### **1. No palco nasce um artista**

O ensino musical tradicional, ou seja, aquele fundamentado na tradição europeia, onde o aluno deve receber o conhecimento transmitido pelo professor a fim de que desenvolva habilidades individuais, se opõe do ponto de vista conceitual, ao que autores contemporâneos chamam de uma abordagem integradora. Neste caso, o aluno é participante do processo pedagógico e o desenvolvimento das suas habilidades artísticas ultrapassa o campo das habilidades musicais de leitura, técnica e execução. O desenvolvimento do aluno deve abranger a composição, a improvisação, a apreciação, a literatura, entre outras áreas. Além disso, seu histórico cultural e seu contexto social não são deixados de lado para que se privilegie unicamente um repertório de referência (Paiva 2004).

Segundo Gainza (1983) todo processo educativo se preocupa fundamentalmente com a absorção de novos elementos e com a expressão daquilo que o indivíduo tenha absorvido. A integração desses processos “conduzem à comunicação e à tomada de consciência, objetivos primordiais de toda educação” (p.15). (PAIVA, 2004: 17)

Essa abordagem é integradora também porque tem a propriedade de estabelecer conexões entre a educação formal e não formal, além de se relacionar diretamente com a realidade vivenciada pelos alunos no cotidiano. A falta desta relação entre o aprendizado e a realidade é uma das causas do distanciamento dos alunos em relação à escola e a aproximação das ruas, segundo Gordo (2015: 130). A autora também propõe que a educação formal e não formal estão atreladas entre si uma vez que “o surgimento e o crescimento da educação não-formal acabou ocorrendo devido à falta de alcance da escola formal” e “o olhar pedagógico, crítico e

político” existente na educação não formal “foi possível, provavelmente porque seus condutores são escolarizados e tiveram uma formação acadêmica, sem isso, talvez suas atividades não fossem além do lúdico” (GORDO, 2015: 137). Dessa forma, a educação não formal, se projetada para ser mais do que uma atividade de entretenimento, pode ser de grande valia para que assessore a educação formal no papel de manter uma ligação entre o mundo escolar e o mundo cotidiano dos alunos.

Outro aspecto importante da integração de diferentes áreas do conhecimento e do cotidiano à prática pedagógica é que o ensino não ocorre de forma compartimentada, em outras palavras, não há um momento separado para a aprendizagem porque ela ocorre em todo o tempo. Os alunos aprendem enquanto tocam, mas também aprendem enquanto afinam ou guardam os instrumentos. Enquanto trocam a pele ou preparam os detalhes para uma apresentação.

Tramonte (2001) destaca a Pedagogia da Ação Escolar, presente nos vários conhecimentos necessários para a organização dessas agremiações carnavalescas, indo desde suas atividades mais elementares até o desfile, passando pela pesquisa e construção dos enredos, reconhecimento dessa pesquisa nas fantasias e alegorias, entre outros, como os conhecimentos disciplinares básicos da escola formal aliados as artes plásticas, teatro, conhecimentos do mundo do trabalho (costura, carpintaria, solda etc.), que mesmo sem serem percebidos, na maioria das vezes, são realizados e compreendidos com alegria e diversão (...). (GORDO, 2015: 137)

Essa abordagem integradora se estabelece no projeto realizado no Ciep Carmelina Pellegrino Cervone de diversas formas. Os alunos participam ativamente do processo de criação das peças musicais, da preparação dos tambores, da afinação, da manutenção e da escolha dos instrumentos que vão tocar. Alguns alunos ganham certa maturidade na sua função dentro do grupo e passam a ajudar colegas com maior dificuldade, o que segundo Mestrinel é um passo adiante no processo de aprendizado para uma consciência mais ampla do seu papel e da sua atuação musical.

Os ritmistas acabam fazendo uma autocrítica no momento em que explicam e demonstram para os novatos como executar um instrumento. Eles precisam verbalizar uma ação realizada quase que intuitivamente. Refletir sobre sua maneira de tocar funciona como uma auto-avaliação, apresenta perspectivas dos caminhos percorridos para se conseguir tocar, das dificuldades encontradas e superadas (ou não). Mesmo que o ritmista tutor não se dê conta, ao ensinar ele analisa sua própria maneira de tocar. O ritmista aprendiz se reflete nesta experiência, se reconhece e/ou estranha, altera sua percepção, coloca-se em outro ponto de vista, cria novas perspectivas. O ato de educar/ensinar cria outro tipo de relação do ritmista com seu fazer musical, trazendo uma consciência mais ampla,

além de um domínio mecânico e técnico de seu instrumento.  
(MESTRINEL, 2015: p.8)

Neste processo integrador, muitas vezes o aprendizado ocorre sem que haja consciência dele. Segundo Paiva (2004: 52) "todos contribuem para o crescimento de todos" e tudo contribui para o aprendizado. Um exemplo claro disso é o aprendizado da cooperação e da interdependência no grupo. No momento em que estão trabalhando juntos, as brigas que são comuns no ambiente escolar dão lugar ao trabalho em grupo. Por fim, desenvolvem a consciência de que dependem uns dos outros. Isso é perceptível quando um chama a atenção do outro pelo erro. A indignação é um traço que mostra a consciência de que o trabalho do outro afeta o meu, afeta o todo e só o meu bom trabalho não é suficiente.

Dentro desse ponto de vista da abordagem integradora, foi possível notar o grande potencial do palco como uma ferramenta motivacional e educativa. Por um lado, o palco evidencia aos alunos suas fragilidades, ou seja, os pontos em que ainda precisam se dedicar. Isso acontece sem que o professor tenha que colocar diante do aluno suas dificuldades. Ele se torna capaz de avaliar sua performance. Por outro lado, o palco também estimula; mostra ao aluno o motivo do trabalho; coloca-o diante do público; diante do aplauso; e o faz experimentar o gosto de ser aceito; de ser prestigiado. O palco tira o aluno da sua condição de aprendiz por alguns momentos e faz nascer um artista.

## **2. Do primeiro contato à transformação**

Logo no início foi possível perceber que somente o preparo pedagógico e musical não seria suficiente para conduzir os alunos ao aprendizado e ao contato com o universo da percussão. Os alunos apresentavam completo desinteresse pela disciplina. Mais do que desinteresse, era possível perceber que não havia qualquer perspectiva de vida que justificasse gastar algum tempo aprendendo a tocar um instrumento musical. Grande parte dos alunos apresentava dificuldade de concentração; de coordenação; de assimilação; e de superar dificuldades naturais do aprendizado.

Era muito comum o mesmo aluno participar ativamente de uma aula e se recusar a participar da seguinte ou até chegar a atrapalhar o andamento da aula

contagiando outros alunos. Também havia momentos em que certos alunos estavam motivados e começavam a tocar bem o instrumento, mas posteriormente passavam por períodos de desinteresse e indisciplina.

A conduta tinha que ser mais dura em alguns momentos, mas em outros era mais importante estabelecer um diálogo, ouvi-los e buscar maior aproximação. No início do trabalho era impossível dar instrumentos nas mãos de todos os alunos. Era preciso criar estratégias para que todos pudessem experimentar o sabor de executar corretamente o instrumento, ao mesmo tempo, era necessário manter a disciplina. Havia dificuldade de compreensão do conteúdo e de fazer com os alunos sentissem o mesmo pulso, processo que é fundamental para a execução em grupo.

O que iniciou a mudança foi a criação de pequenas apresentações no ambiente da escola e permiti-los experimentar o momento específico e pontual da performance em público. Aos poucos os alunos mais comprometidos tomaram consciência do resultado da aprendizagem e os alunos mais desinteressados sentiram que estavam perdendo algo. Esse foi um passo inicial importante para a transformação. O medo dos desafios propostos pela aprendizagem e o medo de gostar daquela experiência estranha deu lugar ao surgimento de talentos incríveis.

### **3. O medo dá lugar ao talento**

Após dois anos foi possível perceber uma completa transformação dos alunos. O desinteresse, a dificuldade de superação e o medo do desconhecido deu passagem ao surgimento de verdadeiros artistas. Os menos talentosos para a arte da percussão aprenderam a força que habita na persistência, no esforço, no poder da união, ou seja, no quão longe se pode ir quando há disposição para aprender com o outro. Mães e professores relataram mudanças disciplinares na escola e em casa.

Foi possível perceber um fenômeno que ocorreu de forma absolutamente precoce na vida desta comunidade, que é a mudança cultural do ambiente escolar. Isso significa que crianças inicialmente desmotivadas a estudar música incorporaram a percussão no seu cotidiano. Alguns alunos passaram a aguardar a chegada do professor no portão e ficar depois do expediente escolar para ensaios extras. Toda a escola, incluindo os alunos do primeiro até o quinto ano, passou a respirar este ambiente musical.

Uma grande experiência foi vê-los subir no palco do Teatro Municipal da cidade para um espetáculo para os professores e diretores de toda a rede pública de Santa Bárbara d'Oeste. Eles já tinham participado anteriormente de dois espetáculos realizados pela escola naquele teatro, mas naquele dia eles foram realmente acolhidos pela plateia, que os aplaudiu de pé. A reação do público naquele dia impactou a vida de muitos deles, que dias depois comentaram sobre o ocorrido:

“Antes de entrar no palco eu já tava todo arrepiado. Meus pelo até subiu de tão arrepio que eu tava, depois que eu subi lá os pelo até saiu voando de medo. Eu fiquei muito emocionado quando eles levantou e começou a aplaudir” – relato de um aluno participante do projeto.

#### **4. Escola de Batuque**

Em 2016 o trabalho de dois anos ganhou o nome de Escola de Batuque. Foi gravado um mini documentário registrando os resultados do trabalho e ação da música na comunidade. O documentário foi lançado nas redes sociais e alcançou quase 150.000 pessoas em todo o Brasil. Foram mais 40.000 visualizações no Facebook, 700 compartilhamentos e mais de 200 comentários. O vídeo foi compartilhado na Austrália com o total de mais 18.000 visualizações por pessoas de diferentes partes do mundo.

O trabalho comoveu a opinião pública na região. Os jornais publicaram sobre o projeto na primeira página com manchetes como: “O batuque que transforma” ou “Escola de Batuque transforma vida de crianças em Santa Bárbara”. Após o documentário o grupo foi convidado a se apresentar com a Banda Sinfônica Municipal de Americana no Teatro Municipal da cidade. Foi uma experiência inédita para os alunos, para a comunidade e para a própria Secretaria de Educação de Santa Bárbara d'Oeste, onde alunos da rede pública municipal se apresentaram com uma formação musical profissional, em um teatro completamente lotado, como uma atração artística. Depois disso houve muitas apresentações em diversos eventos da região, teatros, escolas particulares e na Universidade Salesiana de São Paulo (campus Americana).

Ao final do ano de 2016, depois de mais de 10 apresentações o grupo apresentava um padrão disciplinar completamente diferente do que se observava em 2014. Além disso, demonstrava seriedade nas aulas, que muitas vezes se transformaram em ensaios, e apresentava desenvoltura artística no palco. Alguns

demonstraram uma nova condição de autoestima e relataram o caráter transformador e conscientizador desta experiência: “A música e a percussão mudou minha vida” – relato de um aluno participante do projeto.

## 5. Conclusão

Refletimos sobre o conceito discutido por Paiva (2004) sobre uma abordagem integradora do ensino musical. Dialogamos com outros autores propondo compreender as atividades pedagógicas no contexto do ensino não formal como uma prática que deve dialogar com o ensino formal e também promover aos alunos o contato com a realidade da vida, ou seja, o histórico social e cultural de cada indivíduo.

Através da experiência ocorrida no Ciep Carmelina Pellegrino Cervone, na cidade de Santa Bárbara d’Oeste, no interior de São Paulo, refletimos sobre a experiência de proporcionar aos alunos o contato com o palco como uma experiência transformadora em diversos pontos de vista. O contato com o palco colocou crianças de uma comunidade marginalizada como agentes culturais ao invés de simples reprodutores da cultura de massa ao passo que se transformaram em artistas diante de um público apresentando a música popular brasileira. Promoveu autoconsciência e mudança de autoestima, um processo transformador na vida de crianças em situação de vulnerabilidade social.

Como propõe Gohn (2007: p.14), a educação não formal deve ser “um espaço concreto de formação com a aprendizagem de saberes para a vida em coletividade” Conforme cita Mestrinel<sup>1</sup>, “restaurar as condições de companheirismo, consciência corporal, educabilidade e plasticidade, que são fundamentais à sobrevivência da espécie” pode ser um trabalho de extrema importância a ser realizado pela prática musical em grupo, desde que ela ocorra de forma integradora, levando em consideração a realidade social e cultural do grupo.

## Referências

GOHN, Maria da Glória. Não-fronteiras: universos da educação não-formal. 2. ed. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2007.

---

<sup>1</sup> [...] restore the conditions of fellow-feeling, body awareness, educability and plasticity that are basic to the survival of the species (MESTRINEL, 2015: p.10 apud: Blacking 1977, p.6).



GORDO, Margarida do Espírito Santo Cunha. *O CARNAVAL É O QUINTAL DO AMANHÃ: saberes e práticas educativas na escola de samba Bole Bole em Belém do Pará*. Campinas, 2015. 215p. Tese de doutorado. Unicamp.

PAIVA, Rodrigo G. *Percussão: Uma Abordagem Integradora dos Processos de Ensino Aprendizagem*. Campinas. 2004. 151p. Dissertação de Mestrado. Unicamp.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina*. XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Associação Brasileira de Educação Musical. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2015. 14 paginas. Disponível em:  
< file:///C:/Users/sound/Desktop/Artigo/1169-4451-1-PB.pdf >



## **A introdução da percussão melódica, através do glockenspiel, nas oficinas de percussão do Projeto Guri, ministradas nos Centros de Internação da Fundação Casa na capital e interior de São Paulo**

*Rafael Y Castro*

*Instituto de Artes da UNESP – rafaelbatucada@yahoo.com.br*

*Carlos Stasi*

*Instituto de Artes da UNESP – recostasi@yahoo.com*

**Resumo:** Esse trabalho tem a intenção de mostrar a importância da introdução da percussão melódica nos cursos de percussão proporcionados pelo Projeto Guri aos jovens internos que cumprem medida socioeducativa nos Centros de Internação da Fundação Casa. Mostra aspectos da transformação do ensino e da aprendizagem no maior projeto social do país que utiliza a música como ferramenta de inserção dos indivíduos na sociedade.

**Palavras-Chave:** Projeto Guri, Fundação Casa, Percussão, Social.

### **The introduction of melodic percussion, through the use of glockenspiels, in percussion workshops of Projeto Guri at confinement centers of Fundação Casa, São Paulo**

**Abstract:** This work points out the importance of introducing melodic percussion in the musical programs offered to young convicts at confinement centers of Fundação Casa in the state of São Paulo. It also shows the transformation of processes of teaching and learning in this major social Project in Brazil that uses music as a tool for individual reinsertion in society.

**Keywords:** Projeto Guri, Fundação Casa, Percussion, Social.

O Projeto Guri é considerado o maior projeto social do país, utilizando a música como ferramenta de inclusão a partir de diversos cursos de instrumento oferecidos no estado de São Paulo, entre eles os que ocorrem nas oficinas de percussão presentes nos Centros de Internação<sup>1</sup> (CI) e Centros de Internação Provisória<sup>2</sup> (CIP). Desde a sua criação no ano de 1995 foram abertos diversos polos de ensino de música que têm transformado gerações ao longo dos seus 22 anos de atuação. Atualmente, o Projeto Guri tem 305 polos com diversos cursos de instrumento no estado de São Paulo, sendo que 290 desse total dispõe do curso de percussão. A Fundação Casa tem 24 polos na capital e 16 no interior, num total de 40 polos que utilizam o glockenspiel nas oficinas de percussão. O instrumento foi implantado gradativamente nos polos, até chegar nesse número. A escolha por esse instrumento melódico de percussão deveu-se ao menor custo e praticidade, visto ser o

---

<sup>1</sup> Locais onde os jovens internos ficam de 3 meses a um ano.

<sup>2</sup> Locais onde os jovens internos ficam até 3 meses.



menor teclado de percussão. As aulas ocorrem duas vezes por semana com a duração de 1:30 horas nos CI e 1:00 hora nos CIP. Nos centros que possuem mais cursos do Projeto Guri – violão e coral, por exemplo –, há mais 30 minutos para prática de conjunto entre todos os cursos. O formato das aulas e oficinas inicialmente ministradas nos polos era bastante diversificado, pois no início não havia uma equipe educacional que acompanhasse as atividades no campo. Isso acabou proporcionando aos educadores e alunos uma possibilidade ampla de desenvolvimento, já que muitos educadores foram mudando suas abordagens pedagógicas de acordo com a prática diária. Atualmente, há o auxílio de uma equipe educacional que acompanha todas as atividades de diversas maneiras.



Imagem 1: Jovens da Fundação Casa em apresentação do Projeto Guri no Encontro de Polos realizado no Memorial da América Latina em 2005. Propositamente, a qualidade da imagem não pode ser muito boa; já que os jovens, pela legislação brasileira, não devem ser expostos publicamente.

A partir de 2011 foi criado um material didático específico para os cursos de instrumento – o livro do educador e o livro do aluno. Este último foi feito para que cada aluno pudesse levar o material consigo, podendo ter pleno acesso às atividades orientadas a partir dos conteúdos progressivos existentes no livro do educador. Apesar da implantação desse material didático, foi necessária a utilização de outros materiais de apoio, devido a diversidade do naípe de percussão. Justamente por isso, no ano de

2015, os próprios educadores da Fundação Casa organizaram uma apostila específica contendo um compilado de 42 melodias, previamente utilizadas no campo para a introdução da percussão melódica. Somam-se a esses os materiais utilizados para entendimento dos fundamentos técnicos para duas baquetas e do próprio material didático do Projeto Guri. Esses educadores organizaram um número de melodias que já eram executadas nas oficinas, reconhecendo e valorizando o repertório do aluno, ampliando esse conhecimento a partir de melodias populares e eruditas, trazidas por alunos e educadores. Por exemplo, ao propor alguma obra, ou mesmo um tema do repertório erudito – que fizesse sentido e tivesse algum significado para os alunos –, podia-se criar um arranjo para a percussão, mesclando estilos e ritmos populares como o samba e o Hip Hop.

[...] a necessidade de substituição dos métodos rígidos de trabalho por procedimentos em que temas estudados de maneira criativa conduzem a outros, o que permite a construção, pouco a pouco, de uma rede de relações, e é desse modo, que se constroem o conhecimento e a experiência do sujeito. (FONTERRADA, 2008, p.190)

Neste sentido, ressaltamos a importância do compartilhamento do conhecimento, para que este não seja sempre apresentado por uma única via, podendo ser construído através de reflexões entre educador e aluno. Desta forma, o material coletado e organizado pelos educadores é de extrema relevância para o ensino atual da música, já que busca sintonizar-se com o próprio conhecimento dos jovens internos. Ou seja, neste projeto é necessário considerar o que é trazido da rua pelos jovens internos – um repertório musical muito rico que transita entre melodias de Rap utilizadas pelo movimento Hip Hop (bastante forte em São Paulo), melodias de sambas conhecidos como aquelas cantadas por Zeca Pagodinho e outras referências da música popular brasileira como Tim Maia e Luiz Gonzaga. Por outro lado, muitas composições e arranjos são também criados pelos próprios alunos, com o estímulo e acompanhamento dos educadores. Afinal, estes possuem conhecimento técnico pedagógico considerável, tanto pela formação musical formal em diferentes instituições (Escolas de Música e Universidades) como pela experiência no campo através dos anos, o que proporcionou o desenvolvimento de uma metodologia própria em parceria com a equipe educacional do Projeto Guri.

Assumimos que aqueles que compõem e executam apresentam substancial compreensão intelectual do potencial das ideias musicais e de suas possibilidades de desenvolvimento. A análise intelectual classifica as opções, mas deve ser aliada ao ouvido sensível, a fim de tomar decisões artísticas que coloquem os elementos estruturais em seus lugares de ênfase mais eficazes. (PAYNTER, 1992, p.12)

A autonomia dos formadores é fundamental para que se abram novos caminhos e, havendo uma troca entre formador e público, através da criatividade possível no ensino coletivo, podemos ampliar muito nossas possibilidades musicais. No Projeto Guri busca-se valorizar os conhecimentos individuais dos formadores e dos alunos, e considerar o que cada um traz de bagagem musical, sempre valorizando o indivíduo e incentivando seu crescimento motivacional através da música. Como este trabalho sustenta-se numa rede formada por diretoria educacional, gerência pedagógica e artística, coordenadores técnicos, supervisores, educadores e alunos, é necessário entender a diversidade e fomentar a autonomia para o surgimento de novas possibilidades. Foi através deste processo que a equipe de educadores de percussão da Fundação Casa detectou a necessidade da criação de material específico para o ensino da percussão melódica, além dos métodos de ensino tradicionais já anteriormente utilizados. Em geral, percebemos que esta proposta da equipe educacional vem automaticamente motivando os alunos, através da criatividade e competência desenvolvidas com autonomia e responsabilidade. Na verdade, nisto reside o êxito da proposta. Para os jovens internos que cumprem medida socioeducativa observamos o interesse em um instrumento praticamente inacessível dentro deste contexto, o que despertou uma nova possibilidade de busca pelo saber. Além disso, essa estratégia promove experiências significativas para os alunos, pois tem possibilitado mudanças de comportamento – menor agressividade, maior sensibilidade e confiança, ajudando a formar indivíduos que aprendem a superar etapas e que devem ter a capacidade de fazer escolhas, inclusive optando eventualmente por uma nova vida através da música. Nas oficinas de percussão, observamos que a prática melódica através do glockenspiel – quando cada aluno vai ao instrumento e trabalha de forma satisfatória a sua sensibilidade com o apoio e a confiança do seu educador –, tem ajudado a promover um maior controle da agressividade. Independente do controle técnico, quando o aluno consegue executar uma melodia que representa algo significativo para ele – “memória de significados” –, ele se sente inserido, fazendo parte de um contexto

onde o mundo é melhor e onde ele é capaz. Ocorre assim um processo de mutação. A música transforma, através do estímulo e de uma metodologia objetiva e atual.



Imagem 2: Apresentação do Grupo de Referência de Percussão de Ourinhos em concerto de intercâmbio com o Groupe Percussions de Tournai no auditório do Ibirapuera em novembro de 2014. Foto do Departamento de Comunicação do Projeto Guri.

Para a realização deste trabalho foram realizadas pesquisas de campo do ponto de vista da observação, análise e também entrevistas com educadores, supervisores e alunos do Projeto Guri. Esperamos que a importância de todo esse conhecimento possa ser compartilhada em outros contextos, possibilitando aos educadores e alunos de música em particular, e das artes em geral, uma visão mais ampla e diversa, promovida por saberes existentes, pela valorização da criatividade e pelo acompanhamento de uma equipe educacional capacitada que realize uma formação continuada e progressiva. O projeto aqui analisado demonstra a importância de se buscar novas metodologias através de estratégias inovadoras, sempre compartilhadas, discutidas e definidas em comum acordo entre as partes – educador e aluno. Nele, não há autonomia sem confiança.



Imagem 3: Educadores do Projeto Guri. Da esquerda para a direita – Jabes Felipe dos Reis, Adeir Rodrigues, Tathiana Furtado, Julio Cesar Barro, Sthefano Reis, Nilton Rubens dos Santos, Cesar Rubens dos Santos, Rodrigo Sanches Nunes, Lucas Miguel Melo.

Os educadores responsáveis pela construção da apostila com 42 melodias para glockenspiel, que serve hoje de referência ao ensino e aprendizagem da percussão no Projeto Guri, são retratados na imagem 3. No centro (vestindo camiseta verde e com boné); o supervisor educacional responsável pelo acompanhamento das oficinas e formação técnica e pedagógica dos educadores, o Sr. Julio Cesar Barro. Essa foto foi realizada em uma reunião informal da equipe para se fazer um balanço de atividades semestrais.

Capa do material desenvolvido pelos educadores e relato do Supervisor Educacional responsável:

## 42 MELODIAS PARA GLOCKENSPIEL



### Apresentação

A apostila de melodias para glockenspiel para grupos de percussão na Fundação CASA foi construída pelos próprios educadores no período de 2014 a 2015 em uma pesquisa e coleta de melodias aplicadas em aula onde o resultado musical teve êxito e qualidade. Com isso fica claro a credibilidade deste material vindo de práticas de repertório do cotidiano dos profissionais em suas oficinas.

Quero parabenizar a equipe de talentosos educadores (Projeto Guri - Regional São Paulo – polos Fundação CASA Capital) que participaram efetivamente desta construção. São eles: Nilton Rubens dos Santos, Rodrigo Sanches Nunes, Thatiana Helena Sandroni Furtado, Jabes Felipe dos Reis Silva, Stefano Reis e Lucas Miguel Mello.

Um agradecimento especial à educadora Thatiana pela organização e compilação do material. Vale ressaltar que este registro é inédito e sem dúvida servirá como um belíssimo apoio e suporte para o trabalho de qualquer educador que utilize o glockenspiel em oficinas de percussão.

São Paulo, 20 de julho de 2015.

Julio Cesar Barro - Supervisor educacional de percussão.



Repertório coletado no material desenvolvido para glockenspiel pelos educadores:

Observamos que a lista desenvolvida pelos educadores apresenta variações naquilo que se refere às indicações de cada uma das melodias. Por vezes ela identifica o compositor; noutras o cantor, cantora ou grupo que tornou a canção famosa para o grande público. Mantivemos a lista conforme originalmente apresentada.

1. A novidade (Gilberto Gil)
2. A rã – Glockenspiel (João Donato)
3. Anunciação (Alceu Valença)
4. Aquarela do Brasil (Ary Barroso)
5. Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
6. Atirei o pau no gato (Domínio Público)
7. Descobri que te amo demais (Zeca Pagodinho)
8. Cantaloup Island (Herbie Hancock)
9. Devagar devagarinho (Martininho da Vila)
10. Don't Worry Be Happy (Bob McFerrin)
11. Duba (Jordan)
12. Eu sei (Papas na língua)
13. Flor do Reggae (Ivete Sangalo)
14. Have you ever seen the rain (Credence)
15. I shot the sheriff (Bob Marley)
16. Imunização Racional/Que beleza (Tim Maia)



17. Louca paixão (Exaltasamba)
18. Love Me Tender (Presley - Matson)
19. Madalena (Martinho da Vila)
20. Mas que nada (Jorge Ben)
21. Não quero dinheiro/Eu só quero amar (Tim Maia)
22. O caminho do bem (Tim Maia)
23. O que será que será (Chico Buarque)
24. O trenzinho caipira (Heitor Villa-Lobos)
25. Oh Happy Day (Canção Gospel)
26. Oye como vá (Tito Puente)
27. País tropical (Jorge Ben)
28. Redemption (Bob Marley)
29. Romance de amor (Nicollo Paganini)
30. Salsa pedagógica (Julio Cesar)
31. Soul Bossa Nova (Quincy Jones)
32. Subirusdoistiozin (Criolo)
33. Tequila (Chuck Rio)
34. They don't really care about us (Michael Jackson)
35. Tiririca (Osvaldinho da Cuíca)
36. Toda menina baiana (Gilberto Gil)
37. Verdade (Zeca Pagodinho)
38. Você (Tim Maia)



39. Xodó (Gilberto Gil)
40. Zé do carçoço (Leci Brandão)
41. Carcará (João do Vale)
42. Riff (50cent)

Partitura de 1 das 42 músicas contidas na apostila:

### SALSA PEDAGÓGICA (JÚLIO CÉSAR)

30



The image shows a musical score for two instruments: Glockenspiel and Clave. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a Glockenspiel staff (treble clef) and a Clave staff (percussion clef). The second system has a Glockenspiel staff (treble clef) and a Clave staff (percussion clef). The Clave staff in the second system starts with a '4' above the first measure, indicating a four-measure phrase. The music is written in a key with one flat (F major or D minor).

### Referências

#### Livros

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

PAYNTER, John. Sound and structure. London: Cambridge University Press, 1992.

#### Partituras

BARRO, Julio Cesar. *Salsa Pedagógica*. São Paulo. Projeto Guri, 2015.

## **Maracatu em um curso profissionalizante: estudantes do Projeto Pescar em contato com a música brasileira**

*Diego Conto Lunelli*  
*UCS/CAPES – dclunelli@ucs.br*

**Resumo:** Este trabalho tem o objetivo de relatar uma ação desenvolvida junto a um grupo de jovens de 16 a 19 anos participantes do Projeto Pescar, que é uma ação social de cunho profissionalizante desenvolvida no município de Caxias do Sul com financiamento privado. As oficinas de música objetivaram desenvolver nos participantes um sentido de reconhecimento da diversidade cultural do Brasil, valorizando as práticas socioculturais, através do ritmo maracatu de baque virado.

**Palavras-chave:** Percussão Brasileira, Cultura Popular, Maracatu, Projetos Sociais.

### **Maracatu in a vocational course: students of the Pescar Project learning brasilian music**

**Abstract:** This paper aims to report an activity developed with a group of teenagers participants of the Pescar Project, which is a social vocational action developed in the city of Caxias do Sul which is promoted with private funds. The music workshops were created to develop in the participants a sense of recognition of the brazilian cultural diversity, valuing the socio-cultural practices, through the maracatu rhythm of thrashing.

**Keywords:** Brazilian Percussion, Popular Culture, Maracatu, Social Projects.

### **Introdução**

Podemos pensar que cada grupo cultural, em um dado momento histórico encontra na arte uma forma de expressar suas práticas religiosas, os anseios sociais, a relação dos indivíduos com a vida e o olhar sobre o mundo. Em nosso país, considerando seu tamanho, isso ocorre com uma grande riqueza, são diversas identidades que se expressam por meio da dança, da música, das cores e sabores, entretanto, devido as distâncias nem sempre os movimentos culturais brasileiros conseguem um diálogo direto. Partindo desse pensamento inicial foi proposto para as oficinas desenvolvidas junto ao Projeto Pesca da Paróquia São José, de Caxias do Sul, o trabalho de percussão com o ritmo pernambucano maracatu de baque virado.

Nos últimos tempos, a migração de pessoas de diversas partes do Brasil para outras, pode sugerir um intercâmbio cultural, assim o projeto Maracatu no Pescar teve como objetivo fomentar o interesse e o conhecimento sobre o ritmo do maracatu de baque virado, através do uso de instrumentos musicais típicos, dança e cantos.

Além de promover o contato dos jovens de 16 a 19 anos inseridos no projeto Pescar com um dos patrimônios culturais do país.

O projeto nasceu da ideia de conhecer/reconhecer o maracatu, enquanto manifestação cultural complexa, e seu ritmo reproduzindo-o ou recriando-o conforme o desejo de expressar e de comunicar dos jovens, mas sempre respeitando as suas origens sociais. Assim, a proposta desse projeto busca ir de encontro aos alunos com um trabalho repleto de informação e possibilidades de estudo da musicalidade brasileira, e o modo de vida em que se constituem os grupos sociais que geram, por consequência, novas e constantes transformações nesse mesmo material sonoro.

Dentre os objetivos estabelecidos para o projeto, o principal deles é pesquisar, promover e dar destaque ao ritmo do maracatu de baque virado, evidenciando uma pequena parte da diversidade e da riqueza musical no nosso país. E por meio das oficinas estabelecer um contato dos jovens com um ritmo, canto e dança oriundos de outras regiões transpondo barreiras geográficas, ideológicas e religiosas.

Especificamente o projeto pretendeu realizar oficinas semanais, possibilitando aos jovens do Projeto Pescar o contato com diferentes contextos e linguagens musicais. Realizar apresentações junto a comunidade em que o projeto está inserido, despertando o público para novas sonoridades e timbres. Promover, por meio das oficinas, o contato dos jovens com o ritmo maracatu, que revelam o modo de vida e dos sentimentos, aproximando culturas e realidades. Contribuir para o desenvolvimento das artes, aqui com foco na música, e para a democratização do conhecimento, através de ações que estimulem o intercâmbio de culturas, ideias e realidades diversas.

### **Algumas diretrizes do Pescar<sup>1</sup> e das Oficinas**

Em Caxias do Sul a unidade Paróquia São José do Pescar teve seu início no ano de 2012, mas a história do Projeto Pescar iniciou em 1976, com a iniciativa do empresário Geraldo Linck (1927-1998), de criar um curso de mecânica automotiva, para jovens selecionados nas comunidades do entorno da Linck S. A. Os resultados alcançados com as primeiras turmas chamaram a atenção de organizações socialmente responsáveis e, em 1988 foi implantado o Projeto Pescar em outras empresas.

---

<sup>1</sup> As informações históricas e pedagógicas do projeto pescar foram coletadas no site oficial da Fundação Pescar - <http://site.projetopecar.org.br/>

O objetivo principal das atividades do Projeto é de criar e também mostrar novas oportunidades de transformação na vida de jovens em algum tipo de situação de vulnerabilidade social. A temática central das atividades do Programa Social Pescar envolve a profissionalização, mas ao mesmo tempo pretende desenvolver algumas competências pessoais, pretendendo a manutenção e ascensão no mercado de trabalho.

A base pedagógica do Projeto é firmada em três eixos, sendo eles: Saber Conviver – são feitas inúmeras atividades de formação e desenvolvimento de habilidades e atitudes positivas de relação interpessoal, de comunicação e de conteúdos socioafetivos; Ser Cidadão – o currículo de atividades busca tratar de temas variados e atuais, de maneira interdisciplinar, objetivando o crescimento da relação entre o jovem e a sociedade a qual ele faz parte; e Ser Profissional – sendo a base de todo o Projeto, as atividades desenvolvidas para capacitação profissional envolvem teoria, prática e inovação nas áreas de interesse de cada unidade, todas as oficinas são ministradas por profissionais do ramo e com larga experiência.

Assim, neste contexto educacional foram inseridas as oficinas de percussão, sendo que as seguintes abordagens metodológicas foram utilizadas: apreciação, execução, imitação, onomatopeias, além de atividades de arranjo coletivo. As atividades foram, predominantemente de caráter prático, os responsáveis pela coordenação dos estudos permaneceram atentos às especificidades individuais dos alunos.

A apreciação ocorreu em dois momentos distintos, primeiramente com o objetivo de mostrar a manifestação popular da qual o ritmo foi extraído, os alunos viram vídeos com performances musicais de diversos lugares. No segundo momento a apreciação teve o objetivo da audição, mas de imitação também para que os alunos pudessem identificar os padrões rítmicos e reproduzir o que estavam ouvindo. Entendemos que a apreciação é parte fundamental no fazer musical, conforme afirma SCHAEFFER (2003) ainda mais importante é racionalizar o que foi visto e expor o que está sendo pensado.

Neste projeto o objetivo básico foi de execução musical, de um repertório aparentemente novo para os participantes, conforme comenta SWANWICK (2003), a prática musical deve ser sempre privilegiada e visando a fluência, desta forma, mesmo sendo músicas novas e de uma linguagem diferente da que eles estavam acostumados as atividades eram de prática do início ao fim. Para a aprendizagem específica dos

instrumentos de percussão, foram apresentadas técnicas mais comuns utilizadas, mas sempre apontando que é uma das inúmeras possibilidades de execução.

Durante todas as atividades foi tentado utilizar a imitação como ferramenta importante no estudo, acredita-se que a imitação é bastante eficiente na aprendizagem musical de instrumentos, conforme podemos perceber os resultados com o método Suzuki de educação musical. Este recurso era desenvolvido a partir da demonstração os padrões rítmicos a serem executados e na sequência, acompanhando os alunos no início da atividade. A imitação ainda foi ferramenta para a prática vocal, com exercícios de vocalização, solfejo e na internalização das novas músicas por parte dos estudantes.

### **Atividades com as turmas**

Dentro ou fora da escola os jovens são parte de um grande sistema social e cultural, e ao mesmo tempo ele já comporta um sistema de símbolos e significados que fazem dele um ser único e sistêmico (MORAES, 2008). Os educadores musicais, qualquer contexto que eles estejam inseridos, podem seguir esta tendência e compreender seu papel na educação, promovendo sempre que possível a interação, compartilhamento e diálogo com os jovens e entre eles.

No decorrer do processo foram feitas inúmeras adaptações ao planejamento, pois conforme FREIRE (2001), o professor deve se propor a considerar o discurso dos alunos. Da mesma forma, considerar a música como parte de discurso simbólico socio0cultural, que é inegável espaço de compartilhamento de ideias e discussões. Assim, foram selecionadas 3 canções da cultura popular pernambucana, baseadas no ritmo maracatu de baque virado (Nagô, Princesa Isabel, Coroa Imperial), sendo esse o repertório final do projeto.

Ainda foi proposto para os jovens algumas apresentações informais em atividades do Projeto (um almoço beneficente e na formatura) e também em parques da cidade. Conforme afirma SANTOS (2012), as relações epistêmicas, de identidade e sociabilidades, são apresentadas pelos jovens em diferentes momentos sob diferentes situações e em níveis distintos. Acreditando no poder da interação entre os indivíduos, percebe-se que uma das maneiras de fazer com que os jovens criem um respeito maior pelo gosto musical do outro é fazer com que eles pratiquem música juntos, que ouçam a mesma música e participem do mesmo fazer musical.

Conforme SOUZA (2013, p. 40) “[...] uma experiência multicultural possibilita a ampliação desse universo, a interação com a cultura do outro, incorporando significado à própria identidade.”, o que pode significar que na prática musical em conjunto com estudantes de diferentes gostos, o aluno pode criar respeito pelo outro, mas acima de tudo compreender a sua própria forma de ouvir música e o seu gosto. Não é uma afirmação baseada apenas em observação, mas na realidade de que “[...] a música é um privilegiado instrumento de promoção e manutenção de sociabilidades” (SILVA, 2012, p. 102).

### **Recepção dos participantes**

As vivências em sala de aula, a partir da perspectiva dos alunos mostram-se completamente diferentes e muitas vezes não se pode entender a complexidade do trabalho desenvolvido pelo professor. Os processos dentro da educação estão passando por transformações, conforme Georges Snyders (1997) o ensino da música pode despertar nos estudantes um maior interesse nos estudos das mais diversas áreas.

Para alguns alunos é a partir talvez da beleza da música, da alegria proporcionada pela beleza musical, tão frequentemente presente em suas vidas de uma outra forma, que chegarão a sentir a beleza na literatura, o misto de beleza e verdade existente na matemática, o misto de beleza e eficácia que há nas ciências [...] (SNYDERS, 1997, p. 135.)

Conforme apontam as pesquisas realizadas por Graça Boal Palheiros (2006), Cristiane Magda de Souza (2012) e Cristina Bertoni Santos (2013), na vida das crianças e dos jovens, ouvir música tem uma enorme representatividade social, afetiva, comportamental, cultural e psicológica; desta maneira a educação musical não pode ficar alheia a estas questões no desenvolvimento curricular. Há uma necessidade de ponderar o contexto dos alunos e as suas práticas individuais de audição, para ter condições de apresentar propostas interessantes no estudo da música e ao mesmo tempo sempre que possível apresentar novidades e instigá-los a buscar mais.

As turmas do projeto pescar foram extremamente receptivas as propostas, inicialmente curiosas com todas as sonoridades e o contexto sociocultural que foi apresentado. Posteriormente os jovens mostravam mais interesse em aprender sobre os instrumentos e sobre o ritmo, o interesse em questões teóricas e históricas ficaram em segundo plano e por isso não tiveram muita ênfase nas atividades. Logicamente

não foi deixado de lado a apresentação dos contextos social e cultural do maracatu, ou de apresentar as principais referências históricas que envolvem a manifestação pernambucana.

Os educadores sociais que são responsáveis pelos jovens durante o curso ficaram bastante satisfeitos com o processo e com o resultado, afirmaram que sem as oficinas de música este ciclo teria sido menos interessante para os jovens. Conforme o relato de alguns dos estudantes, as aulas de música foram momentos de libertação e de experimentação de novas possibilidades, para além do ser profissional ou ser cidadão, poder ser indivíduo parte de um grupo.

### **Considerações Finais**

O projeto Maracatu no Pescar foi desenvolvido com sucesso na unidade da Paróquia São José de Caxias do Sul, a partir do relato dos participantes e também dos educadores o intuito de despertar nos jovens um interesse por manifestações da cultura popular foi atingido. A proposta do projeto foi de desenvolver um trabalho com informação, musicalidade e prática em conjunto, e neste sentido foi bem feito. Logicamente devemos levar em consideração que adolescentes estão em uma fase da vida de transição, logo em diversos momentos houve maior ou menor interesse de alguns, mas ao final do processo todos pareceram estar satisfeitos com os resultados.

Dentre os objetivos estabelecidos para o projeto, o de promover o conhecimento ao ritmo do Maracatu de baque virado foi atingido, evidenciando a relação social dos praticantes da manifestação com sua história e cultura. Através das oficinas os jovens conheceram ritmo, canto e dança de outras regiões dissolvendo possíveis barreiras ideológicas e religiosas, aproximando culturas e realidades. Contribuindo para o desenvolvimento das habilidades artísticas, focando na musicalidade de todos envolvidos.

Devido a importância percebida pelos educadores às atividades artísticas, especialmente musicais, o projeto Maracatu no Pescar foi renovado e solicitado para outras unidades. Pode ser percebida a abrangência das atividades com música no comportamento de determinados jovens, que ficaram mais interessados em todo o curso ou que sentiram-se motivados para concluir o curso e buscar um aperfeiçoamento nas áreas artísticas e de educação.

Assim, o Maracatu no Pescar foi uma proposta inicialmente distante da realidade dos jovens, mas, com o passar das atividades, percebeu-se o potencial da música na formação global dos jovens. Devemos sempre privilegiar a formação mais abrangente e completa dos jovens das regiões com menor renda das cidades, pois desta forma eles terão mais potencialidades incentivadas e melhores possibilidades de desenvolvimento social, cultural e afetivo.

### Referências

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo - SP. Paz e Terra, 2001.
- MORAES, Maria C. *Pensamento Eco-Sistêmico: Educação aprendizagem e cidadania no Séc. XXI*. Petrópolis Rio de Janeiro. Editora Vozes 2008.
- PALHEIROS, Graça Boal. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos. In: ILARI, Beatriz (org.) *Em busca da mente musical: Ensaio sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. 2006 - Curitiba: Editora da UFPR, p.303-352.
- SANTOS, Cristina Bertoni. Aula de música e escola: concepções e expectativas de alunos do ensino médio sobre a aula de música da escola. *Revista da ABEM*, Londrina – PR. V. 20, nº 27 – pag. 79-92. Junho de 2012.
- SANTOS, Regina Marcia Simão. Fazer música em grupo: o Centro de Convivência Musical – CECOM. *Anais - XXI Congresso Nacional da ABEM*, Pirenópolis – GO. Pag. 1087-1097. Novembro de 2013.
- SCHAFER, Murray R. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 2003.
- SILVA, Rafael Rodrigues da Silva. O que faz uma música “boa” ou “ruim”: critérios de legitimidade e consumos musicais entre estudantes do ensino médio. *Revista da ABEM*, Londrina – PR. V. 20, nº 27 – pag. 93-104. Junho de 2012.
- SOUZA, Cristiane Magda Nogueira de. Educação musical, cultura e identidade: configurações possíveis entre escola, família e mídia. *Revista da ABEM*, Londrina – PR. V. 21, nº 31 – pag. 51-62. Julho de 2013.
- SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* 3.ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003. 128 p.





## Grupo de percussão e educação musical para crianças com autismo

*Rodrigo Gudin Paiva*

UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí – [paiva@univali.br](mailto:paiva@univali.br)

*Cristina Maria Pozzi*

UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí – [cristinapozzi@univali.br](mailto:cristinapozzi@univali.br)

**Resumo:** Este trabalho relata a experiência do projeto desenvolvido pelo Grupo de Percussão de Itajaí em parceria com o Centro Especializado em Reabilitação Física e Intelectual da Universidade do Vale do Itajaí. Com o objetivo de desenvolver habilidades musicais e a socialização das crianças com autismo, foram realizadas aulas de percussão, semanais, durante todo o ano de 2016. Como resultados, destaca-se a importância da música para a comunicação e qualidade de vida destas crianças, somado ao envolvimento dos familiares no processo.

**Palavras-Chave:** Percussão; Educação Musical; Autismo, Transtorno do Espectro Autista, Criança.

### **Percussion Ensemble and musical education for children with autism spectrum disorders**

**Abstract:** This paper reports the experience of the project developed by the Percussion Ensemble of Itajaí in close collaboration to Specialized Center in Physical and Intellectual Rehabilitation at Universidade do Vale do Itajaí. Percussion classes were held weekly throughout the year 2016 aiming development of musical skills and socialization of autistic children. As a result, the authors emphasizes the importance of music for improving communication and quality of life in these children, as well the engagement of family in this process.

**Keywords:** Percussion, Musical Education, Autistic Disorder, Autism Spectrum Disorders, Child.

## **1. O Autismo ou Transtorno do Espectro Autista (TEA)**

O Autismo ou Transtorno do Espectro Autista (TEA) é uma condição geral para um grupo de desordens complexas do neurodesenvolvimento diagnosticado na infância. Caracteriza-se pela dificuldade na comunicação e orientação sociais, comportamentos repetitivos, interesses restritos e alterações sensoriais (APA, 2014). Embora todas as pessoas com TEA exibam essas dificuldades, por se tratar de um espectro, as manifestações acontecem em intensidades diferentes levando, portanto, a prejuízos variados no funcionamento adaptativo do indivíduo.

Em 1943, Leo Kanner descreveu, pela primeira vez, onze casos do que denominou “*Distúrbios autísticos do contato afetivo*”, apontando as características classicamente observadas no autismo, inclusive uma “excelente rota de memória” com capacidade para ler precocemente, nomear objetos, recitar poemas, classificar

animais ou flores, reconhecer peças musicais, entre outras habilidades especiais, embora a linguagem e cognição pudessem se apresentar deficientes (KANNER, 1943).

Um ano depois, em sua tese de doutorado denominada “*Psicopatia autística na infância*”, Hans Asperger descreveu quatro meninos com características que os distinguem não somente pelo grau de perturbação do contato e o grau de habilidades intelectuais, mas também pela sua personalidade e interesses especiais, os quais são, em geral, excepcionalmente variados e originais. Com relação à inteligência autística, Asperger observa:

A criança adquire habilidades que crescem de uma tensão entre dois polos opostos: de um lado a produção espontânea, do outro a imitação do conhecimento e das habilidades do adulto. Deve haver um equilíbrio entre cada um destes polos para que a conquista seja de valor. Quando há falta de ideias originais, esta conquista é como uma concha vazia: o que foi aprendido é meramente uma cópia superficial e mecânica. A inteligência autística caracteriza-se precisamente pelo oposto deste problema. Crianças autistas são capazes de produzir ideias originais. Na verdade, elas podem ser somente originais e o aprendizado formal lhes é difícil. Elas simplesmente não estão preparadas para assimilar a aprender o conhecimento do adulto. Assim como, geralmente, os lados bom e ruim de uma pessoa estão intrinsecamente ligados, da mesma maneira, as habilidades especiais e dificuldades das pessoas autistas estão entrelaçadas. (ASPERGER, 1991, p. 70)

Atualmente, estima-se uma frequência em torno de 1% de TEA na população geral, com predomínio quatro vezes maior no sexo masculino. Evidências indicam forte componente hereditário com etiologias genéticas multifatoriais (KLIN, KLAIMAN & JONES, 2015). Até o momento não há um marcador biológico definido, desta forma o diagnóstico é realizado de acordo com critérios clínicos descritos no Manual Diagnóstico e Estatística de Transtornos Mentais (DSM-5) (APA, 2014) e corroborado através de instrumentos padronizados de avaliação (BRENTANI, et al, 2013).

As manifestações clínicas incluem os seguintes critérios diagnósticos, segundo DSM-5:

1. Déficits significativos e persistentes na comunicação social e nas interações sociais expressos de todas as seguintes maneiras: déficits expressivos na comunicação verbal e não verbal utilizadas para interação social, falta de reciprocidade social e incapacidade para desenvolver e manter relacionamentos de amizade apropriados para o estágio de desenvolvimento;

2. Padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses e atividades, expressos por pelo menos duas das seguintes maneiras: comportamentos motores ou verbais estereotipados ou comportamentos sensoriais incomuns, excessiva adesão/aderência a rotinas e padrões ritualizados de comportamento e interesses restritos, fixos e intensos;

3. Os sintomas devem estar presentes no início da infância, mas podem não se manifestar por completo até que as demandas sociais excedam o limite de suas capacidades.

O grau do prejuízo intelectual e da linguagem irá determinar a gravidade e o nível de funcionalidade do TEA que se classifica em três níveis: nível 1, 2 e 3, do mais leve ao mais grave, respectivamente, exigindo graus variados de apoio. O prognóstico irá depender deste nível de funcionalidade, mas também da idade no diagnóstico e da abordagem terapêutica que deverá incluir basicamente treinamento parental, terapia cognitivo comportamental, fonoterapia e farmacoterapia na presença de sintomas-alvo como agressividade e crises convulsivas, por exemplo.

Por outro lado, nas últimas décadas, o avanço das Neurociências tem possibilitado uma maior compreensão sobre a relação entre música e sistema nervoso e muito se tem discutido e estudado sobre os efeitos neuroplásticos resultantes do treinamento musical, por exemplo (ROCHA & BOGGIO, 2013). Diversas evidências apontam para um funcionamento auditivo musical diferenciado em pessoas com TEA e a música causa um efeito único nestes indivíduos, podendo ser aproveitada em intervenções terapêuticas (GATTINO, 2015).

## **2. Aprendizagem musical e grupo de percussão**

Para Csikszentmihalyi (1999) uma pessoa sozinha geralmente demonstra baixos níveis de felicidade, motivação e concentração, além de apresentar diversos estados psicológicos negativos como apatia, distanciamento e baixa auto-estima. Isso acontece porque quando temos que interagir com outras pessoas, nossa atenção se torna mais focada e a presença do outro impõe metas e oferece *feedback*. Por isso, quando estamos com amigos, ficamos felizes, alertas, sociáveis e motivados.

Em pesquisa anterior, sobre grupo de percussão e aprendizagem musical (PAIVA, 2016), verificou-se que o grupo de percussão potencializa a aprendizagem dos percussionistas, amplia o desenvolvimento em termos de performance e criação

musical, favorece a motivação e o desenvolvimento da autonomia do músico em relação à tomada de decisões e à autorregulação dos processos de estudo individual.

Em pesquisa realizada por Teixeira (2012) sobre grupo de percussão e aprendizagem musical, observou-se que a participação em um grupo de percussão traz benefícios ao processo individual de aprendizagem da percussão, em termos cognitivos, sociais e motivacionais.

Oliveira (2012) também realizou pesquisa sobre grupo de percussão e aprendizagem. Para este autor, os alunos demonstraram uma evolução nos seguintes aspectos: amadurecimento musical, vontade e interesse em estudar os instrumentos de percussão, disciplina, autonomia na preparação do repertório, dinâmica de grupo, senso de responsabilidade (arrumação da sala, montagem dos instrumentos), conhecimento sobre técnicas de gravação, uso do metrônomo, percepção da sonoridade dos instrumentos.

Marcelino (2014) pesquisou os processos de interação social e de aprendizagem musical no contexto de um grupo de maracatu, apontando para cinco dinâmicas de aprendizagem musical: escuta e “tirar de ouvido”; encontros casuais e organizados; observação e imitação; onomatopéias solfejadas; aprender “osmoticamente”.

Para Gohn (2003, 2009), tocar em grupo faz com que o músico adquira sensibilidade e habilidades de interação com o outro e com o mundo. Tais habilidades interpessoais são fundamentais para qualquer tipo de prática musical que pressupõe sempre algum tipo de interação, seja com outros músicos, com a plateia ou com aparatos tecnológicos. Atividades conjuntas podem resultar em aprendizagens em grupo por meio da observação, da escuta, da imitação e das interações diversas entre os alunos.

### **3. As aulas de percussão para crianças com autismo**

Em 2016, o Grupo de Percussão de Itajaí, projeto de extensão vinculado ao PROLER<sup>1</sup>, iniciou um trabalho em parceria com o CER II - Centro Especializado

---

<sup>1</sup> PROLER é um projeto de extensão da UNIVALI, que tem como objetivo promover a leitura e o desenvolvimento de atividades artísticas e culturais em escolas públicas e espaços educacionais, sem fins lucrativos, facilitando o acesso da comunidade à leitura e às manifestações artísticas e culturais.

em Reabilitação Física e Intelectual<sup>2</sup> da Universidade do Vale do Itajaí, com a realização de aulas de percussão e educação musical para um grupo de dez crianças com diagnóstico de TEA nível I e II, segundo DSM-5, cuja média de idade é 7 anos, variando de 5 a 12 anos de idade.

Todas as crianças foram submetidas a avaliação clínica multidisciplinar e o diagnóstico foi consubstanciado através da utilização das escalas ICA - Inventário de Comportamentos Autísticos (MARTELETO & PEDROMÔNICO, 2005); ATA - Escala de Traços Autísticos (ASSUMPÇÃO JR, KUCZYNSKI, GABRIEL & ROCCA, 1999; ASSUMPÇÃO et al, 2008) e a Escala de Comportamento Adaptativo - Vineland (SPARROW, BALLA & CICCHETTI, 1984) para avaliar quociente de desenvolvimento.

Trata-se portanto de um projeto de educação inclusiva e trabalho social com objetivo de criar momentos de apreciação, socialização e práticas musicais com instrumentos de percussão e objetos sonoros do cotidiano em crianças com TEA.

Foram realizados vinte encontros que aconteceram semanalmente ao longo do primeiro e segundo semestres de 2016, envolvendo as crianças com autismo, seus familiares, duas fonoaudiólogas, sete bolsistas de graduação e dois professores do cursos de Música e Medicina.

A estratégia utilizada envolveu quatro momentos: apresentação e apreciação de peças musicais, exploração sonora e construção de instrumentos, execução e prática musical em grupo, relaxamento e encerramento da aula. Dessa forma, foi possível desenvolver habilidades como a percepção musical, o movimento, o ritmo e o canto, além de aspectos relacionados à motivação, comunicação e socialização.

Desde a primeira aula, buscamos estabelecer uma rotina de trabalho com as crianças. Primeiro, recepcionávamos os alunos e seus familiares que também acompanhavam as aulas como expectadores. Em seguida, como parte desta rotina, inseríamos o elemento surpresa do dia, através de uma nova apresentação musical preparada especialmente a cada semana pelos bolsistas. As crianças sentavam no chão em semi-círculo e assistiam à performance do grupo de percussão. Em cada

---

<sup>2</sup> O Centro Especializado em Reabilitação Física e Intelectual (CER) é um serviço que integra o Plano Viver Sem Limite: Plano Nacional de Direitos da Pessoa com Deficiência (Decreto 7.612 de 17/11/2011), do Ministério da Saúde em parceria com a Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), é formado por uma equipe multidisciplinar e dentro da reabilitação intelectual atende exclusivamente pacientes com TEA.

apresentação musical, um elemento novo era destacado, como por exemplo, a percussão corporal, a possibilidade de utilizar objetos do cotidiano para se fazer música, um novo instrumento de percussão, um novo ritmo, uma nova canção, etc. Essas apresentações sempre foram acompanhadas pelas crianças com muito interesse e curiosidade.

Após a apreciação musical, passávamos para um segundo momento da aula, de exploração sonora, de experimentação, de diálogo e interação entre as crianças e os educadores, que no caso eram tanto os professores coordenadores do projeto quanto os bolsistas do grupo de percussão. Aquilo que as crianças tinham acabado de vivenciar, através da apreciação musical, era trazido para a exploração e experimentação. Esse formato possibilitou uma boa interação e comunicação entre os envolvidos, incluindo as constantes “negociações” entre o momento certo para falar, para ouvir o colega, para tocar, ouvir o outro tocando, etc.

No terceiro momento, as crianças tocavam o repertório selecionado para cada dia, conforme a apresentação realizada no início da aula. Foram realizadas práticas musicais diversas envolvendo repertório<sup>3</sup> composto por: canções que contam a história de diferentes instrumentos musicais, peças instrumentais para diferentes instrumentos de percussão, arranjos e adaptação de repertório para percussão em grupo, ritmos brasileiros tocados em festas populares, como por exemplo, o Boi-de-Mamão (festa típica do litoral catarinense).

Os educadores auxiliavam na execução dos instrumentos, na manutenção do ritmo e no entrosamento musical como um todo, mas tendo como foco sempre a boa comunicação e a socialização em grupo, e não a qualidade da performance musical em si. Algumas crianças apresentavam dificuldades na parte rítmica e na coordenação motora, outras na dicção e capacidade de verbalizar suas idéias, outras ainda tinham mais dificuldade em manter a concentração e o foco na atividade, porém todas conseguiam participar da realização musical da sua maneira, com suas habilidades e sua forma de se expressar, sendo valorizado cada momento e cada avanço observado.

Dessa forma, as relações pessoais e os vínculos afetivos foram sendo construídos de forma natural, onde a confiança foi sendo estabelecida tanto por parte

---

<sup>3</sup> Formado por canções e peças instrumentais para percussão em grupo extraídas do repertório do Grupo de Percussão de Itajaí, sendo a Aula-Show Percussão Catarina (CANDEMIL; PAIVA, 2016) e o espetáculo Ritmos do Mundo (PAIVA, 2016).

das crianças, quanto por parte dos familiares e equipe de saúde que acompanhavam as aulas. A confiança dos educadores também foi se fortalecendo, em um processo que pode ser considerado como vivo e intuitivo, com base na observação de tudo que acontece durante as atividades desenvolvidas, dialogando com as crianças de acordo com suas reações e atitudes, e não seguindo um modelo de planejamento de aulas e atividades concebido de forma mais rígida ou sistematizada. Essa liberdade e flexibilidade nas propostas refletiram de forma positiva nas crianças, pois não havia uma resposta única esperada, e sim uma vontade de construir um tipo de aula que contribuísse para resultados positivos, estabelecendo conexão e interação entre os envolvidos.

O momento final de cada encontro era o relaxamento e o encerramento. Todos deitavam no chão, fechavam os olhos e respiravam profundamente, relaxando o corpo e a mente. Por fim, era formada uma grande roda com os pais, os educadores, e as crianças de mãos dadas, realizando em conjunto uma saudação final, servindo como rotina para o encerramento das aulas.

#### **4. Resultados**

O registro e as análises qualitativas foram realizados com base em relatórios semanais descritivos elaborados pelos bolsistas do grupo de percussão e também em duas entrevistas semestrais, gravadas em áudio e realizadas pelos professores coordenadores com os familiares das crianças e as fonoaudiólogas, através da metodologia de grupo focal<sup>4</sup>.

De acordo com os depoimentos dos pais e responsáveis, pode-se observar melhora na comunicação e interação com o outro, na coordenação motora, no controle de impulso e iniciativa. Também foi descrita prática domiciliar de transformar

---

<sup>4</sup> Como técnica de pesquisa qualitativa, o grupo focal obtém dados a partir de reuniões em grupo com pessoas que representam o objeto de estudo. O grupo focal têm sido utilizado internacionalmente para a estruturação de ações diagnósticas e levantamento de problemas; para o planejamento de atividades educativas, como objeto de promoção em saúde e meio ambiente; podendo ser utilizado também para a revisão do processo de ensino-aprendizagem (IERVOLINO, PELICIONI, 2001, p.116).

utensílios domésticos em instrumentos, aceitação de sons que antes eram considerados aversivos e maior familiaridade com instrumentos musicais.

O envolvimento das famílias pode ser considerado como um fator de extrema importância, pois os mesmos garantiram de certa forma a continuidade das atividades realizadas em aula, durante toda a semana, havendo dezenas de relatos da realização de conversas sobre a aula de música, construção de instrumentos e apreciação musical das crianças junto das famílias. Além disso, os familiares criaram um grupo pelo aplicativo *Whatsapp* que facilitou a comunicação entre todos os envolvidos, e funcionou ainda como um grupo de apoio, com mensagens diárias de motivação e incentivo ao enfrentamento das dificuldades inerentes a quem tem filhos com autismo.

Apesar da importância da participação dos familiares neste processo, observou-se também algumas dificuldades, como níveis de ansiedade e frustração por parte dos pais, quando a criança não apresentava o resultado esperado ou desejado. Pode-se notar em alguns momentos, a expectativa dos familiares de que a música pudesse modificar as condições da criança, como se pudessemos reverter totalmente as dificuldades que elas apresentavam. Quando isso acontecia e era percebido, procurávamos conversar com os pais, tranquilizando-os e conscientizando-os para os resultados e as melhorias alcançadas até o momento.

A utilização da música na abordagem de distúrbios do desenvolvimento como o autismo é uma questão que necessita maior exploração, embora apresente bons indicativos. Ainda que desafiador, parece se tratar de um caminho favorável no treino de habilidades motoras, cognitivas, de comunicação e interação com o mundo nas crianças com TEA.

## Referências

AMERICAN PSYCHIATRY ASSOCIATION (APA). *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* 5a edição (DSM-5). Porto Alegre: Artmed, 2014.

ASPERGER, H. 'Autistic psychopathy' in childhood. In: U. Frith, *Autism and Asperger syndrome* (pp 37-92). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

ASSUMPÇÃO JR, F.; GONÇALVES, J.; CUCCOLICHIO, S.; AMORIM, L.; REGO, F.; GOMES, C. et al. Escala de avaliação de traços autísticos (ATA): segundo estudo de validade. *Medicina de Reabilitação*, São Paulo, 27, 41-44, 2008.





ASSUMPÇÃO JR, F.; KUCZYNSKI, E.; GABRIEL, M; ROCCA, C. Escala de avaliação de traços autísticos (ATA): validade e confiabilidade de uma escala para a detecção de condutas autísticas. *Arquivos de Neuropsiquiatria*, 57, 23-29, 1999.

BRENTANI, H.; PAULA, C.S.; BORDINI, D.; ROLIM, D.; SATO, F.; PORTOLESE, J.; PACIFICO, M.C.; MCCRACKEN, J.T. Autism spectrum disorders: an overview on diagnosis and treatment. *Revista Brasileira de Psiquiatria*. 35: S62–S72, 2013.

CANDEMIL, L. S.; PAIVA, R. G. *Percussão Catarina*. Balneário Camboriú: Ed. do autor, 2016.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana*. Tradução Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GATTINO, G.S. *Musicoterapia e autismo: teoria e prática*. São Paulo: Memnon, 2015.

GOHN, D M. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume, 2003.

\_\_\_\_\_. *Educação musical à distância: propostas para ensino e aprendizagem de percussão*. 2009. 190 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

IERVOLINO, SA.; PELICIONI, MCF. A utilização do grupo focal como metodologia qualitativa na promoção da saúde. *Rev Esc Enf USP*, v. 35, n.2, p.115-21, jun, 2001.

KANNER, L. Autistic disturbances of affective contact. *Nervous Child*, 2, 217-250, 1943.

KLIN, A.; KLAIMAN, C. & JONES, W. Reducing age of autism diagnosis: developmental social neuroscience meets public health challenge. *Rev Neurol*. Feb 25; 60(0): S3–S11, 2015.

MARCELINO, A F. *Grupo de maracatu Arrasta Ilha: dinâmicas de aprendizagem musical em uma comunidade de prática*. 2014. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MARTELETO, M.R.F. & PEDROMONICO, M.R.M. Validity of Autism Behavior Checklist (ABC): preliminary study. *Rev. Bras. Psiquiatr*. vol.27, n.4, pp. 295-301, 2005.

OLIVEIRA, L C. *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.



PAIVA, R.G. *Grupo de percussão e aprendizagem musical: um estudo multicaso no contexto de dois grupos brasileiros*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

ROCHA, V.C.; BOGGIO, P.S. A música por uma óptica neurocientífica. *Per Musi Revista Acadêmica de Música*. 27:132-140, 2013.

SPARROW, S.S.; BALLA, D.A. & CICCHETTI, D.V. Vineland Adaptive Behavior Scale. Minnesota: American Guidance Service Circle Pines, 1984.

TEIXEIRA, L.A. *O grupo de percussão e a sua influência na aprendizagem da percussão*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.



## O ensino de percussão na Fundec e no Projeto Guri na cidade de Sorocaba

*Daniel Dias de Lima*

*Universidade Federal de Uberlândia - danieldiasdelima1@gmail.com*

*Thiago Felipe de Macedo*

*Universidade Metropolitana de Santos - thiago.macedobatera@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise comparativa do trabalho educacional desenvolvido entre dois tipos de ensinamentos e práticas da percussão na cidade de Sorocaba-SP. Um deles é realizado na Fundação de Desenvolvimento Cultural de Sorocaba - FUNDEC, com ensino individual e o outro no Polo do Projeto Guri, com ensino coletivo.

**Palavras-Chave:** Percussão. Pedagogia Musical. Ensino coletivo e individual.

### **The teaching of percussion at Fundec and the Guri Project in the city of Sorocaba**

**Abstract:** This article presents a comparative analysis of the educational work developed between two types of lessons and practices of the percussion in the city of Sorocaba - SP, where one of them is done in FUNDEC (Cultural Development Foundation of Sorocaba), with individual teaching and the other in the Guri Project Pole, with collective education.

**Keywords:** Percussion. Musical Pedagogy. Collective and individual teaching.

## **1. Introdução**

No presente artigo, apresentaremos uma análise comparativa do trabalho educacional desenvolvido entre dois tipos de ensinamentos e práticas da percussão na cidade de Sorocaba-SP, onde observamos os diferentes resultados obtidos dentro do processo pedagógico utilizado no formato de ensino de cada uma das instituições. A intenção em relatar as práticas realizadas em cada uma das modalidades de ensino visa a divulgação dos resultados e incitar uma reflexão sobre o ensino do instrumento musical, pois ainda existe na área, conservadorismo e um relativo isolamento dos professores de instrumento, que não costumam elaborar reflexões sobre suas práticas pedagógicas. (HALLAM, 1998, p. 241).

O ensino da percussão no Brasil, nos dias de hoje, acontece através de diversas maneiras de aprendizado, sejam elas teóricas ou práticas; ensino coletivo ou individual; popular ou erudito; criança ou adulto, etc. Esses processos de aprendizagens musicais passam por experiências estéticas e afetivas e geralmente, são moldadas por escolhas influenciadas pelo processo de globalização.

Segundo Souza (2004):

As experiências musicais vividas pelas crianças em relação à televisão contribuem para novos conhecimentos das pesquisas sobre os meios de comunicação e para uma visão diferenciada do papel da mídia no cotidiano de crianças e seus processos de apropriação. (SOUZA, 2004: 07)

Para os professores (educadores), foi muito importante esse estudo e a comparação entre as estratégias de ensino, pois foram trabalhados aspectos como: habilidades motoras, práticas ao instrumento e atividades lúdicas; proporcionando incentivo e principalmente motivação, através da escolha das ferramentas de ensino adequadas, sendo assim, as atividades que proporcionaram maior interação musical entre os alunos são mais motivadoras do que as concentradas em aspectos motores da prática instrumental.(CERQUEIRA, 2009; 119). Assim, pedagogicamente, o ensino da percussão pode desenvolver um trabalho didático de aproximação, principalmente entre as crianças. (ESTANISLAU, 2008).

Diferentes tipos de técnicas foram abordadas e trabalhadas com os alunos em ambos os locais sempre respeitando e observando as limitações e o desenvolvimento de cada um.

Segundo Stephan:

Todas as indicações sobre as diferentes técnicas devem ser observadas para o aproveitamento máximo das possibilidades físicas naturais do aluno, e não para a simples imitação de atitudes de profissionais ou do professor, os quais já adquiriram um estilo próprio. (STEPHAN, 1986: 11)

O ponto em comum entre as duas instituições estudadas nesse artigo é o ensino da percussão, porém com objetivos e concepções de ensino diferentes. A Fundec visa a formação técnica e preparação de um futuro profissional na área musical, e Projeto Guri tem a didática voltada a prática coletiva visando a iniciação ao instrumento e a sociabilização de crianças e/ou jovens em formação.

## **2. Das Instituições**

A Fundação de Desenvolvimento Cultural de Sorocaba – FUNDEC é mantida pela prefeitura e patrocinadores da cidade. As aulas são individuais e a grade curricular do curso dura em média doze semestres. A idade mínima para ingresso no curso é de oito anos, sem limite máximo. Durante o curso, o aluno tem contato com diversos instrumentos de percussão, e ao final, obtém o certificado de técnico em

percussão, preparado para atuar no mercado de trabalho ou continuar os estudos em uma Universidade. As aulas práticas são individuais com cinquenta minutos semanais, e as teóricas divididas em teoria e percepção ambas com cinquenta minutos semanais. A instituição oferece dois grupos sinfônicos para prática de música em conjunto, Banda Sinfônica e Orquestra Experimental, além do Grupo de percussão formado apenas por alunos do curso. O instrumental disponível para o curso são; duas marimbas, sendo uma em Lá e outra quatro oitavas; xilofone; vibrafone; bells; quarteto de tímpanos; uma bateria completa; prato A2; bumbo sinfônico e um set de quatro tons com ênfase em instrumentos eruditos.

Já o Projeto Guri é uma associação mantida pelo Governo do Estado de São Paulo, em parceria com empresas, por meio de patrocínio. As aulas são em grupos de no máximo nove alunos, com uma didática voltada a prática coletiva e sociabilização de crianças e/ou jovens em formação, visando a iniciação ao instrumento. A idade mínima para ingresso é de oito anos e máxima de dezessete anos de idade. Os alunos frequentam duas aulas práticas semanais em turmas divididas em três níveis A, B e C, sendo as turmas A e B com uma hora de duração cada e a turma C com mais duas horas de prática de conjunto. A ênfase do projeto está no ensino de instrumentos muito utilizados em música popular. Os instrumentos disponíveis são: pandeiros; bateria completa; congas; zabumba; bells; surdo; tamborim.

### **3. Concepção Pedagógica**

#### **a) Projeto Guri**

O projeto tem como objetivo promover com excelência a educação musical e prática coletiva denominado Oficina de Performance em música, tendo em vista o desenvolvimento humano de gerações em formação. Assim, oferecendo acesso ao aprendizado musical e buscando a difusão da cultura musical fortalecendo a formação de crianças adolescentes e jovens inserido os positivamente na sociedade através da música.

A metodologia utilizada tem como base em sua organização pedagógica o modelo de ensino desenvolvido por SWANWICK (1979: 50), C(L)A(S)P, C (composição), (L) (literatura), A (apreciação), S (*skills*-técnica) e P (performance), onde os cinco pontos abordados tem como finalidade a multidisciplinariedade no

planejamento de cada aula. Como exemplo, utilizaremos a proposta do ensino de um ritmo brasileiro, o Baião; onde o educador trabalhará a técnica de cada instrumento como triângulo, zabumba, agogô, pandeiro, etc, juntamente com o contexto histórico, através dos principais ícones e compositores do ritmo abordado, apreciando o repertório através de gravações e vídeos.

Em suas aulas o professor utiliza métodos específicos de ensino como: *Essential Elements Band Book 1 - Percussão* (Will Rapp), *Bateria e Percussão Brasileira em grupo* (Rodrigo Gudin Paiva e Rafael Cleiton Alexandre), *Batuque é um privilégio* (Oscar Bolão), *Suplementos musicais da AAPG – introdução aos teclados de percussão – aspectos melódicos e harmônicos* (Chico Santana, Beto Caldas e Elisabeth Carrascosa), *Na Cadência do Samba* (Chico Santana), *Sons e ritmos da África do Sul* (Lilian Abreu Sodré), *Percussão Corporal* (Yurê Abondanza Kuhlmann), complementando com o método de ensino podemos destacar um método desenvolvido no Brasil para percussão e sopros Da Capo<sup>1</sup>.

## **b) Fundec**

O curso de percussão da Fundec, com ênfase em ensino individual, tem como base o modelo de ensino pedagógico implantado em Conservatórios no Século XIX, onde abrange a preparação e formação do aluno para uma carreira musical, na prática interdisciplinar na música Ocidental Clássica e/ou Popular. Para TOURINHO (2007), o modelo de ensino individual para instrumentistas também é chamado de ensino tutorial, entre um professor (tutor) e aluno. Onde o ensino coletivo nos grupos sinfônicos complementam o ensino individual aplicado em cada instrumento.

---

<sup>1</sup> O método Da Capo teve como motivação os princípios pedagógicos de métodos estadunidenses de ensino coletivo de banda da década de 1980, adaptando-os ao contexto brasileiro, comprometido, ainda, com sua cultura (BARBOSA, 1997: 194).

Abaixo veremos exemplos de métodos utilizados no ensino prático e técnicos nos instrumentos:

- Leitura rítmica - POZZOLI – guia teórico e prático (Parte I e II) e Rítmica (José Eduardo Gramani).
- Técnicas - *Stick Control* (George Laurence Stone) e *Master Studies* (Joe Morello).
- Caixa clara - *Complete Method for Snare Drum I/IV* (Ney Rosauero), *A Hundred pieces for snare drum* (Keisuke Ajiro/ Tomoyuki Okada), *Snare Drum Studies Elementary/ Intermediary/ Advanced* (Mitchell Peters), *Douze Études* (Jacques Delécluse), além de peças com caráter solísticos de compositores como; *John S. Pratt*, *Warren Benson*, *Charley Wilcoxon*, *Anthony Cirone*, *Guy G. Gauthreaux*, dentre outros.
- Marimba/ Xilofone/ Vibrafone - Exercícios de escalas maiores e menores com arpejos, execução de obras do repertório brasileiro como chorinhos, sambas e baião, *Modern School* (Morris Goldenberg), *Percussion Keyboard Technic* (Thomas McMillan), *Xylophone Rags* (George Hamilton Green's), *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling* (David Friedman), além de obras solísticas de compositores como; Keiko Abe, Ney Rosauero, Eric Sammut, Alice Gomes/ Marilyn Rife.

## 4. Resultados

### 4.1. Contínuo

No processo contínuo os alunos da Fundec obtiveram aprovações em cursos de Graduação em Música em Universidades públicas, outros seguiram com projetos próprios como, escola de samba, banda marcial, banda de Rock. No Projeto Guri, alguns alunos foram aprovados em cursos de música como Instituto Bacarelli, Conservatório de Tatuí, entre outros.

### 4.2. Iniciante

Através da tabela abaixo será demonstrado os resultados práticos obtidos, em um período de observação de um semestre tendo como base alunos iniciantes, de ambos os projetos.

Tabela 01- comparações entre os alunos iniciantes

	<b>FUNDEC</b>	<b>PROJETO GURI</b>
Rotatividade dos instrumentos por aula	2 - 3 instrumentos	6 – 9 instrumentos
Desenvolvimento de nível técnico prático	Semicolcheia = 100 bpm	Colcheia = 80 bpm
Multidisciplinariedade	Prática específica de cada instrumento	C(L)A(S)P, ritmos brasileiros variados
Performance instrumental	Um recital solo por semestre	Duas apresentações em Grupo por semestre

## 5- Reflexões e Conclusões

Observamos através desse estudo que os resultados foram distintos, já que os projetos se utilizam de diferentes metodologias. No processo pedagógico coletivo utilizado no Projeto Guri o diferencial de nível técnico entre os alunos é recorrente, pois há nas aulas práticas uma rotatividade de instrumentos distintos, porém alunos com dificuldades se apoiam em outros que demonstram maior facilidade no aprendizado, e por imitação, desenvolvem a aprendizagem do instrumento.

Os alunos da FUNDEC que tiveram aulas individuais de instrumento tiveram um melhor aproveitamento quanto a prática de repertório do instrumento e desenvolvimento técnico. Com um melhor aproveitamento no mercado de trabalho e ingressos em cursos em Universidades.

## Referências

CERQUEIRA, L. Daniel. Proposta para um modelo de aprendizagem da performance musical. Revista da Anpom. Vol. 15 n. 02. Dezembro 2009.

ESTANISLAU, A. Paulo. *Percussão e Educação Musical*. Pág. Revista cultural do Conservatório de Tatuí. Ano IV Nov. 2008.





HALLAM, Susan. *Instrumental teaching: a practical guide to better teaching and learning*. Oxford: Heinemann, 1998.

STEPHAN, Cláudio. *Percussão: Visão de um Brasileiro*. {ilustrações Silvio de Freitas Interlandi}. 2. Ed. – São Paulo: Novas Metas, 1986.

SOUZA, Jusamara. *Educação Musical e Práticas Sociais*. In: Revista da Abem, n.10. Porto Alegre, março 2004, p.7-11.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo, Moderna, 2003.

TOURINHO, Ana Cristina Gama dos Santos. *Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos e um pouco de história*. Anais do XVI Encontro da ABEM, Cuiabá, 2007.

#### SITES

<http://www.fundecsorocaba.com.br>. Acesso em 10/03/2017.

<http://www.projetoguri.org.br>. Acesso em 09/03/2017.

## Mecanismos de Abafamento para Teclados de Percussão: a construção de um modelo para Sixxen<sup>1</sup>

*Rodrigo Mota Lins*

*Licenciatura em Música (IFG) – rodrigomlins@hotmail.com*

*Prof. M. Ronan Gil de Moraes*

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/Goiânia – ronangil@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo, busca discutir questões relacionadas à concepção e construção de mecanismos de abafamento para teclados de percussão, culminando na realização de testes práticos para protótipo de Sixxen. A pesquisa foi dividida em duas etapas: pesquisa documental (revisão dos diversos protótipos de estruturas de abafamento em teclados de percussão) e aplicação prática para a construção de Sixxen (etapa subdividida em: 1 – rascunhos, projetos e testes iniciais; 2 – cortes e soldas definitivos; 3 – montagem final).

**Palavras-Chave:** Percussão, Instrumento musical, Luteria, Pedal.

### **Pedaling Mechanism for Percussion Keyboards: the construction for a model for Sixxen**

**Abstract:** This article discusses the design and construction of pedaling mechanisms for percussion keyboards, culminating in practical tests of a Sixxen prototype. The research was divided in two stages: a documentary research (review of various prototypes of dampening structures in percussion keyboards) and practical implementation in the construction of Sixxen prototypes (stage subdivided in: 1 - drafts, projects and initial tests; 2 - definitive cuts and welds; 3 - final mounting).

**Keywords:** Percussion, Musical instrument, Luthery, Pedaling.

## **1. Introdução**

A busca dos compositores de vanguarda por diferentes possibilidades de exploração sonora e inovações composicionais, trouxe uma expansão nas pesquisas de desenvolvimento de instrumentos de percussão. Além das modificações na escritura composicional, o desenvolvimento e aprimoramento dos instrumentos geraram um processo de mudança nas técnicas interpretativas dos percussionistas. No séc. XX como um todo, as peças escritas para música de câmara, de orquestra e solo trouxeram assim mudanças significativas na configuração dos instrumentos e nos seus modos de execução e manipulação (MORAIS e STASI, 2010: 62).

Nesse contexto, o presente artigo visa constituir corpo de conhecimento relacionado a sistemas de abafamento em instrumentos de percussão. Ele procura então discutir diversos elementos que constituem a construção de instrumentos

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi desenvolvido com bolsa do PIBITI/CNPq/IFG e com financiamento do CNPq/SEC/MinC e PROAPP/IFG dentro das atividades do Núcleo de Excelência para o Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão (NEP<sup>3</sup>).

musicais a fim de compreender as implicações da luteria nos processos de abafamento de corpos sonoros. Ele abrange ainda as diversas soluções encontradas na elaboração do sistema de abafamento em teclados de percussão e apresenta o que foi constituído para o primeiro Sixxen construído no Brasil.

O Sixxen é um instrumento idealizado por Iannis Xenakis no ano de 1978. O compositor não deixou um projeto formalizado ou registrado de como deveria ser o instrumento, ele apenas apontou certas características do que desejava, principalmente em relação ao material utilizado, sendo necessariamente de teclas de metal. Na descrição do compositor, este instrumento de percussão é composto por um conjunto de seis unidades, sendo que cada uma é tocada por um instrumentista. Cada unidade deve ter dezenove teclas de metal, afinadas em intervalos microtonais, formando uma sequência de notas que não é puramente cromática e nem diatônica. A tecla 1 por exemplo está presente obviamente nas seis partes, porém elas são todas ligeiramente diferentes entre si, não podendo gerar o uníssono conforme solicitação do compositor (XENAKIS, 1979: 1). O compositor também não especificou a afinação das dezenove teclas de cada parte, exigiu apenas que elas fossem fora da afinação tradicional e diferentes umas das outras (REED, 2003: 48).

Xenakis não pediu pedal para o instrumento original e não deixou nada especificado a respeito do mecanismo de abafamento. A necessidade ou não desse mecanismo ficando a critério do lutier. Contudo, o protótipo que Xenakis aceitou como modelo para o grupo *Les Percussions de Strasbourg* tinha pedal e por conta disso outros compositores passaram a utilizar esse recurso na composição.

## **2. Sistemas de Abafamento para Teclados de Percussão**

Realizou-se na primeira etapa da pesquisa um levantamento bibliográfico sobre instrumentos tradicionais e industrializados com mecanismo de pedal de abafamento para teclados de percussão. Foram feitas comparações de diferentes modelos de vibrafone, glockenspiel e campana, sendo fator decisivo para conceber um modelo desse mecanismo que fosse passível de aplicação na construção do protótipo de Sixxen almejado.

É notório que os instrumentos pesquisados, vibrafone, glockenspiel e campana, têm pedal de abafamento. Como o material utilizado para as teclas ou tubos nesses instrumentos é o metal, todos resultam em um amplo tempo de ressonância e

por isso demandam algum tipo de mecanismo de abafamento. Percebe-se ainda que xilofones e marimbas geralmente não têm abafadores, pois a madeira é pouco ressoante e por isso não se faz necessário o sistema de abafamento das teclas (ainda que alguns modelos de marimba com pedal vêm sendo desenvolvidos por certas fábricas como protótipos-teste).

Foi constatado que em instrumentos como o vibrafone, aplica-se um sistema de alavancas composto por um ou dois eixos de movimento vertical que, ao ser(em) articulado(s) por um pedal, desloca(m) um tirante vertical e por consequência a barra horizontal que libera ou abafa as teclas metálicas do instrumento. A barra de abafamento atua guiada por pinos-guia e é equipada com molas para a tração vertical da barra e com uma membrana de feltro para o contato direto com as teclas. A barra de abafamento atua então no eixo vertical e está localizada no plano longitudinal no centro da estrutura do vibrafone, sob as teclas. Nos modelos de campana, tem-se um mecanismo que atua de forma diferente dos modelos de vibrafone. O pedal ao ser acionado movimenta um eixo vertical que é ligado a uma estrutura que constringe ou desloca lateralmente os tubos em uma determinada altura, com a intenção de abafar o seu som. Assim sendo, em geral, o movimento da barra de abafamento não é vertical e sim horizontal. Por outro lado, o glockenspiel conta com uma diversidade maior de mecanismo de abafamento. Percebe-se desde modelos que dispõem de uma alavanca manual, a modelos com cabo de tensão que transmite as informações de acionamento do pedal para uma barra de abafamento (que pode ser única no centro do instrumento ou dupla nas extremidades distais das teclas) com deslocamento vertical, tendo também adaptações de pedal de chibral como mecanismo de alavanca.

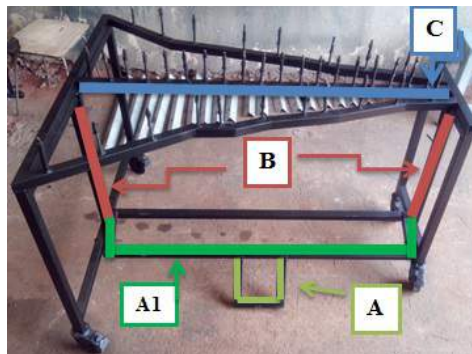
### **3. A Construção de Estruturas de Abafamento para Modelo de Sixxen**

O processo de construção do Sixxen anterior ao desenvolvimento de estrutura de abafamento foi dividido em diferentes etapas (teste e escolha de materiais para as teclas, afinação das teclas, construção do corpo de sustentação das teclas) e se deu mediante o desenvolvimento de subprojetos diferentes. A escolha do formato e dimensões das lâminas determinou os pontos nodais das teclas e isso por sua vez influenciou na forma de sustentação das mesmas e na estrutura do corpo do instrumento (também chamado de frame). Partindo-se então dessa estrutura, houve a necessidade de se considerar determinadas características para a constituição do pedal

de abafamento e modos pelos quais ele ficaria acoplado ao corpo de modo funcional, prático, ergonômico e desmontável.

Foi concebido um primeiro protótipo (denominado aqui Protótipo I) que foi utilizado em alguns concertos realizados pelo grupo *Impact(o)*; depois destes concertos, pôde-se constatar algumas necessidades de mudanças tanto na parte da estrutura quanto no mecanismo de abafamento. Essas alterações foram feitas então a partir da construção do Protótipo II e contribuíram para alcançar uma melhor funcionalidade no sistema de abafamento e no desempenho dos instrumentistas.

Para dar início a uma explicação mais elaborada a respeito do mecanismo de abafamento do Sixxen, apresenta-se primeiramente um esboço geral das peças necessárias para o funcionamento do mesmo.



**Fig. 46: Protótipo I - frame com pedal acoplado (A: pedal; A1: barra horizontal; B: eixos verticais; C: barra de abafamento).**

O pedal (Fig. 1 item A) é um item utilizado para acionar os eixos verticais. A barra horizontal (Fig. 1 item A1) promove a sustentação do pedal e a articulação com os eixos verticais (Fig. 1 item B). O eixo vertical ao ser acionado pelo pedal e tracionado pela barra horizontal, empurra a barra de abafamento (Fig. 1 item C) contra as teclas. A barra de abafamento está localizada abaixo das teclas de forma longitudinal, tendo contato direto com estas quando devem abafá-las.



**Fig. 47: Protótipo II – frame com mecanismo de abafamento sem as teclas.**

Alterações consideráveis aconteceram no Protótipo II. Na arquitetura do frame, por exemplo, foram realizadas mudanças que permitiram deixar as teclas do instrumento mais próximas o que auxiliou a execução por parte do instrumentista, em passagens mais rápidas e virtuosísticas.

### **Pedal**

O instrumento foi concebido com algumas particularidades no mecanismo de abafamento. O pedal foi construído em um formato que possibilita o encaixe dos pés de modo que o instrumentista faça o menor esforço possível para acioná-lo e conta com o recurso de ser desmontável (assim como todo o restante do instrumento). Nas Figuras 3, 4 e 5 tem-se uma diferença no formato do pedal tendo em vista que na Fig. 4 o pedal tem uma inclinação que traz uma proximidade maior com o solo fazendo com que o instrumentista não precise inclinar tanto o pé para acionar o pedal. Já no modelo final (Fig. 5) tirou-se a angulação, mas manteve-se a proximidade com o solo.



**Fig. 48: Pedal acoplado à barra de articulação – Protótipo I.**



Fig. 49: Pedal com novo formato – Protótipo I.



Fig. 50: Pedal definitivo – Protótipo II.

### Barra de articulação

A barra horizontal de articulação dá sustentação ao pedal (Fig. 6 item A1) e está ligada ao frame por dois parafusos guias (Fig. 7), estes possibilitam o movimento da barra acionando os dois eixos verticais.



Fig. 51: Barra de articulação do eixo vertical.



Fig. 52: Parafuso guia da barra de articulação e sustentação do pedal.

Foi soldado um contrapeso na extremidade da barra de articulação próximo ao contato com os eixos verticais que colocam o pedal automaticamente em posição de repouso, ou seja, basta que o instrumentista retire o pé do pedal e as teclas do instrumento são liberadas.

### **Eixo vertical**

Os eixos verticais, quando estimulados pela tração da barra de articulação, são responsáveis por empurrar a barra de abafamento contra as lâminas. O mecanismo é composto de dois eixos, um do lado esquerdo e outro do lado direito do instrumento. Esses eixos se movimentam através de dois tubos soldados no frame, estes tubos (chamados aqui de tubos-guia) asseguram então a direção dos eixos e fazem com que estes se estabilizem e não caiam da estrutura mesmo sendo móveis. Para evitar o ruído causado pelo atrito dos eixos com os orifícios do tubo por onde eles se movimentam, foi preciso encapá-los com um revestimento plástico, sendo este obviamente de espessura um pouco maior que a do eixo mas menor do que a do orifício do tubo (Fig. 8 e 9). Os eixos verticais podem ser trocados de acordo com a regulagem da altura do instrumento em função da altura do instrumentista, foi para isso projetado três tamanhos diferentes de eixos (Fig. 8).



**Fig. 53: Eixos encapados.**





Fig. 54: Eixo vertical direito.

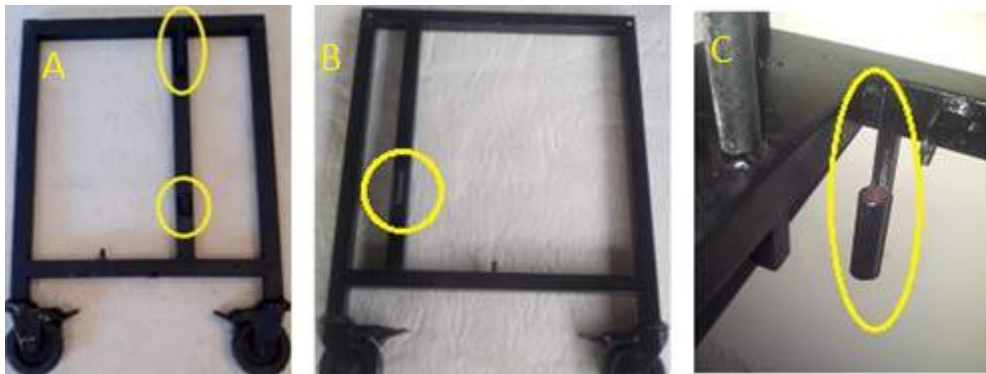


Fig. 55: Tubos-guia dos eixos verticais – a) Protótipo I, b) Protótipo II, c) Protótipo II.

Os tubos-guia dos eixos verticais são tubos soldados nas laterais do corpo do instrumento, regulam o movimento dos eixos e também são os encaixes da barra de abafamento. Esses orifícios também sofreram mudanças, como apresentado na sequência de fotos da Fig. 10, pois tinham no primeiro protótipo os dois tubos-guia soldados na base lateral do instrumento (Fig. 10a), já no modelo final passa-se a ter apenas um tubo-guia na base lateral (Fig. 10b) e outro soldado junto à lateral da base das teclas (Fig. 10c). Esta modificação foi feita porque no primeiro protótipo foi constatado que, ao se regular a altura do instrumento, os pinos da barra de abafamento estavam se encaixando no tubo-guia superior soldado na estrutura lateral com pouca estabilidade para o seu movimento.

## Barra de Abafamento

A barra de abafamento compreende toda a extensão longitudinal do instrumento e fica localizada abaixo das teclas (Fig. 1 item C) sendo ela constituída do mesmo material que compõe o frame do instrumento (metalon). Sobre sua estrutura estão coladas uma camada de E.V.A. (Etil Vinil Acetato) e uma camada de Feltro, o E.V.A. sendo o primeiro material colado na barra e depois, por cima, o feltro (Fig. 11 e 12).



**Fig. 56: Barra de abafamento.**



**Fig. 57: Barra de abafamento.**

Devido à estrutura da barra de abafamento ser de um material ferroso assim como as teclas ressonadoras, foi necessário colar primeiramente uma tira de feltro para não provocar ruídos no contato da barra com as teclas e acima de tudo atender às necessidades de abafamento adequadamente. Nos testes do Protótipo I percebeu-se que mesmo com o feltro colado na barra ainda estava passando vibrações para o frame do instrumento e provocando ruídos. Decidiu-se então colar uma tira de E.V.A. entre a barra e o feltro (Fig. 11 e 12) isolando assim o feltro da barra de metal e resolvendo esse problema de ruído no som do instrumento. Acompanhe a sequência de figuras que detalham o acionamento do mecanismo de abafamento do Sixxen:



**Fig. 58: Barra de abafamento em repouso.**



**Fig. 59: Barra de articulação e eixos em repouso.**



**Fig. 60: Barra de abafamento em repouso.**



**Fig. 16: Barra de articulação e eixos acionados através do pedal.**



**Fig. 17: Barra de abafamento acionada.**



**Fig. 18: Barra de abafamento acionada e em contato com a tecla.**

Na Fig. 13 o instrumento pode ser visto lateralmente e a barra de abafamento nivelada com o frame mostra que o mecanismo não está acionado, os eixos verticais mantêm-se em repouso de acordo com a Fig. 14 e em outro ângulo visualiza-se que a barra de abafamento não está em contato com as teclas (Fig. 15). Assim que o instrumentista pisa no pedal ele movimenta a barra de articulação (Fig. 16) que empurra os eixos verticais para cima e levanta a barra de abafamento contra as teclas (Fig. 17-18).

Esse mecanismo de pedal como um todo acabou se tornando parecido com o protótipo original de Sixxen para o *Les Percussions de Strasbourg*, modelo aceito por Xenakis. Ele é o inverso do que ocorre na maioria dos modelos de pedais industriais de vibrafone, campana e glockenspiel que mantêm geralmente as teclas e tubos abafados o tempo todo e liberam-nas quando o instrumentista aciona o pedal. Este tipo de mecanismo final para o Sixxen brasileiro foi necessário já que o instrumento é predominantemente utilizado com as teclas soltas, valorizando o choque das frequências e suas inevitáveis dissonâncias.

## Considerações Finais

Foram realizados testes de tipos de sistemas de abafadores e pedal de maneira prática, testes estes relacionados à concepção do pedal enquanto material utilizado, tamanho, forma, funcionalidade e apresentação estética e então foi constituído um modelo de Sixxen com sistema de abafamento. O projeto passou por uma etapa de melhorias do protótipo desenvolvido, culminando em uma versão atualizada com mudanças significativas no tamanho do frame e em certas peças do mecanismo de abafamento como destacado na discussão dos resultados.

Procurou-se, através desse artigo, discutir as diversas soluções encontradas na elaboração dos tipos de sistemas e mecanismos de pedal de abafamento em teclados de percussão. Buscou-se assim contribuir para a ampliação dos conhecimentos sobre instrumentos de percussão em metal com necessidade de sistemas de abafamento e sobre instrumento microtonal não produzido no Brasil anteriormente, o Sixxen.

Refletiu-se a respeito da nova luteria sonora e como ela pode suprir a necessidade de um repertório em constante questionamento, discussão e transformação, criando conhecimento processual para a construção de sistemas de abafamento para teclados de percussão, estimulando a confecção de mais instrumentos que necessitem da utilização desse mecanismo. A área de desenvolvimento de protótipos e pesquisa em luteria percussiva pode potencialmente gerar benefícios culturais, artísticos, sociais e acadêmicos e desenvolver tecnologia para a construção de instrumentos musicais. A pesquisa em instrumentos percussivos microtonais e o desenvolvimento de novos instrumentos pode possibilitar a estréia de muitas obras e pode acessibilizar a produção de difícil aquisição. Espera-se que mais projetos passem a discutir, estudar e construir Sixxen colocando em relevo informações e contribuições não destacadas no presente artigo.

## Referências

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.

REED, Brett. Building a Set of Sixxen. *Percussive notes*, Vol. 41, No. 3, p. 48-50, 2003.



XENAKIS, Iannis. *Pléiades*. Paris: Ed. Salabert, 1979.



## **Instrumentos preparados e expandidos: composição e performance para trio de caixas**

*Alex Francisco da Silva*  
Universidade Federal de Uberlândia - alexfsilva010@hotmail.com

*Cesar Adriano Traldi*  
Universidade Federal de Uberlândia - ctraldi@ufu.br

**Resumo:** Nesse artigo apresentamos o processo de pesquisa, composição e performance da obra *Entre Raios e Névoas*, para um intérprete e três caixas. Nessa composição três conceitos foram explorados: instrumento expandido por meios eletrônicos; instrumento preparado; e, interação com dispositivos eletrônicos em tempo real.

**Palavras-Chave:** Caixa. Instrumento expandido, Instrumento preparado, Improvisação, Eletrônicos em tempo real.

### **Prepared and expanded instruments: composition and performance for snare drum trio**

**Abstract:** In this paper we present the process of research, composition and performance of the music *Entre Raios e Névoas*, for one performer and three snare drums. In this composition three concepts were explored: expanded instrument by electronic means; prepared instrument; and, live electronic.

**Keywords:** snare drum, Expanded instrument, Prepared instrument, Improvisation, live electronic.

## **1. Introdução**

A iniciação científica, apresentada nesse artigo, foi desenvolvida na Universidade Federal de Uberlândia e está vinculada ao projeto de pesquisa “*Percussão e eletrônicos em tempo real: Composição e performance*”, financiado pela Fapemig e coordenado pelo Prof. Dr. Cesar Traldi, um dos autores desse artigo.

O objetivo da pesquisa foi estudar o processo de composição e performance de uma obra para um único tipo de instrumento de percussão (caixa clara) que envolvesse os conceitos: 1) Instrumento expandido por meios eletrônicos; 2) Instrumento preparado e; 3) Interação com dispositivos eletrônicos em tempo real.

Esse texto está organizado de acordo com a metodologia utilizada, ou seja, inicia-se por uma revisão bibliográfica, onde são estudados os *conceitos instrumento expandido por meios eletrônicos; instrumento preparado e interação com dispositivos eletrônicos em tempo real*. Em seguida são apresentadas a *caixa expandida e caixa preparada* desenvolvidas dentro do projeto de pesquisa e utilizadas nessa iniciação científica. Esses instrumentos foram explorados por meio de *oficinas*

*de experimentação e composição*, onde testamos as possibilidades de conexão entre os dois tipos de caixa por meio de dispositivos eletrônicos em tempo real e que resultaram na composição da obra *Entre Raios e Névoas*. Finalizamos apresentando *reflexões e conclusões*.

## **2. Conceitos**

### **2.1 Instrumento expandido por meios eletrônicos**

A construção e utilização de instrumentos expandidos por meios eletrônicos na composição e performance musical foi possível devido ao grande desenvolvimento tecnológico do final século XX. Sensores e interfaces mais eficazes possibilitaram o surgimento de instrumentos eletrônicos como os teclados, sintetizadores, guitarras elétricas, baterias eletrônicas, etc. Nesse período também surgem pesquisas buscando a expansão das possibilidades sonoras e performáticas de instrumentos acústicos por meio do acréscimo de dispositivos eletrônicos.

“Junto com a construção de instrumentos eletrônicos, existem várias experiências de modificação e/ou expansão de instrumentos acústicos por meio do acréscimo de meios eletrônicos. Nesse sentido, dois importantes conceitos [...] são: hiperinstrumento e instrumento robô.” (FERREIRA e TRALDI, 2016: 04)

Nessa pesquisa utilizamos a “*Caixa Expandida*” apresentada e discutida por FERREIRA e TRALDI (2016). Os autores discutem no artigo os conceitos e descrevem o processo de construção do instrumento. Assim, iremos aqui apenas descrever a utilização desse instrumento em nosso trabalho e indicamos a leitura dessa referência para um maior aprofundamento no assunto.

### **2.2 Instrumento preparado**

Outro conceito estudado no projeto de pesquisa, ao qual essa iniciação científica está vinculada, é o de instrumento preparado. Segundo COSTA (2004):

“trata-se de um recurso de transformação dos sons de um piano normal, criado pelo compositor norte-americano John Cage (1912-1992) em 1940, em que pequenos objetos como parafusos e borrachas são fixados entre as cordas do instrumento”. (COSTA, 2004: 19)



Cage buscava transformar o som do piano fixando variados objetos nas cordas do instrumento, o que resultou em novos timbres e sonoridades. Atualmente existem inúmeras composições para piano preparado. Entretanto, os experimentos de Cage inspiraram a criação de diversos outros instrumentos preparados. Nessa pesquisa utilizamos uma caixa preparada por meio do acréscimo de cordas e cavalete de violoncelo, esse instrumento será mais detalhado no decorrer desse artigo.

### 2.3 - Interação com dispositivos eletrônicos em tempo real

“A utilização de instrumentos de percussão interagindo com diversos aparatos tecnológicos desperta grande interesse de pesquisa na atualidade” (CAMPOS, 2010: 03). Devido a evolução dos computadores, tem sido cada vez mais possível a criação de meios de interação entre instrumentos musicais e ferramentas de processamento de áudio em tempo real. ROBERT ROWE (1993) destaca que:

“a evolução da tecnologia dos computadores pessoais ampliou as possibilidades de se desenvolver ambientes de interação musical. Essa utilização de computadores no fazer musical possibilita dois desdobramentos: a) expansão/criação de novos timbres, através do processamento de sinais de áudio e técnicas de síntese sonora digital e b) a implementação de métodos de síntese algorítmica relacionadas a geração de material sonoro novo”. (ROWE, 1993)

O desenvolvimento da capacidade de memória e o aumento na velocidade de processamento das máquinas foram fundamentais para tornar possível o uso dos computadores em performances ao vivo. Atualmente existem inúmeras pesquisas no desenvolvimento de interfaces e *softwares* específicos para a composição e performance musical. Destacamos aqui o *software* Pure Data (Pd) utilizado em nossa pesquisa.

### 3 - Caixa expandida e caixa preparada

Em nossa pesquisa, adotamos um único tipo de instrumento e dois conceitos distintos (instrumento preparado e expandido). Assim, o objetivo foi por meio da eletrônica em tempo real conectar uma caixa preparada e duas caixas expandidas.

Adotamos a “*Caixa expandida*”, já citada anteriormente, desenvolvida por FERREIRA e TRALDI (2016). Esse instrumento consiste numa caixa-clara comum, adaptada com um auto falante em seu interior, onde na obra “*A Última Gota*” (obra para a qual a *Caixa Expandida* foi pensada inicialmente), sons pré-gravados em forma de *tape* são reproduzidos pelo alto-falante no interior da caixa e funcionam como forma de expansão das sonoridades do instrumento.

Na composição *Por um Fio*<sup>1</sup>, Traldi utiliza uma caixa preparada, o método de preparação utilizado consiste em um cavalete de violoncelo posicionado sob a pele do instrumento, sobre esse cavalete é passada uma corda de violoncelo que é presa pelas suas extremidades nos parafusos de afinação da caixa. Assim, além da possibilidade da performance na pele do instrumento, é possível tocar na corda e no próprio cavalete. O instrumento (caixa-clara) funciona como uma espécie de caixa acústica que amplifica os sons da corda. Além disso, quando a esteira do instrumento está ligada, existe uma vibração por simpatia gerando novas sonoridades.

Com o objetivo de expandir ainda mais as sonoridades da caixa preparada, já utilizada em outras pesquisas vinculadas ao mesmo projeto, ampliamos a preparação através da utilização de dois cavaletes de violoncelo e duas cordas. Assim, ampliamos as sonoridades e afinações dos sons gerados pelas cordas.



<sup>1</sup><http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Por%20um%20fio.pdf>

Fig. 01: Caixa preparada utilizada na pesquisa, onde pode ser observado o preparo por meio de duas cordas e dois cavaletes.

#### 4 - Oficinas de experimentação e composição

A primeira etapa de nossas oficinas de experimentação foi estabelecer os equipamentos e conexões dos instrumentos e dispositivos eletrônicos. Após uma série de experimentos a configuração que nos pareceu mais adequada foi a performance do instrumentista sendo realizada na caixa preparada e os sons captados, processados e gerados pelo computador sendo reproduzidos em duas caixas expandidas. Ou seja, a única caixa que é tocada de forma física é a caixa preparada e as caixas expandidas são tocadas exclusivamente por meio dos sons enviados para os alto-falantes em seu interior.

Na figura 02 apresentamos um fluxograma das conexões:

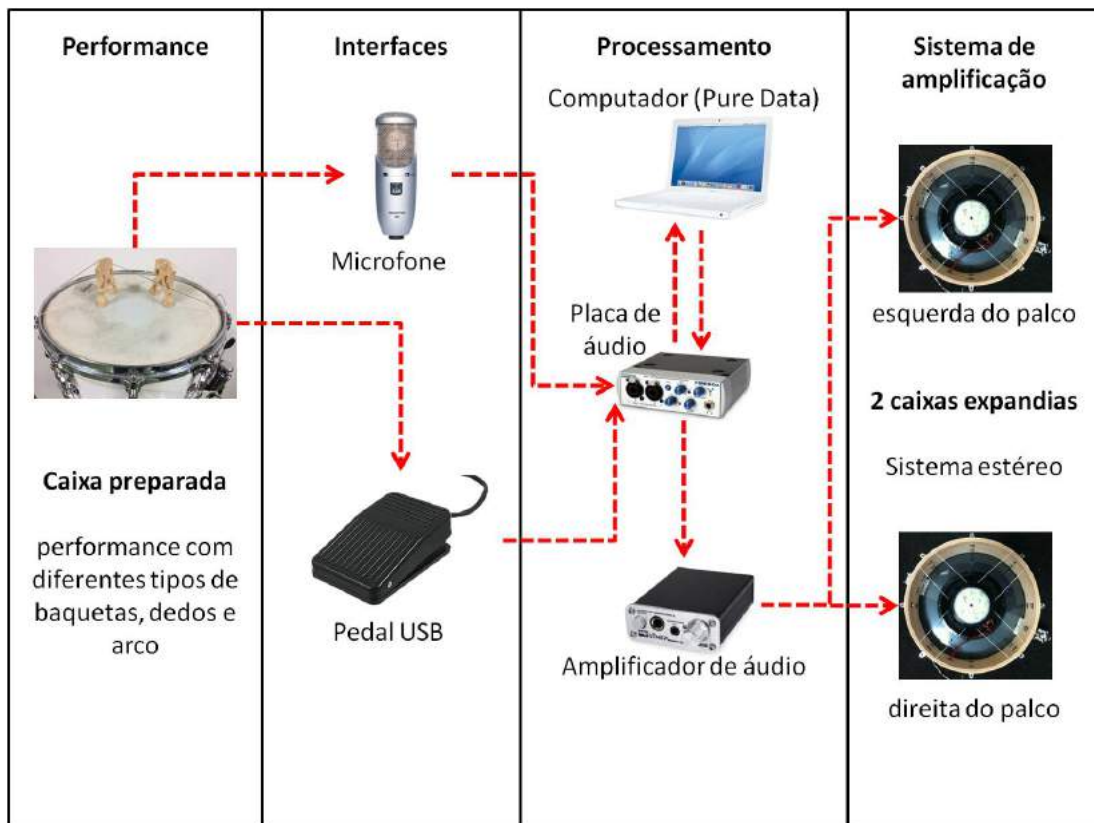


Fig. 02: Fluxograma das conexões utilizadas nas oficinas e na obra *Entre Raios e Névoas*.

Observando a figura 2 notamos a divisão das conexões em quatro partes:

**1. Performance:** trata-se do instrumento e equipamentos (baquetas, dedos e arco) que o instrumentista irá utilizar para sua performance direta.

**2. Interfaces:** dispositivos eletrônicos (sensores) que fazem a comunicação do intérprete com o computador. O microfone capta o áudio da caixa preparada e o pedal USB a pressão realizada com o pé pelo intérprete (como será descrito a seguir, a composição foi dividida em seções e é através desse pedal que o intérprete determina a mudança dessas seções).

**3. Processamento:** o computador, por meio de uma placa de áudio, recebe os sinais captados pelos sensores (interfaces) e realiza processamentos por meio de uma programação realizada no *software* Pure Data. Os sons captados, processados e gerados pelo computador são enviados para as caixas expandidas por meio de um amplificador de áudio.

**4. Sistema de amplificação:** o sistema de amplificação é responsável pela reprodução sonora gerada pelo computador. As duas caixas expandidas possibilitam uma espacialização estéreo dos sons. Além disso, uma grande diferença dos sistemas tradicionais de amplificação sonora é o fato da caixa também gerar sons acústicos por meio da vibração por simpatia.

As caixas expandidas também podem ser consideradas parte da *performance*, uma vez que elas também são tocadas pelo intérprete por meio dos sons que são enviados para elas. Entretanto, essa performance ocorre de maneira indireta.

Após estabelecermos os equipamentos e conexões da obra, partimos para uma série de experimentos sonoros (com e sem processamento sonoro em tempo real). Não seria possível descrever nesse artigo todos os testes realizados, assim, nos ateremos apenas a descrever as sonoridades e processos que foram selecionados para fazerem parte da composição final.

Optamos por uma obra semiaberta, onde seções de improvisações são indicadas com sugestões de sonoridades a serem exploradas e descrição dos processamentos realizados pelo computador. A duração dessas seções é determinada pelo intérprete através do acionamento de um pedal USB. A tabela a seguir apresenta esse guia de improvisação:

<b>Seção</b>	<b>Processamento</b>	<b>Performance</b>
<b>01</b>	-	Improvisação livre na caixa preparada explorando diferentes baquetas, dedos e arco. Finalizar a seção com arco.
<b>02</b>	Os sons captados pelo microfone são enviados sem processamento para as caixas expandidas (que devem estar com a esteira ligada). Depois de um crescendo com duração de 20 segundos, o volume se estabiliza e um efeito no som enviado para as caixas expandidas é ativado.	Improvisar com o arco atentando para os sons que serão gerados nas caixas expandidas que estarão soando por simpatia aos sons gerados na caixa preparada.
<b>03</b>	Gradativamente sons longos e graves são enviados para as caixas expandidas. O processamento sonoro nos sons da caixa preparada continua.	Desligar a esteira das duas caixas expandidas e improvisar na caixa preparada com os dedos.
<b>04</b>	Desliga o processamento sonoro nos sons da caixa preparada.	Improviso (dedos, baquetas e arco).
<b>05</b>	Desliga os sons longos e graves. Ativa um sistema de resposta a sons de maior intensidade. (sempre que ocorrerem ataques na performance, uma resposta aleatória com sons pré-gravados da própria caixa será disparado, os ataques devem ocorrer em intervalos de no mínimo 10 segundos, tempo estabelecido na programação para que o software volte a responder as notas de maior intensidade tocadas na caixa preparada)	Improvisar utilizando baquetas de caixa (piano) e realizar acentos pontuais. Interagir com os sons que serão gerados nas caixas expandidas a cada ataque.
<b>06</b>	Desativa o sistema de resposta aos ataques na performance.	Improviso livre.
<b>07</b>	Ativa um processamento sonoro nos sons da caixa preparada.	Improvisar com os dedos nas cordas.
<b>08</b>	Muda o processamento sonoro nos sons da caixa preparada.	Improvisar com baquetas de caixa.
<b>09</b>	Muda novamente o processamento sonoro nos sons da caixa preparada.	Improvisar com os dedos nas cordas.
<b>10</b>	Ativa um delay sonoro.	Realizar efeitos com o arco e uma nota longa para finalizar.
<b>11</b>	Desliga o sistema de áudio	-

Tab. 01: Guia de improvisação da obra *Entre Raios e Névoas*.

São inúmeros os desafios interpretativos dessa obra. A escrita em forma de um guia de improvisação transfere grande responsabilidade criativa ao intérprete. Por se

tratar da performance de um instrumento preparado, ou seja, que tem suas sonoridades expandidas, foi necessário um longo trabalho de experimentação sonora para conhecer e dominar as novas sonoridades e posturas interpretativas necessárias. A seção 2 apresenta um interessante desafio interpretativo, pois através dos sons gerados na caixa preparada, também é realizada a performance nas duas caixas expandidas. Assim, é necessário atentar para a performance em um instrumento e para os resultados sonoros gerados em três.

## 5 - Reflexões e conclusões

O preparo de instrumentos, a utilização de instrumentos expandidos por meios eletrônicos e a interação com dispositivos eletrônicos em tempo real individualmente geram novas possibilidades sonoras e de performance. Os experimentos realizados envolvendo esses três elementos em uma mesma obra ampliaram ainda mais as possibilidades de geração sonora e exigiram constantes mudanças na postura interpretativa.

A obra *Entre Raios e Névoas*, apresentada nesse artigo, foi o resultado dos primeiros experimentos realizados envolvendo esses três elementos. Prevemos como desenvolvimentos futuros dessa pesquisa a criação de novas obras utilizando a mesma configuração aqui apresentada e a criação de outros instrumentos de percussão preparados e expandidos.

## Referências

CAMPOS, C. S.; Sistema Interativos Musicais aplicados à Percussão Mediada. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Florianópolis - 2010

COSTA, V. F. O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

FERREIRA, T. S. TRALDI, C. A.; Caixa Expandida por Meios Eletrônicos: Construção, Composição e Performance. Revista Vortéx, v.4, p. 1-19, 2016.

ROWE, Robert. *Interactive Music System*. Cambridge, Massachusetts, Ed. MIT Press, 1993.

TRALDI, C. A. Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2007.



## Construindo um Hipertímpano

*Daniel Dias de Lima*

*Universidade Federal de Uberlândia - danieldiasdelima1@gmail.com*

*Cesar Adriano Traldi*

*Universidade Federal de Uberlândia - ctraldi@gmail.com*

**Resumo:** Nesse artigo apresentamos os primeiros passos de uma pesquisa de mestrado, onde um hipertímpano está sendo construído. Iniciamos com uma reflexão sobre o conceito de hiperinstrumento e em seguida apresentamos alguns dispositivos eletrônicos que estão sendo estudados. Finalizamos apresentando reflexões e um protótipo do hipertímpano.

**Palavras-Chave:** Tímpanos, Hiperinstrumento, Tecnologia musical.

### Building a Hypertimpani

**Abstract:** In this paper we present the first steps of a master's research, where a hypertimpani is being constructed. We begin with a reflection about the concept of hyperinstrument and next we present some electronic devices that are being studied. We finish presenting reflections and a hypertimpani prototype.

**Keywords:** Timpani, Hyperinstrument, Music technology.

## 1- Introdução

Esse artigo apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia e está vinculada ao projeto de pesquisa “Percussão e eletrônicos em tempo real: Composição e performance” coordenado pelo Prof. Dr. Cesar Traldi e financiado pela Fapemig.

A tecnologia eletrônica do século XX trouxe grandes modificações e inovações para os instrumentos musicais, seja na construção, composição e/ou performance. Instrumentos eletrônicos, composições para instrumentos acústicos com interação com dispositivos eletrônicos em tempo real são alguns exemplos.

Em 1986 Tod Machover criou o conceito de hiperinstrumento, ou seja, um instrumento acústico que tem suas possibilidades sonoras e performáticas expandidas por meio do acréscimo de dispositivos eletrônicos. O objetivo de nossa pesquisa é criar um hipertímpano. Assim, a metodologia da pesquisa passará pelas seguintes etapas:

- 1) Estudo do conceito de Hiperinstrumento;

- 2) Estudo de dispositivos eletrônicos para serem utilizados na construção do hipertímpano;
- 3) Através da análise das duas primeiras etapas, construção de um hipertímpano;
- 4) Realizar de oficinas de experimentação para catalogar as possibilidades sonoras do hipertímpano e dominar a performance do instrumento.
- 5) Fazer um trabalho conjunto com um compositor, para elaboração de uma obra para o hipertímpano;
- 6) Realizar a performance da obra criada e discutir a performance e resultados alcançados.

Nesse artigo iremos apresentar as duas primeiras etapas, ou seja, uma reflexão sobre o conceito de hiperinstrumento e alguns dispositivos eletrônicos que estão sendo estudados com o objetivo de serem utilizados na construção do hipertímpano. Finalizaremos apresentando reflexões e um protótipo do hipertímpano.

## **2- Hiperinstrumento**

Segundo FERREIRA e TRALDI (2016) hiperinstrumento trata-se de um:

“Termo criado por Tod Machover em 1986 para definir instrumentos musicais criados ou adaptados para serem utilizados com sensores eletrônicos conectados a computadores que controlam a geração ou transformação de sons.” (FERREIRA e TRALDI, 2016: 05)

É importante aqui ficar clara a diferença de um hiperinstrumento para um instrumento eletrônico. Os populares teclados, por exemplo, são instrumentos eletrônicos, ou seja, a construção e geração sonora deles são realizadas eletronicamente. Quando colocamos no teclado um timbre de piano, estamos simulando eletronicamente um instrumento acústico, mas o teclado continua sendo um instrumento eletrônico. No hiperinstrumento temos um instrumento originalmente acústico, que continua gerando sons acústicos, mas que é ampliado através de meios eletrônicos. Se pegarmos um piano acústico e acoplarmos dispositivos eletrônicos nele, estaremos criando um hiperpiano e não um teclado.

Outra grande diferença entre esses dois termos é a complexidade e variedade na construção. Apesar de diferentes teclados eletrônicos possuírem diferenças significativas quanto a efeitos e sonoridades, de maneira geral, a construção e o funcionamento de todos eles é semelhante, ou seja, trata-se de um



conjunto de teclas similares ao do piano acústico que podem controlar timbres diferentes e a performance desse instrumento é semelhante a de um piano tradicional.

Nos hiperinstrumentos temos uma variedade muito grande de construção, sonoridades e possibilidades de performance. Não existe uma padronização para a construção de um hiperinstrumento, assim, um piano acústico incrementado com sensores de pressão nas teclas é um hiperpiano, outro piano com sensores de movimento também será um hiperpiano.

Os hiperinstrumentos são experiências individuais e com uma variedade de possibilidades de construção, sonoridade e performance quase que infinitas. Segundo MACHOVER e CHUNG (1989):

“A pesquisa de Hiperinstrumento é uma tentativa de desenvolver performances musicais interativas e inteligentes, e sistemas criativos. [...] a combinação de técnica instrumental aumentada por máquinas, monitoramento da performance baseado no conhecimento e geração de estruturas musicais inteligentes, vão levar a uma redefinição gradual de expressão musical.” (MACHOVER e CHUNG 1989:186)

A performance de um instrumento tradicional traz grandes desafios técnicos aos intérpretes. O acréscimo de dispositivos eletrônicos somado à geração e controle de sons eletrônicos em tempo real amplia ainda mais os desafios interpretativos. Assim, é extremamente importante que a performance de hiperinstrumentos venha acompanhada de uma pesquisa interpretativa para domínio das novas possibilidades performáticas acrescidas pelos dispositivos eletrônicos e identificação das mudanças interpretativas necessárias na postura tradicional daquele instrumento. Campos (2008) comenta que:

“os intérpretes por muitas vezes se deparam com situações nas quais não compreendem corretamente qual a sonoridade requerida pelo compositor ou ainda como aplicar esses novos modos de execução. Dessa forma, as oficinas seguidas de análise documentada trazem novas e diversas possibilidades de extração sonora, ampliando a palheta timbrística do intérprete-instrumento” (CAMPOS, 2008: p. 53).

Um exemplo de hiperinstrumento de percussão é a *Hyper Kalimba*, instrumento desenvolvido durante o doutorado do professor e pesquisador Fernando Rocha (2009), na Universidade Mc Ghill (Canadá). Na figura 01, podemos visualizar os diversos sensores adicionados à Kalimba. Esses sensores (áudio, pressão, movimento, etc.) enviam informações para um computador, onde através de uma

programação no software Max/MSP, podem ser transformados em tempo real os sons da Kalimba e/ou gerados e controlados sons eletrônicos.



Fig. 01: Imagem da Hyper Kalimba.

### 3- Dispositivos eletrônicos

TRALDI (2007) descreve o sistema de interação entre intérpretes e dispositivos eletrônicos divididos em quatro partes:

- 1) **Elementos de performance:** engloba os elementos utilizados na performance do instrumento acústico, que serão utilizados (captados) para estabelecer a comunicação com os eletrônicos. Podem ser os sons do instrumento, gestos físicos do intérprete, pressão em sensores, mudanças de temperatura, etc.
- 2) **Interfaces (Sensores):** são os sensores eletrônicos que serão utilizados para captar os **elementos de performance** e transformá-los em sinais digitais para o tratamento eletrônico. Para captar sons serão utilizados microfones, para captar gestos sensores de movimento, etc.

“Existe um número muito grande de equipamentos eletrônicos que podem ser utilizados para a captação dos sinais em performances [...]. Alguns deles foram criados para outras funções, mas se encaixam muito bem no papel de interface em músicas interativas como é o caso de microfones, sensores piezoelétricos, sensores de calor, sensores de movimento...”  
(TRALDI, 2007:41)

- 3) **Tratamento:** é onde os sinais captados pelas **interfaces** serão recebidos, interpretados e trados. Normalmente o tratamento é realizado em computadores através de softwares especializados como Max/MSP e Pure Data.
- 4) **Sistema de amplificação:** é a maneira como os resultados do **tratamento** serão realizados. Sons serão enviados para sistemas de amplificação, que podem ser em diversas configurações e espacialidades, imagens para sistemas de projeção, etc.

Na tabela 01 apresentamos o protótipo de Hipertímpano que estamos desenvolvendo apresentando nossas opções para as quatro partes do sistema de interação.

<b>Protótipo de Hipertímpano</b>			
<b>Elementos de Performance</b>	<b>Interfaces (Sensores)</b>	<b>Tratamento</b>	<b>Sistema de amplificação</b>
Sons produzidos na pele	Microfone direcional	Computador com o software Pure Data	Sistema de amplificação estéreo
Sons produzidos no corpo e aro do instrumento	Microfone de contato		Sistema de amplificação interno aos tímpanos (instrumento expandido)
Toque com os dedos no corpo do instrumento	Piezoelétrico		
Gestos físicos do intérprete	Acelerômetro		
Pressão com os pés	Pedal USB		
Pressão com os dedos	Joystick		

Tab. 01: Protótipo de hipertímpano.

As duas primeiras colunas da tabela 01 estão diretamente conectadas. Assim, a **interface** indicada na mesma linha, corresponde ao **elemento de performance** que ela irá captar.

Todos os sinais gerados pelas **interfaces** serão tratados em um computador com o software Pure Data. Esse software foi selecionado por ser livre e também por ser o software já utilizado na maioria dos trabalhos desenvolvidos dentro do Núcleo de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Uberlândia, onde a pesquisa está sendo desenvolvida. A programação será realizada durante as oficinas de experimentação.

Para o sistema de amplificação utilizaremos duas opções:

a) **Um sistema de amplificação estéreo:** duas caixas, de amplificação sonora, distribuídas uma na esquerda e outra na direita do tímpano;

b) **Sistema de amplificação interno aos tímpanos (instrumento expandido):** FERREIRA e TRALDI (2016) apresentam uma caixa expandida por meios eletrônicos ao introduzir um alto-falante no interior de uma caixa-clara. Os sons emitidos pelo alto-falante no interior do instrumento fazem com que a pele vibre, assim, é possível a realização de efeitos sonoros através de objetos colocados sobre a

pele. Iremos acrescentar no hipertímpano um alto-falante para gerar efeitos semelhantes.

#### 4- Conclusões e desdobramentos futuros

As reflexões aqui apresentadas foram extremamente importantes para fundamentar o trabalho prático experimental dessa pesquisa. Assim, os próximos passos serão a construção do protótipo de hipertímpano apresentado, realização das oficinas de experimentação e programação no software Pure Data.

Entre os possíveis desenvolvimentos futuros desta pesquisa está a implementação de outros conceitos ao hipertímpano, são eles:

- a) **preparo do instrumento:** alterações físicas no instrumento que gerem transformações nos sons acústicos originais (ex: acréscimo nas peles de: molas, cordas, guizos, etc.);
- b) **técnica estendida:** utilização de técnicas não convencionais de performance do instrumento que ampliem as possibilidades tímbricas.

#### Referências

CAMPOS, Cleber. Percussão múltipla mediada por processos tecnológicos. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FERREIRA, T. S.; TRALDI, C. A. Caixa Expandida por Meios Eletrônicos: Construção, Composição e Performance. Revista Vortéx, v.4, p. 1-19, 2016.

MACHOVER, Tod; CHUNG, Joe. Hyperinstruments: musically intelligent and interactive performance and creativity systems. International Computer Music Conference, 1989.

TRALDI, C. A. Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológicas para Percussão, Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-Sp, 2007.

## O uso dos teclados de percussão no repertório orquestral de três compositores brasileiros: Guerra–Peixe, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes

*Anna Layza Cardoso Boiatti de Souza*  
UNICAMP – [aninhalayza@hotmail.com](mailto:aninhalayza@hotmail.com)

*Fernando Hashimoto*  
UNICAMP – [ferhash@iar.unicamp.br](mailto:ferhash@iar.unicamp.br)

**Resumo:** Este trabalho tem como principal objetivo responder o seguinte questionamento: Há dentro do repertório orquestral brasileiro material de relevância com relação ao uso dos teclados de percussão? O material utilizado para análise se delimitará na produção de três compositores brasileiros, a saber: Guerra–Peixe, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes. O processo será desenvolvido em três etapas: 1. Levantamento de obras que empregam os teclados de percussão; 2. Análise dos dados oriundos do levantamento; e 3. Elaboração de sugestões interpretativas dos trechos orquestrais relevantes para a pesquisa.

**Palavras-Chave:** teclados de percussão, repertório orquestral para teclados de percussão, estudo interpretativo.

### The use of percussion keyboards in the orchestral repertoire of three Brazilian composers: Guerra – Peixe, Francisco Mignone and Lorenzo Fernandes

**Abstract:** This work has as main objective to answer the following question: Is there within the Brazilian orchestral repertoire material of relevance in relation to the use of percussion keyboards? The material used for analysis will be delineated in the production of three Brazilian composers, namely: Guerra - Peixe, Francisco Mignone and Lorenzo Fernandes. The process will be developed in three stages: 1. Survey of works that use percussion keyboards; 2. Analysis of data from the survey; And 3. Elaboration of interpretative suggestions of the orchestral excerpts relevant to the research.

**Keywords:** percussion keyboards, orchestral repertoire for percussion keyboards, interpretative study.

## 1. Introdução

Os instrumentos de percussão com notas determinadas, temperadas, e com a configuração física semelhante às teclas do piano, ou seja, dispostas cromaticamente em duas fileiras distintas, são denominados como teclados de percussão. Entre esse grupo de instrumentos encontramos a marimba, o xilofone, o glockenspiel (bells), o vibrafone, o metalofone, o tubular bells (chimes), os crotales, e mais recentemente o aluphone. A celesta e o carrilhão (instrumento de teclado que através de um teclado aciona uma série de sinos afinados) não são considerados como teclados de percussão

uma vez que sua técnica de execução se assemelha à utilizada ao piano. (BECK, 1995).

A introdução dos instrumentos de teclado de percussão no repertório orquestral se dá no século XIX, e uma das obras referenciais é a *Dança Macabra*, escrita em 1874 pelo compositor francês Camille Saint-Saëns, o qual utiliza o xilofone em um trecho solo nessa obra.<sup>1</sup> (BLADES, 1992).

É importante ressaltar que o uso do glockenspiel acionado com teclado, comumente chamado de carrilhão, pode ser encontrado em obras orquestrais do século XVIII, como por exemplo, no oratório *Saul* (1739) de Georg Friedrich Handel, bem como na *Flauta Mágica* (1791) de W. A. Mozart. No século XIX vemos também a introdução do tubular bells na orquestra, e a criação da celesta, instrumento que passou a ser utilizado em algumas obras que utilizavam o carrilhão, bem como começa a ter um repertório próprio como seu emprego na obra *Prélude à L'Après midi d'un Faune* (1892-94) de C. Debussy. Podemos considerar que a utilização dos instrumentos de teclado dentro do repertório orquestral foi efetivamente ampliada entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. (HASHIMOTO, 2003). Nesse período tanto o vibrafone como a marimba são introduzidos no repertório orquestral. (SULPÍCIO, 2011).

No Brasil, a utilização dos teclados de percussão ocorre principalmente no repertório orquestral do século XX adiante. Há um grande número de obras que se utilizam desses instrumentos em diferentes períodos, gêneros e maneiras composicionais de utilização.

Devido às características de uma pesquisa de iniciação científica, ainda em andamento, delimitamos nossa análise em três compositores brasileiros, a saber Guerra-Peixe, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. A escolha do recorte englobando esses três compositores é baseada nos seguintes motivos: 1. Por serem compositores consagrados, ou seja, que tem suas obras executadas frequentemente; 2. O conhecimento prévio pela pesquisadora da existência da utilização dos teclados de percussão em várias obras desses compositores; e 3. Por pertencerem a um período inicial da utilização desses instrumentos no repertório orquestral brasileiro, o que

---

<sup>1</sup> Segundo Eyles (1989) há uma obra escrita em 1854 escrita pelo dinamarquês Hans Christian Lumbye, com o título *Champagne Galop*, que utiliza o xilofone em um trecho solo. Apesar dessa obra ter sido escrita antes da *Dança Macabra* de Saint Saëns, sua publicação foi feita posteriormente à de Saint Saëns.

imaginamos ser fundamental para a fase da pesquisa que tratará da análise comparativa entre as obras.

## **2. Levantamento das obras que empregam os teclados de percussão**

O levantamento de obras que empregam os teclados de percussão dentro da produção desses três referidos compositores foi realizado consultando os repositórios oficiais dos compositores citados, e através de consulta aos sites oficiais dos compositores, como também em repositórios como a Academia Brasileira de Música e acervos de orquestras sinfônicas. Está sendo coletado o maior número de versões possíveis das partes cavadas, para posterior comparação com a partitura geral da obra, buscando sanar possíveis dúvidas de edição ou execução específica. Os procedimentos metodológicos seguirão os encontrados nos trabalhos de levantamento de repertórios realizados por BOUDLER (1983; 1988) e HASHIMOTO (1998), os quais tratam da catalogação de obras para percussão em geral.

O processo de levantamento foi dividido em duas partes: o levantamento das obras constantes nos repertórios digitais e disponíveis online; e o levantamento das obras constantes nos arquivos e repertórios físicos. O levantamento das obras constantes nos repertórios digitais e disponíveis online foi realizado nos seguintes sites:  [<www.musicabrasilis.org.br>](http://www.musicabrasilis.org.br),  [<www.abmusica.org.br>](http://www.abmusica.org.br),  [www.superpartituras.com.br>](http://www.superpartituras.com.br),  [<www.sesc.com.br/sescpartituras>](http://www.sesc.com.br/sescpartituras),  [http://lorenzofernandez.org>](http://lorenzofernandez.org) e  [<www.guerrapeixe.com>](http://www.guerrapeixe.com).

Foi realizado o levantamento das obras constantes nos seguintes arquivos e repertórios físicos: Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Orquestra Sinfônica da Unicamp, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica de Sergipe, Orquestra Sinfônica do Paraná, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica da USP, Acervo Musical do Theatro Municipal de São Paulo, Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Música e Cia. Bachiana Brasileira.

Em levantamento realizado das obras desses compositores, foram catalogados no total 81 excertos, sendo 3 do compositor Lorenzo Fernandes, 9 do compositor Guerra-Peixe e 68 do compositor Francisco Mignone. Desse montante obtivemos até então, no formato de parte cavada, todos os excertos do compositor

Lorenzo Fernandes e 5 excertos do compositor Guerra-Peixe. Foram encontrados também 29 excertos do compositor Francisco Mignone, sendo que 8 deles estão disponíveis somente no formato de partitura completa de orquestra, 16 em parte cavada e 5 em parte cavada e partitura completa. Dentre todos os excertos citados, cinco deles, todos do compositor Francisco Mignone, apresentaram mais de uma versão existente: “Maracatú de Chico Rei”, “Sinfonia tropical”, “Concerto para violão e orquestra”, “Concerto para piano e orquestra” e “Festa das igrejas”.

### **3. Fases posteriores da pesquisa**

A próxima fase da pesquisa é a análise dos dados oriundos do levantamento das obras. Nessa fase serão analisados os trechos principais de cada obra e apurada tanto a peculiaridade dos trechos, sob os seguintes aspectos: possuírem características de passagem solo, partes que sejam relevantes para a estrutura composicional da obra, trechos com peculiaridades ou com alta demanda técnica para execução. A síntese do processo analítico trará dados que possam mostrar similitudes entre as obras desses três compositores, bem como extrair os trechos considerados relevantes para a fase posterior. Os trabalhos de GIANESELLA (2009), HASHIMOTO (2015), e SÁ (2012), servirão como base para os procedimentos metodológicos para análise dos trechos orquestrais.

Após a análise dos trechos, será realizada a elaboração de sugestões interpretativas dos trechos orquestrais que foram considerados de relevância pela pesquisa – sobre os trechos considerados relevantes na fase anterior, serão elaboradas sugestões técnicas de interpretação, baseadas na manipulação timbrística do instrumento, na articulação considerada adequada, e nas resoluções técnicas instrumentais. Nessa fase os diversos textos disponíveis hoje em dia com relação à interpretação de trechos orquestrais serão utilizados como referencial, entre esses citamos os trabalhos de KOHLOFF (2007), MAX (2010), TAFOYA (2005), HERBERT (2001), WILLIAMS (2000) e LANG (2010).

### **4. Considerações finais**

A pesquisa na área da percussão no meio acadêmico é muito recente. O primeiro programa de mestrado e doutorado em performance/percussão foi criado em





2008 na Universidade Estadual de Campinas. Há trabalhos recentes sobre a utilização dos instrumentos de percussão no repertório orquestral brasileiro. Entre eles podemos citar o trabalho de Giancesella (2009), que trata de instrumentos típicos brasileiros na orquestra, e o de Hashimoto (2015), que trata da utilização dos tímpanos no repertório orquestral brasileiro. Porém não há ainda um trabalho que discorra sobre a utilização dos teclados de percussão dentro desse repertório nacional.

Além da importância da divulgação desse repertório para a comunidade acadêmica e artística, outro fator importante do trabalho que está sendo realizado é a proposta de sugestões interpretativas desse repertório, onde o objetivo será buscar peculiaridades de interpretação e se há recorrência das mesmas em obras similares do repertório.

## Referências

BECK, John H. *Encyclopedia of Percussion*. New York, Garland Pub., 1995.

BLADES, James. *Percussion instruments and their history*. Bold Strummer Limited, 1992.

GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. 237 páginas. São Paulo, 2009. Tese de Doutorado. USP.

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. 143 páginas. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

\_\_\_\_\_. *Os tímpanos no repertório orquestral brasileiro e nas obras solo brasileiras*. Campinas, 2015. Tese de Livre-Docência. Universidade Estadual de Campinas.

HERBERT, David. *Herbert Timpani Clinic*. PASIC, 2001.

KOHLLOFF, Roland. *Timpani Master Class with Roland Kohloff: Beethoven Symphony No. 5*. Meredith Music. 2007.

LANG, Morris, DOWD, Charles, CIRONE, Anthony J. *Percussion Master Class on Works by Carter, Milhaud, and Stravinsky*. Galesville: Meredith Music Publications, 2010.

MAX, Randy. *Orchestral Excerpts for Timpani*. Theodore Presser Company, 2010.



SÁ, Janaína Paiva Garcia, *A percussão na obra Museu da Inconfidência, de Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação de Mestrado. UNIRIO.

SULPICIO, Eliana Cecília Maggioni Gugliemetti. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. São Paulo, 2011. 294 páginas. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

TAFOYA, John. *The Working Timpanist's Survival Guide*. Carl Fischer, 2005.

WILLIAMS, Jan. Elliott Carter's "Eight Pieces for Timpani" – The 1966 Revisions. *Percussive Notes*, dezembro, 2000.

## Catálogo de Obras Brasileiras para Marimba

*Maria Fernanda Zucchi Pombalino*  
*Unicamp – mariaferzp@gmail.com*

### Resumo:

O artigo apresenta uma pesquisa de iniciação científica que teve como objetivo principal a produção de um catálogo de obras escritas por compositores brasileiros para marimba solo, duos de marimba, concertos para marimba e orquestra, e obras mistas para marimba. A catalogação seguiu os procedimentos metodológicos apresentados em BOUDLER (1983; 1988) e HASHIMOTO (1998), os quais tratam da catalogação de obras para percussão em geral.

**Palavras-Chave:** Catalogação, Marimba, Peças brasileiras.

### Cataloging of Brazilian works for marimba

**Abstract:** The article presents a scientific research whose main objective was the production of a catalog of pieces written by Brazilian composers for solo marimba, duo of marimba, concerts for marimba and orchestra, and works for marimba and electronics. The cataloging followed the methodological procedures presented in BOUDLER (1983; 1988) and HASHIMOTO (1998), which deal with the cataloging of pieces for percussion in general.

**Keywords:** Cataloging, Marimba, Brazilian pieces.

## 1. Introdução

Os instrumentos de percussão podem ser classificados de diversas formas. As mais comuns são: por definição de som (altura definida e altura indefinida); por forma de execução (diretamente percutidos, agitados e friccionados); e por elemento produtor de som (idiofones, membranofones e cordofones). A última está de acordo com a classificação de Hornbostel-Sachs.

Utilizando a classificação Hornbostel-Sachs<sup>1</sup>, a marimba pertence ao grupo de idiofones. O som desses instrumentos resultante da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensão tais como cordas ou membranas (SACHS, 2006). Na literatura brasileira, encontramos o termo barrafones<sup>2</sup>.

Instrumentos de percussão feitos com teclas de diferentes matérias têm sido encontrados em quase todas as culturas, e um dos primeiros desses instrumentos

---

<sup>1</sup> Hornbostel-Sachs é um sistema criado Erich Moritz von Hornbostel e Curt Sachs e é usado para classificar todos os instrumentos musicais baseando-se em como um instrumento vibra para produzir som.

<sup>2</sup> Barrafones: termo empregado por alguns autores, como Luiz D'Anunciação e Ney Rosauro, que corresponde aos teclados de percussão.

foi encontrado em 1949, na vila de Ndut Lieng Krak, no Vietnam, pelo etnologista francês George Condominas. Ele era formado por onze laminas de pedra talhada e, quando tocadas, produziam um som longo e cheio.

A origem da Marimba feita de madeira divide opiniões, mas, segundo Eliana Sulpício:

“é incontestável que na Guatemala e em parte do México, desde a metade do século XIX, a marimba se tornou um instrumento de grande representatividade, desempenhando papel protagonista nas tradições musicais destes países e destacando-se como instrumento protagonista destas culturas.” (SULPÍCIO, 2011: 240)

Durante muito tempo a marimba foi utilizada apenas como um instrumento étnico de fabricação artesanal, sendo assim tratada como um instrumento não pertencente às salas de concerto. Muitas obras, a maioria delas compostas por percussionistas, foram compostas na primeira metade do século 20, mas somente em 1968 ocorre aquilo que podemos determinar como o “turning point” para a marimba ser considerada um instrumento “sério”. A marimbista japonesa Keiko Abe, a qual possui um trabalho de comissionamento e estreias de obras para marimba, realiza em 04 de outubro de 1968, em Tokyo, o considerado “primeiro” recital de marimba como instrumento solista. O programa incluiu obras de Akira Yuyama, *Divertimento for Marimba and Alto Saxophone* (1968), de Minoru Miki, *Time for Marimba* (1968), de Teruyuki Noda, *Quintetto per Marimba, 3 Flauti e Contrabasso “Matinnata”* (1968). (KITE, 2007) É a partir deste momento que a marimba passou a ser o instrumento de preferência de muitos percussionistas, atraindo a atenção de compositores consagrados, que começam a ter interesse em escrever para marimba a partir dos anos 70.

Os primeiros exemplares de marimbas chegaram ao Brasil nos anos 60 e foram utilizadas em formações de grupo para percussão voltadas à música contemporânea de concerto.

O primeiro concerto brasileiro para marimba foi escrito por Radamés Gnattali em 1973. O *Divertimento para Marimbafone e Orquestra de Cordas* é dedicado ao percussionista Luiz D’Anunciação. A estreia da obra foi realizada pela Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Chleo Goulart, em 1976, tendo como solista o próprio Luiz D’Anunciação. Escrita em um movimento contínuo, possui três seções, e a cadência, escrita por Luiz D’Anunciação, serve como ligação da primeira

com a segunda seção. Tem duração aproximada de 12 minutos. A primeira gravação ocorreu em 1977, em disco da II Bienal da Música Brasileira Contemporânea, com execução da Camerata da Universidade Gama Filho, regida pelo maestro Isaac Karabtchevsky, e tendo como solista D'Anunciação. (HASHIMOTO, 2003).

O presente trabalho buscou catalogar as obras brasileiras para marimba, trazendo para análise como as peças para marimba, um dos instrumentos mais valorizados e referentes do repertório para percussão solo, estão sendo produzidas pelos compositores brasileiros, assim como divulgar e incentivar o crescimento das execuções destas peças.

## **2. Metodologia**

A catalogação seguiu os procedimentos metodológicos apresentados em BOUDLER (1983; 1988) e HASHIMOTO (1998), os quais tratam da catalogação de obras para percussão em geral. Primeiramente foram definidos os tipos de peças a serem coletados, sendo eles:

1. Obras solo para marimba
2. Obras para duos de marimba (não estão incluídas obras que possuem grande parte de instrumentos acessórios à marimba)
3. Concertos para marimba solista e orquestra (incluindo-se concertos para marimba e orquestras de cordas e orquestras de câmara)
4. Obras mistas para marimba (fita magnética, CD, live electronics, e etc)

A coleção foi arranjada alfabeticamente de acordo com o último nome do compositor. O objetivo não era estabelecer um ranking qualitativo destes trabalhos, desde que a ênfase era criar uma completa e exata catalogação de dados acerca da obra.

Como etapas do levantamento, primeiramente foram analisadas catalogações já realizadas, anteriormente citadas, onde consta endereço completo tanto do compositor como da editora. Após a primeira busca, os dados foram atualizados e foi possível encontrar novos títulos dentro do cartel das editoras.

Em seguida, foram buscados novos compositores através de catálogos regionais e do nacional de compositores, assim como através busca nos principais centros de percussão (orquestras e universidades) onde entrou-se em contato com percussionistas que conheciam peças/compositores ou que possuíam peças encomendadas.

### 3. Resultados

Na primeira etapa da pesquisa, foi definido o molde da ficha catalográfica (figura 1), sendo ele baseado em trabalhos de catalogação de peças musicais, de três instituições: a Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp, a Academia Brasileira de Música e o Centre de Documentation de La Musique Contemporaine. A ficha contém as seguintes informações: Informações biográficas do compositor, dados da peça (ano, local, duração, instrumentação), descrição (número de baquetas, nível de dificuldade, pequena análise técnica da peça, disponibilidade da partitura, estreia e pequeno comentário do compositor). Por motivos diversos, não foi possível coletar todas essas informações de algumas peças.

Foram analisadas as catalogações anteriores e nelas constavam 6 peças de 6 compositores para marimba solo e 3 peças de 3 compositores para duo de marimba. O passo seguinte foi entrar em contato, via e-mail, com todos os compositores da catalogação. Quando o e-mail não existia, fato ocorrido em 68,6% dos casos, usou-se como recurso busca no Google de sites dos compositores, perfis no Facebook, telefone para contato, etc. Outra fonte, também via internet, foi o catálogo de compositores do Musicon – CDMC/Unicamp. Dos 109 compositores que constavam nas catalogações: 12 faleceram; dos 9 compositores que possuíam peça para marimba, apenas 1 compôs mais peças; 7 compositores, que antes não possuíam peças para marimba, compuseram novas peças para marimba; e os 81 restantes, não possuíam nenhuma peça para marimba, até a data final da pesquisa.

Para levantamento de novos compositores, foi realizada uma pesquisa entre professores e alunos da Unicamp. Numa segunda fase, consulta a compositores de outras universidades, como USP, UNESP, UFG, UFMG, UFU, UNIRIO, UFRJ, UnB, UDESC, UFSM, UFPR, EMBAP, UFRGS, UFPel, UFRN, UFBA, UEA, usando como fonte além do site da universidade a busca direta do nome na internet e o catálogo de compositores do Musicon – CDMC/Unicamp. Outro fato ocorrido foi a indicação de novos nomes, a cada compositor contato, sendo que algumas vezes esses se prontificavam a fornecer telefones e e-mails de contato.

Outras fontes pesquisadas foram: Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp, Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp, CDMC-Unicamp.

Contemporaneamente à catalogação, estava sendo realizado o trabalho de conclusão de curso (TCC) de “Antologia comentada do repertório para marimba solo e com eletrônica de compositores brasileiros” (NAVAS, 2013). Alguns compositores e peças novas foram adicionados ao catálogo.

Ao final da catalogação, foram encontradas 86 peças de 53 compositores, dentre os quais, 36 compositores e 60 peças, constavam no TCC anteriormente citado, e são encontrados 16 novos compositores e 26 novas peças.

Desses dados podemos notar um crescimento de 44,44% no âmbito dos compositores, e um crescimento de 43,33% de peças novas.

Das 86 peças, 4 são concertos para marimba, 1 concerto para duas marimbas, 5 para marimba com live electronics, 1 para marimba com tape. Nota-se que ainda é pequena a produção para concertos e solo com eletrônica para marimba.

Das 86 peças, 16 são inéditas (18,60%).

#### **4. Considerações finais**

Ao buscar-se a catalogação de obras brasileiras para marimba, verificou-se uma produção crescente de peças, onde alguns compositores que não possuíam nenhuma peça para marimba sentiram-se motivados a compor. Procurou-se, por meio desse artigo, divulgar o repertório brasileiro para marimba para a comunidade, assim como incentivar os compositores e interpretes à exploração e desenvolvimento deste repertório.

#### **Referências**

LESNIK, Igor. “*Darius Milhaud’s Concerto for Percussion*”, *Percussive Notes*, April 1997: 64-67.

GOULART, Gilmar. *A História da Marimba*, p.3. 2010.

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. 143 páginas. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

SACHS, Curt. *The History Music of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940. 560 páginas.

SULPICIO, Eliana. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. São Paulo, 2011. 294 páginas. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

REALIZAÇÃO



APÓIO

