



CADERNO
DE
RESUMOS



**II CONGRESSO
BRASILEIRO
DE PERCUSSÃO**

UFMG 2019



**II CONGRESSO
BRASILEIRO
DE PERCUSSÃO**

UFMG 2019

FERNANDO ROCHA
FERNANDO CHAIB
(Organização)

II CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO

DESAFIOS DA PERCUSSÃO NA ACADEMIA BRASILEIRA:
ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE

CADERNO DE RESUMOS

ISBN: 978-85-60488-35-3

12 a 16 de junho
Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte, MG
2019

Copyright © by organizadores, 2019

Realização

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Núcleo Editorial



Escola de Música da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627
Campus Pampulha, 31270-901
Belo Horizonte, MG

Elaboração da ficha catalográfica
Rachel Mariana Mateus de Oliveira
Bibliotecária

Diagramação
Roberta Ferreira Etrusco
robertaetrusco@gmail.com

Arte da capa
Bruna Lubambo
Elisa Maria

Impressão
Imprensa Universitária da UFMG

FICHA CATALOGRÁFICA Biblioteca da Escola de Música da UFMG

C749 Congresso Brasileiro de Percussão (2.:2019:Belo Horizonte, MG)
Caderno de Resumos II Congresso Brasileiro de Percussão / organizadores Fernando Rocha, Fernando Chaib.
Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2019.
I recurso eletrônico

Tema: Desafios da percussão na academia brasileira: entre a tradição e a contemporaneidade.

Inclui bibliografias
ISBN: 978-85-60488-35-3

1. Percussão - Congressos. I. Título. II. Rocha, Fernando. III. Chaib, Fernando.

CDD: 789

INSTITUIÇÃO ORGANIZADORA



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora

Prof.^a Dr.^a Sandra Goulart Almeida

Vice-Reitor

Prof. Dr. Alessandro Fernandes Moreira

Pró-Reitora de Extensão

Prof.^a Dr.^a Claudia Andrea Mayorga Borges

Pró-Reitora de Graduação

Prof.^a Dr.^a Benigna Maria de Oliveira

Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Mário Fernando Montenegro Campos

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Prof. Dr. Fábio Alves da Silva Júnior

Diretor de Ação Cultural

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Diretor da Escola de Música

Prof. Dr. Renato Tocantins Sampaio

Diretor do Conservatório da UFMG

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música

Prof.^a Dr.^a Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Coordenadora do Departamento de Instrumento e Canto

Prof.^a Dr.^a Clara Sandroni

COORDENAÇÃO DO EVENTO

Prof. Dr. Fernando Rocha - UFMG
Coordenador Geral

Prof. Dr. Fernando Chaib - UFMG
Vice Coordenador Geral

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

Prof. Dr. Fernando Hashimoto - UNICAMP
Coordenador Associado

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi - UFU
Coordenador Associado

Prof. Dr. Cleber Campos - UFRN
Coordenador Associado

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Dr. Fernando Chaib - UFMG

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi - UNESP

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi - UFU

Prof. Dr. Eduardo Lopes - Universidade de Évora/Portugal

Prof. Dr. Leandro Barsalini - UNICAMP

COMISSÃO ARTÍSTICA

Prof. Dr. Fernando Rocha - UFMG

Prof. Dr. Cleber Campos - UFRN

Prof. Dr. Fernando Hashimoto - UFU

Prof. Dr. Gregory Beyer - University of Northern Illinois/EUA

Prof. Dr. Ricardo Bologna - USP

PARECERISTAS

Prof. Dr. Bruno Soares Santos - UFSJ

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi - UFU

Prof. Dr. Cleber Campos - UFRN

Prof. Dr. Daniel Gohn - UFSCAR

Prof. Dr. Eduardo Giancesella - UNESP
Prof. Dr. Eduardo Lopes - Universidade de Évora/Portugal
Prof. Dr. Eduardo Tullio - UFU
Prof.^a Dra. Eliana Guglielmetti Sulpício - USP/RP
Prof. Dr. Fernando Chaib - UFMG
Prof. Dr. Fernando Hashimoto - UNICAMP
Prof. Dr. Fernando Rocha - UFMG
Prof. Dr. Gregory Beyer - University of Northern Illinois/EUA
Prof. Dr. Gustavo Miranda - Nicholls State University/EUA
Prof. Dr. Jorge Sacramento - UFBA
Prof. Dr. José Augusto Duarte Lacerda - UFMT
Prof. Dr. Leandro Barsalini - UNICAMP
Prof. Dr. Lucas Baptista Casacio - UNILA
Prof. Dr. Nuno Aroso - Universidade do Minho/Portugal
Prof. Dr. Ricardo Bologna - USP
Prof. Dr. Rodrigo Paiva - UNIVALI
Prof. Ms. Ronan Gil de Moraes - IFG

EQUIPE DE PRODUÇÃO

André 'Limão' Queiroz
Bruno Aguiar
Douglas Rafael dos Santos
Érica Sá
José Henrique Soares Viana
Natália Mitre
Grupo de Percussão da UFMG

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Bruna Lubambo
Elisa Maria

WEBSITE

www.cbpercussao.com
Douglas Rafael dos Santos



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
PROGRAMAÇÃO	15
SEÇÕES ARTÍSTICAS.....	17
COMUNICAÇÕES.....	18
MÚSICOS HOMENAGEADOS	23
JOHN BOUDLER	
ESDRA 'NENÉM' FERREIRA	
ARTISTAS CONVIDADOS	27
EDU RIBEIRO	
GREG BEYER	
GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFMG	
RUSSELL HARTENBERGER	
SUSAN POWEL	
RESUMOS [COMUNICAÇÕES]	35
A influência do berimbau de Naná em outros percussionistas	
<i>José Henrique Soares Viana</i>	
<i>Fernando Rocha</i>	35
Pandeiro de náilon: as técnicas de Carlos Café	
<i>Gustavo Surian Ferreira</i>	38
Corpo o dono do samba: a batucada em movimento	
<i>Chico Santana</i>	41
Marambiré: uma congada amazônica	
<i>Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro</i>	44
Tradição renovada: a performance de Airto Moreira em <i>O Ovo</i> (1967)	
<i>Carlos Eduardo Sueitt Garanhão</i>	
<i>Leandro Barsalini</i>	47
Do couro à pele sintética: o estudo do Samba de Roda na Bateria	
<i>Ademar Luiz Denker Júnior</i>	
<i>Rodrigo Gudin Paiva</i>	50
Concepções rítmicas e nuances do toque <i>Alujá</i> na <i>Nação Xambá</i> e sua aplicabilidade à bateria	
<i>Sérgio Ricardo Soares da Silva</i>	
<i>Cleber da Silveira Campos</i>	53

Toicinho Batera: Reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani	
<i>Ricardo Brandão</i>	
<i>Rodrigo Gudín Paiva</i>	56
Desenvolvimento de um protótipo de mecanismo abafador para crotales controlado por pedal	
<i>Fernando Chaib</i>	
<i>Charles Augusto</i>	
<i>Carlos Henrique Fernandes</i>	
<i>Tiago Silva</i>	
<i>Leandro César</i>	58
Exploração Tímbrica no water-gong: Análise sonora em modelos diversos	
<i>Fernando Chaib</i>	
<i>Douglas Rafael dos Santos</i>	
<i>Charles Augusto Braga Leandro</i>	61
O <i>Cajón</i> : estudo de polirritmia e sons eletrônicos sob experimentalismo na música contemporânea	
<i>Flávia Bonelli Silva</i>	
<i>Marcelo Rodrigues de Oliveira</i>	64
Novas possibilidades para a confecção artesanal e sonificação de uma bateria eletrônica utilizando matéria prima e recursos tecnológicos de baixo custo	
<i>Sílvia Patrícia Calixto de Lira Sant' Ana</i>	
<i>Cleber da Silveira Campos</i>	
<i>Matheus de Andrade Silva</i>	
<i>Alyson Matheus de Carvalho Souza</i>	67
Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza	
<i>Catherine Furtado dos Santos</i>	70
Criação de obras para Grupo de Percussão: níveis de 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico em Portugal	
<i>Luís Carlos Trivelato de Oliveira</i>	73
Percussão e Educação Musical para crianças e adolescentes com Transtorno do Espectro do Autismo	
<i>Rodrigo Gudín Paiva</i>	
<i>Cristina Maria Pozzi</i>	
<i>Guilherme Machado da Silva</i>	76
A consciência corporal do percussionista em seus estudos diários de caixa-clara, na perspectiva da Técnica de Alexander	
<i>Letícia Maria Antunes</i>	
<i>Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio</i>	79
O ensino de percussão promovido pela Associação Amigos do Projeto Guri: coletividade e diversidade	
<i>Rafael Y Castro</i>	
<i>Carlos Stasi</i>	82
Percussão teatral: performance e/como representação	
<i>Daniel Serale</i>	85

Aspéctos analíticos/interpretativos na obra Diálogos para marimba e vibrafone (1988) de Roldolfo Coelho de Souza	
<i>Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio</i>	
<i>Ricardo Bologna</i>	87
Possibilidades técnico-interpretativas para Bateria <i>solo</i> no contexto da música contemporânea: um estudo de caso	
<i>Leandro Henrique de Amorim Martins</i>	90
Estudo interpretativo da obra SKYY (2015), de Cesar Traldi	
<i>Guilherme Massao Misina</i>	
<i>Fernando Augusto de Almeida Hashimoto</i>	93
Discutindo a composição e performance de obra focada nos processos de defasagem e adição rítmica	
<i>Miguel Faria da Silva</i>	
<i>Cesar Adriano Traldi</i>	95
A atuação profissional de pandeiristas brasileiros no rádio e suas repercussões na imprensa nos anos 1930	
<i>Eduardo Marcel Vidili</i>	98
Processo de ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM) em Recife - PE	
<i>Sérgio Ricardo Soares da Silva</i>	101
Bateria PIAP: O ensino e aprendizagem da percussão popular brasileira a partir da formação de uma Bateria de Escola de Samba com alunos de percussão do Instituto de Artes da UNESP	
<i>Rafael Y Castro</i>	
<i>Carlos Stasi</i>	104
"Unhure" (2018), para duo de percussão e sons eletrônicos: um estudo sobre a aprendizagem de uma nova obra musical à luz da autorregulação	
<i>Me. Flávio Denis Dias Veloso</i>	
<i>Lucas Gabriel Sabel</i>	107
Propostas para o ensino de instrumentos da percussão popular: um olhar sobre a produção de três autores	
<i>Marcos Vinícius Lacerda Schettini</i>	
<i>Ana Paula Petres</i>	110
Percussão múltipla <i>solo</i> na música popular: arranjo da canção <i>Cordeiro de Nanã</i> , do grupo Os Tingoãs	
<i>Érica Sá</i>	
<i>Fernando Chaib</i>	112
O uso de estratégias autorregulatórias na aprendizagem instrumental: uma investigação sobre o processo de estudo da obra "Variantes" (1962), para percussão solo	
<i>Flávio Denis Dias Veloso</i>	
<i>Rosane Cardoso de Araújo</i>	115
A partir da time-line: possibilidades dialógicas para o uso do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento na performance do choro-sambado, baião, maracatu-nação e frevo	
<i>Rodrigo Heringer</i>	118

Identificando e utilizando elementos da performance de Gary Burton em Chega de Saudade para a performance de outras músicas no vibrafone *solo*

Natália Mitre
Fernando Rocha120

Desenvolvimento da Consciência Temporal e da Coordenação Motora na Prática de Polimetrias na Bateria: estudos para a performance de um solo de Jason Gianni

Bruno Aguiar
Fernando Rocha123

Elementos característicos da bateria de Neném no samba

André Queiroz
Fernando Rocha126

Ritmos brasileiros na bateria: significação pela transubstanciação

Guilherme Marques
Fernando Hashimoto129

Luizinho Duarte e sua Nordestinidade na Bateria

Magno Altieri Chaves de Sousa
Cleber da Silveira Campos131

O músico e professor Ernesto De Lucca (1913-1977)

Eduardo Fraga Tullio134

Colaborações musicais percussivas no estado de Goiás

Jacqueline Ferreira Dourado
Khesner Sousane Martins de Oliveira
Lucas Manassés Barbosa
Luiz Eduardo Gonçalves137

Diálogos na torre: uma reflexão sobre as práticas de performance dos sineiros de São João del-Rei

Yuri Honorato Vieira
Marcos Edson Cardoso Filho139

Estudos interpretativos para obra "Onze", de Marco Antonio Guimarães

Eelson Oliveira142

RESUMOS [RECITAIS-PALESTRA]145

A improvisação de percussão corporal como performance multilinguagem

Herivelto Brandino
Rafael Silva145

Do grão à migalha: Criação textural com o berimbau

Joachim Emidio Ribeiro Silva148

Não-Teleologia: Discurso Transcendentalista na obra de Stuart Saunders Smith

José Augusto Duarte Lacerda150

Kunai e XyLoops: novas perspectivas de abordagens performativas para xilofone solo

Helvio Mendes152

NOTAS SOBRE OS AUTORES E ARTISTAS155



APRESENTAÇÃO

Na última década ocorreu no país um aumento significativo de pesquisas que tratam da percussão em seus mais diversos aspectos. Esse movimento coincide com o início da participação de Doutores em Percussão nos programas de pós-graduação em performance/práticas interpretativas de percussão no país, algo que passou a ocorrer a partir de 2009, inicialmente na UNICAMP e UFMG. Não por coincidência a UNICAMP sediou, em 2017, o I Congresso Brasileiro de Percussão. A UFMG, por sua vez, vem sediar em 2019 a segunda edição deste congresso, que tem como tema: **Desafios da Percussão na Academia Brasileira: entre a tradição e a contemporaneidade.**

Da mesma forma que a primeira edição, esta segunda visa divulgar resultados de pesquisas realizadas no Brasil e fomentar a interação entre pesquisas em desenvolvimento. Também é um espaço para diálogo entre pesquisadores, professores, artistas e estudantes interessados no universo da percussão, aqui entendida em sua amplitude, isto é, dos instrumentos mais tradicionais encontrados em diferentes manifestações da cultura brasileira (e, porque não, de outras culturas) ao experimentalismo da música contemporânea mais recente, passando nesta trajetória também pela percussão da música popular urbana, percussão orquestral, bateria, etc. Múltiplos olhares sobre esta imensa família de instrumentos são esperados, como o olhar da performance, da criação, da educação, da musicologia e da sonologia. Os trabalhos selecionados estão publicados como Resumo Expandido neste Caderno de Resumos e estarão disponibilizados, como artigo completo nos Anais do Congresso a ser publicado **online** no site do congresso (www.cbpercussao.com).

O tema escolhido para esta edição reflete alguns desafios discutidos em outros eventos da área e na primeira edição do Congresso: como conciliar o estudo e pesquisa das técnicas contemporâneas da percussão com os saberes tradicionais? A percussão chegou às universidades brasileiras a partir da música erudita. Mais recentemente os cursos de percussão têm buscado maneiras de inserir os saberes tradicionais e a música popular em seus currículos. Desta forma, o tema do Congresso busca trazer estas discussões à tona, ressaltando a importância dos dois aspectos da percussão: a sua inserção na música tradicional e o

seu papel de destaque no experimentalismo da música contemporânea.

O congresso conta com a participação de artistas, professores e estudantes de percussão de todas as regiões do país. Além disso temos a participação especial dos convidados internacionais Russell Hartenberger (Universidade de Toronto), Greg Beyer (Northern Illinois University), Susan Powell e Joe Krygier (Ohio State University) e do baterista brasileiro Edu Ribeiro. Por fim aproveitamos esta grande reunião de percussionistas para homenagear dois grandes nomes da nossa área: o Prof. Dr. John Boudler e o baterista Esdra Neném Ferreira. John Boudler, através de seu trabalho com o Grupo de Percussão da UNESP (PIAP) influenciou toda a cena da música contemporânea para percussão no Brasil, além de formar uma imensa quantidade de percussionistas que hoje dirigem programas de percussão em diversas universidades. Neném, por sua vez, através de sua longa carreira na música instrumental mineira e também tocando com artistas do Clube da Esquina, se tornou uma das grandes referências na bateria em Belo Horizonte e Minas Gerais, influenciando toda uma geração de bateristas.

Serão quatro dias de muita música, muitas conversas, de um intercâmbio intenso de conhecimentos e de uma oportunidade única para valorizarmos nossa arte e nossos trabalhos. Em nome da comissão organizadora, desejo um grande congresso a todos e vida longa ao Congresso Brasileiro de Percussão.

Fernando Rocha

Coordenador Geral do II CBP

www.cbpercussao.com



PROGRAMAÇÃO

DATA HORA	12 de Junho	13 de Junho
8h15		Credenciamento
9h15		Seção Artística 1 - Auditório Duo Desvio (Rafael Alberto e Leonardo Gorosito) Recital Palestra: Herivelto Brandino
10h40		Comunicação de Trabalhos Sessões 1, 2 e 3 Salas 1, 5 e 18
12h30		Almoço
13h45		Seção Artística 2 - Auditório Augusto Moralez Léo de Paula Aquim Sacramento Duo Queindá
15h	15h às 18h - Credenciamento (no Conservatório UFMG)	Palestra com Prof. Dr. Russel Hartenberger Auditório
16h15		Coffee Break
16h30		Entrevista com John Boudler
18h15		Concerto de Música Eletroacústica Cesar Traldi e Breno Bragança Lab. Mus. Eletroacústica
20h	Abertura oficial - CCBB Concerto de Abertura - Prof. Dr. Russell Hartenberger (Universidade de Toronto): Drumming (Steve Reich)	Concerto Greg Beyer e Susan Powell Participação de Joe Krygier

DATA HORA	14 de Junho	15 de Junho
8h15	Credenciamento	Assembleia dos participantes SALA 18
9h15	Seção Artística 3 - Auditório Zeca Lacerda e Pedro Bittencourt Recitais Palestras: (1) Joaquim Emídio e (2) Zeca Lacerda	Seção artística 4 - Auditório Grupo de Percussão da UFOP Recitais Palestras: (1) HÉLVIO MENDES e (2) João Paulo Drummond
10h40	Comunicação de Trabalhos Sessões 4, 5 e 6 Salas 1, 5 e 18	Comunicação de Trabalhos Sessões 7, 8 e 9 Salas 4, 5 e 18
12h30	Almoço	Almoço
13h45	Explorando o Berimbau (curadoria de GREG BEYER) Arco Musical Brasil apresenta Suite Capoeira Pátio Interno	Seção artística 5 Duo Sofia Leandro e Bruno Santos César Traldi e Miguel Faria Zeca Lacerda e Grupo de Percussão [re]Percute UFMT Ruben Zuñiga
15h	Mesa Redonda I - Tema: Saberes Tradicionais e Contemporâneos nos Programas de Percussão Auditório	Mesa Redonda II - Tema: O diálogo academia/comunidade em torno da percussão. Auditório
16h15	Coffee Break	Coffee Break
16h30	Bate papo: John Boudler e Russel Hartenberger	Workshop de Teclados com Susan Powell
18h15	(18h) SAMBARUMBATÁ (Rafael Leite, Rene Ricardo e Camilo Peña)	CONVERSA: André Queiroz e EDU RIBEIRO Auditório
20h	Lançamento do CD do Grupo de Percussão da UFMG Homenagem a Neném	
21h		FESTA DE ENCERRAMENTO no NECUP Grupos de Percussão Popular

Endereços:

Conservatório UfmG: Av. Afonso Pena, 1534 - Centro
Concerto de abertura - Centro Cultural Banco do Brasil:
Praça da Liberdade, 450 - Funcionários

Concerto Extra: 16/06 (domingo) às 19h - R\$ 13,50 por pessoa

Apresentação com Edu Ribeiro (bateria), Magno Alexandre (guitarra) e Enéias Xavier (baixo) no Café com Letras da Savassi
Endereço: Rua Antônio de Albuquerque, 781, Savassi - fone (31) 3225-9973

SEÇÕES ARTÍSTICAS

Recitais Compartilhados	
13/06 (Quinta-feira)	
9h15	Auditório: Seção Artística 1 <ul style="list-style-type: none">▪ Duo Desvio - Percussão, Sincronia & Movimento (Rafael Alberto e Leonardo Gorosito)
13h45	Auditório: Seção Artística 2 <ul style="list-style-type: none">▪ Augusto Moraes: Estendendo o Vibrafone: Novas Sonoridades e Técnicas de Execução▪ Léo de Paula: Performance <i>solo</i>▪ Aquim Sacramento: Vibrafone e seus Brasileiros▪ Duo Queindá (Rodrigo Heringer e Aline Gonçalves): O vibrafone como instrumento de acompanhamento em gêneros latinos
18h	Laboratório do CPMC - Sala 03: Concerto de Música Eletroacústica <ul style="list-style-type: none">▪ César Traldi: Performance de <i>Rastros #1</i> (para vibrafone e sons eletroacústicos) de Daniel Barreiro▪ Breno Bragança: Performance de <i>Auricle for berimbau and live processing</i>
14/06 (Sexta-feira)	
9h15	Auditório: Seção Artística 3 <ul style="list-style-type: none">▪ Zeca Lacerda e Pedro Bittencourt: Duo de sax e percussão do ABSTRAI ensemble toca <i>Angel Rock</i>, de João Pedro Oliveira
13h45	Pátio Interno: Seção Artística "Explorando o Berimbau" <ul style="list-style-type: none">▪ Grupo Arco Musical Brasil: Performance da <i>Suíte Capoeira</i>, de Rafael Calaça
15/06 (Sábado)	
9h15	Auditório: Seção Artística 4 <ul style="list-style-type: none">▪ Grupo de Percussão da UFOP (Direção: Charles Augusto): Performance da obra <i>Tumbeiro</i>
13h45	Auditório: Seção Artística 5 <ul style="list-style-type: none">▪ Duo Sofia Leandro e Bruno Santos (violino e marimba)▪ Cesar Traldi e Miguel Faria: Performance de <i>Crepitar</i> (César Traldi, 2018)▪ Zeca Lacerda e Grupo de Percussão [re]Percute UFMT: Performance de <i>Chronos Vb</i>, de Roberto Vitorio▪ Ruben Zuñiga: Recital <i>solo</i>

Recitais-Palestra	
13/06 (Quinta-feira)	
9h40	Auditório: Seção Artística 1 Herivelto Brandino <ul style="list-style-type: none"> A improvisação de percussão corporal como performance multilinguagem.
14/06 (Sexta-feira)	
9h30	Auditório: Seção Artística 3 Joachim Emídio <ul style="list-style-type: none"> Do grão à migalha: Criação textural com o berimbau.
10h	Zeca Lacerda e [re]Percute UFMT (Direção: Zeca Lacerda) <ul style="list-style-type: none"> Não-Teleologia: Discurso Transcendentalista na obra de Stuart Saunders Smith.
15/06 (Sábado)	
9h30	Auditório: Seção Artística 4 Helvio Mendes <ul style="list-style-type: none"> <i>Kunai e Xyloops</i>: Novas perspectivas de abordagens performativas para xilofone solo.
10h	João Paulo Drummond <ul style="list-style-type: none"> Ritmos Brasileiros no Vibrafone: transcrições dos estudos de violão de Marco Pereira.

COMUNICAÇÕES

TEMA: Percussão e Saberes Tradicionais

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
1	José Henrique S. Viana Fernando Rocha	A influência do berimbau de Naná em outros percussionistas	1	1
2	Gustavo Surian Carlos Eduardo Di Stasi	PANDEIRO DE NÁILON: as técnicas de Carlos Café	1	1
3	Chico Santana	Corpo o dono do samba: a batucada em movimento	1	1
4	Ygor Saunier M. C. Monteiro	Marambiré: uma congada amazônica	1	1

TEMA: Bateria e Performance

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
5	Carlos Eduardo S. Garanhão Leandro Barsalini	Tradição renovada: a performance de Airto Moreira em O Ovo	2	18

6	Ademar Luiz Denker Rodrigo Gudín Paiva	Do Couro à Pele Sintética: O Estudo do Samba de Roda na Bateria	2	18
7	Sérgio Ricardo S. da Silva Cleber Campos	Concepções rítmicas e nuances do toque Alujá para Xangô da Nação Xambá e sua aplicabili- dade à bateria	2	18
8	Ricardo Brandão Rodrigo Gudín Paiva	Toicinho Batera: Reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani.	2	18

TEMA: Percussão e Novas Tecnologias

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
9	Fernando Chaib Charles Augusto Carlos H. Fernandes Tiago Silva Leandro César	Desenvolvimento de um protótipo de mecanismo abafador para crotales controlado por pedal	3	5
10	Fernando Chaib Douglas Rafael Charles Augusto	Exploração Tímbrica no <i>water- gong</i> : Análise espectral em modelos diversos	3	5
11	Flávia Bonelli Silva Marcelo Rodrigues de Oliveira	O Cajón: estudo de polirritmia e sons eletrônicos sob experi- mentalismo na música contemporânea	3	5
12	Sílvia Patrícia C. de L. Sant' Ana Cleber da S. Campos Matheus de A. Silva Alyson Matheus de C. Souza	Novas possibilidades para a confecção artesanal e sonifica- ção de uma bateria eletrônica utilizando matéria prima e recursos tecnológicos de baixo custo	3	5

TEMA: Percussão e Educação/Ensino/ Aprendizagem

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
13	Catherine Furtado dos Santos	Saberes Percussivos nas Escola Públicas de Fortaleza	4	5
14	Luís Carlos T. de Oliveira	Criação de obras para Grupo de Percussão: Níveis de 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico em Portugal	4	5
15	Rodrigo Gudín Paiva Cristina Maria Pozzi Guilherme Machado da Silva	Percussão e Educação Musical para crianças e adolescentes com Transtorno do Espectro do Autismo	4	5

16	Leticia Maria Antunes Eliana C. M. G. Sulpicio	A consciência corporal do percussionista em seus estudos diários de caixa-clara, na perspectiva da Técnica de Alexander	4	5
17	Rafael Y Castro Carlos Eduardo Di Stasi	O ensino de percussão promovido pela Associação Amigos do Projeto Guri: limitações, possibilidades e desafios	4	5

TEMA: Percussão e Performance

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
18	Daniel Serale	Percussão teatral: performance e/como representação	5	1
19	Eliana C. M. G. Sulpicio Ricardo de Figueiredo Bologna	Aspectos analíticos e interpretativos na obra Diálogos para marimba e vibrafone (1988) de Rodolfo Coelho de Souza	5	1
20	Leandro Amorim	Possibilidades técnico-interpretativas para Bateria solo no contexto da música Contemporânea: um estudo de caso	5	1
21	Guilherme M. Misina Fernando Hashimoto	Estudo interpretativo da obra SKYY (2015), de Cesar Traldi	5	1
22	Miguel Faria da Silva Cesar Adriano Traldi	Discutindo a composição e performance de obra focada nos processos de defasagem e adição rítmica	5	1

TEMA: Percussão e Musicologia

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
23	Eduardo Marcel Vidili	A atuação profissional de pandeiristas brasileiros no rádio e suas repercussões na imprensa nos anos 1930	6	18

TEMA: Percussão e Educação/Ensino/ Aprendizagem

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
24	Sérgio Ricardo S. da Silva	Processo de ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM) em Recife - PE	6	18

25	Rafael Y Castro Carlos Eduardo Di Stasi	Bateria PIAP: O ensino e aprendizagem da percussão popular brasileira a partir da formação de uma Bateria de Escola de Samba com alunos de percussão do Instituto de Artes da UNESP	6	18
26	Flávio Denis Dias Veloso Lucas Gabriel S. Fernandes	“Unhure” (2018), para duo de percussão e sons eletrônicos: um estudo sobre a aprendizagem de uma nova obra musical à luz da autorregulação	6	18
27	Marcos Vinicius L. Schettini Ana Paula Peters	Propostas para o ensino de instrumentos da percussão popular: um olhar sobre a produção de três autores	6	18

TEMA: Percussão e Performance

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
28	Érica Pereira de Sá Fernando Chaib	Percussão múltipla solo na música popular: arranjo da canção Cordeiro de Nanã, do grupo Os Tincoãs	7	5
29	Flávio Denis D. V. Rosane Cardoso de Araújo	O uso de estratégias autorregulatórias na aprendizagem instrumental: uma investigação sobre o processo de estudo da obra “Variantes” (1962), para percussão solo	7	5
30	Rodrigo Heringer Costa	A partir da time-line: possibilidades dialógicas para o uso do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento na performance do choro-sambado, baião, maracatu-nação e frevo	7	5
31	Natália Mitre Fernando Rocha	Identificando e utilizando elementos da performance de Gary Burton em Chega de Saudade para a performance de outras músicas no vibrafone solo	7	5

TEMA: Bateria e Performance

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
32	Bruno de Aguiar F. Alves Fernando Rocha	Desenvolvimento da Consciência Temporal e da Coordenação Motora na Prática de Polimetrias na Bateria: estudos para a performance de um solo de Jason Gianni	8	18
33	André Queiroz Fernando Rocha	Elementos característicos da bateria de Neném no samba	8	18
34	Guilherme Marques Fernando Hashimoto	Ritmos brasileiros na bateria: significação pela transubstanciação	8	18
35	Magno A. C. de Sousa Cleber da S.Campos	Luizinho Duarte e sua Nordestinidade na Bateria	8	18

TEMA: Percussão e Musicologia

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
36	Eduardo Tulio	O músico e professor Ernesto De Lucca (1913 - 1977)	9	4
37	Jaqueline F. Dourado Khesner S. M. de Oliveira Lucas M. Barbosa Luiz E. Gonçalves	Colaborações musicais percussivas no estado de Goiás	9	4
38	Yuri Honorato Vieira Marcos Edson C. Filho	Diálogos na torre: uma reflexão sobre as práticas de performance dos sineiros de São João del-Rei	9	4

TEMA: Percussão e Performance

	AUTORES	TRABALHO	SEÇÃO	SALA
39	Elson L. de Oliveira	Estudos interpretativos para obra "Onze", de Marco Antonio Guimarães	9	4

MÚSICOS HOMENAGEADOS

JOHN BOUDLER

John Boudler é Professor Titular aposentado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA/UNESP). Foi bolsista da CAPES, pesquisador do CNPq e diretor do IA/UNESP.



Boudler estudou no *New England Conservatory of Music* (Boston), na *State University of New York at Buffalo* e no *American Conservatory of Music* (Chicago). Seus principais professores foram George D’Anna, Vic Firth, Jan Williams, Lynn Harbold e James Dutton.

Chegou no Brasil em 1978 a convite do Maestro Eleazar de Carvalho para assumir o cargo de Timpanista na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), onde permaneceu por 15 anos. Em 1978 criou e desenvolveu o curso de percussão da UNESP dando origem, concomitantemente, ao internacionalmente reconhecido Grupo PIAP (o qual dirigiu por 35 anos). Nesses 41 anos de curso formaram-se 109 bacharéis em percussão que atuam profissionalmente no país e no exterior.

Como diretor do Grupo PIAP possui diversos CDs e LPs gravados, inúmeras primeiras audições e gravações de obras, centenas de concertos realizados e tournês em países como EUA, Canadá, México, China e países da Europa.

Na parte pedagógica, seus ex-alunos são hoje artistas e professores vinculados a alguns dos mais prestigiados institutos, universidades, escolas e conservatórios no Brasil (UFMG, UNESP, USP, UFG, UFAL, IFG, EMESP, EMB, dentre outros). Também possui ex-alunos atuando artística e pedagogicamente no exterior em países como EUA, Portugal, Holanda, França, Alemanha, dentre outros.

Na parte artística Boudler alcançou diversos prêmios nacionais e internacionais como performer e/ou diretor artístico e musical de espetáculos e grupos. Em 1977, aos 23 anos, ganhou o mais alto prêmio concedido para percussão *solo* no **26º ARD Concurso Internacional de Munique (Alemanha)**. Ganhou os prêmios de crítica (**APCA**) e Prêmio Mambembe.

Foi integrante dos grupos *Creative Associates* e *SEM Ensemble*, trabalhando com compositores como Earle Brown, John Cage, George Crumb, Morton Feldman, Lucas Foss, Philip Glass, Lejaren Hiller, Petr Kotik, Steve Reich e Christian Wolff. Se apresentou sob a regência de Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Michael Tilson Thomas e Zubin Mehta (Orquestra de Tanglewood), na Buffalo Philharmonic Orchestra e na Orquestra Filarmônica de Israel.

No Brasil atuou na Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM/SP) e foi membro fundador e empresário do Grupo "Percussão Agora", se apresentando em três continentes. Foi membro do Duo Experimental. Atuou como regente convidado da OSESP, OSM/SP, Orquestra Bachiana-SESI, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, orquestras sinfônicas da USP, Unicamp e UFBA, Orquestra Nova Sinfonieta e da Camerata Fukuda (esta última, como principal regente convidado por vários anos).

Incansável, John Boudler aposentou-se como professor da UNESP em 2015 mas segue atuando no cenário artístico e pedagógico como *freelancer*, administrando master-classes e aulas particulares.

ESDRA 'NENÉM' FERREIRA



Neném nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no bairro Barro Preto, no dia 6 de junho de 1954. Sua mãe era compositora e foi fundadora de uma das primeiras escolas de samba de Minas Gerais. Foi com ela que Neném aprendeu os primeiros ritmos do samba no tamborim, pandeiro, cuíca, surdo, agogô e tarol. Na família de seu pai havia vários músicos, e todos gostavam de cantar e ouvir o jazz. Aos sete anos de idade, passou a viver com sua tia Maria Paulina, babalorixá no terreiro de candomblé Santa Joana D'Arc. Nesse terreiro, começou a brincar com o atabaque criando associações ao que já havia ouvido, tocado e aprendido na referida escola de samba. Durante anos, teve profunda formação no candomblé, na função de tocar o atabaque em rituais até chegar no mais alto posto e se tornar um "ogã".

Aos dezesseis anos de idade, teve seu primeiro contato com a bateria, quando se mudou para o bairro Alto dos Pinheiros e começou a frequentar os bailes no Clube Recreativo, onde ia exclusivamente para observar o baterista tocar. Em dado momento, se enturmou e conseguiu autorização para praticar naquela bateria e assim, começou a aprender a tocá-la sozinho. Foi nesse ambiente que Esdra teve sua formação musical. Mais tarde, nos anos 60, já profissional em Belo Horizonte, tocando em ambientes como a boate Sucata e o bar 890, sentiu a necessidade de se aprimorar. Com essa motivação, começou a ter aulas com o professor Emílio Gama. Além de Emílio, seu "professor técnico", Neném tinha um grande mentor musical, o baterista Laércio Vilar.

Quando Esdra tocava no bar 890, seus primeiros contatos com músicos e artistas daquela época começaram a se expandir. Certa vez, foi chamado para participar de uma banda, a Arca de Noé, junto com o cantor e compositor Fernando Oly, com quem chegou a gravar. O cantor e compositor Beto Guedes, ao saber daquele jovem baterista, foi ao 890 assisti-lo tocar e o convidou a fazer uma turnê de shows do disco "Sol

de Primavera” junto ao grupo com o qual também tocava, “Vera Cruz”, formado por Juarez Moreira, Mauro Rodrigues, José Namen e Yure Popoff. Esdra lembra que “Foi com esse grupo que eu fiz a primeira turnê com o Beto”.

Do aludido bar Neném foi para o Brasil e o mundo, apresentando sua linguagem e realizando shows e gravações, fazendo parte de diversas bandas e também com grandes músicos da cena instrumental de Minas Gerais: membros do Clube da Esquina; o violonista, guitarrista e compositor Juarez Moreira, o cantor, multi-instrumentista e compositor Beto Lopes, o cantor e compositor Marku Ribas, o violonista, produtor, compositor e arranjador Geraldo Viana, a banda Sagrado Coração da Terra e tantos outros. Com sua rica carreira e seu estilo de tocar, Esdra “Neném” Ferreira é referência para as próximas gerações de bateristas.

ARTISTAS CONVIDADOS

EDU RIBEIRO

Reconhecidamente um dos bateristas brasileiros mais atuantes e versáteis da atualidade, Edu Ribeiro é natural de Florianópolis onde começou sua carreira profissional e seus estudos musicais. Obteve graduação em Música Popular pela UNICAMP em 1996 e Lato Sensu em Educação para Ensino Superior pela UNIP em 2013. Desde 1997 vive em São Paulo, fixando sua vida profissional e trabalhando com diversos músicos. Entre 1998 e 2005 trabalhou com Yamandú Costa com quem gravou três CDs e dois DVDs. De 1999 até 2010 trabalhou com Chico Pinheiro com quem gravou quatro CDs, participou de diversos projetos nacionais e internacionais. Formou em 2004, ao lado de Fábio Torres e Paulo Paulelli o Trio Corrente, com quem gravou três CDs. O CD *Song For Maura* ganhou em 2013 o Grammy Awards na categoria Best Latin Jazz Album e em 2014 o Grammy Latino de melhor Álbum de Jazz. Com o mesmo Trio Corrente fez parcerias com músicos como Mônica Salmaso, Leny Andrade, Leila Pinheiro, Stacey Kent, New York Voices, Mike Stern entre outros. Outras três de suas colaborações foram ganhadoras de Grammys Awards: 2008 Best Contemporary Jazz Álbum - National Academy of Recording Arts and Sciences - (USA), com o Álbum *Randy in Brazil* do trompetista Norte Americano Randy Brecker, onde atuou como baterista; 2016 Best Latin Jazz Álbum - National Academy of Recording Arts and Sciences (USA), com o Álbum *Made in Brazil* da pianista Brasileira Eliane Elias, onde atuou como baterista; 2017 Mejor Álbum de Jazz Latino - Academia Latina de Artes y Ciencias de La Grabación (Latin Grammy), com o Álbum *Dance of Time* da pianista Eliane Elias, onde atuou como baterista.



Também trabalhou como baterista com Hamilton de Holanda, João Bosco, Ivan Lins, Maria Schneider, Brad Melhdau, Joyce, Anthony Wilson, Randy Brecker, Eliane Elias, entre outros. Em 2009, ao lado de Lea Freire, Teco Cardoso, Tiago Costa e Fernando de Marco, formou o quinteto Vento em Madeira com quem gravou três CDs com a participação especial da cantora Mônica Salmaso: Vento em Madeira, Brasileira e Arraial. Este Grupo foi indicado em 2014, em duas categorias: Melhor CD e Revelação, no Prêmio da Música Brasileira realizado anualmente no Rio De Janeiro. Tem onze discos lançados como líder ou colíder e diversas contribuições como baterista de vários artistas.

Em 2015 criou o Edu Ribeiro Music Workshop, portal de aulas online que conta com alunos de diversos países. Ministra oficinas e workshops no Brasil e exterior, destacando-se: California Brazil Camp (2006, 2007); Residências de uma semana na Julliard School of Music em Nova York, nos anos de 2012 e 2013; Civebra (Curso de Verão de Brasília) 2009; Oficina de Música de Curitiba 2010 e 2011 e Festival de Música de Londrina 2016. Em 2016 fez uma série de master nos EUA, passando por New England Schol (Boston), UMass (University of Massachusetts), Uconn (University of Conecticut) e Five Towns College (Long Island NY); uma série de Masterclasses com o Grupo Vento em Madeira, para a Royal Welsh College of Music no Reino Unido; ministrou dois workshops na África do Sul, no National Youth Jazz Festival; e uma semana de residência na Julliards School of music em Nova York.

Edu é professor de bateria, percussão e prática de conjunto na Faculdade Santa Marcelina desde 2006 e Coordenador da área de Música Popular na EMESP-SP desde 2014. Para 2019 trabalha no lançamento dos CDs Folia de Reis e Na Calada do Dia, ambos de sua autoria e produção.

GREG BEYER



Compositor, educador e “prodigiosamente talentoso percussionista” (Chicago Classical Review), e pesquisador apoiado pela Fulbright. Beyer é especialista em música contemporânea e combina os conhecimentos de percussão orquestral, jazz e world music em uma voz artística singular. Ganhador do 2º prêmio do Concurso de Geneva em 2002, como solista Beyer tem apresentado recitais e masterclasses em festivais e congressos de percussão na Europa, China, Brasil e em todo os EUA.

Beyer é Diretor Artístico de Arcomusical, organização dedicada ao berimbau afro-brasileiro. Arcomusical lançou seu primeiro disco, “MeiaMeia,” em 2016, pela Innova Recordings, e apareceu posteriormente no WNYC, WBEZ e no NPR Weekend Edition Sunday. No mesmo ano, Arcomusical recebeu o suporte da Chamber Music America, através do programa “Classical Commissioning”, para colaborar com o compositor Elliot Cole. O resultado do projeto é “Roda,” uma peça de 20 minutos, escrita em quatro movimentos, que recebeu mais de duas dúzias de apresentações e mais recentemente foi apresentado como um concerto com a Orquestra Sinfônica da Arizona State University como “Roda Grande.” Em março de 2019 no National Sawdust Tracks, Arcomusical lançou seu segundo álbum, “Spinning in the Wheel.”

Além do Arcomusical, Gregory Beyer é Diretor da Área de Percussão da Northern Illinois University e membro principal de dois grupos de música contemporânea baseados em Chicago: Dal Niente e o Grossman Ensemble. Ele orgulhosamente toca instrumentos de Sabian, Innovative Percussion, Evans, e Pearl/Adams.

GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFMG



O Grupo de Percussão da UFMG foi criado em 1998 por Fernando Rocha e, desde então, tem participado de vários eventos tanto no âmbito da universidade quanto em âmbito nacional e internacional, incluindo concertos em dois Encontros Latino-americanos de percussão e a abertura do I e II FIM (Festival Internacional de Música, em Belo Horizonte). Em 2004 o grupo lançou o CD "Villa-Lobos e os Brinquedos de Roda" que foi indicado ao Prêmio TIM. Nos seus 16 anos de existência, o grupo realizou inúmeras primeiras audições brasileiras de obras importantes da música contemporânea, de autores como David Lang, Mauricio Kagel e Louis Andriessen, além de ter estreado várias obras de compositores e estudantes de composição de Belo Horizonte.

Nos últimos anos, o grupo tem participado dos principais eventos culturais de Minas Gerais, tais como o Verão Arte Contemporânea, o FID, o FIT, o Ciclo de Música Contemporânea de Inhotim, o Noite Branca, o Manhãs Musicais, o Festival de Inverno de Ouro Preto, a Semana da Música de Itabira e o Festival de Música de Juiz de Fora. Em 2012, o grupo apresentou a obra Persephassa do compositor Xenakis, no espetáculo Cribles Live com a companhia francesa de dança da coreógrafa Emmanuelle Huynh, no FID (Belo Horizonte), no Festival Panorama (Rio de Janeiro) e em São Paulo. Em 2014 o grupo participou da PASIC (EUA), maior encontro mundial de percussão e do VII Encontro Latino-Americano de Percussão. Além disso, organizou o II FIM (Festival Internacional de Música Contemporânea Percussiva de Belo Horizonte), que reuniu grupos do Brasil, Argentina, EUA e Canadá. Em 2016, o grupo, em parceria com o percussionista Greg Beyer (EUA), se apresentou também na África do Sul.



Atualmente o Grupo conta com as Coordenações de Fernando Chaib e Fernando Rocha, contando com os seguintes integrantes: André 'Limão' Queiroz, Breno Bragança, Bruno Aguiar, Douglas Rafael Dos Santos, Emi Ayó, Érica Sá, Giovanna Vlašić, José Henrique S. Viana, Kerson Lúcio, Marcos Vinício, Natália Mitre, Pedro Alves, Rômulo Rulsat e Victor Nascimento.

RUSSELL HARTENBERGER

É professor emérito e antigo diretor da Escola de Música da Universidade de Toronto (Canadá). Ele é membro fundador do grupo de percussão Nexus e do grupo de Steve Reich desde 1971. Iniciou seus estudos de percussão em Okla-homa City com Alan Abel. Em 1966, ele recebeu seu diploma de



B. Mus do Instituto Curtis, onde estudou com Fred D. Hinger. Fez o seu mestrado na Universidade Católica, onde estudou novamente com Alan Abel. Ele é Ph.D. em World Music pela Wesleyan University, com especialização na música da África Ocidental, Norte e Sul da Índia e Indonésia.

Russell integrou a Oklahoma City Symphony, foi principal percussionista da New Haven Symphony, timpanista da Canadian Opera Company, e se apresenta frequentemente com a Orquestra de Toronto. Ele também trabalhou e/ou gravou com músicos tão diversos como Leo Brouwer, Pierre Boulez, John Cage, Pablo Casals, Peter Erskine, Gil Evans, Steve Gadd, Jimmy Garrison, Vinko Globokar, Barbara Hannigan, Fritz Hauser, Paul Hillier, Heinz Holliger, Paul Horn, Mauricio Kagel, Kronos Quartet, Yo Yo Ma, Pauline Oliveros, Oscar Peterson, Trichy Sankaran, Glen Velez e Paul Winter.

Com Steve Reich e Musicians, ele gravou diversos álbuns para a ECM, DGG e Nonesuch Records, e se apresentou na famosa gravação de Music for 18 Musicians, ganhadora do Grammy. Com o Reich Ensemble, Russell excursionou por todo o mundo e tocou com a Filarmônica de Nova York, Filarmônica de Israel, Orquestra de Rádio de Colônia, Sinfônica de Londres e Filarmônica de Brooklyn.

Como membro do Nexus, Russell se apresentou com importantes orquestras na América do Norte, Europa e Ásia. Juntamente com os membros do Nexus, ele criou a trilha sonora do documentário completo vencedor do Oscar, The Man Who Skied Down Everest. Em 1999 ele entrou para o 'PAS Hall of Fame', mais importante título de

reconhecimento ao trabalho de performance e ensino de percussão conferido pela PAS (Sociedade de Artes de Percussão). Em 2017, recebeu o Prêmio Leonardo da Vinci World of Arts pelo Conselho Mundial de Cultura da Universidade de Leiden, Holanda.

Seu artigo, "Encounters with John Cage", apareceu na edição de setembro de 2012 do *Percussive Notes* e seu ensaio, "Clapping Music: Perspectiva de um artista", está no *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* (Ashgate 2013). Ele é editor do *Cambridge Companion to Percussion* e autor de *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, ambos publicados pela Cambridge University Press em 2016.

SUSAN POWEL



Susan Powell é atualmente professora e coordenadora da área de percussão na Escola de Música da Ohio State University. Completou seu Bacharelado na Eastman School of Music, e seu Mestrado e Doutorado em Música pela Northwestern University. Powell é especializada nas áreas de percussão múltipla e de teclados, e é considerada uma das principais solistas de ragtime no xilofone de sua geração. Ela participou como artista convidada do seminário Leigh Howard Stevens Summer Marimba e do Northwestern Summer Keyboard Seminar. Também se apresentou na PASIC (Conferência Internacional da Sociedade de Artes Percussivas), em conferências da 'Ohio Music Educator Association', e em várias universidades e festivais nos EUA e na Europa. Já se apresentou como solista e em grupos de câmara na Polônia, Lituânia, República Tcheca, Alemanha, Inglaterra, Suécia, México e Japão.

Powell já recebeu diversas premiações pela sua atuação como Professora da Ohio State University. Sob sua direção, o Grupo de Percussão desta universidade se apresentou duas vezes na PASIC (2005/2008), além de realizar turnês em Ohio, Nova York, Massachusetts, Illinois, Missouri, Oklahoma, Texas, Virgínia e Wyoming.

Ela é uma compositora ativa de obras para percussão, tendo peças publicadas pela Innovative Percussion Publications e pela Keyboard Percussion Publications. Susan Powell é uma artista apoiada pela Mallettech, Zildjian, Percussion Grover Pro e Remo. Ela se apresenta regularmente com o Pendulum Duo (com o percussionista Joseph Krygier) e com Sympatico Percussion Group.



RESUMOS [Comunicações]

A influência do berimbau de Naná em outros percussionistas

José Henrique Soares Viana / UFMG
zehenrique.soares@gmail.com

Fernando Rocha / UFMG
fernandorochoa70@gmail.com

Palavras-Chave: Berimbau, Naná Vasconcellos, Percussão.

(1) Introdução: Juvenal de Hollanda Vasconcelos (Naná) nasceu em Recife no ano de 1944, falecendo na mesma cidade em 2016. Naná foi um dos percussionistas brasileiros mais reconhecidos internacionalmente, com uma carreira de mais de 60 anos nos quais colaborou musicalmente com um enorme grupo de artistas, como Milton Nascimento, o trio Codona, Pat Matheny Group, Egberto Gismonti e Jan Garbarek, além de se dedicar ao seu próprio trabalho solo, também vasto. O instrumento pelo qual ele se tornou mais conhecido foi o berimbau (Galm, 2010, p.81). Naná começou a tocar berimbau para sua participação como músico em uma peça teatral em 1964. Uma vez que estava morando no Rio de Janeiro e não podia praticar bateria em seu apartamento, ele passou a praticar ritmos diversos com o berimbau, criando, então, um estilo único de tocar o instrumento (Robinson, 2000, p.100). Naná foi um dos pioneiros na utilização do berimbau fora do contexto da música da capoeira. Sua primeira gravação com o instrumento foi no álbum Milton, de Milton Nascimento, no ano de 1970 (Beyer, 2004, p.16). A partir daí, Naná emprestou seu berimbau à diversos contextos musicais: em canções, no jazz, na música experimental e na música sinfônica, tendo gravado uma vasta discografia com o instrumento. Por tudo isso Naná foi um percussionista que influenciou muitos músicos, principalmente os que também utilizam o berimbau em seus trabalhos. **(2) Objetivos:** O objetivo do presente estudo é compreender a influência musical da maneira de tocar berimbau desenvolvida por Naná Vasconcelos em outros músicos que utilizaram e/ou utilizam o instrumento em contextos não relacionados à capoeira. Mostraremos também, a partir disso, os desdobramentos que alguns desses músicos criaram a

partir dessas influências. **(3) Metodologia:** Uma primeira etapa deste trabalho foi a de identificar percussionistas que utilizam o berimbau fora do contexto da capoeira. Os percussionistas escolhidos, para efeito deste estudo, foram divididos em 3 grupos. O grupo 1 foi formado por músicos que começaram a explorar o berimbau durante o mesmo período que Naná começa a usar o instrumento, ao longo da década de 1970. Os músicos classificados aqui como grupo 1 são todos brasileiros: Guilherme Franco, José de Ribamar (Papete), Aírto Moreira e Dom um Romão. O grupo 2 é formado por percussionistas brasileiros que começaram a gravar com o berimbau após meados da década de 1970, quando Naná Vasconcelos já tinha uma carreira consolidada e uma grande discografia com o berimbau. Os músicos estudados nesse grupo são: Paulinho da Costa, Djalma Corrêa, Dinho Nascimento e Zé Eduardo Nazário. O último grupo (grupo 3) é formado por percussionistas estrangeiros: Peppe Colsolmagno (Itália), Okay Temiz (Turquia), Ramiro Musotto (Argentina), Gregory Beyer (EUA) e Jason Filkelman (EUA). Para a análise da influência de Naná no trabalho desses músicos com o berimbau foram utilizados entrevistas, algumas feitas pelo autor e outras retiradas da imprensa, além de transcrições musicais. **(4) Resultados obtidos:** O trabalho sugere que algumas das inovações técnicas na maneira de se tocar o berimbau normalmente associadas a Naná Vasconcelos (Galm, 2010, p.99) estavam sendo utilizadas por outros músicos brasileiros durante o mesmo período, provavelmente sem uma influência direta de Naná. Entretanto os músicos do grupo 1 utilizavam esses materiais sonoros de maneira muito mais próxima da música da capoeira do que Naná fazia. Esse resultado também se aplica parcialmente aos músicos brasileiros do grupo 2 que, apesar de já expressarem abertamente a influência do Naná Vasconcelos na maneira como utilizam o berimbau, ainda tiveram o primeiro contato com o instrumento a partir da música da capoeira. Assim, neles a influência dos toques de capoeira também se mostra forte na maneira que cada um deles toca o instrumento. Já os músicos do grupo 3, estrangeiros, tiveram, em sua maioria, os primeiros contatos com o berimbau a partir da música de Naná Vasconcelos. Nesses músicos a influência da capoeira é menor e a linguagem desenvolvida pelo percussionista brasileiro é muito mais presente e quase mimetizada em alguns casos. A figura 1 traz algumas transcrições que ajudam a corroborar nossas conclusões. **(5) Considerações finais:** O estudo sugere que a influência de Naná foi mais forte entre os músicos estrangeiros. Isto pode ser explicado pelo fato do primeiro contato dos brasileiros com o berimbau ter sido, na maioria dos casos, pela música da capoeira, enquanto que, para muitos percussionistas estrangeiros o primeiro contato foi via Naná. A maior influência de Naná nos estrangeiros talvez possa ser explicada

também pelo fato de que grande parte dos discos gravados por ele durante as décadas de 1970 e 1980 não foram lançados à época no Brasil (Galm, 2010, p.87), de modo que sua música não era tão fácil de ser ouvida no seu país de origem.

The image displays five staves of musical notation for berimbau. The first two staves are for 'Bau 1 - Airto' and 'Bau 2 - Airto', both marked with a tempo of 100. The third staff is for 'Zé Nazário' with a tempo of 140. The last two staves are for 'Peppe C.', both marked with a tempo of 120. The notation includes treble clefs, 4/4 time signatures, and various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Fig.1: Três levadas de berimbau gravadas por percussionistas aqui estudados. 1) Airto Moreira, gravada ao vivo em 1971; 2) Zé Eduardo Nazário (de 1996); 3) Peppe Consolmagno, (de 1993). Nesta última vemos uma influência clara do berimbau de Nanã.

Referências Bibliográficas

1. BEYER, Gregory. (2004). **O berimbau: a project of ethnomusical research**. Tese. The Manhattan Scholl of Music, New York, EUA.
2. GALM, Eric (2010). *The Berimbau: Soul of Brazilian Music*. University Press of Mississippi Jackson.
3. ROBINSON, N. Scott (2000). Naná Vasconcelos: The Nature of Naná. **Modern Drummer** n.24, p.98-108..

Discografia

1. MOREIRA, Airto (1971). **Seeds on the ground – The natural sound of Airto**. EUA: Buddah Records. (Vinil BDS 5085).

Pandeiro de náilon: as técnicas de Carlos Café¹

Gustavo Surian Ferreira / UNESP
gustavosurian@hotmail.com

Palavras-Chave: Pandeiro de náilon, Percussão popular Brasileira, Samba, Música Brasileira.

(1) Introdução: Nas últimas três décadas o pandeiro passou de um instrumento acompanhador dos ritmos tradicionais da música brasileira para um instrumento capaz de sintetizar uma série de ritmos brasileiros e internacionais. Podemos dizer que, sobretudo depois de Marcos Suzano, esse panorama se intensificou de tal forma que hoje em dia existem diversas técnicas que possibilitam que o instrumentista demonstre grande virtuosismo e se destaque na execução do instrumento em solos ou acompanhando outros músicos. Tal desenvolvimento despertou interesse de uma série de percussionistas e pesquisadores, gerando assim livros e dissertações relacionados ao pandeiro de couro. No entanto, apesar do desenvolvimento também ocorrer no âmbito da execução do pandeiro com pele de náilon (principalmente aquele utilizado no samba de dimensões entre onze e doze polegadas), esse não teve a mesma projeção no meio acadêmico, apesar de ser o tipo de pandeiro mais utilizado para shows e gravações na atualidade. Um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento do pandeiro de náilon foi o pandeirista Bira Presidente (músico do Grupo Fundo de Quintal) que criou um estilo bastante peculiar de tocar e se tornou referência no instrumento. Mais recentemente, a partir de 2012, o percussionista Carlos Alberto França Barros, conhecido pelo nome artístico de Carlos Café do Pandeiro criou um canal no site *youtube* para divulgar sua pesquisa pessoal de criação de novas técnicas que ampliaram o horizonte do instrumento e que logo no início atingiam um grande número de acessos. Atualmente Carlos Café atua com artistas renomados tais como Emicida e grupo 100kaô, possui uma linha de pandeiros com a sua assinatura (Pandeiro *Black*) na empresa Contemporânea e administra aulas de pandeiro pela internet. Podemos dizer que ele é um dos pandeiristas brasileiros mais influentes da atualidade. **(2) Objetivos:** O presente artigo visa discutir como o músico conhecido como Carlos Café organiza e estrutura os diferentes ritmos em seu solo, assim como aplica suas técnicas no pandeiro. O solo de pandeiro de náilon que será analisado no presente trabalho está inserido no documentário acerca do compositor, e está disponível no site *Youtube*. **(3) Metodologia:** Utilizei o método de transcrição do

¹ Agência Financiadora: CAPES.

solo de pandeiro e, baseado nos trabalhos de Giancesella e Mendes, decidi pela notação para pandeiro desenvolvida por Carlos Stasi, pois com apenas uma linha, ele representa os timbres mais utilizados (idiomáticos) no pandeiro. Inseri dois sinais que não são originais da notação. Eles são as setas laterais, que indicam o recurso de divisão das vozes em estéreo e as notas com cabeça escritas acima da linha, que representam as falas. Posteriormente apliquei a análise tradicional no que diz respeito aos agrupamentos fraseológicos com o intuito de identificar as partes em que essa peça pode ser seccionada, bem como identificar os procedimentos utilizados para interligar tais partes. As seções foram divididas através da observação do contraste de materiais. É importante salientar que tais ferramentas analíticas foram adaptadas devido à peculiaridade do objeto de estudo, o pandeiro de náilon. Assim, o timbre e a divisão rítmica se tornaram os parâmetros musicais que nortearam todo o processo. **(4) Resultados obtidos:** Com base na análise do solo de pandeiro de Carlos Café, identificamos que o compositor organiza os materiais utilizando a ideia de contraste entre as frases e entre as seções. Para isso foi utilizado o recurso da modulação rítmica, inserção da segunda voz na parte B além de uma *Coda* final. Com isso ele cria a peça em forma binária. **(5) Considerações Finais:** Nas últimas duas décadas o surgimento de novas técnicas para o pandeiro de náilon possibilitou que ele sofresse o mesmo processo de “libertação” dos seus idiotismos originais que o pandeiro de couro havia passado aproximadamente uma década antes. Um dos grandes responsáveis por isso foi Carlos Café, que ao aproveitar as técnicas de outros instrumentos como o repique de mão e inseri-las no pandeiro possibilitou a ampliação do leque de possibilidades e agilidade do instrumento. Para exemplificar isso foi analisado o solo de pandeiro do documentário sobre o músico e foi possível concluir que: apesar da forma tradicional binária foram utilizados elementos como as hemíolas no primeiro compasso que não são tradicionalmente utilizados na música brasileira; a exigência de rápidas repetições dos graves no pandeiro não seria possível com a técnica tradicional de pandeiro; na seção B a modulação para o compasso composto, juntamente com a inserção da segunda voz rítmica revelam o alto grau de criatividade e virtuosismo de Carlos.

Referências bibliográficas:

1. FERREIRA, Gustavo Surian. (2016) **Pandeiro de náilon: as técnicas de Oswaldinho da Cuíca, Iverson Santos e Pimpa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2016.

2. GIANESELLA, Eduardo Flores. (2012) **Percussão Orquestral Brasileira**. São Paulo: Editora Unesp.
3. LACERDA, V. (2007) **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do Autor Bituca.
4. SILVA, Fábio Lopez da. (2012). **Esquinas de tantas ruas: Os pagodes do Cacique de Ramos no Espaço Urbano Carioca**. Santa Catarina: Revista Fênix.
5. VIDILI, Eduardo Marcel (2017) **Pandeiro Brasileiro: Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano**. Santa Catarina: Universidade Estadual de Santa Catarina .

Sites:

1. YOU TUBE - Carlos Café do Pandeiro - Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0P34V5ncxSc>>. Acesso em 02 de setembro. 2018.

Corpo o dono do samba: a batucada em movimento

Chico Santana / UFPB
santanachico@gmail.com

Palavras-Chave: samba, batucada, corporeidade, ritmo, bateria de escola de samba.

(1) Introdução A batucada é um fenômeno inserido em amplo contexto histórico, social e cultural. Desde os eurocentricamente chamados “bataques africanos”, até a configuração do samba como gênero musical urbano e sua transformação a partir do surgimento das escolas de samba cariocas, a batucada mostra-se como uma prática significativa dentro do universo cultural afrobrasileiro. Batucar, isto é, tocar coletivamente instrumentos de percussão, pode ser observada sob diferentes perspectivas analíticas e reflexivas. As publicações sobre samba adotam, em sua maioria, perspectivas focadas em aspectos históricos, sociológicos e antropológicos, sem aprofundamento em análises musicológicas. Minhas pesquisas recentes lançaram um olhar à performance de grupos de batucada, buscando uma compreensão das características musicais, suas nuances e dinamismo enquanto prática (SANTANA, 2018). Nesse sentido, venho buscando articular os processos de aprendizagem com análises musicológicas e o contexto histórico e cultural do samba, observando, assim, os movimentos desta manifestação: movimento de transformação ao longo do tempo, movimento da estrutura rítmica e o próprio movimento corporal das batuqueiros/ritmistas. Adoto a perspectiva dos estudos musicais transculturais. Segundo Pinto (2015, p.129) “a abordagem transcultural libera a musicologia histórica das amarras estéticas canônicas de determinado repertório (o clássico) e desobriga a etnomusicologia a se submeter à restrição do contexto definido e específico”. Este trabalho lança um olhar à performance da batucada de samba característica das baterias de escola de samba e agremiações carnavalescas em geral (como blocos), atentando-se às inter-relações entre a estrutura rítmica e a estrutura física dos ritmistas (*performers* que atuam neste contexto). Nesse sentido, Kubik (1979), Pinto (2001) e Graeff (2015) discutem a relação dos movimentos corporais com a caracterização da música afro-brasileira. Naveda (2011) e Haugen (2016) propõe um estudo sistemático dos movimentos da dança de samba, utilizando análises de *motion capture*. O trabalho se apoia em análises da Bateria Alcalina - do Bloco União Altaneira (Campinas SP) - e da Bateria de Bamba, da escola de samba Nenê de Vila Matilde (São Paulo SP).

(2) Objetivo: O trabalho pretende evidenciar a centralidade da ação corporal na configuração das características rítmico-musicais de uma batucada de samba, estabelecendo parâmetros analíticos coerentes com a flexibilidade deste tipo de prática musical. **(3) Metodologia:** A metodologia se apoia em análises de diferentes visualizações gráficas do fenômeno sonoro (através do *software Sonic Visualizer*), bem como de imagens de *motion capture*, propondo uma análise atenta aos movimentos corporais do *performer* e da estrutura rítmico-musical. O caráter sistemático dialoga com minha ampla vivência em agremiações carnavalescas, onde atuo como ritmista e mestre de bateria. Assim, o trabalho proporciona o diálogo entre análises sistemáticas e minha própria experiência incorporada. **(4) Resultados obtidos:** Foi possível identificar três “comportamentos musicais” presentes na articulação rítmica de uma bateria de escola de samba: marcação, base e condução. As batidas/levadas dos instrumentos transitam por estes comportamentos e “conjugam-se” durante a prática, integrando variadas “personalidades” interpretativas dos ritmistas, constituindo uma “engrenagem rítmica” (*idem*). Estes comportamentos conformam uma estrutura macro rítmica com diversas nuances no plano micro-rítmico. Tais características estão vinculadas à movimentação corporal dos *performers*, que interagem durante a prática musical e constituem um fazer musical coletivo dinâmico, forjando aspectos como a flexibilidade na organização dos padrões rítmicos (no plano micro-rítmico) e o caráter “malemolente” do samba. **(5) Considerações Finais:** A batucada é um fenômeno complexo e multifacetado, passível de análises sob variadas perspectivas. Este trabalho aponta a centralidade do corpo, evidenciando que é através dos movimentos da estrutura física que se configuram as principais características rítmico-musicais de uma batucada de samba. Partindo do título da importante obra de Muniz Sodré “Samba, o dono do corpo” (1979), proponho observar o corpo como eixo central da batucada, observando o protagonismo do movimento da estrutura física neste tipo de fazer musical - o corpo é o dono do samba. Ampliar a densidade analítica do fenômeno da batucada contribui para a inserção de manifestações musicais populares no âmbito acadêmico, rompendo visões reducionistas e preconceituosas acerca de uma prática musical rica e complexa, fundamental na constituição da identidade cultural brasileira.

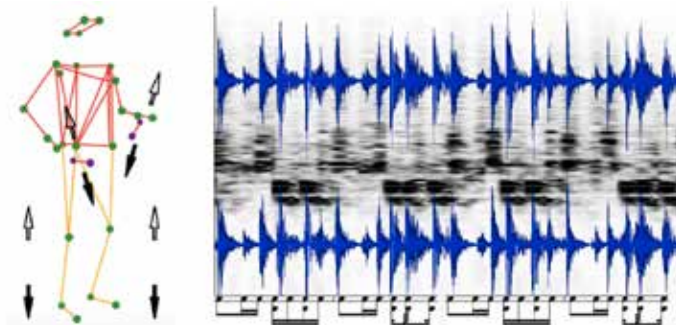


Fig 1. Estrutura física em *motion capture*, com indicações dos movimentos corporais, e visualização das batidas de caixa e surdo de terceira (ondas, espectrograma e transcrição).

Referências Bibliográficas

1. GRAEFF, Nina (2015). **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: Edufba.
2. HAUGEN, Mari Romarheim (2016). **Music–Dance: Investigating Rhythm Structures in Brazilian Samba and Norwegian Telespringar Performance**. Ph.D. Thesis. Department of Musicology. University of Oslo.
3. KUBIK, Gerhard (1979). **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil - A study of African cultural extensions overseas**. Lisboa: J.I.U.
4. NAVEDA, Luiz (2011). **Gesture in Samba: a cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture**. Doctoral thesis in Art Sciences. Faculty of Arts and Philosophy. Dep. of Musicology. Ghent.
5. PINTO, Tiago de Oliveira (2001). Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. In.: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, vol. 44, nº1.
6. ____ (2015). Musicologia e Transculturização. In: GUIMARÃES, Dinah (org.), **Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: novas práticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: EAU- PPGAU/ UFF, p.120-140.
7. SANTANA, Chico (2018). **Batucada: experiência em movimento**. Tese de doutorado em música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
8. SODRÉ, Muniz (1979). **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri.

Marambiré: uma congada amazônica¹

Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro / Instituto de Artes da UNESP
ygorsaunier@yahoo.com.br

Palavras-Chave: Marambiré, congada amazônica, percussão, Quilombo do Pacoval.

(1) Introdução: O presente trabalho consiste em um estudo sobre a performance (PINTO, 2001, p. 228) percussiva dos padrões rítmicos da manifestação do Marambiré, um ritmo do Norte do Brasil da família dos afro-amazônicos incidente no quilombo do Pacoval situado em zona rural a 100 km do município de Alenquer, no Estado do Pará. **(2) Objetivos:** Temos como intensão central, a divulgação e compartilhamento dos resultados obtidos através das investigações realizadas nos últimos 2 anos com a manifestação do Marambiré, por ocasião dos trabalhos de pesquisas no Mestrado com previsão de defesa para julho de 2019 na Universidade Estadual Paulista (UNESP) sob orientação do Prof^o. Dr. Carlos Stasi **(3) Metodologia:** Dada a complexidade das realidades que foram pesquisadas, bem como, dos dados que foram obtidos em campo, decidimos por adotar em nossas investigações uma combinação de quatro tipos de procedimentos metodológicos: 1) a pesquisa bibliográfica; 2) a pesquisa documental; 3) a pesquisa de campo com a realização de uma (micro)etnografia (Góes, *apud* Streeck, 1983) e levantamento dos padrões rítmicos da performance musical da percussão e, por último, 4) a pesquisa experimental com os alunos do grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP constituído por alunos do curso de graduação) com o intuito de verificar a eficácia das transcrições produzidas a partir de células rítmicas da percussão destas manifestações. **(4) Resultados Obtidos:** Ainda sobre as transcrições, sabe-se – e é consenso na literatura atual – que o sistema ocidental europeu de transcrição musical (partitura) não é capaz de expressar todas as nuances e eventos sonoros presentes em uma manifestação musical, e no que diz respeito à percussão isso se torna ainda mais nítido. Pensando nisso, salientamos que ao final dessa experiência de laboratório com os percussionistas do PIAP, quando já estávamos próximos ao meu recital de qualificação de mestrado no qual iriam tocar comigo, decidi compartilhar os vídeos e todo o material coletado em campo com eles, e com isso, lhes proporcionar uma experiência para além de uma simples leitura da partitura. O resultado desse experimento foi uma performance por parte dos alunos muito mais aproximada aos padrões rítmicos que eu havia presenciado

¹ Agência Financiadora: CAPES.

em campo com os percussionistas mestres da tradição oral. Com a experiência da leitura dos padrões rítmicos catalogados/transcritos por mim em campo, aliados a experiência de assistir aos vídeos que gravei desde a performance dos mestres, percebi que a experiência musical de reproduzir aqueles padrões rítmicos ficou mais completa e muito mais aproximada ao "original", e é exatamente essa experiência que pretendemos passar para qualquer pessoa com acesso a estes estudos, e de forma inclusiva, qualquer pessoa poderá ter acesso aos padrões rítmicos do Marambiré, mesmo quem não tem vivência com leitura de partitura. Para isso, iremos nos utilizar de novas tecnologias tais como links fechados (não públicos, ou seja, apenas para quem tem acesso ao link aqui disponibilizado no texto) direcionados para meu canal na plataforma Youtube, onde poderão assistir aos vídeos e gravações que realizei no trabalho de pesquisa de campo para cada padrão rítmico aqui catalogado, bem como as experiências que tivemos de socialização junto às comunidades pesquisadas. Como exemplo deste procedimento, vejamos ao final deste resumo, o exemplo da transcrição da base rítmica do Marambiré (figura 1) junto com o link (em "nota de transcrição") do vídeo-resumo. Ressalto que tal prática já vem sendo adotada em importantes trabalhos como de Jonas Arraes em (Pacatatu, 2016) e Alberto Ikeda (Revista USP, edição 111, 2016) onde também fizeram o uso de direcionamento de links de vídeos e gravações situados na internet. **(5) Considerações Finais:** É preciso reconhecer que cada manifestação musical estudada dispõe de grande riqueza de informações em seus variados aspectos estruturantes, aspectos estes que não somos capazes de contemplar em apenas um texto descritivo, menos ainda por partituras, mesmo que estas sejam muito bem elaboradas, o que nos limita conseguir expressar/dissertar a real envergadura de informações culturais existentes nessas manifestações. Se tratando de estudos de percussão, tal realidade se torna mais nítida quando se almeja contemplar timbres, nuances, acentos, técnica dentre outros. Nosso objetivo ao trazer vídeos da pesquisa de campo para este trabalho, também se deu pela vontade de tentar mitigar este déficit e trazer o leitor ao máximo das realidades socioculturais/musicais vividas em campo. Outrossim, é necessário retornar nossas pesquisas para quem realmente nos financia, a sociedade. Logo, é preciso possibilitar que mais pessoas tenham acesso aos nossos resultados, e isso deve incluir a grande maioria da sociedade que de fato não tem vivência com a leitura de partitura.

Nota da transcrição: como forma de auxiliar à leitura, assistir ao vídeo da performance da base rítmica do Marambiré do Pacoval no link <https://youtu.be/EeklW9EBFGw>

Marambiré
(base rítmica do Marambiré)

♩ = varia de 78 a 84

The image shows a musical score for two instruments: Caixa Grande and Pandeiro. Both are in 2/4 time. The Caixa Grande part consists of a continuous eighth-note pattern. The Pandeiro part consists of a series of rhythmic figures, each represented by a box with a wavy line above it, indicating a specific drumming pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs at the beginning and end of the piece.

Fig 1: Transcrição por Ygor Saunier da base rítmica do Marambiré do Pacoval.

Referências Bibliográficas

1. STREECK, J. **Social order in child communication**. A study in microethnography. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamin's Publishing Co., 1983.
2. GÓES, Maria Cecília Rafael de. **Abordagem microgenética na matriz histórico-cultural**: Uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. Cadernos Cedex, ano XX, nº 50, Abril/2000.
3. SALLES, Vicente. **Lundu: canto e dança o negro no Pará**. Vicente Salles; coordenação Jonas Arraes. 1 ed. - Belém/PA: Paka-Tatu, 2016.
4. PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora**. São Paulo. Rev. Antropol. vol.44 no.1, 2001.
5. IKEDA, Alberto. **Ijexá como Gênero da Música Popular Brasileira**. Revista USP, edição 111, p. 21 - 36, outubro/novembro/dezembro 2016.

Tradição renovada: a performance de Aírto Moreira em *O Ovo* (1967)¹

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão / Universidade Estadual de Campínas
eduardosueitt@yahoo.com.br

Leandro Barsalini / Universidade Estadual de Campínas
leandrobarsalini@gmail.com

Palavras-Chave: Aírto Moreira. Quarteto Novo. Baião. Percussão.

(1) Introdução: *O Ovo*, composição de Hermeto Pascoal que abre disco *Quarteto Novo* (1967), marca efetivamente a proposta estética do grupo. Utilizando de aspectos inerentes ao gênero *baião*, como harmonia e melodia ancoradas pelo modo mixolídio e ritmo relacionado às figuras tocadas tradicionalmente pelo zabumba, o grupo apresenta sonoridade característica do sertão nordestino. A despeito dessas referências tradicionais, a performance de Aírto Moreira trouxe inovações quanto à prática da percussão. Com relação à instrumentação, a flauta transversa ocupa a função melódica em grande parte da música, juntamente à viola caipira, que também harmoniza em diversos momentos. O violão atua como principal instrumento harmônico, responsável pela condução “rítmico-harmônica” do baião durante o acompanhamento, enquanto a percussão do triângulo e caxixi apresenta adaptações de padrões comumente executados pelo zabumba. **(2) Objetivos:** Com o propósito de investigar a performance de Aírto nesta música, optamos por utilizar as duas primeiras exposições do tema, onde ele executa simultaneamente o triângulo e o caxixi, adaptando-os de formas até então pouco comuns no contexto de acompanhamento do baião. Considerando a complexidade rítmica pela qual tais instrumentos se organizam, e levando em consideração apenas os referenciais de áudio, presumíamos que Aírto teria gravado os instrumentos separadamente, em diferentes *takes*. No entanto, o próprio músico afirmou: “Todo esse som que você ouve aí, não tinha playback, é ao vivo” (MOREIRA, 2014). “O disco foi feito, de uma maneira, não tinha playback nessa época, não existia playback, talvez existisse, mas eu acho que ainda não. A gente fez de uma maneira assim, você tinha que tocar primeiro a guitarra, depois colocava em um negócio cheio de veludo, pegava a viola com todo cuidado e fazia as partes de viola. Foi feito praticamente ao vivo, o Hermeto tirava a flauta no feltro para tocar piano”. (MONTE, 2014). **(3) Metodologia:** A transcrição do trecho analisado está disposta em uma grade com três instrumentos, sendo:

¹ Fonte Financiadora: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP.

primeiro pentagrama - melodia tocada pela flauta e cifra referente à harmonia; segundo pentagrama - triângulo, onde as notas grafadas com "x" (x) se referem às abafadas, e as notas pintadas (●) são abertas; e o terceiro pentagrama - os caxixis, estão notados em duas linhas, sinalizando sons agudos na linha superior, e graves na inferior. Por se tratar de um baião, gênero cujas práticas tradicionais se enredam com zabumba e triângulo e suas respectivas funções, a substituição dos referidos instrumentos por triângulo e caxixi tocados por apenas um "performer" mostra como Airto, sem abandonar as características rítmicas constitutivas do gênero, imprimiu a ele novas possibilidades interpretativas, ao agregar à sua função comum de acompanhamento um papel distinto, dialogando com melodia e harmonia em uma proposição contrapontística. Considerando que a execução dos instrumentos de percussão aconteceu simultaneamente, o músico acabou suprimindo as características comumente padronizadas para o triângulo, passando a adaptar figuras rítmicas do zabumba. Nessa perspectiva, entendemos que as notas abertas se referem aos toques graves do zabumba, enquanto as notas abafadas, às agudas (bacalhau). Quanto ao caxixi, subentende-se que o instrumento foi tomado de forma semelhante à prática do berimbau, e soou conforme os movimentos de mão exercidos por Airto - movimentos da direita para esquerda em direção ao triângulo, se referem ao som grave do caxixi (sementes tocam a cabaça); movimentos da esquerda para direita, remetem ao som agudo (sementes tocam o bambu). **(4) Resultados obtidos:** Com intuito de encontrar similaridades entre as adaptações executadas por Airto e tradicionais batidas de zabumba, assinalamos com cores algumas estruturas rítmicas (a exemplo da figura 1). **(5) Considerações Finais:** A partir de análises e relações entre os padrões rítmicos utilizados nos 41 compassos iniciais transcritos da música, pudemos atestar o caráter inovador implementado pela percussão de Airto Moreira em *O Ovo*, sem, no entanto, abandonar as características rítmicas intrínsecas ao idiomatismo do gênero baião.

The image shows a musical score for measures 33 to 37 of the piece 'O Ovo'. It consists of three staves. The top staff is the melody in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The middle and bottom staves represent the percussion, with the bottom staff using a two-line system for caxixi. Above the percussion staves, five colored circles (purple, red, green, yellow, purple) highlight specific rhythmic patterns in the triangle part. Above the melody staff, the following chords are indicated: E7, B7, E7, F#7, and B7. The measure numbers 33, 34, 35, 36, and 37 are written above the first five measures of the score.

Fig.1: *O Ovo*, compassos 33 a 37.

Referências Bibliográficas

1. MONTE, Heraldo do. Entrevistado por Charles Gavin. In **O Som do Vinil – Quarteto Novo**. Rio de Janeiro: O Som do Vinil (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vLCO-WYaFs>. Acesso em 03/06/2018.
2. MOREIRA, Aírto G. Entrevistado por Charles Gavin. In **O Som do Vinil – Quarteto Novo**. Rio de Janeiro: O Som do Vinil (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vLCO-WYaFs>. Acesso em 03/06/2018.

Discografia

1. Quarteto Novo. **Quarteto Novo**. LP. ODEON. Rio de Janeiro, Brasil, 1967.

Do couro à pele sintética: o estudo do Samba de Roda na Bateria

Ademar Luiz Denker Júnior / Universidade do Vale do Itajaí
juniordenkeri@gmail.com

Rodrigo Gudín Paiva / Universidade do Vale do Itajaí
paiva@univali.br

Palavras-Chave: Bateria; Percussão; Samba de Roda.

(1) Introdução: Esta pesquisa trata do Samba de Roda do Recôncavo Baiano adaptado à bateria. A opção por este tema remete ao interesse em melhorar a performance musical e ampliar os conhecimentos à cerca da origem musical e histórica do Samba de Roda. **(2) Objetivos:** O objetivo principal foi elaborar uma proposta de estudo do Samba de Roda para a bateria. Buscou-se contextualizar esta manifestação cultural, citando os principais fatos históricos e investigando a instrumentação de percussão utilizada tradicionalmente. Também foram pesquisados autores que abordam a adaptação de ritmos brasileiros para a bateria, como Sergio Gomes (2008), Nenê Lima Filho (2008), Oscar Bolão (2010), Tito Oliveira (2014) e Ramon Montagner (2018). **(3) Metodologia:** Trata-se de uma pesquisa qualitativa, documental e bibliográfica, em que foram realizadas transcrições de gravações selecionadas e a criação de exercícios para estudo na bateria. O trabalho foi dividido em três partes: contextualização do tema, revisão bibliográfica e elaboração da proposta de estudo. Os primeiros vestígios do samba de roda do Recôncavo Baiano datam do período do Brasil Colônia, época em que diversos grupos étnicos foram trazidos para a Bahia, capital política e econômica do país. Neste período, dois principais povos africanos chegaram ao Brasil: os Sudaneses e os Bantos. Enquanto os primeiros eram muito mais fechados, na tentativa de preservar sua identidade cultural, os segundos misturaram-se com as outras populações. Posteriormente, com a alteração da capital para o Rio de Janeiro, houve também a migração do Samba de Roda para o sudeste do país. Um dos locais mais importantes neste novo cenário foi a Casa da Tia Ciata, assim como as casas de inúmeras outras "Tias", onde ocorriam festas que duravam até uma semana, com samba, choro e candomblé. Ao longo dos anos, com o crescimento da indústria fonográfica, o samba de roda acabou perdendo espaço para outras manifestações culturais. Por esse motivo em 2005, o então Ministro da Cultura Gilberto Gil, conseguiu, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), transformar o Samba de Roda em Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela

UNESCO, como observado em Graeff (2015). Foram transcritas partes de percussão de gravações selecionadas, entre elas a música intitulada Ariri Vaqueiro, encontrada no CD Dona Edith do Prato: Vozes da Purificação, e a música Samba, Cachaça e Viola, presente no CD Samba Chula de São Braz: Quando dou Minha Risada Há Há. Também foram elaborados exercícios para a adaptação do Samba de Roda para a bateria, organizados da seguinte forma: a) exercícios para trabalhar a independência dos membros, onde o pé direito tem função de executar o atabaque mais grave, e o esquerdo a clave originalmente tocada pelas mãos no Samba de Roda, ambos em *ostinato*; b) séries de exercícios para o desenvolvimento do samba como batucada, utilizando as mãos em sobreposição aos pés, com os tambores executando levadas e improvisos e os pés como base. c) a clave nomeada como *cabila*, *kabula* ou *monjolo* é abordada com o intuito de ser executada na mão direita, em um *cowbell* ou em um prato de condução, e, na mão esquerda, é realizado o mapeamento das notas e leituras para o desenvolvimento da independência desta mão para os fraseados. **(4) Resultados:** Como resultados deste trabalho, obtiveram-se duas transcrições de trechos de músicas referências deste ritmo. Também foi elaborada uma série de exercícios de independência para o desenvolvimento da coordenação motora, mantendo as claves no pé esquerdo e na mão direita, para assim poder utilizar a mão esquerda nas levadas ou até mesmo em improvisos. Além disso, foram criadas duas leituras para desenvolver figuras rítmicas pouco utilizadas em métodos de bateria. **(5) Considerações Finais:** Como sugestão para futuras pesquisas, sugere-se o aperfeiçoamento do Samba de Roda na bateria, com ênfase nos atabaques, o qual exige uma imersão mais profunda em transcrições para análise e desenvolvimento do samba como batucada; e a realização das transcrições também como uma forma de registro documental do ritmo e dos instrumentos de percussão. Para o baterista, espera-se contribuir para o desenvolvimento da independência e promover o gosto pela criação de exercícios de coordenação motora com o intuito de aprimorar a performance nos ritmos brasileiros.

Referências Bibliográficas

1. BOLÃO, Oscar (2009). **O Batuque é um privilegio**. São Paulo, Irmãos Vitale.
2. DOSSIÊ IPHAN (2006). **Samba de roda do Recôncavo Baiano**. IPHAN. Brasília, DF.
3. GRAEFF, Nina (2015). **Os Ritmos da roda: Tradições e Transformação no Samba de Roda**. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia.
4. GOMES, Sérgio. (2008). **Caminhos da Bateria Brasileira**. São Paulo, Irmãos

Vitale.

5. LIMA FILHO (NENÊ), Realcino. (2008). **A Bateria Brasileira no século XXI**. Boranda. São Paulo: ed. do autor.
6. MONTAGNER, Ramon (2018). **Imaginação Rítmica**. São Paulo: Gráfica Exacta.
7. OLIVEIRA, Tito (2014). **Ritmos Afro-Brasileiros na bateria**. Salvador: Étera.
8. TATIT, Luiz (2004). **O Século da Canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Concepções rítmicas e nuances do toque *Alujá na Nação Xambá* e sua aplicabilidade à bateria

Sérgio Ricardo Soares da Silva / UFRN
sergiobsc@gmail.com

Cleber da Silveira Campos / UFRN
cleberdasilveiracampos@gmail.com

Palavras-Chave: Cultura africana; Ritmos africanos; Rítmicos afro-religiosos; Alujá; Candomblé.

(1) Introdução: Há algum tempo a música africana, e especificamente o seu aspecto rítmico, tem chamado a atenção pela sua concepção e as nuances transmitidas principalmente através dos tambores e dos diversos instrumentos de percussão. Apesar da relação com os ritmos africanos percebe-se que os conceitos aplicados na música feita no Brasil provocam sensações rítmicas diferentes das que são produzidas nos países da África. Sobre os aspectos rítmicos africanos o pesquisador Lacerda (2014) destaca que “A concepção rítmica africana é o assunto que mais atraiu a atenção de pesquisadores. Com algumas exceções recentes, a pesquisa atém aos aspectos rítmicos das partes repetitivas, que se estruturam de maneira diferente dos estilos musicais ocidentais mais difundidos. Estas partes instrumentais, somadas, compõem a textura musical de peças diferenciadas (LACERDA, 2014, p.12)”. Nesta pesquisa, optou-se pelo levantamento de fontes bibliográficas com foco na história da tradição Xambá, mais especificamente, buscando elementos que estivessem atrelados às origens do toque afro religioso Alujá vivenciado nesse contexto e sua respectiva execução nos instrumentos de percussão. “Todos os instrumentos além de serem respeitados como formas de devoção religiosa, são considerados como importantes elos que ligam os participantes entre si e com o plano espiritual. Para além da função de reforçar situações importantes, realçando e dando ênfase ao que está sendo cantado ou mostrado, a percussão auxilia na própria condução dos rituais. Longe do papel de elemento isolado, secundário, de música de fundo, ela torna-se uma dimensão mais ampla e enraizada na estrutura e dinâmica da celebração e no modo como os ritos se articulam (SANTOS, 2007, p. 28)”. Assim, os ritmos e a percussão são elementos valiosíssimos e de grande significado dentro da cultura africana, pois estão presentes desde as manifestações culturais afro-brasileiras até os rituais afro-religiosos. Aspectos estes que fazem da África uma etnia com muitos valores e que, de uma forma ou de outra, continuam influenciando diversas regiões do nosso país. “Existem variações no nome empregado

nos cultos aos orixás em alguns estados brasileiros, como a exemplo do Tambor de Minas (Maranhão e Pará), Batuque (Rio Grande do Sul), Macumba (Rio de Janeiro), Xangô (Pernambuco e Alagoas) e Candomblé (Bahia e Sergipe). Este último termo foi amplamente utilizado de forma que as religiões afro-brasileiras foram genericamente batizadas de Candomblé (GUERRA, 2010, p. 25)". Por buscar informações sobre os elementos rítmicos africanos que se encontram nos toques e ritmos da cultura afro-brasileira, foi trilhado um caminho que deu acesso ao contexto onde estas práticas são vivenciadas, neste caso no terreiro da Nação Xambá desde os anos de 1930 no estado de Pernambuco.

(2) Objetivos: investigar a partir da relação com os ritmos africanos os aspectos que envolvem a concepção na execução dos ritmos afro-brasileiros, e as possíveis transformações no decorrer do tempo. Como também seus desdobramentos no fazer musical, mais especificamente, nos instrumentos de percussão. A segunda etapa consistirá em analisar e relacionar a influência de tais aspectos as origens do toque afro-religioso Alujá atreladas ao lugar onde essa manifestação acontece, neste caso no terreiro da Nação Xambá em Olinda - PE.

(3) Metodologia: A metodologia aplicada está relacionada no primeiro momento as observações em desenvolvimento através de visitas ao terreiro para entrevistas semiestruturadas com um babalorixá e quatro ogãs, vinculados a gravações dos toques sendo executados. Na segunda etapa estão previstos as transcrições e análises dos toques. Concomitantemente analisa-se também a concepção e os processos construção dos instrumentos. Por fim propõe-se a adaptação e execução desse toque na bateria.

(4) Resultados obtidos: O cruzamento desses dados permitirá utilizar tais elementos como ferramentas para análise desse toque afro-religioso, viabilizando que sejam estabelecidas relações (diretas e indiretas) sobre as nuances e particularidades encontradas no processo de sua execução. A partir daí propor adaptações das levadas na bateria, enfatizando os elementos que foram coletados.

(5) Considerações Finais: Espera-se que ao final do trabalho realizado tenhamos adquirido informações consistentes, para que ao abordar sobre um toque afro-brasileiro, tal ação possa acontecer com maior propriedade e de forma mais contextualizada. Perceber tais peculiaridades através dos materiais que foram selecionados permitirá não só apenas compreender como os ritmos, métricas e as suas células rítmicas se desenvolvem, mas acima de tudo como os toques e a música acontecem. Desta forma, contribuir para a preservação dos valiosos elementos rítmicos da música africana inseridos na música afro-brasileira e valorizar os toques afro-religiosos, representado neste trabalho pelo Alujá.

Referências Bibliográficas

1. GUERRA, Lucia Helena Barbosa. **Xangô rezado baixo. Xambá tocando alto: a reprodução da tradição religiosa através da música.** 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.
2. LACERDA, Marcos Brenda. Música instrumental no Benim: Repertório fon e batá / Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 20014.
3. SANTOS, Cláudio Alberto dos Santos. **Tambores Incandescentes, Copos em Êxtases: Técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém.** 2007. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Teatro), Unirio, Rio de Janeiro.

Toicinho Batera: Reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani

Ricardo Brandão / Universidade do Vale do Itajaí
ricardobaterabr@gmail.com

Rodrigo Gudín Paiva / Universidade do Vale do Itajaí
paiva@univali.br

Palavras-Chave: Bateria; Música em Santa Catarina; Música Popular Brasileira.

(1) Introdução: Este trabalho trata da trajetória musical do baterista catarinense Lourival Galliani, conhecido como Toicinho. Músico pertencente ao que se poderia chamar de ‘velha guarda’ da música catarinense que têm, não só, grande importância e influência na cena musical de Santa Catarina, mas também acompanhou artistas e grupos de relevância nacional como Fafá de Belém, Eduardo Araújo e Som Nosso de Cada Dia entre outros. **(2) Objetivos:** Tem como objetivo principal investigar a trajetória de Toicinho nos seus anos de formação e a primeira parte de sua trajetória profissional em Florianópolis e São Paulo, no período entre 1960 e 1995. **(3) Metodologia:** Na revisão bibliográfica, observou-se que processos semelhantes aos vividos por Toicinho estão presentes na obra de alguns autores como, Paul Berliner (1994) e Ingrid Monson (1996), que abordam como certos processos sociais impactam diretamente na formação dos músicos de jazz. Eric Hobsbawm (2010), que argumenta também a importância que as demandas profissionais, sobretudo da música popular, e de entretenimento tem na formação técnica dos instrumentistas ligados ao jazz, demonstrando assim como as vivências práticas e musicais podem ser efetivas e relevantes formas de aprendizagem, capazes de consolidar aspectos técnicos do instrumentista, de conceitos estéticos e conhecimentos musicais. Outra autora à que se recorreu neste trabalho foi Regina Wille (2005), que traz e discute os conceitos de educação formal, informal e não formal, e que ajuda a entender como as experiências tão heterogêneas vivida por músicos como Toicinho, que transitam e perpassam esses conceitos, foram de fato capazes de construir sua formação musical e como a aprendizagem pode transcender as instituições de ensino, que não fizeram parte de sua formação. Para além da bibliografia outra fonte valiosa para este trabalho foi o documentário *Sistema de Animação* dos cineastas Alan Langdon e Guilherme Ledoux (2009), que retrata um pouco de sua trajetória, focando em sua atuação e vida em Florianópolis no começo dos anos 2000. Da mesma forma, foram valiosas também as

entrevistas feitas com Toicinho, como forma de trazer um pouco de suas visões, memórias e percepções para além dos dados objetivos. **(4) Resultados:** A partir dos dados obtidos, foi possível observar sua formação enquanto músico e propor uma narrativa sobre os processos de aprendizado vividos por ele. Por se tratar de um músico prático, que não passou por instituições formais de ensino, se observou então, os possíveis papéis que os meios sociais que vivenciou, e em que atuou profissionalmente tiveram nesse processo: seja na convivência com outros bateristas e músicos em geral, vendo outros músicos tocar, atuando profissionalmente, desenvolvendo seus conhecimentos no fazer musical, ou mesmo estando imerso nas demandas, valores e discursos que são inerentes à qualquer meio musical e social. **(5) Considerações finais:** Embora não se pretenda uma generalização, tanto os relatos das vivências de Toicinho, quanto as discussões trazidas pelos autores citados, podem ajudar a entender como se dava a formação de outros músicos e de bateristas em específico, desta geração de instrumentistas brasileiros de meados do século XX. Os dados trazidos neste trabalho ajudam a preservar a memória e o trabalho de um músico catarinense de grande relevância pertencente a uma geração considerada como uma “escola de bateria brasileira” e que aos poucos vai se perdendo.

Referências Bibliográficas

1. BERLINER, Paul (1994). **Thinking in Jazz:** The infinite art of improvisation. Chicago, EUA: University of Chicago Press.
2. HOBBSAWM, Eric (2010). **História social do jazz.** 6.ed. São Paulo: Editora Paz e Terra.
3. MONSON, Ingrid (1996). **Saying Something:** Jazz improvisation na interaction. Chicago, EUA: University of Chicago Press.
4. WILLE, Regiana Blank (2005). Educação formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem música de adolescentes **Revista da ABEM.** Porto Alegre, v.13, 39-48.

Filmografia

1. LANGDON, Alan; LEDOUX, Guilherme (2009). **Sistema de Animação.** Produção: José Rafael Mamigonian. Florianópolis: Atalaia Filmes. (80 min), DVD, son., cor

Desenvolvimento de um protótipo de mecanismo abafador para *crotales* controlado por pedal¹

Fernando Chaib / UFMG
fernandochaib@gmail.com

Charles Augusto / UFOP
charles.augusto.bl@gmail.com

Carlos Henrique Fernandes / UFOP
carlosfernandesdrumer@gmail.com

Tiago Silva / UFMG
alexandre4122@gmail.com

Leandro César / Independente
leandroarces@yahoo.com.br

Palavras-Chave: Inovação tecnológica, Mecanismo de abafamentos de *crotales*, Performance.

(1) Introdução: O desenvolvimento de sistemas de abafamento por pedal em instrumentos de percussão é uma prática que vem gerando grande impacto sobre inovação tecnológica instrumental desde o início do séc. XX até os dias de hoje. Na senda desta práxis, esta pesquisa realiza uma revisão sobre mecanismos de abafamento por pedal para a elaboração de um protótipo universal para o instrumento *crotales*. De acordo com Xenakis: "o percussionista deve se engajar de corpo inteiro no que diz respeito à produção de som. [...] deve se envolver na invenção e construção de novos instrumentos. [...]" (YOKEN, 1990). Por possuir características sonoras bastante reverberantes, o controle temporal dos sons dos *crotales* torna-se um desafio para o percussionista. Algumas obras representativas do repertório poderiam ter sua execução com maior qualidade utilizando-se desse recurso de pedal. Como exemplo citamos, Salvatore Sciarrino pede em determinado momento em sua obra *Archeologia del Telefono* (2005) um rulo em *crescendo/decrescendo* para os *crotales*, ao mesmo tempo em que se executa um rulo no bombo (Fig.1). O pedal poderá auxiliar na obtenção do *crescendo/decrescendo*, inibindo reverberações excessivas do instrumento. Ainda que nessa revisão tenhamos encontrado alguns mecanismos a serem aplicados nos *crotales*, os mesmos restringem-se aos discos de suas próprias marcas: "Mobile, height adjustable stand with pedal-damper for Kolberg *crotales* [grifo nosso]" (KOLBERG, 2017) ou "To facilitate playing chromatically tuned

¹ Agência Financiadora: FAPEMIG.

sets, we have developed a damper system for all our crotales” [grifo nosso] (PAISTE, 2018). Desta forma, procurando alcançar um público diverso, nosso mecanismo de abafamento tem como premissa ser universal, permitindo o uso de *crotales* de marcas e tamanhos distintos.

(2) Objetivos: Desenvolvimento de um mecanismo de abafamento universal controlado por pedal para a performance do instrumento *crotales*; melhoramento da performance sobre o instrumento *crotales*, particularmente sobre o repertório destinado à percussão múltipla; oferecimento de novas possibilidades sonoras possibilitando o surgimento de performances e composições originais que incluam os *crotales*.

(3) Metodologia: Revisão bibliográfica sobre obras que se utilizam dos *crotales*. Revisão de patentes e marcas registradas sobre mecanismos de abafamento por pedal, priorizando os *crotales*, baseados nas bases INPI (Instituto Nacional de Propriedade Industrial), USPTO (United States Patent and Trademark Office), USPTO (Patent Full - text and image database), FPO (Free patents online), Espace Net (Patente search) e LENS; Visita a oficinas, galerias, revendedores e construtores de instrumentos e mecanismos percussivos; Observação de modelos já existentes e contraposição dos prós e contras referentes às nossas ideias de protótipo; Medições de duas oitavas de *crotales* de pelo menos três marcas diferentes (Zildjian, Sabian e UFIP) com vias a perceber disposição e espaço de cada oitava na estrutura do mecanismo abafador; Desenhos em escalas do protótipo do mecanismo a ser desenvolvido utilizando o software AutoCAD.

(4) Resultados obtidos: Para tornar o mecanismo universal decidimos que todos os discos das oitavas dos *crotales* serão móveis. Fixados num trilho por um pino com borboleta, os discos podem mover-se milimetricamente em sentido lateral, adaptando suas dimensões à estrutura do mecanismo abafador (Fig.2). Desta forma os discos podem ter dimensões distintas (previsto em marcas diversas) e podem também ser dispostos em posições que não as suas originais na oitava, o que possibilitará melhor performance em obras que se utilizam apenas de notas pontuais (como *Rain Tree*, de Toru Takemitsu). Os abafadores são também discos independentes e móveis (Fig.2), permitindo inclusive ‘preparar’ discos com ou sem abafamento numa mesma oitava. O sistema de abafamento será controlado por um pedal a cabo, móvel podendo estar fixo na estrutura ou desacoplado. O sistema possibilita o movimento inverso dos abafadores. Ou seja, poder-se-á escolher entre pisar o pedal para abafar ou para deixar soar os discos. A estrutura possui regulagem de altura e rodas com travas.

(5) Considerações Finais: Após o estudo sobre as patentes e marcas registradas, pensamos que o nosso sistema de abafamento para *crotales* tratar-se-á do único modelo universal existente. Entendemos assim prestar uma contribuição sem precedentes para instituições, quer seja de cunho artístico ou

pedagógico, na aquisição de um mecanismo dessa envergadura sem a necessidade de se adquirir o instrumento da marca que o acompanha. Nosso protótipo permite novas possibilidades de disposição dos discos de metal na oitava permitindo também, através dos discos abafadores, a aplicação de sonoridades opostas (abafadas e ressonantes) numa mesma disposição, o que poderá desencadear composições inéditas na utilização deste instrumento.

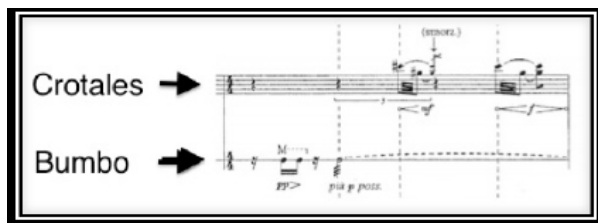


Fig.1: *Archeologia del telefono* (2005, p.10), de Salvatore Sciarrino.

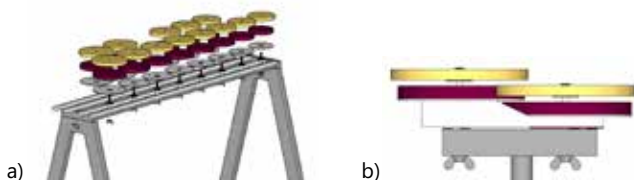


Fig.2: a) Visualização dos *crotales*, respectivos feltros, discos abafadores e trilho; b) visualização dos *crotales* e abafadores com escalas diatônicas e pentatônicas em desnível sobre o trilho.

Referências Bibliográficas

1. KOLBERG, Percussion. (2017) disponível em <https://kolberg.com/> Visitado em 10/10/2017.
2. PAISTE (2017). Disponível em http://www.paiste.com/e/tuned_percussion.php?menuid=68 Visitado em 15/08/2017.
3. SCIARRINO, S. (2005). *Archeologia del Telefono*. Roma: Rai Trade.
4. STOCKHAUSEN, K. (1959 - 1960). *Kontakte*. Londres: Universal Edition.
5. TAKEMITSU, Toru (1981) *Rain Tree*. Schott: N.Y.
6. YOKEN, David (1990). Interview with Iannis Xenakis. *Percussive Notes*, Vol. 28, No. 3, p. 53-58.

Exploração Timbrica no *water-gong*: Análise sonora em modelos diversos¹

Fernando Chaib / UFMG
fernandochaib@gmail.com

Douglas Rafael dos Santos / UFMG
douglas_percussa@hotmail.com

Charles Augusto Braga Leandro / UFOP
charles.augusto.bl@gmail.com

Palavras-Chave: *water-gong*; exploração timbrica; análise sonora; performance.

(1) Introdução: A utilização de instrumentos de percussão é uma maneira já bastante antiga do Homem produzir sons e música (HASHIMOTO, 2003). As relações da percussão com a natureza parecem ser intrínsecas, nos chamando a atenção a utilização da água como fonte de grande capacidade transformadora e timbrística. No contexto da música de concerto ocidental, a água só passou a ser utilizada de forma efetiva a partir do séc. XX. Desde então, diversas formas de uso vem se desenvolvendo no repertório concertante, em particular para percussão. Baseando-nos no fato de a maioria das obras observadas nesse repertório usarem o *water-gong* pensamos ser importante ilustrarmos algumas formas de utilização e características sonoras desse instrumento, tendo como base performances em modelos diversos. Sobre a origem do *water-gong*: “Durante os ensaios, Cage encontrou dificuldades pois a música não era possível de ser ouvida pelos nadadores submersos em água [...] o compositor experimentou tocar os gongos em contato com a água [...]” (BITTENCOURT, 2012, p. 44). Para além de obras emblemáticas como *First Construction - in metal* (1939) e *Second Construction* (1940), Cage desenvolve um conceito de instrumento permitindo a outros compositores ampliá-lo e diversificá-lo. Percebemos isso principalmente em *Water Music for Water Percussion and Orchestra* (DUN, 1998). Apesar disso, esse tema não possui uma tradição acadêmica ou pedagógica. Quando abordado, é passado via tradição oral. Trabalhos como os de Legge e Fletcher (1989), Krueger *et. al* (2010) e McLachlan (1997) demonstram análises sonoras sobre gongos, mas nada em específico sobre *water-gongs*. Assim, florescem diversas dúvidas relativas a instrumentos e técnicas a serem utilizados, além dos sons passíveis de serem obtidos.

(2) Objetivos: Prover informações sobre as características sonoras

¹ Agência Financiadora: PRPq/UFMG e FAPEMIG.

de uma seleção de *water-gongs*; permitir maior rigor na escolha de modelos para execução/composição de obras; indicar soluções técnicas para as performances nos *water-gongs*; contribuir para a escassez de informações a respeito deste instrumento na bibliografia.

(3) Metodologia: i) Pesquisa bibliográfica e de partituras. ii) Captação de áudio de dez *water-gongs* com tamanhos e modelos variados, utilizando materiais e softwares atualizados. Para Rossetti e Manzolli: “a utilização dessas ferramentas na análise musical a partir da gravação do áudio pode apresentar novas perspectivas [...]” (ROSSETTI e MANZOLLI, 2017, pg.194). iii) Análise sonora sob quatro perspectivas de exploração timbrica: a) rulos com *glissando* descendente/ascendente. b) ataques com *glissandos* descendente e ascendente. c) frases com notas definidas. d) fricção por arcos. iv) Realização de performances sobre repertório específico. **(4) Resultados obtidos:** Produção de 24 Sonogramas, 24 Gráficos e 24 Tabelas (ex. Fig.1) ilustrando as particularidades sonoras dos *water-gongs*, caracterizando e aproximando seus parciais a uma ‘nota musical’ do sistema temperado. Isso auxiliou na percepção da variação das tessituras dos *water-gongs*, identificando modelos mais ‘agudos’ ou ‘graves’, tendo em vista a complexidade do campo espectral; Apontamento de saídas técnicas para manipulação do *water-gong*; Criação da plataforma https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK_xAlIwqLUXE2fhh9oF com todas as informações para consulta pública das análises realizadas (áudios, vídeos e figuras). **(5) Considerações Finais:** As análises nos indicam que, assumindo um padrão na diferenciação existente na construção dos modelos (materiais, formatos, pesos, etc.), as relações sonoras sobre os dados obtidos poderão se manter. Será dizer que, salvo situações excepcionais, um rulo descendente/ascendente, no *water-gong x* terá sempre uma tessitura mais grave em comparação ao *water-gong y*. Ou que o *water-gong c* terá sempre definição com maior qualidade nos seus parciais do que o *water-gong d*, e assim por diante. Oferecemos material de auxílio para a utilização de distintos *water-gongs* relativos ao repertório existente, bem como para a criação de novas obras.

<i>Rulo realizado utilizando Gongu Chau 20'' (movimento de submersão e imersão na água)</i>			
Tempo (segundos)	4	13,5	19
Pico do Sonograma (Hz)	6.276	1.878	6.236
Nota Musical Aproximada	G7	A#5	G7
Amplitude dB	-49	-48	-56
Frequência Predominante (Hz)	331	271,16	351
Nota Musical Aproximada	E3	C#3	F3
Amplitude dB	-26	-29	-16,37
Base do Sonograma (Hz)	100	90	100
Nota Musical Aproximada	G1	Fa#1	G1
Amplitude dB	-37	-46	-41

Fig.1: Informa frequência, amplitude e nota aproximada do Gongu Chau. Linha preta: Tempo. Linha branca: frequência predominante no pico do sonograma. Linha cinza clara: frequência predominante no gongu. Linha cinza escura: Frequência predominante na base do sonograma.

Referências Bibliográficas

1. BITTENCOURT, L. (2012). **O uso da Água Como Fonte Sonora Percussiva: Análise da Obra Water Music, de Tan Dun**. Dissertação de Mestrado. DeCA. Universidade de Aveiro. Aveiro,
2. HASHIMOTO, F. Augusto (2003). **Análise Musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP.
3. KRUEGER, D.W; GEE, K.L; GRIMSHAW, J. (2010) Acoustical and vibrometry analysis of a large Balinese gamelan gong. **J. Acoust. Soc. Am.** 128(1), Julho 2010.
4. LEGGE, K.A e FLETCHER, N.H. (1989) Nonlinearity, chaos, and the sound of shallow gongs. **J. Acoust. Soc. Am.** 86(6). Dezembro, 1989.
5. MCLACHLAN, N. (1997). Finite Element Analysis and Gong Acoustics. **Acoustics Australia**. Vol.25. nº03.
6. ROSSETTI, D.; MANZOLLI, J. (2017) De Montserrat às ressonâncias do piano: uma análise com descritores de áudio. **Opus**, v. 23, n. 3, p. 193-221.

Partituras

1. CAGE, John (1939). **First Construction (in Metal)**. N.Y. Ed. Peters.
2. _____ (1940) **Second Construction**. N.Y. Ed. Peters.
3. DUN, Tan (2004). **Water Music for solo or four percussionists**. New York: G. Schirmer, Inc.

O *Cajón*: estudo de polirritmia e sons eletrônicos sob experimentalismo na música contemporânea

Flávia Bonelli Silva / Faculdade de Música do Espírito Santo
flaviabones@hotmail.com

Marcelo Rodrigues de Oliveira / Faculdade de Música do Espírito Santo
orquestramusic@yahoo.com.br

Palavras-Chave: *Cajón*; Polirritmia; Sons eletrônicos; Percussão; Música contemporânea.

(1) Introdução: O artigo descreve experimentos de uma autora que participou desta pesquisa, discente do curso de Formação Musical em Percussão Erudita da Faculdade de Música do Espírito Santo. Foram apresentadas duas situações que posiciona o *Cajón* numa condição mais visível. Em primeiro lugar, ele está na prática musical coletiva do grupo feminino de Sopros e Percussão Tocata Brass da FAMES, coordenado pelo outro autor deste artigo. Em segundo lugar, que é o foco central desta pesquisa, descrevemos novos experimentos com estudos de polirritmia associados a sons eletrônicos, integrando o ensino e a pesquisa em torno da *música contemporânea*. Para Loma (2016), a busca por novos sons é uma característica marcante da música contemporânea. Aplicamos um dos exercícios de polirritmia proposto por Chaib e Sá (2018), na qual eles mencionam o autor Ângelo Nonato Natale Cardoso por utilizarem um “padrão rítmico do Agueré”, este, considerado um tipo de “Toque” do candomblé de nação Ketu, que nos inspirou à criatividade experimental no *Cajón*. **(2) Objetivos:** Descrever experimentos com o uso do *Cajón* no âmbito tradicional e contemporâneo da prática musical coletiva; aplicar um dos exercícios de polirritmia elaborados por Chaib e Sá (2018) sob uma nova releitura no *Cajón* com sons eletrônicos; analisar qual impacto da junção do *Cajón* com sons eletrônicos para novas aprendizagens do percussionista contemporâneo. **(3) Metodologia:** Inicialmente, averiguamos os assuntos que, ora, estávamos pesquisando dos aspectos históricos e tradicionais do *Cajón*. A fim de complementar este estudo teórico, no primeiro momento adentramos na prática musical coletiva no grupo Tocata Brass com o uso do *Cajón* na interpretação de um repertório composto por música popular que abarca gêneros musicais como o choro, o samba, o jazz, o blues, etc. No segundo momento, exploramos novos experimentos que evidenciasse a cultura musical afro brasileira. Seguimos orientações de Chaib e Sá (2018) sobre a ‘apropriação rítmica’ e Zagonel (2007) sobre a ‘valorização do timbre’. Após alguns experimentos, fizemos o registro, de áudio, em três faixas curtas, utilizando

dois microfones, fones de ouvido e recursos disponíveis no software *Fruity Loops*, operado pelo músico chileno Bastian Herrera. **(4) Resultados obtidos:** No grupo Tocata Brass da Fames, a funcionalidade do *Cajón* com a mesma importância dos demais instrumentos de metais, tornou mais significativa a participação como intérprete, uma postura que os experimentos buscaram priorizar. Quanto à junção do *Cajón* com os sons eletrônicos, comprovou-se que a interação com outras formas da prática musical coletiva propicia aprendizagens inovadoras não contempladas no curso de Formação Musical, que é o caso vivido pela autora deste artigo. A interação com novas ferramentas musicais, nossas vozes gravadas, efeitos e distorções sonoras, evidencia o referencial teórico que se referiu ao percussionista multifacetado, um músico mais pluralizado. **(5) Considerações finais:** A pesquisa contribuiu para as possibilidades de experimentos, principalmente às observadas em plataformas audiovisuais, grupos percussivos e pesquisas científicas no atual cenário percussivo. Sendo assim, pudemos constatar que a junção do *Cajón* e dos sons eletrônicos vai ao encontro dos pressupostos da música contemporânea. Ampliam-se os saberes musicais mediante os novos tipos de escuta pela produção musical advinda de outras fontes não comuns a prática musical oferecida nos cursos regulares de música.

Referências Bibliográficas

1. CHAIB, Fernando Martins de Castro; SÁ, Érica Pereira de. Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28, Manaus. **Anais**. Manaus: ANPPOM, 2018. p. 1-11. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5274/1923>>. Acesso em: 11 dez. 2018.
2. LOMA, Mônica Rócio Navas. **A atuação multifacetada do percussionista: Desafios de performance em três obras para percussão solo**. 2016. 105 f. Dissertação [mestrado]. Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-ASMFYS/disserta_o_de_mestrado.pdf?sequence=1>. Acesso em: 26 out. 2018.
3. LÜHNING, Ângela. Música: coração do candomblé. **Revista USP**, São Paulo, p. 115-124, trim. 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/55867/59265>>. Acesso em: 10 jan. 2019.
4. ROSAURO, Ney Gabriel. **História dos instrumentos sinfônicos de percussão**: da antiguidade aos tempos modernos. Santa Maria: UFSM, 1991. Disponível em: <<http://www.neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/04/>>

Historia-da-Percussao.-PDF.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2018.

5. SÁ, Pedro. **Introdução aos tímpanos**: afinação - Por Pedro Sá. Vídeo de apoio à coluna de estudo publicada na edição #166 da revista Modern Drummer Brasil de setembro/2016. Rio de Janeiro. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4BeTiRcstec>>. Acesso em: 13 fev. 2019.
6. STASI, Carlos. **O instrumento do diabo**. São Paulo: UNESP, 2011. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1265280/mod_resource/content/0/ISBN9788539302031%20Stasi.pdf>. Acesso em: 02 out. 2018.
7. ZAGONEL, Bernadete. Descobrindo a música contemporânea. **Arte contemporânea em questão**. Joinville, SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007. Disponível em: <<http://www.bernadetezagonel.com.br/ASSETS/pdf/Descobrindo-a-Musica-Contemporanea.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2018

Novas possibilidades para a confecção artesanal e sonificação de uma bateria eletrônica utilizando matéria prima e recursos tecnológicos de baixo custo¹

Sílvia Patrícia Calixto de Lira Sant' Ana / UFRN
spatriciascl@gmail.com

Cleber da Silveira Campos / UFRN
cleberdasilveiracampos@gmail.com

Matheus de Andrade Silva / UFRN
matheus.mas123@gmail.com

Alyson Matheus de Carvalho Souza / UFRN
alysonl@imd.ufrn.br

Palavras-Chave: bateria eletrônica artesanal; baixo custo; sonificação; recursos tecnológicos; percussão.

(1) Introdução: A motivação do trabalho de pesquisa de Iniciação Científica (IC) aqui reportado teve, como objetivo principal, buscar novas possibilidades para confecção artesanal de uma bateria do tipo “praticável” de estudo e sua respectiva sonificação, utilizando materiais e recursos tecnológicos de baixo custo. Assim, este artigo apresenta os processos envolvidos durante a pesquisa assim como os resultados alcançados através da realização de uma série de oficinas de experimentação, vinculadas ao Laboratório de Percussão e Performance Mediada por Recursos Tecnológicos (LAPER²ME) da UFRN, coordenado pelo Prof. Dr. Cleber Campos. A fundamentação teórica partiu, principalmente, da análise de autores como Traldi (2007); Campos (2010); Barros et. al. (2014) e Silva (2015). Traldi (2007) apresenta diferentes formas de se enfatizar o gesto musical do intérprete durante o ato da performance musical na marimba, introduzindo os sensores do tipo piezoelétrico nas “cabeças” das baquetas do tipo *mallets*. Assim, ao executar o instrumento, os sensores permitem o disparo de sons eletrônicos simultaneamente aos acústicos. Campos (2010) descreve os processos de confecção de outras duas interfaces denominadas por tapete interativo e luvas interativas. A sonificação desses projetos relacionam sensores a um módulo digital, utilizado em baterias eletrônicas, vinculados ainda ao protocolo *MIDI*. Nesse contexto, os autores/percussionistas apresentam as etapas de construção e sonificação, assim como as obras criadas e executadas, em parceria com um compositor. Os resultados

¹ Agência Financiadora: PIBIC/CNPq.

destes trabalhos demonstram não só os processos de construção, mas, principalmente, a aplicabilidade musical das interfaces, vinculadas ao contexto da música contemporânea. Barros et. al. (2014) demonstram as etapas desenvolvidas para a construção de praticáveis de estudo (*pads*). Os autores utilizam, basicamente, duas camadas de madeira (do tipo compensado), sendo uma delas coberta com borracha de densidade macia (do tipo E.V.A - uma mistura de Etil, Vinil e Acetato) e a outra revestida com espuma para alojamento dos sensores. Silva (2015) também reporta a construção de *pads*, propondo ao intérprete a possibilidade de montar o seu próprio *setup* de acordo com os exercícios e/ou obras a serem executadas. Nesse contexto, o mote desta pesquisa se deu na construção de uma bateria eletrônica com materiais de fácil acesso e baixo custo, utilizando recursos tecnológicos (*hardwares* e *softwares* livres), como o módulo *Arduíno* e aplicativos (*app*) para *smartphones* (na plataforma *Android*), desenvolvidos no ambiente de programação *Pure Data (PD)*. **(2) Objetivos:** O objetivo deste trabalho foi desenvolver e confeccionar uma bateria eletrônica de baixo custo como forma alternativa às baterias eletrônicas produzidas em série, podendo ainda ser utilizada para fins educativos e de performance. **(3) Metodologia:** A partir do referencial teórico estudado, elaborou-se a metodologia de pesquisa deste trabalho. Realizou-se uma série de oficinas de experimentação visando a busca e aplicação de materiais de baixo custo atrelados às novas possibilidades para a confecção de um protótipo de uma bateria eletrônica. Assim, foram selecionados os seguintes materiais: canos de pvc para a estrutura física (suporte); *pads* de madeira (do tipo compensado), espuma e borracha do tipo E.V.A. (utilizados para os tambores e pratos); sensores do tipo piezoelétricos para a captação e conversão das ações mecânicas em pulsos elétricos (tambores e pratos) atrelados a um módulo *Arduíno*, utilizado para a conversão dos sinais elétricos em digitais. As sonoridades da bateria (em substituição aos tradicionais módulos eletrônicos) foram criadas através da utilização de uma plataforma de prototipagem eletrônica de *hardware* livre (i.e. *Arduíno*) vinculado a um aplicativo (*app*) desenvolvido para *Smartphones* (plataforma *Android*). Logo, a sonificação da bateria se deu através da utilização agora do protocolo *OSC (Open Sound Control)* vinculado a uma biblioteca de arquivos sonoros pré-gravados em formato mp3. **(4) Resultados obtidos:** Como resultado preliminar desta pesquisa, demonstramos para a comunidade em geral, os processos, etapas de criação, funcionalidades, assim como o protótipo desenvolvido durante a XXIV CIENTEC 2018 - Mostra de Ciência, Tecnologia e Cultura da UFRN. **(5) Considerações Finais:** Atualmente, as sonoridades da bateria estão sendo aprimoradas no ambiente de programação *Pure Data (PD)*. Dentre os próximos passos da pesquisa inclui-se a resignificação do protótipo, a partir

da concepção de interfaces de controle gestual, a ser utilizada para a manipulação de imagens e sons em obras eletroacústicas mistas para bateria e eletrônica em tempo real.

Referências Bibliográficas

1. ACKER, Anne Beetem (2014). Apps. In: **Groove Music Online**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.ez18.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002267811?print=pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2019
2. BARROS, Bernardo Medeiros *et al.* (2014). Prototipagem de uma bateria eletrônica com módulo arduino “DK 2-80 MIDI drum kit”. In: **MOSTRA NACIONAL DE ROBÓTICA**, 4. São Carlos.
3. CAMPOS, Cleber da Silveira; MANZOLLI, Jônatas (2010). Sistemas Interativos Musicais Aplicados à Percussão Mediada, **Congresso Anual de ANPPOM**, vol. 1, pp. 1-6, Florianópolis, SC, Brasil.
4. JOHNSON, Edmond T (2013). Laptop. In: **Groove Music Online**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.ez18.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002242039>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
5. SILVA, Aldo Aires da (2015). **O Uso de Instrumentos Digitais Percussivos: Propostas e Benefícios para o Ensino de Bateria**. 46 f. Monografia (graduação) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2015.
6. TRALDI, César Adriano (2007). **Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológica para Percussão**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza

Catherine Furtado dos Santos / UFC
batherine_84@yahoo.com.br

Palavras-Chave: Saberes percussivos; Escola Pública, Maracatus; Banda Marcial; Show.

O presente resumo apresenta um recorte da investigação da tese de doutorado que versa sobre os saberes percussivos desenvolvidos a partir de dois grupos de maracatus cearenses (Nação Fortaleza e Nação Pici), e uma banda marcial-show- a Banda de Metais e Percussão Solares. Os grupos estão localizados em distintas escolas públicas da cidade de Fortaleza, ambas localizadas em bairros da periferia. Centra-se especificamente na prática percussiva do maracatu Nação Fortaleza na Escola Municipal (E.M) Dom Manuel da Silva Gomes, localizada no bairro Jardim América, bem como no maracatu Nação Pici e sua parceria com a Escola Municipal (E.M) Adroaldo Teixeira Castelo, localizada no bairro do Pici. Focaliza-se ainda a Banda de Metais e Percussão Solares, cuja prática ocorre na escola Escola Estadual (E.E) Deputado Paulo Benevides, localizada no bairro Messejana. Cada grupo é constituído, principalmente, por estudantes e ex-estudantes, das escolas, e pelos moradores da comunidade do bairro. Os grupos contam com a participação, em média, de 80 a 100 pessoas, tendo a presença de crianças, jovens e adultos. Na parte específica dos integrantes que tocam percussão - os percussionistas ou batuqueiros-, é comum observar a entrada de crianças e, ao longo do tempo, tornam-se adolescentes atuantes ainda no grupo. A faixa etária deles, geralmente, inicia-se aos 12 e segue até aos 18 anos de idade. É possível observar que, esses jovens, possuem baixa renda, sendo necessário muitos trabalharem em comércios para ajudar a família. A relação da escola com a comunidade é uma constatação notória para observação das perspectivas educacionais que se envolvem com a realidade social também presente nesta relação de convivência. Nesse universo é interessante pensar que crianças e adolescentes utilizam do espaço das escolas para realizarem práticas percussivas de caráter extracurricular, ou seja, trabalham conteúdos musicais através da percussão em coletivo sem as exigências e uma sistematização formal exigida pela matriz curricular das escolas. Entende-se aqui por práticas percussivas em coletivo no sentido de Schrader (2011, p. 07): "os saberes e as informações sobre uma cultura musical percussiva coletiva são dimensões importantes desse estudo que se transformam em ideias concretas para uma experiência com percussão em espaços

escolares e acadêmicos”. Tal fenômeno das práticas percussivas nas escolas públicas chamou-me atenção ao visitar as escolas públicas, deparando-me com a realidade extensa da presença de Fanfarras e atuação desses grupos em competições dentro do espaço escolar da cidade. Além disso, há também constatações de grupos de maracatus nas escolas, sendo anunciados os resultados das competições de bandas e grupos. Por exemplo, as Fanfarras são predominantes em eventos de campeonatos nacionais e regionais e, no caso dos Maracatus, a competição na Avenida Domingos Olímpio, nos desfiles carnavalescos da cidade. Foi ainda importante observar que a escola representava para os integrantes um lugar de segurança para realização dos ensaios e para guarda do instrumental do grupo. Dados os aspectos apontados, alguns questionamentos surgiram: Quais os saberes percussivos desenvolvidos pelos três grupos selecionados nas escolas? Quais os sentidos atribuídos por sujeitos (alunos, ex-alunos, comunidade etc) às práticas percussivas em coletivo do maracatu e banda marcial-show quando as mesmas são praticadas em espaços escolares específicos? E ainda, quais os sentidos atribuídos pelos sujeitos às escolas onde os grupos desenvolvem suas atividades percussivas? A partir dessas questões teve-se como objetivo geral desta tese: analisar os saberes percussivos desenvolvidos pelos três grupos selecionados nas escolas. Outras indagações também emergem, sendo configuradas como objetivos específicos: identificar as atividades percussivas realizadas no espaço escolar e compreender os sentidos atribuídos pelos sujeitos às práticas percussivas em coletivo no espaço escolar público. Para pensar tais questões Charlot (2000) a partir da teoria da relação com o saber coloca-se como autor importante na discussão sobre os sentidos produzidos pelos sujeitos em torno das práticas percussivas. Compreende-se que o conceito de saber representa o domínio do mundo no qual o ser humano vive, comunica-se e partilha com outros seres. O saber é envolver-se em um conjunto de relação e processos que se constituem em um sistema de sentidos e, portanto, não há saber sem relação com o saber. Desta afirmação, “não há saber sem relação com o saber”, compreendemos o saber como algo relacionável que, segundo Charlot (2000), essa relação é existente dentro de três processos: as atividades, as mobilizações e os sentidos. Tais processos são imbrincados em uma relação espaço-tempo partilhado entre os sujeitos e, com isso, Charlot (2000), trabalha com a relação de saber baseado nos conceitos de epistêmico, identidade e social, aponta essas como dimensões dos saberes produzido pelo ser humano. Dadas as observações de campo parto do pressuposto, fundamentado nos conceitos teóricos de Charlot (2000), especificamente “saber”, bem como de “práticas percussivas em coletivo” (Santos, 2013, Schrader, 2011) que saberes percussivos são mobilizados por sujeitos no

contexto das escolas a partir da interação com maracatus e bandas marcial-show. O foco de maior interesse para essa pesquisa é o que se desenvolve pelos sujeitos através das práticas percussivas em grupo, ou seja, no naipe da percussão ou, como também reconhecido, na ala do bатуque. Desta forma, trago o argumento que nos dois grupos de maracatus e na banda marcial-show se configuram como espaços de saber dentro de outros espaços, neste caso, a escola pública. Neles, a partir do conjunto de atividades musicais desenvolvidas pelos sujeitos, há a produção dos saberes percussivos.

Referências Bibliográficas

1. CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber:** elementos para uma teoria. Porto Alegre: Artmed, 2000.
2. CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber às práticas educativas.** São Paulo: Cortez, 2013.
3. SANTOS, Catherine Furtado dos Santos. **Casa Caiada:** formação humana e musical em práticas percussivas colaborativas. 2013. 173f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
4. SCHRADER, Erwin. **Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará.** 2011. 397f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós- Graduação em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Criação de obras para Grupo de Percussão: níveis de 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico em Portugal

Luís Carlos Trivelato de Oliveira / Academia de Música de Vilar do Paraíso
(Porto, Portugal)
marimbarrigo@gmail.com

Palavras-Chave: Grupo de Percussão; Composição de obras; 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico; Didática de grupo; Gravação de CD.

(1) Introdução: É sabido, através de diversa investigação científica na área do desenvolvimento cognitivo a partir da prática musical, que os alunos usufruem do trabalho realizado nas aulas de conjunto para o desenvolvimento das suas competências individuais, mas as atividades musicais em grupo são também benéficas para a socialização, compreensão, participação e cooperação. Elas levam a criança ou adolescente a encontrar uma forma de se manifestar musicalmente em atividades que lhe geram prazer, libertando os seus sentimentos, expressando as suas emoções e fortalecendo um sentimento de segurança e realização pessoal, para além de reforçarem a noção de respeito para com o próximo. A sua importância advém da motivação e do estímulo que a oportunidade de tocar em conjunto provoca nos alunos. Para além do convívio social que estas aulas proporcionam, apresentam-se também desafios técnicos e interpretativos que dificilmente seriam trabalhados apenas nas aulas individuais. Ao estimular o entusiasmo dos alunos por uma prática de conjunto, desenvolvem-se os seus conhecimentos técnicos, interpretativos e expressivos. Com isso, a disciplina de grupo de percussão (GP) parece ser preponderante para a formação do aluno. “As pessoas, em grupos, em relações, de acordo com contextos históricos, culturais e pessoais, atribuem e constroem significados à música a partir de suas vivências e experiências [...] dotam as coisas - e neste caso, também os sons e a música - de significados [...]” (MARTIN, 1995, p. 57 *apud* WAZLAWICK, CAMARGO e MAHEIRIE, 2007, p. 6). Como percussionista, estive sempre ativamente envolvido com grupos de percussão, desde o conservatório até ao nível superior. No entanto, ao iniciar o meu trabalho com o GP na escola em que leciono, deparei-me com um problema ao perceber que o repertório, na sua generalidade, não era o indicado, quer para o nível de aprendizagem quer no que diz respeito ao material disponível na escola. A maioria das classes de conjunto (CC) que as escolas disponibilizam aos seus alunos são corais ou orquestrais. Contudo, a legislação em vigor em Portugal não aponta que as CC devam ser realizadas num destes grupos, sendo que, e de acordo com o plano de autonomia pedagógica concebido pelo Ministério da Educação,

as escolas são livres de escolher as suas CC, tendo a escola criado a classe de conjunto – grupo de percussão. **(2) Objetivos:** 1. Demonstrar como a criação do GP contribuiu diretamente para o desenvolvimento cognitivo, social, artístico e musical dos alunos (2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico); 2. Desenvolver os sentidos de observação e leitura; 3. Desenvolver a capacidade auditiva, reagindo à dinâmica do grupo em diferentes géneros musicais; 4. Desenvolver técnicas específicas da percussão nos vários instrumentos; 5. Proporcionar a gravação de um disco com obras compostas para os alunos e para o seu nível de evolução. Em suma, este trabalho potenciou uma reflexão sobre as obras que compus com o intuito de desenvolver as capacidades dos alunos do GP enquanto percussionistas e a pertinência pedagógica do processo de gravação do CD. No entanto, outros objetivos foram ainda traçados: a) Sensibilizar a comunidade pedagógica em Portugal (ensino básico de música) para estimular a criação de GP na prática de conjunto; b) Demonstrar como projetos ousados e desafiadores podem contribuir para o desenvolvimento artístico e musical do aluno; c) Contribuir com obras inéditas para o repertório destinado a GP; d) Despertar a sensibilidade dos alunos a respeito de outros campos que circundam o universo musical; e) Servir a comunidade escolar portuguesa com material metodológico inédito para GP. **(3) Metodologia:** A metodologia utilizada baseou-se fundamentalmente no trabalho com GP para realizar as seguintes tarefas: 1. Inventariar e analisar o repertório existente (2.º e 3.º ciclos do ensino básico); 2. Compor obras adequadas à instrumentação existente na escola e ao nível dos alunos; 3. Ensaiar as obras em conjunto com vista ao desenvolvimento técnico, musical, interpretativo e performativo do grupo; 4. Gravar um CD com o repertório composto. **(4) Resultados obtidos:** Embora o GP da escola em que leciono tenha sido criado como uma disciplina de CC, pude constatar que potenciou o trabalho individual, não só na aquisição das várias competências musicais mas também performativas. Pude observar que a prática da música em grupo permite aos estudantes estabelecerem um relacionamento social que ajuda a moldar as suas personalidades contribuindo para uma vivência coletiva, de partilha e de fraternidade. Depois da gravação do CD, além de um amadurecimento musical evidente, os alunos demonstraram mais vontade e interesse em relação ao estudo da percussão, bem como maior disciplina no que diz respeito à autonomia de preparação de repertório e dinâmica de grupo (arrumação da sala, montagem e desmontagem, etc.). **(5) Considerações finais:** Através deste projeto, tive a possibilidade de pôr em prática as obras que compus quando não havia alternativa de peças ou recursos instrumentais. Todas as obras são originais, pensadas estrategicamente para colmatar as dificuldades técnicas dos alunos em relação a um determinado instrumento.

Pude deixar à comunidade musical o registo da minha experiência e partilhar as minhas obras com outros colegas que se interessam pelo desenvolvimento do trabalho no âmbito do GP.

Referências Bibliográficas

1. COOK, G. (1998). **Teaching Percussion**. New York: Schirmer Books.
2. GOHN, D. (2009). **Educação Musical a Distância: Propostas para ensino e aprendizagem de percussão**. Tese de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo.
3. GORDON, E. (2000) **Teoria da Aprendizagem Musical: Competências, conteúdos e padrões**. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.
4. OLIVEIRA, P. (2004). **O Ensino da Percussão nos Conservatórios Públicos em Portugal: Análise Crítica**. Tese de Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro: Aveiro.
5. WAZLAWICK, P., CAMARGO, D. e MAHEIRIE, K. (2007). **Significados e Sentidos da Música: Uma breve “composição” a partir da psicologia histórico-cultural**. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/pe/v12n1/v12n1a12.pdf> Acesso em: 20 jul. 2012.

Percussão e Educação Musical para crianças e adolescentes com Transtorno do Espectro do Autismo¹

Rodrigo Gudín Paiva / Universidade do Vale do Itajaí
paiva@univali.br

Cristina Maria Pozzi / Universidade do Vale do Itajaí
cristinapozzi@univali.br

Guilherme Machado da Silva / Universidade do Vale do Itajaí
guimachadopercussao@gmail.com

Palavras-Chave: Educação Musical; Percussão; Transtorno do Espectro do Autismo.

(1) Introdução: Este trabalho apresenta a pesquisa realizada com crianças e adolescentes com TEA - Transtorno do Espectro do Autismo que participam das aulas de Percussão e Educação Musical com integrantes do Grupo de Percussão de Itajaí, por meio de um projeto de extensão da Universidade do Vale do Itajaí. O projeto é desenvolvido desde o ano de 2016 e conta com parcerias da AMA - Associação de Pais e Amigos do Autista e do CER - Centro de Reabilitação Física e Intelectual. Em 2018, foram atendidos diretamente pelo projeto 10 crianças e adolescentes com idade entre 6 e 14 anos com diagnóstico de TEA, nível leve a moderado de funcionalidade. Indiretamente foram atendidos os familiares, geralmente pai, mãe ou irmãos que acompanham as atividades semanalmente. Foram realizados 35 encontros ao longo do ano com duração entre 75 a 90 minutos.

(2) Objetivos: Os objetivos foram assegurar a educação musical inclusiva e equitativa de qualidade para promover oportunidades de aprendizagem para todos. Também, proporcionar aos alunos conhecimentos e habilidades, visando o desenvolvimento sustentável, envolvendo direitos humanos, cidadania, valorização da diversidade cultural e das diferenças. Especificamente, buscou-se desenvolver as capacidades sociocomunicativas, cognitivas, musicais e culturais dos participantes, bem como proporcionar a inclusão e a inserção social pela educação musical, visando reduzir as desigualdades de acesso ao conhecimento musical e ao desenvolvimento de potenciais ainda pouco explorados. **(3) Metodologia:** O projeto conta com um docente do curso de Música e outro do curso de Medicina, além de alunos de graduação bolsistas ou voluntários dos cursos de Música Licenciatura e Bacharelado. As crianças e adolescentes com o diagnóstico de TEA

¹ Agência Financiadora: Universidade do Vale do Itajaí por meio de edital interno de extensão.

realizaram avaliação clínica com a médica neuropediatra responsável e tiveram o diagnóstico confirmado através da aplicação de escalas diagnósticas e de desenvolvimento (APA, 2014; ASSUMPÇÃO, 2008). A metodologia dos encontros semanais consistiu em quatro momentos: apreciação de peças musicais; exploração sonora e/ou construção de instrumentos com material alternativo, execução e prática musical em grupo, relaxamento e encerramento da aula. No último encontro de cada semestre, foram realizadas entrevistas por grupo focal (IERVOLINO & PELICIONI, 2001) com os pais ou familiares para avaliar os resultados, principais ganhos e lacunas do desenvolvimento ocorridos. **(4) Resultados:** O grupo participou de alguns eventos realizando apresentações musicais no I Seminário de Acessibilidade: revisando experiências e ampliando práticas; e no evento intitulado: Metodologias de Educação Especial. Também participou do projeto Via Música da Café Maestro Produções realizando a gravação em estúdio da música Não Faz Mal pro Brasil, composição que resultou do processo de criação coletiva desenvolvido nas aulas de percussão. Nesta composição, os alunos puderam expressar ideias e sentimentos sobre como é viver com autismo no Brasil, além da elaboração de um arranjo para percussão em grupo com base em ritmos catarinenses estudados, como o Boi de Mamão e o Catumbi (CANDEMIL & PAIVA, 2016). Foi possível observar a melhora nas habilidades de comunicação, socialização e cognitivas, manifestas por uma interação maior entre os participantes, com compreensão da rotina de trabalho, da troca de experiências, do tocar em grupo, da expressão de ideias e percepções musicais e de mundo. Da mesma forma, habilidades motoras, como coordenação ampla e fina foram treinadas e melhoradas, com atividades de execução rítmica, com o corpo, instrumentos, canto e por meio de imitação. Avanços no planejamento motor, organização da ação, flexibilidade cognitiva, atenção e memória também foram observados como resultados positivos. As aulas proporcionaram oportunidades para adquirir mais conhecimento acerca da música e instrumentos de percussão, através da exploração dos sons e ritmos e da maneira de tocar cada instrumento. **(5) Considerações Finais:** Considerando que crianças com Transtorno do Espectro do Autismo apresentam alterações sensoriais, como hipersensibilidade auditiva, por exemplo, as atividades de apresentação musical ou de tocar os instrumentos favoreceram a dessensibilização em relação a estas respostas alteradas, permitindo assim situações de maior exposição a diversas instensidades e frequências de sons, ao escuro, ao toque e ao improviso. Algumas crianças apresentam comportamento inquieto, com tendência à dispersão, ou dificuldade em realizar determinadas tarefas. Estes aspectos são inerentes ao quadro de base e são mediados pelos professores e alunos de forma que seja possível dar continuidade

à atividade dentro da limitação do seu quadro. Compreende-se que as oportunidades de participar das aulas, realizar apresentações musicais em eventos públicos e gravar uma composição inédita em estúdio contribuíram para o desenvolvimento da autonomia do indivíduo e seu desenvolvimento global. As crianças e adolescentes fortaleceram seus laços de amizade, assim como as famílias que passaram a se relacionar fora do ambiente do projeto. As famílias estão engajadas no trabalho de conscientização sobre o autismo através da associação de pais, com reuniões e visitas às escolas para levar informações e fomentar a discussão sobre o tema.

Referências Bibliográficas

1. APA, AMERICAN PSYCHIATRY ASSOCIATION (2014). **Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais**. 5ª edição (DSM-5). Porto Alegre: Artmed.
2. ASSUMPÇÃO, JRF et al (2008). Escala de avaliação de traços autísticos (ATA): segundo estudo de validade. **Medicina de Reabilitação**, São Paulo, 27, 41-44.
3. CANDEMIL, L. S.; PAIVA, R. G (2016). **Percussão Catarina**. Balneário Camboriú: Ed. do autor.
4. IERVOLINO, SA.; PELICIONI, MCF (2001). A utilização do grupo focal como metodologia qualitativa na promoção da saúde. **Rev Esc Enf USP**, v. 35, n.2, p.115-21, jun.

A consciência corporal do percussionista em seus estudos diários de caixa-clara, na perspectiva da Técnica de Alexander¹

Letícia Maria Antunes / USP
leticia.antunes@usp.br

Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio / USP
elianasulpicio@usp.br

Palavras-Chave: Técnica de Alexander; saúde do músico; performance.

(1) Introdução: Trata-se de uma pesquisa em andamento, em fase inicial, na qual pretende-se estudar a Técnica de Alexander e seus possíveis benefícios nos estudos diários da caixa-clara. Dentre todos os instrumentos da família da Percussão Sinfônica, a caixa-clara foi escolhida como foco inicial deste estudo, pois é através dela que se inicia os estudos básicos da Percussão Sinfônica tocada com baquetas. Esta técnica foi criada por Frederick Alexander (1869-1955), ator australiano, natural da Tasmânia, e se tornou importante recurso para a medicina. Seus estudos surgiram pelas próprias necessidades de corrigir problemas relacionados a uma rouquidão crônica para a qual não encontrava soluções clínicas (VIEIRA, 2009). Sendo uma técnica voltada à melhoria do funcionamento natural do organismo, da coordenação motora, do equilíbrio corporal e de reeducação psicomotora, ela é ferramenta importante para auxiliar a saúde do músico nas práticas diárias. Esta prática requer movimentos repetitivos, que muitas vezes causam lesões musculares e dores. Assim, é fundamental atentar-se aos movimentos corretos para a prevenção de lesões que são causadas por uma prática inadequada. Este estudo busca a conscientização corporal com intuito de prevenir problemas posturais e tensões musculares, que muitas vezes acabam prejudicando a performance, levando em alguns casos, à interrupção forçada da atividade do percussionista.

(2) Objetivos: Objetivo geral: Através do emprego da Técnica de Alexander, melhorar as condições de saúde do percussionista em seus estudos diários da caixa-clara, com o intuito de evitar os hábitos que levam aos problemas posturais e de tensão musculares. Objetivos específicos: Entender com profundidade os fundamentos da Técnica de Alexander em seus aspectos teóricos e práticos e sua relação com a prática da caixa-clara. Observar os procedimentos diários de estudos da caixa-clara de uma população limitada, constituída de estudantes

¹ Agência financiadora: Programa Unificado de Bolsas de Estudo para Apoio e Formação de Estudantes de Graduação (PUB-USP).

que tenham problemas de lesões musculares e/ou posturais. Constatar ou não a eficácia da Técnica de Alexander nesta população. **(3) Metodologia:** a) Pesquisa bibliográfica através de fontes impressas e eletrônicas com revisão da literatura relacionada à Técnica de Alexander, à coordenação motora, à anatomia humana e à saúde do músico correlacionando com estudo da caixa-clara; b) Aplicação de questionários para delimitar a população a ser estudada; c). Entrevista com os selecionados; d) Verificação da rotina diária dos estudos da caixa-clara; e) Aplicação da Técnica de Alexander nos integrantes da pesquisa. f) Verificação de resultados. **(4) Resultados Obtidos:** Nesta etapa da pesquisa, apresentaremos como resultados obtidos apontamentos e características do funcionamento corporal envolvido na prática diária da caixa-clara, evidenciando a postura corporal, a coordenação motora envolvida, os músculos que são utilizados, a consciência corporal necessária e exercícios preventivos de lesões características desta prática. "O músico depende do corpo para expressar sua arte, pois existe uma continuidade entre seus movimentos e o som do instrumento. Mesmo assim, o tempo prolongado da performance pode cansar a musculatura e gerar tensões compensatórias, apesar do prazer de tocar" (VIEIRA, 2009, p. 81). Questões relacionadas a respiração, concentração, tempo de estudos, velocidade e relaxamento são também abordados neste artigo, demonstrando a necessidade da observação constante destes itens na prática diária do percussionista. De acordo com Winding (1982, p.20), a completa respiração é para todos e a prática postural inicial de todo percussionista deve envolver preliminarmente aspectos posturais. Para a autora, sempre devemos nos concentrar nos movimentos, e sempre que possível fazê-los com os olhos fechados, para um melhor rendimento (WINDING, p. 20). **(5) Considerações finais:** Muitos estudantes de música são acometidos por problemas musculares, posturais ou lesões causadas pelo esforço de movimentos repetitivos. Normalmente, se utiliza mais força do que de fato precisamos para realizar determinados movimentos. A conscientização de que o equilíbrio do eixo formado pela cabeça, pescoço e tronco resulta em um corpo saudável, mudando e regulando padrões de posturas inadequadas, é, segundo Alexander, fator primordial para uma carreira bem-sucedida. A Técnica de Alexander destaca-se como um método revolucionário de desenvolvimento e manutenção da saúde e bom desempenho físico, condição esta, que só tem a contribuir para a performance musical.

Referências Bibliográficas:

1. ANDRADE, Edson Queiroz de; FONSECA, João Gabriel Marques (2000). **Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas**. Per Musi, Belo Horizonte, v. 2, p. 118-128.
2. DIMON, Theodore (2009). **Anatomia do Corpo em Movimento: ossos, músculos e articulações**. 2ª ed. Barueri: Manole Conteúdo.
3. GELB, Michael (2000). **O Aprendizado do Corpo. Introdução à Técnica de Alexander**. São Paulo: Martins Fontes.
4. HALL, Susan (2016). **Biomecânica Básica**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
5. KLEINMAN, Judith; BUCKOKE, Peter (2013). **The Alexander Technique for Musicians**. London: Bloomsbury.
6. LAGE, Guilherme et al (2002). **Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade**. Per Musi, Belo Horizonte, v. 5-6, p. 32-58.
7. LIEBERMAN, Julie L. (1991). **You are your Instrument**. New York: Huisiki Music.
8. MAGIL, Richard A. (2011). **Aprendizagem Motora: Conceitos e Aplicações**. 8ª ed. São Paulo: Phorte.
9. VIEIRA, Regina. **Técnica de Alexander (2009). Postura, Equilíbrio e Movimento**. São Paulo: Terceiro Nome.
10. WINDING, Eleanor (1982). **Yoga for Musicians and other Special People**. Califórnia: Alfred Publications.

O ensino de percussão promovido pela Associação Amigos do Projeto Guri: coletividade e diversidade¹

Rafael Y Castro / Instituto de Artes da UNESP
rafaelbatucada@yahoo.com.br

Carlos Stasi / Instituto de Artes da UNESP
recostasi@yahoo.com

Palavras-Chave: ensino coletivo de música; naipe de percussão; projeto guri.

(1) Introdução: O Projeto Guri completa 25 anos de existência em 2019. A premissa do trabalho é contribuir para o desenvolvimento do indivíduo utilizando a música como ferramenta de inclusão social. “No campo da educação em geral - música não como música pela música, mas como instrumento de educação” (KOELLREUTTER, 1998, p.41). É neste sentido que Swanwick observa que “a música não somente possui um papel na reprodução cultural e afirmação social, mas também potencial para promover o desenvolvimento individual, a renovação cultural, a evolução social, a mudança” (SWANWICK, 2003, p.40). Dessa forma, o Projeto Guri procura oferecer condições efetivas de socialização aos seus alunos. Neste Projeto são ministradas aulas de diversos instrumentos de percussão para alunos de diferentes condições sociais, em polos localizados em municípios do estado de São Paulo com IDH - Índice de Desenvolvimento Humano baixo e nos Centros de Internação da Fundação Casa, para jovens que cumprem medidas sócio-educativas. A experiência dos educadores de percussão é bastante diversificada e em geral não apresenta formação consolidada, expondo determinadas lacunas como: pouco conhecimento em leitura musical rítmica e melódica, pouco ou nenhum contato e entendimento de instrumentos relacionados à tradição orquestral (teclados, tímpano, triângulo e pandeiro sinfônico), pouca fluência e linguagem musical em diversos instrumentos idiomáticos da chamada música popular.

(2) Objetivos: Analisar os materiais pedagógicos desenvolvidos pela Associação Amigos do Projeto Guri; compreender as estratégias pedagógicas utilizadas neste Projeto e verificar se houve equilíbrio entre a qualidade e a amplitude musical dos participantes no período de 2016 a 2019. **(3) Metodologia:** Analisamos os materiais pedagógicos institucionais, comparando a aplicabilidade destes nas atividades realizadas no campo pelos educadores. Notamos que o curso de percussão, para fins de organização, foi dividido em seções: caixa, bateria,

¹ Agência Financiadora: CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

instrumentos sinfônicos, teclados, pandeiro brasileiro, ritmos diversos, tambores de mão e tímpanos, de acordo com os parâmetros do naipe expostos no Plano Político Pedagógico. Estivemos presencialmente aos diversos encontros de naipe, aulas de percussão e assistimos a vídeos e apresentações dos grupos. Os supervisores educacionais deram capacitações aos educadores que possuíam pouca abrangência artístico-pedagógica, em encontros nas 11 regionais com média de 25 polos cada. Do mesmo modo, participamos regularmente de reuniões junto à direção do Projeto, de maneira a identificar problemas pontuais e soluções criadas para atender tamanha diversidade. Alguns artistas educadores relevantes foram contratados pela Associação, com o objetivo de relatar suas conclusões sobre o naipe. Posteriormente, tivemos acesso a esses pareceres e conversamos com os autores dos relatos e com a equipe educacional. O maior problema identificado foi: como um projeto como este pode atender tamanha diversidade do naipe e, ao mesmo tempo, manter a qualidade no ensino em todos os 321 polos no estado. **(4) Resultados obtidos:** Ficou claro, durante o processo de pesquisa, que os problemas e soluções apontados pela direção do Projeto estavam diretamente relacionados a uma melhor formação de seus educadores que, apresentando formações tão diversas, não apresentavam todas as capacidades necessárias para o cumprimento das metas pedagógicas estabelecidas. Os educadores ampliaram o seu conhecimento através de capacitações temáticas, com formadores externos e com membros da própria equipe de supervisores e educadores com formação mais consolidada, de acordo com suas especialidades: percussão popular, percussão orquestral, instrumento específico, escolha de repertório, entre outros. Concluímos que ocorreram avanços na qualidade da projeção da sonoridade com os instrumentos, aumento das possibilidades timbrísticas, maior fluência com a linguagem da música popular e maior equilíbrio do conjunto percussivo nos vários repertórios executados. A pesquisa mostrou eficiência do Projeto em atender à diversidade apontada. Além disto, muitas de suas propostas foram criadas visando uma maior conexão global para os alunos e membros de suas equipes técnicas. Através da análise de dados recolhidos junto à direção do Projeto evidenciou-se o ingresso de alunos em diversos grupos musicais, universidades, centros de estudo e festivais. **(5) Considerações Finais:** Apesar de toda a problemática com a amplitude do naipe, foram executadas estratégias importantes ao entendimento dos caminhos musicais possíveis. A intenção é que todos os alunos passem pelos conteúdos programáticos das seções que são subdivididas em vários níveis. Nossas experiências no campo, e também adquiridas pelo contato junto às equipes técnicas e administrativas do Projeto, assim como o estudo de seu Plano Político Pedagógico, apontam evidente

crescimento dos alunos nos últimos dois anos. Através da análise de diversos documentos internos a pesquisa também mostrou que, anualmente, são registrados aproximadamente 35.000 atendimentos do Projeto Guri para crianças, jovens e adolescentes.

Referências Bibliográficas

1. ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO PROJETO GURI (2017). **Manual do aluno**. São Paulo: AAPG.
2. _____ (2019). **Projeto Político Pedagógico**. São Paulo: AAPG.
3. _____ (2016). **Relatório de Atividades**. São Paulo: AAPG.
4. CASTRO, Rafael; STASI, Carlos. (2017). **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**. I Congresso Brasileiro de Percussão. Campinas: Unicamp.
5. GIANESELLA, Eduardo Flores. (2012). **Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos**. São Paulo: Editora Unesp.
6. KOELLREUTTER, Hans- Joachim. (1998). **Educação musical hoje e, quiçá, amanhã**. In: LIMA, Sonia. **Educadores musicais de São Paulo: Encontros e reflexões**. São Paulo: Nacional.
6. SWANWICK, Keith (2003). **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna.

Percussão teatral: performance e/como representação¹

Daniel Serale / UFRJ
danielserale@ufrj.br

Palavras-Chave: percussão teatral; performance; representação; Mauricio Kagel.

(1) Introdução: O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de Doutorado sobre a performance na percussão teatral, com foco na obra do compositor Mauricio Kagel. A expressão percussão teatral é aqui utilizada para referir-se ao conjunto de peças para percussão que segue a linha histórica e estética do teatro instrumental. Neste tipo de peças o aspecto visual é crucial, pois, a performance comporta o emprego de elementos teatrais, o que exige, por parte do performer, um exame aprofundado do gesto e do movimento corporal. Sendo assim, a percussão teatral apresenta desafios ao performer pela demanda de ações adicionais à execução instrumental com um fim puramente acústico. O conjunto das ações deve ser interpretado com uma intenção que configure uma referência ao longo da performance, um padrão de reconhecimento para o público (BROWER, 2000). A reflexão sobre este ponto permite ao músico construir sua performance com uma perspectiva abrangente, tendo em conta a recepção, e alcançar desta forma um comprometimento que vá além da execução correta da partitura. Na construção da performance cabe se perguntar: Qual o sentido de cada um dos meus gestos? Qual o significado que eu dou à peça? Qual é minha interpretação da partitura? E em um sentido mais amplo: Qual é minha posição em tanto intérprete de um texto musical cujo fim é a performance? A peça possui um significado *a priori*, ou o significado é dado pela minha interpretação? “Em tais peças onde a notação musical se enriquece com indicações referentes a uma teatralização, a interpretação se estende ao campo psicológico e se espera, do músico, uma execução muito marcada por sua individualidade” (KAGEL, 1983, p.106). Por sua carga equivalente de ações com resultado visual e acústico, a performance em percussão teatral aproxima a prática da apresentação musical ao da representação teatral. Podemos pensar, neste caso, que a performance é um ato de representação? Se sim, o que representa, e como representar? Julian Klein (2010) propõe uma visão onde as noções de presença, apresentação e representação, não são categorias fixas, mas fazem parte de um *continuum*. Segundo o autor, a performance artística se situa entre esses conceitos e flutua em conformidade ao processo perceptivo do público. **(2) Objetivos:** A

¹ Agência Financiadora: CAPES.

partir das perguntas precedentes, o objetivo desta pesquisa é verificar como a noção de representação se relaciona com a obra para percussão teatral de Kagel, e como se aplica na prática na performance de suas peças. **(3) Metodologia:** Em um primeiro momento foi realizado um levantamento bibliográfico dos estudos sobre percussão teatral, e de pesquisas recentes nas áreas de estética, teoria e performance musical relacionados à ideia de representação. Bem como uma seleção, estudo e coleta de dados adicionais das peças para percussão teatral de Kagel. Ainda foram contatados percussionistas com reconhecida experiência na performance destas peças, compositores e pesquisadores da área. A segunda etapa consistiu em traçar relações e pontos de contato no material recolhido, para então confrontá-lo com minha experiência de intérprete e performer. **(4) Resultados obtidos:** Por um lado, se constata que algumas características da maneira de trabalhar de Kagel - a não diferenciação no tratamento do material (acústico/visual, instrumento/objeto), a colaboração estreita com os intérpretes no processo criativo, a notação prescritiva da partitura - favorecem a fusão ou diluição entre as ideias de apresentação e representação na performance. Isso permite, por sua vez, ampliar o espectro da performance alternando ou enfatizando um ou outro viés, tanto pela interpretação do performer quanto pelo processo de percepção particular do espectador.

Referências Bibliográficas

1. BROWER, C. (2000). A cognitive theory of musical meaning. **Journal of music theory**. v. 44, n. 2, p. 323-379.
2. KAGEL, M. (1983). **Tam-tam: monologues et dialogues sur la musique**. Paris: C. Bourgeois.
3. KLEIN, J. (2010). The other side of the frame. Artistic experience as felt framing: fundamental principles of an artistic theory of relativity. In: FLACH, S.; SÖFFNER, J. (Eds.). **Habitus in Habitat II: Other Sides of Cognition**. Bern: Peter Lang Verlag. p. 121-138.

Aspéctos analíticos/interpretativos na obra Diálogos para marimba e vibrafone (1988) de Rodolfo Coelho de Souza

Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio / DM-FFCLRP-USP
elianasulpicio@usp.br

Ricardo Bologna / CMU-ECA-USP
ricardobologna@gmail.com

Palavras-Chave: análise musical; interpretação musical; performance; minimalismo.

(1) Introdução: Rodolfo Coelho de Souza é um renomado compositor brasileiro nascido em São Paulo no ano de 1952. “Ainda que numa abordagem pós-modernista matizada por ecletismos, é primordialmente um compositor construtivista”, no entanto “raramente deixa transparecer processos automatistas” (CATANZARO, 2006, p. 18). Com influências dos compositores George Oliver Toni, Hans-Joachim Koellreutter, Claudio Santoro, Conrado Silva, Gilberto Mendes, Philip Glass, Steve Reich e John Adams, detem uma vasta e consistente literatura musical, podendo ser organizada em três fases, com características estilísticas básicas de combinar instrumentos e sons eletrônicos. Escrita para marimba e vibrafone em 1988, Diálogos teve sua primeira audição realizada pelo Duo Diálogos, formado por Carlos Tarcha e Joaquim Abreu. Esta obra representou o Brasil no *Sound Celebration II* da *University of Louisville, USA*, em 1992. A única gravação disponível foi realizada por Joaquim Abreu (marimba) e Eduardo Ganesella (vibrafone), em um projeto de música contemporânea brasileira do Centro Cultural São Paulo, em 2006. Nesta obra, o compositor utiliza uma linguagem com influências do minimalismo, que irá caracterizar a sua segunda fase em oposição a primeira fase, em que predominou o serialismo. Segundo Mariz (2000, p. 458), “o compositor é hoje considerado como nosso minimalista mais representativo”. Em Diálogos, os instrumentistas tocam ininterruptamente num diálogo sobreposto com perguntas e respostas apresentadas em figuras estruturadas ao longo do discurso musical em colcheias, semicolcheias e fusas, que se transformam posteriormente em grupos de sextinas, tornando a peça a partir deste trecho ainda mais desafiante do ponto de vista técnico/interpretativo. **(2) Objetivos:** entender os aspectos composicionais que envolvem a música Diálogos, com o intuito de trazer a luz questões pertinentes à interpretação da peça. Para a prática interpretativa, entendida aqui como a construção da performance de um texto musical ou partitura, é necessário um entendimento mais

profundo que sustente uma interpretação mais consistente. Através da análise musical objetiva-se identificar como o minimalismo é utilizado pelo compositor e como este entendimento pode influenciar a interpretação. **(3) Metodologia:** parte-se do entendimento global do termo “análise” como descrito em *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music* (1991, p. 20), como sendo parte de um estudo da música no qual utiliza-se do próprio texto musical como ponto inicial da compreensão deste mesmo texto. Neste estudo, tem-se como referencial teórico os fundamentos de composição da corrente estética minimalista surgida na década de 60 nos Estados Unidos da América, tendo como seus principais representantes La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1937-). A revisão bibliográfica atualizada dá suporte aos embasamentos teóricos. **(4) Resultados obtidos:** Constituída de cinco partes, A B C D A, onde C é o ponto central da peça, o fio condutor é dado pelas estruturas rítmicas que estabelecem uma movimentação de caráter direcional, gerando uma forma cujo ápice culmina em um virtuosismo técnico e interpretativo na seção D. Segundo Cervo (2005, p. 63), por meio de um “processo de cânone com variação, com alternâncias de papéis entre marimba e vibrafone, o compositor articula toda a obra”, e “o final abrupto da seção final, anunciado apenas por um breve *rallentando*, sugere mais a ideia de parada do que de fim, gesto típico das obras minimalistas” (CERVO, 2005, p. 64). O grupo de figuras e estruturas musicais utilizadas delimitam claramente as seções. São utilizadas durante a peça toda agrupamentos padrões de colcheias e semicolcheias, formando estruturas marcadas por acentos e diferentes dinâmicas. A partir da seção C, surgem as sextinas, que são sobrepostas a grupos de quatro semicolcheias criando uma interessante polirritmia reforçada pelos acentos deslocados. Esta polirritmia se desfaz na seção D, quando ambas as vozes passam a realizar simultaneamente as sextinas, no entanto, um novo resultado rítmico é dado pelos acentos deslocados, distribuídos de forma irregular entre as vozes. **(5) Considerações Finais:** De acordo com Cervo (2005, p. 45) na década de 60 o Minimalismo se desenvolveu e floresceu plenamente e esta década “foi uma das mais importantes na história do século XX no que diz respeito à articulação de movimentos alternativos contra o sistema”. Dentre os compositores brasileiros que aderiram a estética minimalista, destaca-se Rodolfo Coelho de Souza, e Diálogos para marimba e vibrafone é uma obra brasileira representativa desta vertente. Através da análise, pode-se compreender os recursos composicionais utilizados e adequá-los a uma performance mais consistente, onde o entendimento das partes levam a assimilação global da obra. Segundo Corrêa (2006, p. 36) esse fracionamento possibilita “entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o

todo de que fazem parte”. Desta forma, entendemos que compreender os aspectos composicionais de Diálogos, é certamente indispensável para sua interpretação.

Referências Bibliográficas

1. CATANZARO, T. (2006). In: **Música contemporânea brasileira: Rodolfo Coelho de Souza**. v. 5, São Paulo: CCB. Discoteca Oneyda Alvarenga.
2. CERVO, D. (2005). **O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM.
3. CORRÊA, A. F. (2006). **O sentido da análise musical**. Revista Opus. v. 12, p. 33-56.
4. MARIZ, V. (2000). **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova fronteira S. A.
5. SADIE, S. (1988). **The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music**. NY: W.W. N. & C.
6. SOUZA, R. C. (2006). A Lógica do Pensamento Musical. In: **Em busca da mente musical. Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Org. B. Illari. p.113-143.

Possibilidades técnico-interpretativas para Bateria *solo* no contexto da música contemporânea: um estudo de caso

Leandro Henrique de Amorim Martins / UNESP
leandrohamorim@gmail.com

Palavras-Chave: fourth stream; bateria solo; música contemporânea; música popular; idiomatismo.

(1) Introdução: A Bateria é considerada um instrumento genuinamente do século XX, tendo surgido através dos *trap sets*. *Trap set* é substancialmente uma abreviatura da palavra inglesa *contraption* e que traduz-se livremente para a língua portuguesa como “engenhoca”. Em suma, era um conjunto de percussão múltipla que comportava originalmente bumbo, caixa e pratos, incorporados a outros variados tipos de tambores, apitos, chocalhos e *bells*. Ao se tornar comum no uso de trilhas sonoras ao vivo em filmes mudos e manifestações populares na América do Norte, essa espécie de *set up* indefinido de múltipla percussão recebe um nome próprio em função de seu uso e sua linguagem começarem a se definir, passando a ser chamado de *Trap set*. Dessa forma, o instrumento segue evoluindo de forma estrutural, acrescentando o pedal de bumbo e de *hi-hat*, possibilitando a expansão das possibilidades técnicas e musicais, culminando, já na década de 1930, nos Estados Unidos, em seu idioma básico de formação estética – o jazz. Assim, pode-se entender a Bateria como um instrumento que se origina de uma configuração embrionária de percussão múltipla, desenvolvendo seu próprio caminho e “[...] que possui técnicas e funções musicais extremamente particulares que a diferenciam [...]” (FERREIRA, 2015). Consideramos que a Bateria se estabelece através de um percurso histórico de desenvolvimento em organologia, técnicas e métodos. Porém, o uso do instrumento na música contemporânea erudita, aparenta causar uma espécie de ruptura na manutenção da identidade do instrumento e, tendo em vista seu infante desenvolvimento pertencer, majoritariamente, à Cultura Popular – descaracterizado da família tradicional da música erudita –, sua linguagem idiomática parece ser tratada com certo desdém ao ser utilizado em formações de câmara, orquestras ou no repertório solo. Assim, observamos que existem certos desafios encontrados por um músico que decide transitar entre a música popular e a música contemporânea erudita e que certamente a dificuldade de se conectar com aspectos que não estão diretamente relacionados à linguagem de determinado instrumento ou gênero são substanciais

para que isso aconteça. **(2) Objetivos:** Através de um estudo de caso relacionado à performance da peça "Hindol - Homenagem à Amacher e Karkowsky" (2015) para bateria solo e tape, de Gabriel Francisco Lemos, identificamos possíveis relações entre o estudo tradicional de linguagens e técnicas da bateria aplicadas ao contexto da música contemporânea, com o intuito de refletir sobre possibilidades técnico-interpretativas na performance para bateria solo. **(3) Metodologia:** Se para o músico popular a linguagem e símbolos atribuídos a um instrumento são um aspecto estrutural, para um músico de formação erudita, algumas questões simbólicas podem estar em segundo plano. Neste sentido, é possível identificar músicos com a capacidade de transitar entre esses dois gêneros? Para o pesquisador Eduardo Lopes essa conexão é possível através de um conceito o qual ele chama de *Fourth Stream*. Para entender esse conceito é necessário falar do *Third Stream*; que, basicamente, corresponde a uma composição puramente erudita que contém citações da música popular, especialmente o jazz. Neste sentido, eram os músicos considerados de formação erudita que executavam tais obras. No conceito *Fourth Stream*, Lopes destaca a capacidade de uma espécie de músico ou gênero, em geral de formação popular e que carrega em si sua própria linguagem e simbologias, de se relacionar com outro gênero distinto, tal qual o repertório contemporâneo erudito, baseando-se numa experiência musical onde a relação entre o intérprete e compositor terá total relevância. Desta forma, através do trabalho realizado junto ao compositor Gabriel Francisco Lemos foi possível criar um ambiente experimental utilizando métodos de estudos tradicionais da bateria em função das direções apresentadas na partitura, onde o diálogo entre ambos - compositor e intérprete - foi essencial. **(4) Resultados Obtidos:** Observamos que é possível demonstrar, sob o viés da improvisação, através da performance da peça "Hindol - Homenagem à Amacher e Karkowsky", que identificar técnicas e características do vocabulário relacionado à linguagem tradicional da bateria, bem como a relação entre compositor e intérprete, podem criar possibilidades musicais baseadas na riqueza das múltiplas narrativas que os materiais da peça propõem. Destaca-se que o alto grau de complexidade das técnicas e expressões musicais oferecidas pelos bateristas permite, numa via de mão dupla entre intérprete e compositor, a criação de distintas possibilidades musicais através de técnicas identificadas no repertório idiomático da bateria, fazendo de cada execução uma performance particular, transformando esse processo numa relação dinâmica e constantemente em evolução. **(5) Considerações Finais:** Consideramos que o conhecimento sobre as raízes idiomáticas do instrumento pode corroborar na criação de novas peças para bateria solo estruturadas sob as linguagens e técnicas oriundas da composição contemporânea.

Referências bibliográficas

1. LOPES, Eduardo. **“O Desenvolvimento da Identidade da Bateria na Pluralidade do Séc. XX: da organologia à análise para o ensino”**, Provas de Agregação em Música e Musicologia, Universidade de Évora, 26 de Setembro, 2015.
2. LOPES, Eduardo. **“O Baterista ao Longo da História: do *entertainer* ao solista”**, I Congresso Brasileiro de Percussão, Universidade de Campinas, 9-12 de Maio de 2017.
3. LOPES, Eduardo. **“Para uma Ontologia da Investigação em Música no Séc. XXI”**, in Christine Zurbach (coord.), *Perspectivas da Investigação e(m) Artes - II*, Universidade de Évora, 2016
4. TRALDI, Cesar; FERREIRA, Thiago. **O instrumento Bateria**, DAPesquisa, V.10, n.14, p163-172, 2015.
5. REIMER, Benjamin N. **Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music**. 108p. Tese (Doutorado em Música, Performance) - Universidade McGill, Quebec, Montreal, 2013.

Estudo interpretativo da obra *SKYY* (2015), de Cesar Traldi

Guilherme Massao Misina / UNICAMP, USP
g229378@dac.unicamp.br

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto / UNICAMP
ferhash@iar.unicamp.br

Palavras-Chave: Cesar Traldi; estudo interpretativo; obras para vibrafone solo.

(1) Introdução: Este artigo descreve um estudo interpretativo sobre a obra para vibrafone solo *SKYY* (2015), do compositor Cesar Traldi (1983), tendo como procedimentos básicos a realização de uma análise das estruturas gerais da obra, bem como o confronto de dados gerados dessa análise com relação à performance da obra pelo próprio compositor, registrado em vídeo. Busca discorrer brevemente sobre questões selecionadas sobre a peça, dentre elas: 1) estudo interpretativo da obra, abrangendo esquema de montagem e opções de performances, realizando paralelos com as discrepâncias encontradas em gravação; e 2) análise musical da peça, identificando nela questões estruturais e elementos composicionais típicos do século XX. **(2) Objetivos:** O objetivo deste trabalho é a melhor compreensão da obra para fins interpretativos, isto é, trazer informações a respeito da peça em questão de forma que possa auxiliar o intérprete na sua preparação de execução desta peça com uma possibilidade de execução, levando em conta paralelamente as discrepâncias existentes na execução da peça realizada pelo próprio compositor. Também conta com um levantamento de questões estruturais e de materiais da música pós-tonais que podem auxiliar o intérprete num melhor entendimento da obra. **(3) Metodologia:** A análise musical se baseou em textos que tratam da música do século 20; para isso, valeremos de bibliografia específica (e.g., os livros de Forte (1973), Straus (2013) e Kostka (2006)). Para o estudo interpretativo, será apresentado uma esquematização dos preparos necessários para execução da obra, o que inclui esquemas de montagem e precauções a serem tomadas. Também no estudo interpretativo, trechos selecionados foram comentados indicando decisões interpretativas, assim como soluções técnicas. No confronto das informações da gravação da obra pelo compositor com os dados da análise da partitura, foi realizado uma entrevista semiestruturada seguindo a metodologia apresentada por Thompson (1992). **(4) Resultados obtidos:** O resultado obtido está na breve análise musical realizada, o que nos permitiu afirmar que

o material composicional é baseado na música serial. Além disso, o estudo interpretativo mostrou resultados consolidados no que se refere à opção de montagem e a entrevista trouxe esclarecimentos de trechos selecionados decorrentes da comparação entre a partitura e a gravação do compositor executando a obra. **(5) Considerações Finais:** Com este trabalho, pretendemos trazer informações relevantes para o percussionista que pretende tocar esta obra, bem como opções de performances que viabilizem sua execução (embora possam haver outros caminhos performáticos pertinentes), bem como informações teórico-reflexivas acerca do material composicional presente na obra.

Referências Bibliográficas

1. STRAUS, J. N. (2013). **Introdução à Teorial Pós-tonal**. Tradução, Ricardo Mazzini Bordini; revisão e consultoria técnica, Jamily Oliveira; prefácio à edição brasileira, Ilza Nogueira - São Paulo: Editora da Unesp, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.
2. FORTE, A. (1973). **The Structure of Atonal Music**. Yale University Press, New Haven and London.
3. THOMPSON, P. (1992). **A Voz do Passado**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Paz e Terra, Rio de Janeiro.
4. KOSTKA, S. (2006). **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3ª edição. Pearson, New Jersey.

Partituras

1. TRALDI, Cesar (1983). SKYY. (2015) Disponível em: [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)

Discutindo a composição e performance de obra focada nos processos de defasagem e adição rítmica¹

Miguel Faria da Silva / UFU
miguelfariabatera@hotmail.com

Cesar Adriano Traldi / UFU
ctraldi@ufu.br

Palavras-Chave: composição; performance; percussão múltipla; defasagem temporal; adição rítmica.

(1) Introdução: Nesse artigo apresentamos o processo de composição e performance da obra *Crepitar* (2018) de Cesar Traldi, criada dentro do projeto de pesquisa "Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance" desenvolvido na Universidade Universidade Federal de Uberlândia, onde os processos rítmicos criados e/ou desenvolvidos no século XX foram um dos focos de estudo. "Entre as inúmeras inovações surgidas na produção musical durante o século XX está a criação e o desenvolvimento de novos processos rítmicos. Apesar de o aspecto rítmico estar presente nas composições dos diferentes períodos da música, ele normalmente foi utilizado como um elemento de menor importância que servia apenas para dar movimento temporal para a harmonia e melodia" (TRALDI, 2014, p.96). Ainda segundo Traldi (2014), no século XX os compositores estão buscando novas sonoridades e procedimentos composicionais, é nesse contexto que surgem inovadores procedimentos rítmicos. Segundo Fridman (2012), em 1965, o compositor norte americano Steve Reich criou acidentalmente o processo de *phase-shifting* (mudança de fase), ou como chamamos normalmente: defasagem. Para Reich (1981), a composição musical parte literalmente da exploração detalhada dos processos utilizados. Assim, seu maior interesse é "perceber" e "ouvir os processos acontecendo". Inicialmente a defasagem ocorria nas composições de Reich de maneira gradual, ou seja, "... um dos intérpretes torna seu pulso ligeiramente mais rápido, fazendo com que dois pulsos diferentes coexistam durante determinado tempo." (CAMPOS, TRALDI e MANZOLLI, 2011, p. 1219) Na obra *Clapping Music* (1972) Reich pela primeira vez utiliza a defasagem ocorrendo de maneira imediata, ou seja, o deslocamento entre os intérpretes ocorre pela subtração de

¹ Esse artigo é um dos resultados do projeto de pesquisa "Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance" desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

uma das notas ou pausas da frase musical. Apesar de ser um processo criado por Reich, outros compositores passaram a utilizar defasagem em suas composições. Michael Udow utiliza esse processo em sua obra "Toyama: for two or more Percussionists" (1993). As duas obras (Clapping Music e Toyama) são para a performance de palmas onde dois intérpretes (ou dois grupos de intérpretes) realizam uma mesma frase musical e o deslocamento é realizado pela subtração de parte dessa frase por um dos grupos a cada ciclo. Em Toyama, Udow utiliza o processo de adição rítmica para criar a frase musical que passará pelo processo de defasagem. Assim, os primeiros compassos da obra (que devem ser repetidos 4 vezes) trazem gradualmente a frase tema da obra, ou seja, o primeiro compasso apenas a primeira figura rítmica da frase, o segundo compasso a primeira e segunda figuras, o terceiro compasso três figuras e assim por diante. **(2) Objetivos:** Refletir sobre o processo composicional e interpretativo da obra Creptar (2018), onde o compositor aplicou os processos rítmicos de defasagem e adição rítmica ao mesmo tempo, ou seja, a cada adição de uma figura na frase musical, o processo de deslocamento é aplicado. Além disso, a obra trata-se de um dueto para tambores (três para cada intérprete) em que a frase musical tocada por cada um deles não é idêntica. **(3) Metodologia:** pode ser dividida em duas etapas: a) análise da partitura e dos resultados sonoros proporcionados pela utilização dos dois processos rítmicos simultaneamente; b) estudo interpretativo e reflexão sobre o processo de preparação da performance da obra. **(4) Resultados obtidos:** Entre as discussões e resultados apresentados no artigo estão: 1) Reflexão sobre maneira de se notar os processos de defasagem. Apresentamos uma notação diferente da utilizada por Reich e Udow; 2) Reflexão sobre as diferenças sonoras no processo realizado com frases iguais entre os dois intérpretes e com frases diferentes; e, 3) Levantamento das dificuldades e soluções encontradas durante o processo de estudo e performance da obra.

Referências Bibliográficas

1. CAMPOS, Cleber; TRALDI, Cesar; MANZOLLI, Jônatas. Estratégias de Estudo e Performance do Processo de Phase-Shifting utilizado por Steve Reich na obra "Piano Phase". In: **XXI ANPPOM**, 2011, Uberlândia: Editora da ANPPOM, 2011.
2. FRIDMAN, A. L. Conversas com a música não ocidental: da Composição do século XX para a formação do músico da atualidade. **DAPesquisa - Revista do Centro de Artes da UDESC**, 2012: p. 355-371.
3. REICH, S. Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part. II. Autumn: **Perspectives of New Music**, v.20, 1981, p. 225-286.

4. TRALDI, C. A. Estudo e Performance de Processos Rítmicos do Século XX com Auxílio de Dispositivos Eletrônicos. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.14 - n.1, 2014, p. 96-104.

Partituras

1. REICH, Steve (1972). Clapping Music. Ed. by **Universal Edition** (London) Ltd., London (1980).
2. UDOW, M. (1993). Toyama: for two or more Percussionists. **Equilibrium Press**. Dexter, MI, USA.
3. TRALDI, Cesar (2018). Crepitar. <http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Crepitar.pdf>

A atuação profissional de pandeiristas brasileiros no rádio e suas repercussões na imprensa nos anos 1930¹

Eduardo Marcel Vidili / UniRio
eduardovidili@hotmail.com

Palavras-Chave: pandeiro brasileiro; pandeiristas; era do rádio; indústria cultural.

(1) Introdução: A virada das décadas de 1920 para 1930 foi assinalada por uma série de transformações, de ordem tecnológica e política, desencadeadoras do que se pode considerar a fase primordial da indústria cultural brasileira. Como marcos importantes do período, ocorreram: a) o início da fase elétrica da fonografia no Brasil (a partir de 1927), que, com a introdução do sistema de gravação por microfones, permitiu, entre outras mudanças, que instrumentos de percussão de pequeno porte passassem a ser gravados; b) o início do cinema brasileiro sonorizado (a partir de 1929), cuja produção de filmes musicais, com uma temática quase sempre marcada por muita música popular e carnavalesca, constantemente tinha a presença dos artistas do rádio (BRAGA, 2002); c) o desenvolvimento do rádio, que, a partir de 1932, constituiria a instância central deste incipiente campo da indústria de entretenimento musical brasileira, de modo que esta década e as seguintes viriam a ser conhecidas como a “era do rádio”. Iniciadas no país dez anos antes, as transmissões radiofônicas teriam a exploração de publicidade regulamentada por meio de um decreto de Getúlio Vargas, o que permitiu às emissoras rapidamente se tornarem potências midiáticas e financeiras. O rádio se tornou o principal local de concentração dos músicos populares profissionais, possibilitando a formalização de vínculo empregatício destes com as emissoras, em um momento em que a profissão “passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida” (BESSA, 2005, p. 201). Uma vez que boa parte da programação era de música feita ao vivo, as emissoras mantinham em seus quadros conjuntos musicais designados como “regionais”, nos quais o pandeiro era presença obrigatória e, muitas vezes, a única percussão do conjunto. Os pandeiristas, portanto, formaram grande parte do contingente dos percussionistas brasileiros de atuação pioneira neste quadro que se configurava. **(2) Objetivos:** Este estudo procurou mapear as repercussões na imprensa da atuação profissional de pandeiristas nos conjuntos regionais das emissoras de rádio do Rio de Janeiro, durante os anos 1930, em uma época em que a própria ideia de tocar pandeiro profissionalmente no Brasil era bastante

¹ Fonte Financiadora: CAPES.

recente. A então Capital da República contava com doze emissoras em 1936. **(3) Metodologia:** Nos anos 1930, o desenvolvimento da radiodifusão “comercial” foi acompanhado com atenção pela imprensa brasileira. Muitos dos jornais diários, como o *Jornal do Brasil*, *A Noite* e o *Correio da Manhã*, passaram a publicar seções permanentes dedicadas ao assunto, assim como revistas de assuntos gerais, como *Carioca*, *O Cruzeiro*, *Noite Ilustrada* e *Fon-Fon*. Ainda nesta década, surgiram publicações especializadas como a efêmera *A Voz do Rádio* (1935-36) e *Pranóve* (1938), revista da rádio Mayrink Veiga, que promovia os artistas contratados da emissora. O presente estudo foi realizado por meio de consulta sistemática a estas fontes primárias (disponibilizadas pela Hemeroteca Digital Brasileira), bem como à bibliografia especializada. **(4) Resultados obtidos:** Observou-se, pelo exame dos periódicos pesquisados, que a imprensa dava relativo destaque a pandeiristas vinculados aos conjuntos regionais mais notórios das emissoras, como João da Bahiana (do Regional de Pixinguinha), Russo do Pandeiro (do Regional de Benedito Lacerda) e Joca (do Regional de Dante Santoro). Os discursos a respeito destes músicos várias vezes revelavam admiração por suas habilidades musicais, tratando-os por termos como “mestre”, “craque”, “espetáculo”, “magistral”, “pandeirista infernal”, entre outros. **(5) Considerações Finais:** No contexto histórico em exame, tocar pandeiro no rádio podia significar mais do que simplesmente viver profissionalmente de música: os pandeiristas começavam a ser vistos como personalidades artísticas – e, no limite, como astros desta indústria de bens culturais que orbitava em torno do rádio, embora este *status* fosse mais comumente atingido por cantores e cantoras. Assim, um dos desafios para a historiografia da música popular brasileira é superar o ‘silenciamento’ a que foi relegada a memória histórica acerca de muitos destes músicos, executantes de um instrumento cuja sonoridade impregnou boa parte das transmissões radiofônicas e das gravações da música popular urbana brasileira que se inventava neste período.

Referências Bibliográficas

1. BESSA, Virgínia de Almeida. “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
2. BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

3. HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>
4. LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *As fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-154.
5. MCCANN, Brian. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

Processo de ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM) em Recife - PE

Sérgio Ricardo Soares da Silva / UFRN
sergiobscr@gmail.com

Palavras-Chave: Ensino; aprendizagem; bateria; música popular; ritmos nordestinos.

(1) Introdução: O ensino de instrumento é uma prática que existe há bastante tempo na história da música. Contudo, podemos imaginar que transformações aconteceram e novos espaços surgiram, e assim entender que seus conceitos também passaram por este processo proporcionando novos olhares, permitindo que as mudanças atendam às necessidades da diversidade do mundo contemporâneo. "A grande revolução na história da Pedagogia da Performance Musical deu-se no início do Século XIX, com a necessidade de inserir a Música na Academia, tornando o ensino formal. Assim, surgiram os Conservatórios - instituições especializadas no ensino de Música, tendo como características a fragmentação do conhecimento em disciplinas e sob o objetivo de formar concertistas da Música Erudita Ocidental, importando a metodologia de ensino individual utilizado até então para o ensino da Performance" (CERQUEIRA 2010, p. 1). Diante de um país com uma diversidade cultural extremamente rica, os ritmos nordestinos exercem uma grande influência não só na música brasileira como na de outros países, trazendo em sua essência vários elementos rítmicos, harmônicos e melódicos, além de um sotaque que lhe é muito característico. Nessa mistura, podemos encontrar valiosas informações que servirão também de ferramenta no processo de ensino e aprendizagem de instrumentos musicais explorados a partir do baião, xote, xaxado, frevo, ciranda, maracatu nação, coco e tantos outros. Neste processo teremos a oportunidade de explorar não só a bateria como também os vários instrumentos de percussão utilizados nos referidos ritmos como: pandeiro, surdo, ganzá, triângulo, zabumba, alfaia, caixa, agogô, etc, proporcionando a todos uma troca de experiência mais contextualizada, possibilitando a aproximação com a música e a cultura de outros povos. "A música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias. Como todos

estes elementos estão sempre em movimento, dificilmente o termo “música popular” indicará um conjunto fechado de músicas e suas características, que seja válido em todo tempo e lugar” (NEDER, 2010, p. 182). O trabalho proposto tem o intuito de relatar como acontece o processo de ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical do Recife. **(2) Objetivos:** compreender qual o processo desenvolvido na troca de saberes; Identificar os ritmos musicais trabalhados; descrever as atividades didáticas que incluem os ritmos nordestinos; analisar o material didático e repertório utilizados para discutir alternativas metodológicas e, materiais didáticos a serem trabalhados no processo de ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria. **(3) Metodologia:** A partir desta concepção traçamos uma metodologia baseada em uma pesquisa de campo que consistiu nas observações das práticas em sala de aula e de dois questionários distintos para alunos e professores, para que a partir das respostas obtidas, tivéssemos uma visão mais realista do universo aos quais estão inseridos, das suas vivências com os ritmos nordestinos e suas perspectivas no tocante aos desafios que a profissão oferece. Fontes bibliográficas com foco na história e no ensino de bateria, no ensino de instrumento de uma forma geral, da educação musical e da música popular foram fundamentais para que a pesquisa fosse norteada e pudesse agregar um conteúdo de maior consistência como resultado final. **(4) Resultados obtidos:** Diante dos resultados obtidos percebemos que apesar dos distintos níveis de conhecimento, formação e experiência musical os relatos em sua maioria seguem uma mesma linha de raciocínio, ou seja, que a ausência do ensino dos ritmos nordestinos (frevo, baião, maracatu, ciranda, dentre outros) na instituição estudada prevalece, cultivando o modelo de ensino conservatorial, o que dificulta o diálogo entre o aluno e a cultura local. Essa relação nos mostra que a formação musical dos alunos deve contemplar a prática desses ritmos na grade curricular, na qual a bateria exerce papel fundamental no desenvolvimento técnico do estudante para execução de gêneros da música popular brasileira. **(5) Considerações Finais:** Mesmo acreditando que exista um amplo campo para a atuação do baterista, a escola especializada no ensino de música deveria oferecer em seu currículo conteúdos que abordem ritmos nordestinos nas aulas de bateria - pelo menos é o que tenho percebido ao longo da minha carreira profissional e também pude observar neste processo investigativo - qualificando o futuro profissional e ampliando o seu campo de atuação.

Referências Bibliográficas

1. BARSALINI, Leandro. A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p 33 - 46, jan. 2012.
2. CERQUEIRA, Daniel Lemos. *Pedagogia da performance musical no Brasil: Aspectos e Mobilizações*. São Luiz, 2010.
3. NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição - *Per Musi*, Belo Horizonte, n 22, 2010, p. 181 - 195.

Bateria PIAP: O ensino e aprendizagem da percussão popular brasileira a partir da formação de uma Bateria de Escola de Samba com alunos de percussão do Instituto de Artes da UNESP¹

Rafael Y Castro / Instituto de Artes da UNESP
rafaelbatucada@yahoo.com.br

Carlos Stasi / Instituto de Artes da UNESP
recostasi@yahoo.com

Palavras-Chave: bateria piap; música popular; música contemporânea.

(1) Introdução: O curso de percussão da UNESP (Universidade Estadual Paulista) tem como foco a execução do repertório contemporâneo para grupo de percussão, objetivando a formação de profissionais que possam atuar tanto como músicos de orquestras, bandas e grupos camerísticos como professores e educadores. O repertório executado pelo Grupo do Instituto de Artes da UNESP - Grupo PIAP - abrange obras de compositores internacionais e nacionais, o que neste último caso sempre apontou para a necessidade do aprendizado de instrumentos de percussão popular brasileira, tanto para a execução de arranjos específicos e de obras brasileiras que exigem conhecimento técnico e idiomático desses instrumentos como, mais recentemente, na atuação profissional direta dentro dessa área, fenômeno que tem ocorrido, entre outras razões, devido ao número cada vez menor de formações como orquestras e bandas sinfônicas. A performance sempre foi o foco do trabalho do grupo, onde o ensino e a aprendizagem ocorrem de maneira prática com a orientação do diretor e professores. No entanto, justamente pela formação mais erudita desses profissionais, duas estratégias foram estabelecidas de maneira a se alcançar tal objetivo - proficiência na execução de instrumentos populares brasileiros. Em primeiro lugar, criou-se um ciclo de palestras com 13 profissionais especialistas da área, para os alunos do curso. Em segundo, com a abertura do curso de pós-graduação em 2008, mestrados e doutorandos, cujas principais atividades relacionavam-se à prática da percussão popular, realizaram trabalhos específicos nos quais as experiências intrínsecas desenvolvidas em suas pesquisas pudessem ser aplicadas no próprio Laboratório de Percussão da UNESP.

(2) Objetivos: Sendo que a proposta dessa vivência é justamente a ampliação dos saberes oriundos da música popular - oralidade,

¹ Agência Financiadora: CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

imitação, criatividade, improvisação e linguagens de gêneros e estilos - o próximo passo foi a criação de grupos instrumentais específicos como a Orquestra de Berimbaus, o Grupo de Ritmos da Amazônia e a formação de uma Bateria de Escola de Samba, o que possibilitou, fundamentalmente, um melhor entendimento das possibilidades na execução dos vários instrumentos e conhecimentos das minúcias do trabalho com essa formação: afinação, sonoridade, equilíbrio entre naipes, funções e possibilidades de cada instrumento dentro da grade rítmica, técnica e excelência na performance de acordo com o estilo. A intenção é dar subsídios de formação para uma atuação mais ampla (pedagógica ou artística) em relação aos instrumentos idiomáticos do naípe. **(3) Metodologia:** As aulas de duas horas semanais ocorreram durante os anos de 2014 a 2016 no Laboratório de Percussão da UNESP, com a prática dos estilos partido alto e samba enredo, incluindo a execução e criação de convenções rítmicas conhecidas como breques, bossas ou paradinhas, entendimento dos sinais do regente (Mestre) e das células rítmicas através da imitação (pergunta e resposta) utilizadas para a improvisação e variação dentro do estilo. “O samba, enquanto ritmo musical, possui características estruturais próprias, hoje diversificadas nas suas mais diversas vertentes” (FARIAS, 2010, p.15). Diversos representantes de Baterias de Escolas de Samba de São Paulo (Mestres, Diretores e Ritmistas), também deram palestras para os alunos, transmitindo seus conhecimentos e conceitos a respeito da identidade particular de cada Bateria onde atuavam na época, além de estabelecer como desafio a execução de um novo breque. **(4) Resultados obtidos:** Todos os alunos tiveram o primeiro contato com este tipo de formação a partir dessa iniciativa, apresentando entendimento significativo da linguagem do samba e suas minúcias. Atualmente, quatro alunos participam de Baterias de Escolas do Grupo Especial de São Paulo, principalmente a chamada Barcelona do Samba - a Bateria do GRCES Império de Casa Verde, considerada por muitos como a melhor Bateria de São Paulo. Outro importante resultado foi a gravação do último trabalho do Grupo SP Ritmo, criado por renomados sambistas paulistas que participaram desse processo no Laboratório de Percussão da Unesp e se sentiram inspirados e motivados, a partir desses encontros (palestras), a realizar um grupo de pesquisa próprio e um trabalho instrumental diferenciado dentro do gênero samba, criando novas possibilidades com essas formações e realizando, anualmente, novas gravações. No dia 10 de novembro de 2015, foi realizado o primeiro concerto totalmente dedicado ao repertório popular brasileiro, em mais de 37 anos de existência do Grupo PIAP. Diversos concertos importantes foram realizados pela Bateria PIAP nos anos de 2014 a 2018, deixando clara a possibilidade da aproximação entre os saberes tradicionais e populares. Foi criado um banco de

dados com gravações referenciais para o entendimento e prática desse contexto - CDs de sambas enredo, vídeos com baterias renomadas, filmes históricos sobre Baterias, entre outros. Foram registradas em forma de partitura musical diversas convenções e levadas específicas dos instrumentos utilizados, criando um Centro de Documentação Popular. A Bateria PIAP possui um roteiro para apresentações com diversos breques, chamadas, improvisos e solos. **(5) Considerações Finais:** Esta experiência com os alunos do curso de bacharelado em instrumento nos mostrou como é possível expandir o aprendizado em estilos diversos, promovendo um equilíbrio entre o ensino tradicional dos instrumentos utilizados no repertório contemporâneo e orquestral com os instrumentos que fazem parte de toda a musicalidade brasileira.

Referências Bibliográficas

1. BOLÃO, Oscar. (2003). **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
2. FARIAS, Julio Cesar (2010). **Bateria: o coração da escola de samba**. Rio de Janeiro: Editora Litteris.
3. GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon (2000). **O Batuque Carioca**. Rio de Janeiro: Groove Produções e Edições.

“Unhure” (2018), para duo de percussão e sons eletrônicos: um estudo sobre a aprendizagem de uma nova obra musical à luz da autorregulação

Me. Flávio Denis Dias Veloso / PUC-PR
flavio.d.veloso@hotmail.com

Lucas Gabriel Sabel / UNESPAR/EMBAP
lucisabel@gmail.com

Palavras-Chave: percussão, aprendizagem instrumental, autorregulação, Unhure.

(1) Introdução: o estudo de novas obras musicais apresenta-se como um tema de crescente interesse científico. As investigações a este respeito tem encontrado suporte na intersecção entre as áreas da *performance*, cognição e educação musical, domínios de natureza transdisciplinar. Nessa direção, pesquisas recentes destacam a relevância da autorreflexão sobre os próprios pensamentos e ações durante o estudo instrumental (competências metacognitivas); o uso consciente de uma diversidade de estratégias (a exemplo do estudo mental, que visa não limitar a aprendizagem da *performance* aos comportamentos motores); a organização dos ciclos de estudo (período que compreende a preparação de uma ou várias obras), considerando a planificação das tarefas, o monitoramento das realizações e o julgamento pessoal dos desempenhos; entre outros aspectos psicológicos, emocionais e sociais (HALLAM e JORGENSEN, 2011; SOARES, 2018). Neste sentido, este trabalho apresenta os resultados de um estudo em andamento que aborda o processo de construção da obra “Unhure” (ALMEIDA-RIBEIRO, 2018), para duo de percussão-múltipla e sons eletrônicos. A fundamentação teórica para esta investigação apoia-se no constructo da autorregulação, com ênfase nos subprocessos indicados por Bandura (2008) – auto-observação, autoavaliação e autorreação – e nas estratégias de natureza cognitiva, metacognitiva e autorregulatória. **(2) Objetivos:** investigar elementos da autorregulação da aprendizagem no estudo da obra “Unhure” (2018). Como objetivos específicos, destacamos: (a) verificar as estratégias de estudo empregadas pelos percussionistas que integram o duo, tanto no estudo individual quanto na interação entre os instrumentistas; (b) averiguar a adoção de condutas autorregulatórias relativas ao “planejamento”, “monitoramento” e “autoavaliação” da prática instrumental; (c) apontar variáveis relacionadas ao estudo de obras de percussão com suporte eletroacústico no âmbito da música de câmara. **(3) Metodologia:** como procedimento metodológico foi realizada uma entrevista estruturada

com cada membro do duo, partindo de um roteiro pré-definido com base nos desafios da aprendizagem instrumental, nas estratégias de estudo e nos subprocessos psicológicos da autorregulação (auto-observação, autoavaliação e autorreação). Além das entrevistas, foram empregadas fontes de dados secundárias como as partituras utilizadas e registros visuais da montagem (*set-up* de percussão-múltipla). O tratamento e interpretação dos dados foi conduzido por meio de técnicas da "Análise de Conteúdo", proposta por Bardin (2011). **(4) Resultados obtidos:** a análise preliminar dos dados indicou a identificação, por parte dos instrumentistas, de desafios de caráter estrutural e organizacional (a respeito do *set-up* instrumental, incluindo a seleção dos instrumentos e das baquetas necessárias), de ordem musical (concernente a articulação, as nuances de dinâmica, a precisão rítmica e a interação com os sons eletrônicos), de cunho técnico-instrumental, no tocante as exigências específicas como os gestos de *jété* (ataque nas membranas seguido de rebotes sequenciados, incorporando a ação da gravidade - similar ao *ricochet* para as cordas friccionadas), *scratch* (a raspagem para a obtenção de sonoridade ruidosa em instrumentos metálicos) e as demandas em termos de movimentação e destreza motora. Além disso, aspectos performáticos como a gestualidade e o apelo cênico inerente à peça também foram apontados como desafios da aprendizagem. À proporção que esta diversidade de dificuldades foi indicada, mecanismos de resolução de problemas (estratégias) também emergiram dos dados coletados, com especial destaque para as adequações na disposição dos instrumentos, o uso de baquetas conjugadas, a exploração das possibilidades timbrísticas e acústicas dos instrumentos (aspectos idiomáticos), estratégias de estudo mental (associando a representação mental dos instrumentos, as referências cinestésicas e os processos de audição) e a manutenção das sessões de prática de maneira contínua, regular e deliberada, considerando a delimitação temporal para a realização do trabalho e a adoção de metas que orientaram e direcionaram o processo de estudo. **(5) Considerações Finais:** os dados aqui apresentados concentram-se em dois eixos centrais: os desafios de aprendizagem da obra referenciada (com ênfase nos aspectos estruturais, essencialmente musicais, técnico-instrumentais e performáticos) e as estratégias empregadas para a superação de tais dificuldades (destacando estratégias de organização, de personalização, de estudo mental, de prática instrumental deliberada, bem como a aplicação de conhecimentos sobre o idiomatismo instrumental). Os dados relativos ao planejamento, monitoramento e avaliação da aprendizagem e um aprofundamento nas especificidades do trabalho com a percussão-múltipla em interação com o suporte eletroacústico encontram-se em fase de análise e irão compor a versão final deste trabalho. Espera-se que as considerações aqui realizadas

propiciem o desenvolvimento de condutas autorregulatórias com foco na formação de percussionistas.

Referências Bibliográficas

1. HALLAM, S.; JORGENSEN, H. (2011). Practising. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Eds.) **Oxford Handbook of Music Psychology**. Oxford University Press, 2011, 265-273.
2. SOARES, L. T. (2018). Relações dialógicas e transversais entre aprendizagem autorregulada e teorias da aquisição de expertise. In: **Percepta – Revista de Cognição Musical**, 5(2), p. 93-116.
3. BANDURA, A. (2008). O sistema do self no determinismo recíproco. In: BANDURA, A.; AZZI, R., G.; POLYDORO, S. (Orgs.) **Teoria social cognitiva: conceitos básicos**. Porto Alegre: Artmed, p. 43-67.
4. BARDIN, L. (2011). **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70.

Partituras

1. ALMEIDA-RIBEIRO, F. (2018). **"Unhure"**, duo de percussão e sons eletrônicos. Disponível em: <http://www.almeida-ribeiro.com/unruhe.pdf>

Propostas para o ensino de instrumentos da percussão popular: um olhar sobre a produção de três autores

Marcos Vinícius Lacerda Schettini / UNESPAR
vinapandeiro@gmail.com

Ana Paula Petres / UNESPAR
anapaulapeters@gmail.com

Palavra-chave: materiais didáticos; percussão; música popular; ensino.

(1) Introdução: Conforme Green (2002) destaca, grande parte dos músicos populares aprendem música de maneira informal, fora de instituições de ensino e muitas vezes sem a ajuda de um professor. Pesquisas como Prass (2004) indicam que indivíduos, inseridos em ambientes onde processos de ensino/aprendizagem em música popular ocorrem, muitas vezes constroem seu conhecimento a partir de uma tradição essencialmente oral, com saberes distintos daqueles postulados pela educação musical formal. A partir da década de noventa, começa a se expandir no Brasil a oferta de cursos formais voltados ao ensino da música popular e, em simpatia, uma crescente produção de materiais didáticos com propostas para o ensino/aprendizagem de instrumentos. Esta pesquisa tem recorte sobre materiais didáticos destinados ao ensino de instrumentos de percussão presentes na música popular. Assim, o artigo pretende discutir como está sendo sistematizado o ensino de instrumentos de percussão através de um diálogo comparativo entre publicações e concepções dos autores abordados. Os materiais analisados são: Bolão (2003), Sampaio (2011) e Lacerda (2014). **(2) Objetivos:** Deste modo, pretendemos revelar (1) como se apresentam as propostas de ensino/aprendizagem de instrumentos de percussão nessas publicações, (2) identificando os diferentes tipos de abordagens (3) e revelando como estes materiais vem dialogando com estratégias pedagógicas inerentes ao aprendizado *in loco* destes instrumentos. A pesquisa ocupa-se em abordar o tema na intenção de discutir alternativas possíveis ao ensino e ao aprendizado destes instrumentos fora de ambientes característicos de sua prática, fomentando a produção de materiais didáticos e difundindo publicações da área. A partir da análise das publicações e da identificação das concepções dos autores expostas nas entrevistas, o artigo revela: como estes materiais impressos são organizados, como se apropriam de aparatos tecnológicos que auxiliam a aquisição de habilidades, como integram a teoria com a prática, a imitação com a criação, a prática individual com a prática coletiva e, por fim, como adaptam e simulam processos de aprendizado

característicos do ensino informal, internalizados e incorporados através de um fazer musical prático em meio social, ao documento publicado. **(3) Metodologia:** Esta pesquisa de natureza qualitativa tem carácter analítico descritivo e se utiliza da (1) análise documental e da (2) entrevista como ferramentas para a coleta dos dados. Assim, a análise de conteúdo dos materiais didáticos segue três etapas: (1) pré-análise, formulação de hipóteses e preparação do material para análise, (2) exploração do material, que envolve a escolha de unidades de análise, e por fim (3) o tratamento dos dados, isto é, inferência e interpretação dos dados (BARDIN, s.d.). **(4) Resultados obtidos:** O resultado da pesquisa é a análise do conteúdo presente nos materiais e análise dos relatos dos entrevistados. Assim, revelamos como estes autores conceberam e formataram suas propostas pedagógicas para o ensino e o aprendizado de instrumentos da percussão popular.

Referências Bibliográficas

1. BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, s/d.
2. BOLÃO, O. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.
3. GREEN, Lucy. ***How popular music learn: A way ahead for music education***. London: Ashgate, 2002.
4. LACERDA, Vina. *Instrumentos e Ritmos Brasileiros Vol.I*. Curitiba: Ed. do autor, 2014.
5. PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
6. SAMPAIO, Luiz. R.C. *Tambores do Brasil*. Florianópolis: Ed. Bernúncia, 2011.

Percussão múltipla *solo* na música popular: arranjo da canção *Cordeiro de Nanã*, do grupo Os Tingoãs¹

Érica Sá / UFMG
erica.psa@gmail.com

Fernando Chaib / UFMG
fernandochaib@gmail.com

Palavras-Chave: percussão múltipla; arranjo; cordeiro de nanã; Os Tingoãs.

(1) Introdução: A percussão múltipla abrange instrumentos de percussão com ou sem altura definida e com variadas formações. Para Schick trata-se de uma “unidade poli-instrumental singular” (SCHICK, 2006 apud MORAES, 2010, p.62). O autor trata como diversos os benefícios em se estudar a percussão múltipla enquanto disciplina única, pois desenvolve um conjunto de dificuldades e questões que abordam demandas sobre problemas musicais de performance e estéticos (SCHICK, p.290 in BECK, 1995). Essa modalidade de performance dispôs de significativo progresso a partir do séc. XX, quando compositores e intérpretes apresentaram considerado destaque ao universo percussivo contribuindo para o desenvolvimento da literatura e aprimoramento técnico e musical dos percussionistas (MORAIS; STASI, 2010). No que tange a arranjos de música de cunho popular, percebemos não haver produção significativa ou relevante para esse tipo de formação instrumental a *solo*. Partindo desse pressuposto o presente trabalho busca contribuir para o que consideramos ser uma lacuna no repertório destinado à percussão múltipla *solo*, ao desenvolver um arranjo da canção popular *Cordeiro de Nanã* (1977), de Mateus Aleluia e Dadinho, integrantes do grupo Os Tingoãs. Pretende-se apontar particularidades na busca do alcance dessa “unidade poli-instrumental”, vinculadas ao pensamento intelectual-artístico do arranjador. Dentre os desafios desencadeados, a busca por timbres e/ou instrumentos percussivos que nos permitissem desempenhar ritmo, melodia e harmonia em consonância com a canção que origina o arranjo, tornou-se um desafio para o desenvolvimento de um arranjo *solo*. Sobre a amplitude conceitual e o crescente desenvolvimento de pesquisas sobre arranjo, nesse trabalho, o arranjo se caracteriza como “um conjunto de pré-determinações acertadas de alguma maneira antes da execução de uma obra popular” (ARAGÃO, 2001, p.107). **(2) Objetivos:** Contribuir para o repertório da percussão múltipla *solo* através do

¹ Agência Financiadora: Programa de Pós Graduação em Música da UFMG / CAPES.

desenvolvimento de um arranjo de canção popular; Estimular a difusão de gêneros menos conhecidos no contexto de arranjos para percussão múltipla, como o caso dos toques afro-religiosos *Congo de Ouro* - presente no candomblé de nação angola (MALAGRINO, 2017) - e *Vassi*, acompanhamento mais comum entre os toques de candomblé da nação ketu (CARDOSO, 2006); Apontar alternativas encontradas para realização do respectivo arranjo e sua performance. Apresentar soluções de estudos para melhor destreza e assimilações polirrítmicas surgidas no arranjo. **(3) Metodologia:** O grupo Os Tingoãs possui características musicais particulares com profusa predominância do fundamento afro-brasileiro cultural/religioso. (PASSOS e BITTENCOURT *in* ALELUIA, 2017). Os dois toques acima referidos estão presentes em registros representativos da canção *Cordeiro de Nanã* (disco dos Tingoãs, 1977; disco *solo* de Mateus Aleluia, 2009). Nos aprofundamos no universo musical do grupo, buscando reconhecer suas sonoridades características e de que forma são realizadas as adaptações dos ritmos tradicionais em seus arranjos vocais e instrumentais, assimilando a importância textual (poesia) na conexão com a parte musical. Ao compreender e reproduzirmos os ritmos, melodias e harmonias da canção, procuramos no universo percussivo instrumentos capazes de criar uma atmosfera sem abdicar de nenhum desses três elementos destacados. Para tanto estudou-se uma disposição instrumental que permitiu a execução funcional de uma quantidade significativa de instrumentos de percussão, desencadeando uma montagem com: marimba, vibrafone, bombo a pedal, atabaque e chimbal. Foi feita uma revisão bibliográfica e de repertório sobre arranjos de canções e/ou músicas populares destinadas à percussão múltipla como forma de compreender a disposição e distribuição de vozes sobre instrumentos estranhos aos materiais musicais de origem. Ainda que não tenha sido encontrado nenhum trabalho relativo ao repertório *solo*, outros arranjos serviram de base para o ponto de partida. **(4) Resultados obtidos:** Criação do arranjo para percussão múltipla *solo* da canção *Cordeiro de Nanã*; Desenvolvimento de caminhos performativos para formações poli-instrumentais percussivas que envolvam características da música brasileira afro-religiosa como a polirritmia e contraponto melódico, mesclando timbres tradicionais e estranhos ao material original; Apontamentos de metodologias de estudo para a assimilação do arranjo frente à montagem de percussão múltipla e sua contextualização musical sobre os diferentes elementos envolvidos no texto musical e em sua performance (pelo domínio gestual do corpo, domínio motor das polirritmias, decisões adequadas para melhor resultado tímbrico, musicalidade, dentre outras questões). **(5) Considerações finais:** Acreditamos ter contribuído com o repertório de percussão múltipla *solo* através da criação de um arranjo de

canção popular. Percebemos ainda que essa contribuição estendeu-se para a incorporação, no repertório, de elementos de gêneros pouco conhecidos e difundidos no âmbito da música escrita para percussão *solo*, tratando-se efetivamente dos toques *Congo de Ouro* e *Vassi*. Foi possível desenvolver metodologias de estudo para a incorporação de polirritmias, articulando diferentes instrumentos em simultâneo. Esperamos que outras produções desta envergadura busquem a difusão de gêneros menos conhecidos no contexto de música de concerto, mas não menos relevantes para a música de caráter popular.

Referências Bibliográficas

1. ALELUIA, Mateus. (2017) Nós, Os Tincoãs -1a ed. Salvador: Senzala Artística. ISBN 978-85-54833-00-8.
2. ARAGÃO, Paulo (2001). Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. In: **Cadernos do Colóquio, Rio de Janeiro, v.3, n. 1, p. 94-107**, dez. 2001.
3. BECK, John. (1995) *Encyclopedia of Percussion*. New York: Garland.
4. CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. (2006) A linguagem dos tambores. Salvador: UFBA.
5. MALAGRINO, Leonardo França (2017). Os ritmos no candomblé de nação angola: A música do Templo de Cultura Bantu Redandá. Brasília; Departamento de Música da Universidade de Brasília.
6. MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos (2010). Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. In: **Opus, Goiânia, v.16, n. 2, p. 61-79**.

Disco

1. ALELUIA, Mateus. **Cinco Sentidos**. Manaus: Sony-DADC Brasil, 2009. Garimpo Música.

O uso de estratégias autorregulatórias na aprendizagem instrumental: uma investigação sobre o processo de estudo da obra “Variantes” (1962), para percussão solo¹

Flávio Denis Dias Veloso / PUC-PR
flavio.d.veloso@hotmail.com

Rosane Cardoso de Araújo / UFPR
rosane_caraujo@yahoo.com.br

Palavras-Chave: percussão, Variantes, estratégias autorregulatórias, aprendizagem instrumental.

(1) Introdução: As recentes pesquisas sobre a aprendizagem da *performance* musical à luz da autorregulação – inseridas no domínio da cognição e educação musical – indicam que a prática instrumental torna-se mais efetiva a medida que os músicos em formação: engajam-se em processos autorreflexivos; autogerenciam a própria aprendizagem orientados por metas; conservam a regularidade nos hábitos de estudo; privilegiam os aspectos qualitativos da prática instrumental (em detrimento da ênfase demasiada no investimento de tempo e esforços técnicos/motores); motivam-se intrínseca e extrinsecamente, construindo boas crenças pessoais de capacidade (autoeficácia); desenvolvem as competências necessárias ao planejamento, observação e avaliação do próprio desempenho; e, entre outros aspectos, empregam uma diversidade de estratégias de estudo (MCPHERSON et al., 2013; VARELA et al., 2016; SOARES, 2018). Segundo Jorgensen (2004 apud VELOSO, 2019, p. 56) “no contexto da aprendizagem musical, estratégias são pensamentos e comportamentos mobilizados por músicos durante a prática instrumental, influenciando a seleção, organização e integração de novos conhecimentos e habilidades”. O presente trabalho compreende o recorte de uma dissertação que abordou a aprendizagem de percussionistas graduandos sob a perspectiva da autorregulação da aprendizagem, tendo a “Teoria Social Cognitiva” (BANDURA, 1991) como marco teórico-epistemológico. Para esta exposição, serão destacados os dados sobre as estratégias de aprendizagem concernentes ao “método”, uma das dimensões da autorregulação da aprendizagem (EMÍLIO e POLYDORO, 2017). **(2) Objetivos:** Averiguar “quais” e “como” foram empregadas as estratégias autorregulatórias no estudo da obra “Variantes” (1962), para percussão-múltipla solo (Leo Brouwer, 1939-). **(3) Metodologia:**

¹ Agência Financiadora: CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

O método empregado foi o “estudo de caso”, considerando como unidade de análise o processo de estudo da obra “Variantes” (ao longo de dois meses e meio) e tendo como sujeito-participante uma estudante do primeiro ano de um curso de bacharelado em música (instrumento/ percussão). Os dados foram coletados por meio de cinco entrevistas quinzenais semiestruturadas, um questionário, a partitura utilizada, os autorregistros cedidos pela estudante e o vídeo de uma sessão de estudo da obra. A análise dos dados deu-se por meio da “análise de conteúdo” e da “triangulação dos dados” (YIN, 2005). **(4) Resultados obtidos:** O tratamento das informações angariadas em diálogo com a literatura especializada possibilitou o delineamento de dez categorias de estratégias de estudo, a saber: (1) estratégias de organização, (2) de apoio, (3) de memorização, (4) de estudo mental, (5) de processamento de informação, (6) de atenção, (7) de personalização do estudo, (8) de aproveitamento instrucional, (9) de expressão da informação e (10) de autorregistro. Em termos procedimentais, destacou-se: (a) o estudo sem o instrumento, apoiado nas análises da partitura e em mecanismos cognitivos (como as representações mentais evidentes no “imaginar a *performance*, reproduzindo a movimentação” e “ouvir a música internamente”). Tais condutas visaram não limitar a prática aos comportamentos motores, elevando-a a níveis reflexivos (estratégias de estudo mental); (b) o isolamento das passagens complexas por meio do uso de recursos analítico-musicais (estratégias de organização); (c) a consulta à gravações de referência orientada pelos processos de modelação social (estratégias de apoio); (d) o uso de repetições conscientes e intencionais, a realização de análises e marcações na partitura e a construção de referências cinestésicas (estratégias de memorização); e (e) a realização de anotações sobre o processo de estudo que subsidiaram a “auto-observação” e o “autojulgamento” (estratégias de autorregistro). As diferentes categorias de estratégias aqui elencadas conservaram traços autorregulatórios, estando a serviço do planejamento, monitoramento, autoavaliação e realização de correções em situações de aprendizagem instrumental. **(5) Considerações Finais:** Em síntese, destacaram-se os seguintes elementos: os diferentes tipos de estratégias atuaram em conjunto, complementando-se; uma diversidade de estratégias foi adotada em detrimento da padronização de condutas (visto que diferentes momentos do processo de estudo demandaram o uso de recursos específicos); ao longo do trabalho com a obra, observou-se uma linha evolutiva na adoção de comportamentos deliberados em direção à resolução das dificuldades vivenciadas na aprendizagem instrumental. Almeja-se que estas considerações favoreçam o desenvolvimento de novas estratégias de estudo e orientem as ações docentes para o ensino da *performance* no contexto da percussão.

Referências Bibliográficas

1. BANDURA, A. (1991). Social cognitive theory of self-regulation. In: **Organisational behavior and human decision processes**, v. 50, p. 248-287.
2. EMÍLIO, E. R. V.; POLYDORO, S. A. J. P. (2017). Autorregulação da aprendizagem: fundamentos e implicações no contexto educativo. In: POLYDORO, S. A. J. (org.) **Promoção da Autorregulação da Aprendizagem: contribuições da teoria social cognitiva**. Porto Alegre: Letra1, p. 19-32.
3. MCPHERSON, G. E.; NIELSEN, S. G.; RENWICK, J. M. (2013). Self-Regulation Interventions and the Development of Music Expertise. In: H. BEMBENUTTY, T.J. CLEARLY; A. KITSANTAS (Eds). **Applicattions of self-regulated learning across diverse disciplines: A tribute to Barry J. Zimmerman**. Charlott, NC: Information Age Publishing, p. 355-382.
4. SOARES, L. T. (2018). Relações dialógicas e transversais entre aprendizagem autorregulada e teorias da aquisição de expertise. In: **Percepta – Revista de Cognição Musical**, 5(2), p. 93-116.
5. VARELA, W.; ABRAMI, P. C.; UPITIS, R. (2016). Self-regulation and music learning: A systematic review. In: **Psychology of Music**, 44(1), 55-74.
6. VELOSO, F. D. D. (2019). **Autorregulação da aprendizagem instrumental: um estudo de caso com uma percussionista**. 184 f. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba: UFPR.
7. YIN, R. (2005). **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman.

A partir da *time-line*: possibilidades dialógicas para o uso do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento na performance do choro-sambado, baião, maracatu-nação e frevo

Rodrigo Heringer / UFRB
rodovas@gmail.com

Palavras-Chave: vibrafone; acompanhamento; performance; música popular brasileira; *time-line*.

(1) Introdução: O vibrafone é um instrumento de rara execução como instrumento exclusivo de acompanhamento na música popular brasileira, lhe sendo atribuído, mais frequentemente, a função de instrumento melódico, solista ou mesmo uma conotação harmônica em vínculo com outros instrumentos em uma dada orquestração (COSTA, 2015). A lacuna de referências de performances do instrumento vinculado àquela função é acompanhada por grande escassez de métodos e textos acadêmicos que se dediquem ao estudo sobre tais possibilidades para a utilização do vibrafone, que, por sua vez, coincide com escassez geral de bibliografia sobre possibilidades para sua inserção na performance da música popular brasileira como um todo, ao contrário do que ocorre, por exemplo, com o jazz (LIPNER, 1990; METZGER, 1996; DAVIS; MATTINGGLY, 1999). **(2) Objetivos:** O presente artigo se propõe a cobrir parcialmente esta lacuna, expondo possibilidades de utilização do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento em uma orquestração. Para a pesquisa, foram selecionados 4 gêneros musicais de relevância na música brasileira: o choro-sambado, o frevo, o maracatú-nação e o baião, justificando-se tal escolha por sua recorrência na produção musical vinculada à música popular no país. **(3) Metodologia:** No intuito de que as propostas dialoguem com as flexões rítmicas particulares às tradições de cada gênero, são realizadas transcrições a partir de 2 gravações de referência para a execução de cada um deles, favorecendo a compreensão das *time-lines* que permeiam suas performances. Para Nketia (1975) as *time-lines* são características aos gêneros musicais de matriz africana e funcionam como uma orientação sonora primária para a coordenação geral das sobreposições rítmicas existentes na prática de cada um destes gêneros. De modo geral, elas são executadas por instrumentos de timbre agudo e penetrante, embora não seja esta uma regra universal (SANDRONI, 2012). A partir das transcrições e análise das *timelines*, são propostas linhas de acompanhamento para 4 baquetas no vibrafone. **(4) Resultados obtidos:** Em diálogo com as *time-lines*

características a cada um dos gêneros, as linhas de acompanhamento propostas para o vibrafone mostram-se diversas e inovadoras, afirmando o potencial de utilização do vibrafone como instrumento único de acompanhamento em formações musicais diversas. Foram realizadas, sempre que necessárias, adaptações às possibilidades, potencialidades e limitações do instrumento. **(5) Considerações finais:** O vibrafone, instrumento alheio às tradições de performance na música popular do Brasil, apresenta profícuas possibilidades de imersão neste repertório. O diálogo com as tradições rítmicas de cada um dos gêneros musicais pode ser realizada a partir da compreensão das *time-lines* a elas subjacentes.

Referências Bibliográficas

1. DAVIS, Thomas L.; MATTINGGLY, Rick. (1999). Voicing and comping for jazz vibraphone. Milwaukee: Hal Leonard.
2. COSTA, Rodrigo H. (2015). Vibrafonistas no choro e seus processos de formação: mediações e algumas contribuições à educação formal. Rio de Janeiro, 2015, 193f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
3. LIPNER, Arthur. (1990). Solo jazz vibraphone etudes. Ohio: Ludwig Music Publishing.
4. METZGER, Jon. (1996). The art and language of jazz vibes: with easy to intermediate exercises for developing and individual sound. McLean: EPM Publications
5. NKETIA, Joseph H. K. (1975). The music of Africa. Londres: Victor Gollanz
6. SANDRONI, Carlos. (2012). Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)

Identificando e utilizando elementos da performance de Gary Burton em *Chega de Saudade* para a performance de outras músicas no vibrafone *solo*¹

Natália Mitre / UFMG
mitre.natalia@gmail.com

Fernando Rocha / UFMG
fernandorochoa70@gmail.com

Palavras-Chave: vibrafone *solo*; música popular instrumental brasileira; Gary Burton.

(1) Introdução: Este trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado cujo tema é a performance de música popular instrumental brasileira (MPIB) ao vibrafone, explorando diferentes ferramentas para estudos de harmonização no instrumento. O recorte aqui apresentado corresponde a uma investigação sobre a performance de Gary Burton na música *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (BURTON, 1971). A transcrição desta gravação (feita por Errow Rackipov) acabou se tornando uma obra importante do repertório de vibrafone, mesmo nos programas de música erudita. No que se refere a linguagem e técnica de vibrafone com quatro baquetas, Gary Burton é possivelmente a maior referência do instrumento e sua performance em *Chega de Saudade* é um grande exemplo de seu virtuosismo e uso idiomático do vibrafone. Além disso, para o interesse desta pesquisa, Burton teve um bom envolvimento com a música brasileira na década de 60 (especificamente com a bossa nova) ao realizar shows e gravações ao lado de João Gilberto e Astrud Gilberto, integrando o grupo de Stan Getz. **(2) Objetivos e metodologia:** A metodologia empregada neste trabalho partiu da análise da performance de Burton em *Chega de Saudade*, utilizando tanto a gravação como a transcrição de Rackipov como fontes primárias. Foram identificados, analisados e categorizados diversos elementos recorrentes, e como objetivo principal deste trabalho, estão sendo propostas maneiras de incorporá-los à performance de outras músicas no vibrafone *solo*. Assim, sugerimos formas de estudar uma melodia no vibrafone criando um acompanhamento melódico/harmônico inspirado no estilo de Burton. Uma importante referência encontrada para este trabalho foi o vídeo no qual o vibrafonista Ed Saindon apresenta algumas técnicas de estudo da transcrição em questão (SAIDON, 2019). Saindon, que foi

¹ Agência Financiadora: Programa de Pós Graduação em Música da UFMG/CAPES.

aluno de Burton, sugere maneiras de se trabalhar a independência entre a mão esquerda e direita, com a esquerda fazendo o acompanhamento da melodia (tocada pela direita), de forma bastante contrapontística e melódica. Este caráter (contrapontístico e melódico) talvez seja a principal característica da linguagem de Burton em suas performances *solo*. **(3) Resultados obtidos:** A partir da análise realizada neste trabalho encontramos elementos recorrentes na performance de Burton. Estes elementos foram agrupados em categorias por nós identificadas, tais como: linhas-guia no baixo; movimentos melódicos ascendentes chegando na nota da melodia; movimentos descendentes partindo da nota da melodia; mão esquerda realizando ritmos complementares ao ritmo da melodia; frases melódicas preenchendo espaços da melodia. Na figura 1 exemplificamos um elemento recorrente na performance em questão: a harmonização da melodia por intervalo de 4ª. Vale ressaltar que intervalos de 4ªs são confortáveis na performance do vibrafone com 4 baquetas. Burton os usa com bastante frequência. Na figura 2, exemplificamos uma aplicação do mesmo elemento em outra música. Assim como neste exemplo, no artigo completo os demais elementos idiomáticos da performance de Burton são explicados, ilustrados e explorados no estudo de outras músicas. **(4) Considerações finais.** Este trabalho, assim como a pesquisa em que ele se insere, tem o intuito de contribuir para o cenário de estudo do vibrafone no Brasil, preenchendo certas lacunas ainda existentes na pedagogia do instrumento, sobretudo dentro do contexto da música popular. Apresentamos, aqui, alguns elementos idiomáticos da performance de Gary Burton em *Chega de Saudade*, que podem ser usados na performance de outras músicas ao vibrafone *solo*. Com isto, esperamos ajudar e incentivar outros percussionistas a explorar o potencial do vibrafone dentro do contexto da MPB.



Fig. 1: Exemplo de uma ferramenta recorrente identificada na performance de Burton.



Fig. 2: Aplicação da mesma ferramenta em um trecho da música O Mundo é um Moinho, de Cartola.

Referências Bibliográficas

1. HULL, Christopher James Edgar. (2017). Discussion And Analysis Of A Graduate Recital: **An Examination of Gary Burton's Chega De Saudade, Steve Reich's Marimba Phase, Michael Gordon's XY, John Cage's In a Landscape, Minoru Miki's Timefor Marimba, and Milton Babbitt's Homily. Approaches to the Study of Motor Control and Learning.** Alaska: University of Alaska Fairbanks.
2. LARSON, Steve. Analyzing jazz: **A Schenkerian approach.** Pendragon Pr, 2009.

Vídeos

1. SAINDON, Ed. Chega de Saudade - **A Study in Solo Vibraphone Plaing.** 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X58kAKH0kXk>>. Acesso em 24 mar. 2019.

Partituras

1. JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius de. **Chega de Saudade** (No More Blues) As performed by Gary Burton in "Alone At Last". Transcrito por Errow Rackipov. (1972?). Editora Musical Arapua.

Discografia

1. BURTON, Gary (1971). **Alone at Last.** Gary Burton (vibrafone). Atlantic Records.

Desenvolvimento da Consciência Temporal e da Coordenação Motora na Prática de Polimetrias na Bateria: estudos para a performance de um solo de Jason Gianni

Bruno Aguiar / UFMG
bateraaguiar@hotmail.com

Fernando Rocha / UFMG
fernandorochoa70@gmail.com

Palavras-Chave: Polimetria, Polirritmia, Coordenação Motora na Bateria, Jason Gianni.

(1) Introdução: Este artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado que busca investigar o uso de rítmicas complexas na bateria, tais como polirritmias, ritmo cruzado, modulações métricas e, sobretudo, polimetrias. O termo polimetria se refere à sobreposição de duas ou mais diferentes métricas e é relatado em alguns métodos de bateria como HARRISON (1996), MINNEMANN (2003), e também em métodos rítmica, como GRAMANI (1988). Durante esta pesquisa foram identificados diversos exemplos musicais nos quais acontecem exemplos de polimetria. Em alguns casos, a polimetria ocorre em função da interação entre os músicos, com alguns tocando em uma métrica enquanto outros tocam em outra. Há, porém, diversos exemplos nos quais o baterista emprega duas (ou mais) métricas na sua execução individual, como é o caso de um solo do baterista Jason Gianni, disponível no canal YouTube (GIANNI, 2012). Neste solo a polimetria é formada através da sobreposição de frases em diferentes métricas tocadas sobre um ostinato inicial em 7/8, tocado pelos pés. **(2) Objetivos:** A partir da identificação de diferentes exemplos musicais nas quais a polimetria se encontra presente e da constatação das dificuldades de performance inerentes a eles, surgiu a necessidade de se criar e sistematizar exercícios que propiciassem o desenvolvimento da coordenação motora necessária para a performance, assim como da consciência temporal para se perceber a ambiguidade rítmica gerada pela sobreposição métrica. Neste sentido, este trabalho tem o objetivo de apresentar ferramentas para o estudo de polimetrias na bateria que desenvolvam tanto a coordenação motora, quanto a capacidade de percepção de duas ou mais métricas sobrepostas. **(3) Metodologia:** Para se alcançar os objetivos da pesquisa, inicialmente fizemos um estudo amplo sobre o conceito do termo polimetria, que já foi abordado por diferentes autores (COHEN, 2007, SADIE, 1980). A partir daí, realizamos uma busca e seleção de trechos musicais

nos quais ocorressem exemplos de polimetria. Também analisamos métodos de rítmica e de bateria, observando quais estudos eles propunham sobre este tema. Por fim, iniciamos nossa prática individual dos trechos selecionados e, para conseguir alcançar uma boa fluidez na performance, criamos exercícios de apoio. Neste artigo são apresentadas as referências pedagógicas para o desenvolvimento da coordenação motora e da percepção das sobreposições métricas utilizadas no solo. Sobre a coordenação motora, os exercícios criados tiveram como referência métodos de bateria (CHESTER, 1985, GOMES, 2005). Estes métodos apontam estratégias para a evolução progressiva da coordenação de diferentes rítmicas executadas simultaneamente pelos quatro membros do corpo. O desenvolvimento da percepção para a prática de polimetrias foi construído a partir do relato de autores que abordaram esta questão (GRAMANI, 1988). Gramani considera que a realização ideal de exercícios com polimetria se dará quando o praticante alcançar plena consciência em separar sua atenção em dois hemisférios. Ele pondera que qualquer relação entre as duas métricas deve ser evitada pois isso criaria um novo ritmo, resultante desta relação, o que descaracterizaria o sentido musical do exercício (GRAMANI, 1988). Para se alcançar o ideal de performance relatado por Gramani é preciso trabalhar uma assimilação de diferentes métricas sobrepostas de forma gradual, similar à prática de coordenação motora. **(4) Resultados obtidos:** Seguindo as sugestões contidas nas referências citadas, criamos estudos para auxiliar a performance do solo de Gianni. Os estudos iniciais foram baseados na simplificação dos padrões rítmicos das métricas do solo. O objetivo foi gerar práticas de assimilação mecânica gradativas começando por estruturas rítmicas simplificadas até alcançar as rítmicas presentes no solo. No solo de Gianni, a primeira sobreposição métrica que ocorre sobre o ostinato em 7/8 é a de uma frase em 4/4 tocada pelas mãos. O trecho seguinte do solo inclui uma sobreposição de uma frase em 6/8 sobre a polimetria formada pelo 4/4 e o 7/8 (figura 1), o que gera uma grande complexidade rítmica. Antes de tentar tocar o trecho todo, nosso estudo foi o de assimilar primeiramente o 4/4 sobre o 7/8 e também o 6/8 sobre o 7/8, e a partir daí, ser capaz de tocar os começos de cada frase (de 4/4 e de 6/8) sobre o padrão de 7/8. Outros exemplos da prática deste solo são mostrados no artigo. A prática destes exercícios tem contribuído para uma boa fluidez na nossa performance, tornando viável durante o treino da coordenação motora, ter consciência dos diferentes planos rítmicos envolvidos. Esta prática unifica o trabalho mental ao trabalho corporal. **(5) Considerações Finais:** Espera-se que as ideias e práticas apresentadas neste artigo possam ser utilizadas em outras situações musicais que requeiram ou propiciem o uso de estruturas polimétricas na bateria, seja na criação de solos ou de

grooves mais complexos em diferentes gêneros musicais.



Fig. 1: Trecho com três métricas envolvidas (6/8, 4/4 e 7/8)

Referências Bibliográficas

1. CHESTER, Gary (1985). *The New Breed: Systems for the Development of your own Creativity*. Modern Drummer Publications, Inc.
2. COHEN, Sara (2007). ***Polirritmos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti (Primeiro Caderno)***. Tese (Doutorado em música). UNIRIO, Rio de Janeiro.
3. GOMES, Sergio (2005). ***Novos Caminhos da Bateria Brasileira***. S. Gomes.
4. GRAMANI, José E. (1988). ***Rítmica***. Editora Perspectiva.
5. MINNEMANN, Marcos (2003). ***Extreme Drumming***. Alfred Music
6. SADIE, Stanley; GROVE, George (1980). ***Grove Dictionary of Music and Musicians***. Oxford University Press

Referência de vídeo

1. GIANNI, Jason (2012). ***Polyrhythm and Ostinato Drum Solo Samples***. <https://www.youtube.com/watch?v=ImBZy-9YyPU>

Elementos característicos da bateria de Neném no samba

André Queiroz / UFMG
limaoqueiroz@gmail.com

Fernando Rocha / UFMG
fernandorochoa70@gmail.com

Palavras-Chave: Bateria brasileira; performance de samba; Esdra Neném Ferreira.

(1) Introdução: Esdra Expedito Ferreira conhecido por “Neném” é um baterista de grande relevância na cena da música de Minas Gerais desde os anos 60. Ao longo de sua carreira, tocou e gravou com artistas como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini, Marcus Viana, Juarez Moreira, Toninho Horta, Marku Ribas e outros. A qualidade de suas performances e gravações fizeram com que ele se tornasse uma grande referência para outros bateristas. A formação musical de Neném vem de sua própria casa já que sua mãe foi compositora e fundadora da escola de samba Monte Castelo. Com ela, ele aprendeu a tocar instrumentos de percussão do samba. Posteriormente, ainda na sua infância, foi morar com sua tia que era babalorixá do terreiro de candomblé Joana D’Arc. Este terreiro se tornou sua segunda grande escola musical e percussiva, pois lá ele aprendeu cantos e ritmos dessa religião. Aos dezesseis anos começou a tocar bateria e logo ingressou na vida profissional trazendo consigo a linguagem do candomblé e do samba e expandindo sua linguagem musical através do jazz, da música pop e da música popular brasileira. “Quase todos os tios e primos tocavam alguma coisa. Meu pai cantava muito bem, tinha a voz bonita. Toda a família dele gostava de cantar, do jazz, de Nat King Cole, Frank Sinatra a Billie Holiday. Já a parte da minha mãe é o povo do samba. São de Diamantina. Ela tocava quase todos os instrumentos de percussão, pois foi fundadora de uma das primeiras escolas de samba de Minas Gerais, a Monte Castelo. Com ela aprendi a parte do samba. Meus tios tocavam trompete. Fui criado nesse meio” (FERREIRA 2009). **(2) Objetivos:** Este trabalho é um recorte de pesquisa de doutorado em desenvolvimento, na qual estão sendo feitos estudos e análises da linguagem e do estilo próprio de Neném tocar bateria, identificando e documentando, assim, elementos característicos de sua performance. Neste artigo daremos ênfase ao estudo da linguagem de Neném em gravações identificadas como samba. Apontaremos elementos recorrentes que ele utiliza na performance, em diversos contextos dentro deste estilo. **(3) Metodologia:** A metodologia

utilizada tem como elementos principais as transcrições e análises comparativas de diversas performances de Neném. Para analisar sua forma de tocar o samba, foram escolhidas onze gravações feitas com artistas de estilos variados dentro do universo do samba, incluindo tanto música instrumental quanto cantada. Todas as transcrições foram escritas em compasso de 2/4. Para enriquecer e clarear o material transcrito foram também feitas entrevistas com Neném e músicos envolvidos nas gravações analisadas como Juarez Moreira, Mauro Rodrigues e Toninho Horta. **(4) Resultados obtidos:** A análise do material estudado revelou certos elementos típicos da forma de Neném tocar o samba, entre eles: utilização quase constante da divisão típica de bumbo de samba (1a e 4a semicolcheia de cada tempo) com poucas variações; performance orientada pela sensação de um padrão rítmico básico ('clave'), que quase nunca é repetido da mesma forma, mas tocado com variações constantes a partir de diferentes orquestrações e da adição ou subtração de notas do padrão; uso frequente de deslocamentos rítmicos ('ritmos cruzados'), sobretudo a partir de frases em agrupamento de 3 semicolcheias que se deslocam no compasso durante a condução do ritmo. Isto pode ser percebido na bateria da música *Antigua* (MOREIRA, 1995), cuja transcrição é mostrada na figura 1; uso frequente de variações de chimbal com o pé esquerdo. Aqui é bastante comum (e original) o uso de figuras de fusas sincopadas tocadas pelo pé esquerdo, criando uma alternância com a subdivisão em semicolcheia tocada pelas mãos, como pode ser visto na transcrição da bateria na música *Cantiga Bossa Nova* (MOREIRA, 2008) mostrada na figura 2. Ao analisar as transcrições, percebemos que algumas das formas de Neném tocar são comuns a outros bateristas na linguagem do samba. Outras, porém, como a mostrada na figura 2, são, além de bastante complexas, originais da linguagem e estilo do baterista. **(5) Considerações Finais:** Este trabalho identificou várias características da performance de Neném no samba. Vale resaltar que, mesmo incluindo elementos complexos na sua performance, ele não perde a naturalidade no tocar e nem o caráter do samba. Este trabalho se soma a outros estudos sobre a linguagem dos bateristas brasileiros, estudos ainda recentes nas nossas universidades. Esperamos que ele ajude a ampliar o conhecimento sobre a bateria brasileira e incentive novos trabalhos.



Fig. 1: Deslocamento do chimbal de 3 em 3 semicolcheias durante o ritmo.



Fig. 2: Fraseado de chimbal (pé esquerdo) intercalado com condução em semicolcheia (aqui tocada pela mão direita). Fraseado original e recorrente na performance de Neném.

Referências Bibliográficas

1. FAVERY, G.A. ; HASHIMOTO, F. (2017). A condução em três camadas rítmicas de Doum Romão. In: **I congresso brasileiro de percussão**. Unicamp, Campinas: São Paulo.
2. FERREIRA, Esdra Expedito. **Entrevista por Eduardo Girão**. *Estado de Minas*, 8 jul. 2009.

Discografia

1. FERREIRA, Esdra (2011). **Coração tambor**. Belo Horizonte: Bangalô produções (CD).
2. RIBAS, Marku (2010). **4 Loas**. Belo Horizonte: Tratore (CD).
3. MOREIRA, Juarez (2008). **Juá**. Belo Horizonte: RNA (CD).
4. MOREIRA, Juarez (1995). **Nuvens douradas**. Belo Horizonte: Empowerment Produções Musicais (CD).
5. HORTA, Toninho (1998). **From Ton to Tom**. New York: Terra dos Pássaros Produções LTDA (CD).
6. LOPES, Beto (1988). **Rua um**. Belo Horizonte: Independente (LP).
7. XAVIER, Eneias (2004). **Jamba**. Belo Horizonte: Ritmos da Terra (CD).

Ritmos brasileiros na bateria: significação pela transubstanciação¹

Guilherme Marques / UNICAMP e Faculdade Cantareira
gmdias@hotmail.com

Fernando Hashimoto / UNICAMP
ferhash@iar.unicamp.br

Palavras-Chave: ritmos brasileiros; bateria; improvisação musical; percussão; Nenê.

(1) Introdução: Observamos nas universidades brasileiras ao longo dos primeiros 20 anos deste século XXI um crescimento substancial no número de pesquisas científicas dedicadas à música e seus vários campos específicos. Dentre os diversos objetos de pesquisa, notamos nos trabalhos dedicados à música popular, um interesse crescente sobre os ritmos brasileiros, seja pelo viés da performance, da etnomusicologia ou de estudos teóricos. Um microcosmo específico que registrou um crescimento significativo de estudos dedicados à temática dos ritmos brasileiros foi o campo das pesquisas que se propõem refletir e analisar os ritmos brasileiros e sua relação com a bateria. De modo geral, tanto estes trabalhos científicos quanto os métodos publicados com ênfase na aplicação de ritmos brasileiros para a bateria, há uma tendência em se adotar como paradigma fundamental a noção de que o processo de adaptação dos ritmos brasileiros ocorre por analogias e aproximações entre os instrumentos de percussão típicos de cada manifestação musical. Neste processo leva-se em consideração as funções estruturais, as células rítmicas características e a sonoridade específica de cada instrumento de percussão, que são transportados (ou adaptados) para a bateria numa operação em que se procura conservar neste instrumento, tanto quanto possível, as propriedades observadas em seus contextos de origem, i.e., na percussão. Até aí tudo correto, entretanto julgamos importante produzir um olhar crítico sobre os desdobramentos deste processo em termos de análise e produção de significado. **(2) Objetivos:** Partindo do pressuposto de que “a linguagem constrói ao invés de representar realidades” (COOK, 1998, p.76), nosso objetivo aqui é desenvolver uma hipótese capaz de oferecer uma interpretação alternativa a esta lógica que entende a produção de significado dos ritmos brasileiros, quando tocados na bateria, sempre em termos de associações significativas em relação aos seus contextos de origem. **(3) Metodologia:** Intuímos, tendo como ponto de partida a manifestação de Nicholas Cook, que os ritmos

¹ Agência Financiadora: CAPES

brasileiros quando adaptados para a bateria constroem uma realidade nova, com características peculiares, que deve ser compreendida e avaliada em seus próprios termos, e cuja produção de significado pode ser dissociada de seu contexto primário, em que a significação é avaliada nos termos de sua expressividade pelas vias da percussão e de todo seu arsenal instrumental. Tomando como base uma manifestação rítmica específica, i.e., o samba e um exemplo concreto em que ocorre uma execução deste ritmo na bateria, i.e., na performance do baterista Nenê, pretendemos elaborar nossa hipótese de trabalho bem como articular seu funcionamento com um exemplo pontual envolvendo transcrição, análise musical e depoimento coletado com o artista via entrevista semi-estruturada. **(4) Resultados obtidos:** Em sua conclusão o artigo aponta que, a despeito das diversas semelhanças entre células rítmicas, afinidades timbrísticas e eventuais relações estruturais entre o ritmo tocado em seu contexto originário percussivo, e suas possíveis adaptações para a bateria, podemos reavaliar o modo como interpretamos e atribuímos significado às performances dos bateristas brasileiros, sobretudo a partir dos anos 1960, quando a atuação dos mesmos se tornou mais propositiva, improvisada e grande parte das transposições realizadas por alguns bateristas para os vários ritmos brasileiros, em especial o samba, se tornaram mais distantes de seus universos percussivos. **(5) Considerações finais:** É precisamente neste sentido da diferenciação entre a 'transposição' do ritmo da percussão para a bateria, e sua possível (provável) 'transsubstanciação', que o artigo aponta que podemos, pelo menos, falar em diferentes gradações entre a representação e a criação de realidades, nas distintas abordagens e estratégias adotadas por diferentes bateristas.

Referências Bibliográficas

1. COOK, N. (1998). Music: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press.

Luizinho Duarte e sua Nordestinidade na Bateria¹

Magno Altieri Chaves de Sousa / UFRN
magno_altieri@hotmail.com

Cleber da Silveira Campos / UFRN
cleberdasilveiracampos@gmail.com

Palavras-Chave: Bateria; Luizinho Duarte; Marimbanda; Ritmos Nordestinos; Nordestinidade.

(1) Introdução: O objetivo central deste trabalho está voltado para a análise das nuances encontradas durante a performance de ritmos nordestinos pelo baterista cearense Luizinho Duarte do Nascimento, conhecido no meio artístico por Luizinho Duarte. Trata-se, mais especificamente, de uma pesquisa de mestrado em andamento que visa, a partir de análises audiovisuais, identificar as peculiaridades encontradas durante a sua execução do instrumento, atreladas, ainda, ao conceito de nordestinidade. Associa-se a este conceito, por exemplo, ao uso do termo forró “[...] enquanto gênero que abarca vários outros: baião, xote, coco, arrasta-pé e o próprio forró” (SANTOS, 2012, p.170). Nesse trabalho, procura-se entender o termo nordestinidade como a busca por características específicas na prática desses ritmos associados aos instrumentos de origem e as respectivas adaptações na bateria, focado na ênfase das suas nuances. Em 1999, Luizinho formou o grupo Marimbanda, um quarteto de música instrumental que toca e divulga a música brasileira pelo Brasil e no exterior. Gravou, com esse quarteto, dois álbuns, Marimbanda (2001) e Tente Descobrir (2005). Nesse último, encontra-se a música “Frevo Agoniado”, composta por Ítalo Almeida, pianista e acordeonista do grupo. Neste frevo, de andamento extremamente rápido (200 bpm), o baterista executa um padrão rítmico diferente dos convencionais, utilizando baquetas do tipo *brushes* (vassourinhas) na criação e execução de seu *pattern* (ou ostinato) na caixa, demonstrando uma de suas características pessoais na concepção de “levadas” não “tradicionais”. Outra faixa a se destacar deste álbum é a obra “Frevo na Sopa”, composta pelo próprio baterista Luizinho Duarte. Aqui, o baterista apresenta diversas variações de caixa durante o improviso de piano, numa espécie de mistura dos padrões de caixa de frevo com baião, citando ainda, por diversas vezes, os desenho rítmico da melodia na caixa, ao retomar a melodia principal do tema. Em 2009, Luizinho Duarte ainda gravou seu trabalho solo, intitulado como Garimpo (2009), objeto também de análise deste

¹ Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

trabalho. **(2) Objetivos:** Nesse contexto, a pesquisa aqui reportada (ainda em andamento), visa identificar a multiplicidade de abordagens em seus padrões rítmicos e as sutis nuances que possam ser extraídas dessa abordagem. Assim, pretende-se identificar e analisar os padrões de acompanhamento, fraseados e solos, executados pelo baterista Luizinho Duarte nas gravações com o grupo Marimbanda (Marimbanda, de 2001 e Tente Descobrir, de 2005), em seu álbum solo (Garimpo, de 2009) e ainda em apresentações ao vivo (shows, workshops) ministrados pelo intérprete. A proposta inicial é analisar esses padrões apenas em performances com ritmos brasileiros nordestinos (contidos nas gravações e eventos supracitados) e identificar seus traços pessoais durante a execução de tais ritmos na bateria. **(3) Metodologia:** O método utilizado tem seu foco na pesquisa de campo analítica/reflexiva. Além das análises audiovisuais mencionadas anteriormente, outros dados também deverão ser obtidos através de entrevistas semiestruturadas, como “um conjunto de questões (roteiro) sobre o tema que está sendo estudado, mas permite, e as vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009, p. 72). Essas entrevistas serão realizadas, num primeiro momento, com o baterista e, se necessário, também com outros integrantes e ex-integrantes do quarteto Marimbanda. Outra técnica para a coleta dos dados seguidas de análise serão as transcrições musicais, com foco nas “levadas” (padrões utilizados), *fills* (viradas) e solos extraídos de áudios, apresentações e possíveis performances durante as entrevistas. Os dados deverão ser coletados no formato de áudio e vídeo, além de anotações realizadas durante as entrevistas. Acredita-se que as anotações devam demonstrar uma “maior fidelidade e veracidade das informações” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 200). Desse modo, para a organização e análise dos dados pretende-se utilizar *softwares* livres (como o *Sonic Visualiser* e o *MuseScore*, por exemplo), para edição de áudio e transcrições, buscando uma audição qualitativa, análise e assimilação das nuances durante as performances do baterista. **(4) Resultados obtidos:** Tratando-se de uma pesquisa em estágio inicial, os autores já conseguiram identificar auditivamente algumas peculiaridades de fácil percepção na performance do músico, evidenciando, assim, o grande potencial do objeto de pesquisa em questão. Foi realizado, também, uma primeira revisão bibliográfica com o intuito de encontrar trabalhos publicados sobre Luizinho Duarte além de buscas no *Google*, onde foram encontrados, até o momento: a) entrevista para o jornal “A Praça”, realizada em 2006 pelo repórter J. Guedes e postado no blog do José Roberto Duarte, em 2010; b) um ensaio do *site* Diário do Nordeste, por título “Profissão: parceria” (com Luizinho Duarte e com o contrabaixista Jorge Helder) e c) um vídeo

no *site* YouTube com o título: “Luizinho Duarte fala sobre os 14 anos de Marimbanda”, sendo este um pequeno documentário gravado na casa do baterista, em 2013. **(5) Considerações Finais:** Dessa maneira, dada a importância do intérprete frente a qualidade das audições e suas respectivas performances, atrelados a escassez de material bibliográfico encontrado sobre Luizinho Duarte, os autores sentem-se desafiados e encorajados a dar continuidade a essa pesquisa. Muitos são os *performers* (bateristas) encontrados na região nordeste do Brasil e que poderiam ter seus trabalhos registrados no âmbito acadêmico, ampliando, assim, as possibilidades de interpretação dos ritmos nordestinos e fornecendo, ainda, novas possibilidades de execução desses ritmos. No entanto, sabe-se que “o estudo sobre a performance da bateria no Brasil ainda é recente” (COELHO, 2016, p. 104), cabendo aqui destacar, por exemplo, tamanha contribuição sobre o frevo dado por este autor, mais especificamente ao analisar o baterista pernambucano Adelson Silva, da Spok Frevo Orquestra.

Referências Bibliográficas

1. COELHO, Adriano Ramos (2016). **Um Estudo Sobre a Performance Musical do Baterista Adelson Silva**. Artigo Expandido (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
2. MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria (2003). **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5ª ed. – São Paulo: Atlas.
3. SANTOS, Eurides de Souza (2012). Nordestinidade Gonzaguiana na Música de Sivuca. In: **OPUS – Revista Eletrônica da ANPPOM**, v. 18, n. 2.

O músico e professor Ernesto De Lucca (1913-1977)¹

Eduardo Fraga Tullio / UFU
edutullio@hotmail.com

Palavras-Chave: Ernesto De Lucca, percussão contemporânea, Brasil.

(1) Introdução: O argentino Ernesto De Lucca foi certamente o músico mais significativo da percussão contemporânea na cidade de São Paulo durante a década de 1960 até seu falecimento em 1977. De Lucca veio para o Brasil em 1945 e anteriormente na cidade de Buenos Aires tocou percussão e bateria em orquestras típicas de tango e na Rádio *El Mundo*. Ernesto De Lucca foi professor na Escola Municipal de Música de São Paulo e timpanista e percussionista em diversas orquestras na cidade de São Paulo e foi também muito ativo em concertos de música de câmara. Dois concertos de destaque que podemos citar foram: a execução da “Sonata para piano e percussão” de Bela Bartók, provavelmente a primeira execução no Brasil, em 2 de julho 1956, junto com Antonio Torchia e Vicente Gentil na percussão e os pianistas Lídia e Heitor Alimonda (TULLIO, 2014, pág. 112); e a “História do Soldado”, de Igor Stravinsky, que foi tocada em 1954 ou 1955. Vale ressaltar também que a “Sonata para piano e percussão” de Bartók, De Lucca executou posteriormente com o maestro Ronaldo Bologna, da forma que foi escrita, ou seja, para dois percussionistas, em 9 de agosto de 1960, dentro da temporada da Orquestra de Câmara de São Paulo em concerto realizado no Theatro Municipal de São Paulo. Nesta pesquisa destaco que trabalhos sobre importância do intérprete para a construção da história da música, são fundamentais para se resgatar o passado da percussão brasileira. De acordo o compositor Ricardo Tacuchian: “No passado, a história da música era feita em cima dos grandes nomes de compositores da música. Na realidade, isso é uma coisa falsa. A história da música é o resultado da vida musical de um lugar, e a vida musical de um lugar não são só os grandes compositores, são os intérpretes, são os amadores, são as lojas e tipografias de música, as estações de rádio.” (TACUCHIAN, apud LOVAGLIO, 2002, pág. 9). Renomados maestros, percussionistas e professores trabalharam e/ou foram alunos de Ernesto De Lucca, como: Ronaldo Bologna, Carlos Tarcha, Elisabeth Del Grande, Cláudio Stephan, Djalma Colaneri, dentre outros, e fizeram importantes comentários nas suas respectivas entrevistas sobre De Lucca. O maestro Bologna destaca: “Ele estudou na Argentina e tocou tímpano na Rádio *El Mundo* em Buenos Aires, que era a principal rádio de Buenos Aires na época. Ele era um entusiasta dos tímpanos,

¹ Agência Financiadora: CAPES.

comprava todos os métodos do Saul Goodman, observava, estudava.” (BOLOGNA, 2012). **(2) Objetivos:** O objetivo desta pesquisa foi pesquisar de forma mais aprofundada sobre o músico e professor Ernesto De Lucca, um dos percussionistas mais importantes na década de 60 e 70. **(3) Metodologia:** A metodologia utilizada foi a de entrevistas semi-estruturadas com pessoas que conviveram com o músico, pesquisa no acervo familiar, pesquisas documentais e levantamento de programas de concerto. **(4) Resultados obtidos:** Os resultados obtidos foram a obtenção de um grande número de informações e dados precisos da sua chegada ao Brasil, além de documentos originais, programas de concerto e de um levantamento aprofundado da sua atuação como músico em orquestras de baile, nas principais orquestras sinfônicas em São Paulo e sua participação na música contemporânea brasileira. **(5) Considerações Finais:** Através da pesquisa nos documentos originais obtidos com a família, foi possível observar o interesse de De Lucca em cursos ligados a percussão e em pesquisas musicais. Em agosto de 1961, De Lucca participou de um curso de “Folclore” no Instituto Histórico e Geográfico, onde pôde conhecer e transcrever vários ritmos brasileiros, tais como: congadas, fandango de Sorocaba, embolada, lundus, samba-lenço, carimbó, umbigada. Esta característica pelo interesse na percussão popular por percussionistas do meio erudito (apesar de que De Lucca tinha suas raízes na bateria), tem seu registro desde a década de 1960, fato que não foi sistematizado nos anos seguintes, ficando a percussão popular distante do ambiente acadêmico até poucos anos atrás.

Referências Bibliográficas

1. TULLIO, EDUARDO F. (2014). **O Grupo do Brooklin – semente da percussão contemporânea no Brasil.** Tese de doutorado. Universidade de Aveiro. 218 f. Disponível em: <http://www.nupim.iarte.ufu.br/sites/nupim.iarte.ufu.br/files/TESE%20EDUARDO%20FRAGA%20TULLIO.pdf>.
2. LOVAGLIO, VÂNIA C. (2002). **Eládio Perez-Gonzalez: um militante da música contemporânea brasileira.** Uberlândia. 129 f. Dissertação de mestrado em História. UFU.

Entrevistas

1. Neide de Lucca - Entrevista realizada na cidade de São Paulo em 2 de dezembro de 2012.
2. Oliver Toni - Entrevista realizada na cidade de São Paulo em 4 de novembro de 2012.

3. Carlos Tarcha - Entrevista realizada na cidade de São Paulo em 10 de janeiro de 2012.
4. Cláudio Stephan - Entrevista realizada na cidade de São Paulo em 12 de dezembro de 2012.
5. Ronaldo Bologna - Entrevista realizada na cidade de São Paulo em 18 de abril de 2012.

Colaborações musicais percussivas no estado de Goiás

Jacqueline Ferreira Dourado / EMAC UFG
jacqueline_20@hotmail.com

Khesner Sousane Martins de Oliveira / EMAC UFG
khesner@outlook.com

Lucas Manassés Barbosa / Conservatorio Niccolo Piccinni (IT)
lucasmanassess@gmail.com

Luiz Eduardo Gonçalves / EMAC UFG
luizgoncalves@hotmail.com

Palavras-Chave: música nova para percussão; música contemporânea; colaboração musical; duos para vibrafone.

(1) Introdução: A colaboração entre criadores musicais, sendo eles intérpretes ou compositores, vem de longa data na cidade de Goiânia. Fundamental na composição do cenário descrito foi o PercussivoUFG (grupo de percussão da UFG) que, desde a sua criação, tem como objetivo promover o diálogo entre a comunidade musical. Além de concertos de música de câmara, que estabeleça a comunicação entre intérpretes de diferentes instrumentos, acontece comumente encomendas para os alunos de composição desta mesma instituição.

(2) Objetivos: O intuito desta proposta de recital-palestra consiste em apresentar resultados dessas interações ao longo dos anos. **(3)**

Metodologia: Desde 2011, ano de criação do grupo pelo Prof. PhD Fabio Oliveira, várias obras foram escritas para percussão em suas mais variadas formações. A primeira dessas obras foi Estalactite, para trio de percussão (vibrafone, xilofone e marimba), do então aluno de composição Luiz Gonçalves. Várias delas foram encomendadas - tanto por iniciativa dos alunos de percussão, quanto pelos alunos de composição - para diferentes tipos de apresentações. Lucas Manassés em 2012 compôs *Víska*, para flauta e prato suspenso, peça com a qual foi contemplado com uma bolsa de intercâmbio para os EUA. Deste intenso diálogo, surge uma comunidade com o mesmo propósito: fazer uma música que reflita sobre o nosso tempo e que busque mostrar características idiossincráticas destas pessoas em constante contato. Um grupo, com o intuito de reunir esses músicos, foi criado. Katagata é o nome da entidade composta por pessoas que partilhavam dessa vontade de criar e propagar essa música. Esse grupo realizou diferentes apresentações em diferentes formatos que, não só fomentaram a música nova goiana, mas também buscou um contato com outros compositores ao redor do mundo. Em diversos programas eram comuns compositores locais, bem como nomes reconhecidos

mundialmente como John Cage, Iannis Xenakis, Franco Donatoni, Toru Takemitsu, Frederic Rzewski entre outros. Lucas Manassés em seu trabalho de conclusão da graduação aponta que “desde 2011 têm brotado estas diferentes ações, o que traz esperança àqueles que buscam interagir com o mundo, em seu próprio tempo, além de animar aos que procuram em sua cidade a possibilidade de um contato maior com o que seus cidadãos têm produzido” (BARBOSA, 2016, p.37). **(4) Resultados obtidos:** As últimas criações consistiram em duos de vibrafone, todas escritas para os percussionistas Khesner Oliveira e Jacqueline Dourado. Uma encomenda foi feita para o compositor Gabriel Araújo, no ano de 2016, que resultou na obra *Close to me*. A ideia apresentada por Gabriel foi formatada através de ensaios e conversas, desde a estreia da obra, até a apresentação desta em Lyon, onde agora o compositor reside e está em processo de conclusão de seu mestrado em composição. Luiz Gonçalves, que desde 2011 trabalha de maneira ininterrupta com a percussão, compôs também, já em 2019, *Lunescer*, obra que reflete o conjunto de sua pesquisa e influência das músicas orientais e minimalistas, através de toda reverberação e possibilidades composicionais que o vibrafone oferece. Por fim, a última obra proposta, *Jackhe, meus amores*, expõe todo pensamento harmônico de Lucas Manassés e as influências por ele absorvidas à época em que residia na Itália cursando seu mestrado em composição. **(5) Considerações Finais:** Além da apresentação dessas três obras, o projeto tem como objetivo divulgar e disponibilizar todo o acervo de peças escritas em Goiás até o presente momento que contenham de alguma maneira instrumentos de percussão.

Referências Bibliográficas

1. BARBOSA, Lucas Manassés.(2016). O Concerto e a “Cristalização de Repertórios”: o caso de duas orquestras de Goiânia (1993 AO TEMPO PRESENTE). Goiânia; Emac - UFG.

Díálogos na torre: uma reflexão sobre as práticas de performance dos sineiros de São João del-Rei¹

Yuri Honorato Vieira / Graduado em Música (UFSJ)
contatopolifonica@gmail.com

Marcos Edson Cardoso Filho / Departamento de Música (UFSJ)
marcosfilho@ufsj.edu.br

Palavras-Chave: linguagem dos sinos; etnomusicologia; análise musical; performance.

(1) Introdução: A cidade histórica de São João del-Rei/MG, grande expoente do ciclo do ouro, preserva até os dias atuais tradições religiosas, culturais e sociais do séc. XVIII. Dentre elas, destaca-se a linguagem dos sinos, conservada por gerações e registrada como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN, em 2009. Apesar de já prevista a automatização dos toques pelo Código Sonoro da Campanalogia da Europa e pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), São João del-Rei ainda conserva o toque manual, realizado com o auxílio de uma corda presa ao badalo. Dentre os tipos de toque, destacam-se os repiques, onde essa técnica pode ser relacionada aos padrões rítmicos e à sonoridade tirada pelos sineiros. Os repiques são executados nas torres, onde encontram-se 3 ou 4 sinos de tamanhos e funções sonoras distintas. Segundo Dangelo (2013) "o pequeno faz a marcação; o médio faz a transição de timbres, enche o repique e dialoga com o grande, que responde ritmicamente e se apresenta hierarquicamente do ponto de vista sonoro, como o representante principal da Ordem". A presença do negro escravizado como sineiro é destacada diversas vezes na bibliografia e gerou inúmeras suposições de estudiosos a respeito da influência da cultura musical africana no desenvolvimento de tal linguagem. Partindo deste ponto, foi realizado um projeto de iniciação científica que produziu gravações e transcrições de 10 repiques diferentes, executados durante a Semana Santa de 2017, posteriormente analisados em busca da ocorrência do paradigma do *tresillo*, tendo como base os estudos de Sandroni (2008). Foi possível constatar e identificar 6 variações diretas deste padrão rítmico encontradas nas transcrições, bem como outras características típicas da música africana como *time-lines*, contrametricidade, rítmica aditiva, entre outras. As transcrições e o processo de análise do material coletado, principalmente no que diz respeito à organização formal dos repiques, gerou um rico material para a continuidade da pesquisa. Outros desdobramentos

¹ Programa Institucional de Iniciação Científica - PIIC/UFSJ.

também foram possíveis através da observação e compreensão das práticas de performance dos sineiros. A união desses dois universos é o objeto proposto neste trabalho, a fim de que possam servir para outros contextos musicais. **(2) Objetivos:** Investigar as práticas de performance e escuta coletiva dos sineiros de São João del-Rei, a fim de identificar estratégias que possam inspirar musicalidades em outros contextos musicais. **(3) Metodologia:** Compreensão dos processos de estruturação formal e recursos de performance coletiva utilizados pelos sineiros na execução dos repiques através de entrevistas, observação das práticas de performance e da análise de partituras, vídeos e áudios. **(4) Resultados obtidos:** Do ponto de vista da análise musical, a estrutura formal dos repiques, de modo geral, pode ser entendida como uma divisão em três grandes momentos, aqui denominados: seção introdutória, seção central – dividida em eixo central e eixo de transição – e seção conclusiva. As transições entre seções dependem, na maioria das vezes, de chamadas – elemento musical previamente conhecido como indicador de mudança – fazendo com que a execução se torne um processo bastante orgânico e dinâmico. Paralelamente, inseridas nessa prática, ocorrem diversas brincadeiras, jogos improvisativos, diálogos musicais e questões extramusicais, mediadas pelas habilidades técnicas, improvisativas, entre outros aspectos da performance relacionadas ao toque dos sinos e às necessidades externas inerentes a sua função. O sineiro Luiz Carvalho de Freitas descreve da seguinte forma um desses momentos: “Geralmente também, isso daí você pode passar pra partitura, só que assim, a manha, igual o pessoal antigo fala, a manha da Terentena [tipo de repique], quem tá ali no Meio, é fazer o grande ali ‘voar’, tipo assim, sair do ritmo, entendeu? Isso que eram as manhas dos sineiros antigamente, eles brincavam em cima dos repiques também. É uma coisa séria, mas eles brincavam.” **(5) Considerações Finais:** A linguagem dos sinos de São João del-Rei e suas práticas inerentes possui uma riqueza e complexidade inestimável. Neste estudo, foi possível identificar um conjunto de interações, baseadas na escuta e na comunicação visual ou gestual, que dialogam na criação da dinâmica tão característica desta performance musical, calcada em uma estrutura já estabelecida e de domínio dos seus atores, porém com espaços para o jogo de improvisação coletiva. Acreditamos que outros estudos possam se basear nessas dinâmicas, de forma a inspirar práticas de performance em outros contextos, tanto no âmbito do ensino-aprendizagem como nas práticas de grupo e nos contextos de criação musical.

Referências Bibliográficas

1. DANGELO, A. G. D; BRASILEIRO, V. B. *Sentinelas sonoras de São João del-Rei*. Belo Horizonte: Estudio 43 - Artes e Projetos, 2013.
2. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê Iphan: Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiros em Minas Gerais*. Brasília: Ministério da Cultura, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie16_toquedossinos.pdf.
3. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

Estudos interpretativos para obra “Onze”, de Marco Antonio Guimarães

Elson Oliveira / Conservatório Municipal Maestro Henrique Castellari (Salto/SP)
elson.leo@hotmail.com

Palavras-Chave: Onze; percussão; objetos do cotidiano; cotidiáfonos.

(1) Introdução: A proposta interpretativa de “Onze” (1986), parte da utilização musical de objetos do cotidiano e do motivo temático de ritmos populares. Na partitura, a notação é substituída por figuras geométricas, estabelecendo uma relação métrica, com o número de lados (três, quatro, cinco, etc), dividindo-a em ciclos de onze tempos. Não há indicação de instrumentos, timbres, ações musicais, linhas para alturas, andamentos – apenas sinais de dinâmicas e repetições da notação tradicional. A redução na escrita, sugere uma aproximação com o “indeterminismo”, assim como na interpretação de “Quartet” (Cage, 1935) e “Entrando pelos canos” (Pascoal, s/d). “Objetos do cotidiano ou funcionais, têm sido usados como instrumentos musicais em inúmeras obras para percussão do século 20, junto a outros instrumentos ‘consagrados’ pelo uso tradicional em orquestras. Originalmente não possuem uma ‘funcionalidade sonora’, são mais estranhos ao senso comum porque não foram projetados para o uso musical. Exemplos notáveis desta classificação são: panela de freio, folha de flandres, papel, tambor de lata, cano de metal, etc” (OLIVEIRA, 2004, p. 4). Alguns compositores escreveram para objetos do cotidiano e instrumentos de percussão, utilizando-os nas obras “Ionisation” (Varèse, 1931) “First construction” (Cage, 1939) “Music for eight persons playing things” (Antunes, 1970/71). Edgard Varèse (1885-1965) inovou pelo “fenômeno sonoro”, independente da harmonia ou melodia e, objetos nas peças, como as sirenes e a bigorna de *Ionisation*. A cena musical na Europa e nos EUA até 1945, foi marcada por novas formas de composição, experimentalismo, atonalismo e eletroacústica. John Cage (1912-1992) extrapola nas obras para percussão, piano preparado, instrumentos não-específicos, recursos indeterminados, incorporando o aleatório à música. Em outros casos, a escolha de timbres dos instrumentos, tipos de baquetas e “eventos sonoros”, estão determinados na obra, como “Music for eight persons”, de Jorge Antunes, referência no uso musical de objetos. “Em Antunes, a notação gráfica é proporcional – 1 minuto de música em cada página – diferente das figuras geométricas de Guimarães (ciclos de onze tempos)” (OLIVEIRA, 2004, p. 17). John Boudler destaca sobre Antunes, alguns aspectos para realizar “o som das coisas”, como a soma de timbres diferentes quando tocados em defasagem (vidro e plástico), causam densidade e reverberação.

BOUDLER (2002) **(2) Objetivos** Objetos funcionais como material sonoro, tornam-se um desafio aos compositores, em geral, por estes apresentarem timbres e recursos incomuns. Tal exploração inusitada ocorreu mais na percussão, entre 1930 a 1970. A utilização de objetos na interpretação de "Onze", é resultado da suposta indeterminação na partitura. A partir dessa "limitação", foi escolhido um timbre análogo ao *tambor*, uma garrafa plástica (5 litros) percutida com uma baqueta de lã (mão direita). A mão esquerda toca o galão, girando para obter diferentes sons (abafado, aberto, glissando, etc). A dificuldade de execução, está na escolha de ritmos para preencher as figuras geométricas, em sequências métricas, por exemplo, 3-3-3-2; 4-2-5; 6-5, além de fórmulas mistas, como o triângulo pequeno inserido no quadrado (leitura de 4 semínimas + 3 colcheias). **(3) Metodologia:** Judith Akoschky, pesquisando materiais sonoros para a musicalização de crianças, organizou a construção de instrumentos, a partir da combinação de objetos do cotidiano, classificando as novas fontes sonoras sob o termo "cotidiáfonos" (*fue el nombre elegido para designar instrumentos sonoros realizados con objetos y materiales de uso cotidiano, de sencilla o innecesaria factura específica, que producen sonido mediante simples mecanismos de excitación*). Essa denominação estabelece a importância desses sons, tão explorados por compositores no século 20, diferentemente de termos como "informais", não convencionais" ou "didáticos", que causam certa desvalorização aos mesmos. Akoschky agrupou os instrumentos em Simples (sem confecção) e Compostos (construídos), em unidades descritivas: materiais, confecção, modos de ação, tipos de som, AKOSCHKY (1988, p. 7-11). No artigo sobre a linguagem verbal/linguagem musical de Marisa Fonterrada, verificam-se pontos de convergência em relação ao fenômeno musical. Sendo a música um processo de comunicação do homem, com variações de forma e função em diferentes culturas, esta torna-se uma experiência ilimitada para quem a exerce. A música é um fenômeno temporal e seu conhecimento se dá através da prática. Tal dinamismo favorece a constante transformação da experiência musical: Mesmo as condutas musicais caracterizadas pela organização formal rigorosa, em que todos os aspectos de composição ou execução sejam previstos, estão sujeitas à escolha, à interpretação e ao acaso, pois não é possível o controle absoluto de todas variáveis, FONTERRADA (1994). A busca da transformação musical em "Onze", refere-se às escolhas tímbricas e interpretação dos ritmos. O fato da partitura ser um desenho, uma "oposição livre" à organização formal (escrita), desafia os intérpretes a ultrapassar a simples codificação dos elementos musicais. **(4) Resultados obtidos:** O estudo da peça é estruturado no desenvolvimento da improvisação com ritmos populares, reposicionando-a no contexto da música popular. O

problema interpretativo encontra-se em “tocar apenas as pulsações”, o que reduziria sua musicalidade. Com o Piap (2003), foi notada tal dificuldade, pois, um compasso de onze tempos não é comum na música popular ocidental. A opção foi ter um bombo marcando os tempos, enquanto idiófonos e objetos improvisavam. Retomando os estudos de “Onze”, foi possível “aclimatar” elementos do samba, maracatu, rock, além da batida de “We will rock you” (Queen, 1977), e do “Bolero de Ravel” (1928). O timbre plástico proporcionou uma performance consistente, imitando instrumentos como bumbo e caixa (rock e maracatu); bumbo e repique (samba). As anotações na partitura, elencaram os ritmos, a partir do instrumento garrafa plástica, o qual evidencia o problema científico da pesquisa, onde objetos do cotidiano de sonoridades diversas, em geral, são utilizados na produção musical. “Onze” foi apresentada no evento “Piap 40” no Instituto de Artes da UNESP (2018).

Referências Bibliográficas

1. AKOSCHKY, Judith. Cotidiáfonos - Instrumentos sonoros realizados com objetos cotidianos. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1988.
2. BOUDLER, John E. A obra para percussão de Jorge Antunes. in: Uma poética musical brasileira e revolucionária. [Jorge Antunes, org.] Sistrum Edições musicais, 2002.
4. FONTERRADA, Marisa T. de Oliveira. Linguagem verbal e linguagem musical. Cadernos de estudo - educação musical nº 4/5. Atravez. São Paulo, 1994.
5. OLIVEIRA, Elson Leonidas de. Utilização de objetos do cotidiano em 26 obras para percussão do século XX. Monografia de iniciação científica (orient. prof. Dr. Carlos Stasi), UNESP, São Paulo, 2004.



RESUMOS [Recitais-Palestra]

A improvisação de percussão corporal como performance multilinguagem

Herivelto Brandino / EMESP e Faculdade Cantareira
heriperc@yahoo.com.br

Rafael Silva
rafacasting@gmail.com

Palavras chave: Performance multilinguagem; linguagem; percussão corporal; improvisação

(1) Introdução: O presente trabalho busca compreender e incentivar a improvisação de percussão corporal como meio de expressão multilinguagem do teatro, da dança e da música simultaneamente em uma performance. O presente trabalho se propôs a fazer um levantamento bibliográfico que diz respeito a improvisação nessas três linguagens e focar em um tipo de estudo para cada uma: o *grammelot* no teatro; os exercícios de imaginação ativa na dança; e as pesquisas de Rogério Luiz Moraes Costa sobre a filosofia de Gilles Deleuze aplicada à improvisação livre na música. A partir desse embasamento teórico, dos exercícios práticos oriundos dessa pesquisa, e de vivências artísticas do autor junto a pessoas com experiências nas manifestações de cada linguagem, desenvolveu-se adaptações para uma nova linha performática de percussão corporal multilinguagem. A seguir estão descrições breves de cada estudo e a maneira como é aplicado na performance multilinguagem: **(a) O *grammelot*** é um apanhado de onomatopeias, gestos, e sons de fala baseados nas personalidades das pessoas de uma região. Uma técnica usada durante a renascença na Europa por uma forma de teatro popular chamada Comédia Dell'Arte, cuja equipe se apresentava por diferentes países. Logo, "para não serem impedidos de apresentarem pela barreira da compreensão de texto, os grupos usavam como recurso de linguagem, o *grammelot*" (HÖRLLÉ, MILLANO 2015, P. 02). A aplicação do *grammelot* na performance multilinguagem acontece ao ampliar a produção de sons da boca para todo o corpo, mantendo-se a maior parte da técnica, que inclui gestos e expressões faciais. **(b) A imaginação ativa** é uma técnica desenvolvida por Carl Gustav Jung "para vivenciar incursões no universo

inconsciente". Sua aplicação na dança se faz na forma de exercícios que suscitam novos movimentos corporais: "num primeiro momento o indivíduo tenta silenciar o consciente permitindo a ação inconsciente na produção de imagens; em seguida "é estabelecido um diálogo com as imagens permitindo seus desdobramentos"; finalmente "o indivíduo dá expressão à imagem interior simbolizando-a através da dança" (ZIMMERMANN, BARCELLOS, 2017, P.01). Desta maneira, o indivíduo se apropria dos movimentos que serão usados posteriormente em uma performance de improvisação. No caso dos exercícios para a performance multilinguagem, as imagens do inconsciente suscitam movimentos que produzem som no corpo. Assim, a percussão corporal passa a ser uma extensão da dança e as imagens do inconsciente permeiam o movimento e o som. **(c) As pesquisas de Rogério Costa sobre a adaptação da filosofia de Deleuze na improvisação livre** têm vários desdobramentos. Destacam-se aqui dois conceitos: o de estratificação como a "configuração de estados provisórios" e o de desestratificação como "a variação constante de materiais" (COSTA, 2012, P.61). A utilização desses conceitos na performance de improvisação livre se dá em forma de um ciclo de alternâncias entre a estratificação como um território sonoro e a desestratificação como uma dissipação desse território. Na performance multilinguagem, este ciclo de alternâncias é utilizado como um crivo que atinge as 3 linguagens: as formas de expressar do *grammelot* e o repertório de movimentos e sons criados a partir da imaginação ativa podem formar um primeiro território de movimentos, sons e personalidades que em seguida serão dissipados, dando lugar a novos territórios. Vale ressaltar que cada linguagem tem seus ciclos independentes de estratificação e desestratificação. Logo, eles podem se alternar, justapor, ou defasar, por exemplo. **(2) Objetivos:** O presente trabalho tem como objetivos: conceber na teoria e prática uma nova linha de performance artística que compreende a percussão corporal, o *grammelot* e a dança, todas em forma de improvisação; ser modelo criativo para apresentações alternativas com percussão; motivar novos trabalhos artísticos e pesquisas que envolvam a percussão como parte de uma performance multilinguagem. **(3) Metodologia:** O presente trabalho baseia-se em pesquisa bibliográfica e se estabelece como uma pesquisa dentro da sonologia, uma vez que "O campo da Sonologia opera na interface entre disciplinas, linguagens e áreas de investigação. Nesse campo, o som funciona como elemento catalisador a partir do qual criam-se relações de espalhamento com outras áreas de pesquisa". Iazzetta *apud* ANTAR (2016 P.13). **(4) Resultados obtidos:** O autor se apresentou para alunos de duas instituições de ensino que está vinculado. Em seguida os entrevistou. Através das declarações transcritas parcialmente a seguir, é possível perceber o alcance dos objetivos propostos: Aluno

1 - "A improvisação fluía de forma que prendia minha atenção aos detalhes dos movimentos e no resultado sonoro como um todo. Este concerto me fez refletir o conceito de improvisação na minha vida e consequentemente, me motivou a improvisar mais durante o estudo"; Aluno 2 - "eu sentia que estava em outro mundo, no mundo que você estava procurando o seu som no seu corpo; Aluno 3: Eu tive a sensação de estar em um manicômio e o improviso foi totalmente além do que é possível no meu pensamento em que é música; Aluno 4: "Relacionei a performance com a dualidade entre consciente e subconsciente, luz e sombra, serenidade e conflito. O (autor) parece ser o organismo que transita entre esses mundos"

Referências Bibliográficas

1. ANTAR, M. E. D. (2016) **O Clownprovisador Livre: um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical**. Dissertação (mestrado em música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
2. COSTA, R. L. M. (2012) A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. **Per Musi**. n.26, p.60-66: Belo Horizonte.
3. HÖRLLE, M.; MILANO, L. E. (2015) Saussure e o Teatro: Grammelot e o falar sem "palavras". **XXVII SIC**. UFRGS: Porto Alegre.
4. ZIMMERMANN, E. B.; BARCELLOS, A. S. T. (2017) O processo de criação em dança a partir de exercícios de concentração e improvisação em dança associados à imaginação ativa. **Anais dos Seminários de Pesquisa do PPG Artes da Cena**. P.1-6: Campinas.

Do grão à migalha: Criação textural com o berimbau

Joachim Emidio Ribeiro Silva
joachimers@yahoo.com.br

Palavras-Chave: berimbau; textura; grão; notação.

(1) Introdução: A peça “Migalha” de Joachim Emidio, para três berimbaus e um tam-tam (três executantes), apresenta um estudo rítmico-textural sobre os timbres do instrumento principal da obra, o berimbau brasileiro. A peça resultou do contato com Fernando Miranda (mestrando no Instituto de Artes que trabalhou com composição e improvisação com o berimbau durante a época da criação da peça) e com as noções de “textura” e “grão” em música, advindas da literatura sobre música eletroacústica e música concreta, sobretudo dos escritos de Flo Menezes. De acordo com Menezes (2013), a textura musical constitui uma trama em que se anulam as figuras e a percepção se ampara com o seu conjunto. Segundo o mesmo, “A noção de grão encerra assim a percepção dos ‘vestígios rítmicos’ presentes na constituição interna dos espectros, percebidos não como eventos rítmicos em si, mas antes como elementos da textura” (MENEZES, 2004, p.224). Assim, a criação da obra pretendeu unir tais noções ao berimbau, que, por diversas razões, é esteticamente pouco relacionado à literatura mencionada.

(2) Objetivos: Após a performance, pretende-se explicar a obra em termos de composição e notação. Referente à composição, objetiva-se mostrar como foram classificados os timbres do berimbau e como esses se tornaram alicerce para compor as diferentes texturas na obra. Também pretende-se mostrar como se chegou a um tipo de notação específico, através do estudo do repertório já existente para o instrumento e também de testes práticos com outros instrumentistas.

(3) Metodologia: Sendo a composição textural algo pouco explorado no repertório escrito para o berimbau, procurou-se, a partir de uma classificação dos timbres que o instrumento oferece, a criação de texturas com cada um deles isoladamente, através da sobreposição, no tempo, de figuras rítmicas realizadas por cada um dos três executantes. Considerando que a peça seria um trio no qual se teria no máximo três berimbaus soando simultaneamente, elevou-se a possibilidade de criar e manipular diferentes texturas e densidades, com maior gama de variação do que aquela permitida pelo uso de apenas um ou dois berimbaus. Aqui se faz presente uma espécie de “síntese granular”, termo emprestado da música eletroacústica que define bem o processo de criação dessas texturas: “[A síntese granular] consiste na densa multiplicação de um minúsculo fragmento sonoro ou grão [...]” (MENEZES, 2004, p. 225). Sobre a notação, foram analisados trabalhos

escritos para o instrumento, tais como as transcrições presentes em *O Berimbau-de-Barriga e seus toques* de Ray Shaffer (1977), o guia promovido por Beyer (2016) *Style and Notation Guide for Composers*, ou mesmo peças do repertório contemporâneo como *Septeto* (2008) de Arthur Rinaldi e *Íris* (2001) de Alexandre Lunsqui. Apesar do estudo comparativo dos tipos de notação ter sido construtivo, verificou-se ser útil o estudo empírico desta questão, testando a funcionalidade da escrita junto a colegas de instituição que tocavam o berimbau. **(4) Resultados Obtidos:** A peça foi dividida em duas partes: a primeira, apresentando separadamente as texturas sonoras resultantes da pesquisa mencionada, que direcionalmente se tornam cada vez menos separadas, até o momento em que esses timbres se sobrepõem. A seguir, uma seção mais aberta, ainda reunindo esses sons, mas de maneira mais “caótica” e sujeita ao acaso. Finalizando, aparece o quarto instrumento da obra, inédito até então: o tam-tam. Tocado pelos três executantes simultaneamente, este instrumento em si não é tocado, mas usado como se fosse a pedra do berimbau, ou seja, percuta-se o arame do berimbau encostando-o no tam-tam, resultando assim um som ampliado e distorcido pela vibração deste. Concernente à notação, chegou-se a um resultado que muito difere das notações existentes nos repertórios escritos para berimbau.

Referências Bibliográficas

1. BEYER, Gregory (2016). **Style and Notation Guide for Composers**. 2nd ed. Arcomusical Edit.
2. MENEZES, Flo (2004). **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. 2ª ed. São Paulo, São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial.
3. _____ (2013). **Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)Composição Musical**. São Paulo, São Paulo, Brasil: Edusp.
4. MIRANDA, Fernando (2018). **O Desenvolvimento Técnico-Interpretativo do Berimbau a partir de Experimentos Composicionais**. Tese. Instituto de Artes da UNESP.
5. SHAFFER, Kay (1977). *O Berimbau-de-barriga e seus toques*. Em: **Monografias Folclóricas**. v.2. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte - Funarte. Instituto Nacional do Folclore.

Partituras

1. HILLER, Lejaren (1979). **An Apotheosis of Archaeopterix**. Ed. do autor
2. LUNSQUI, Alexandre (2001). *Íris*. Arcomusical Edit.
3. RINALDI, Arthur (2008). **Septeto para instrumentos de percussão brasileiros**. Ed. do autor.

Não-Teleologia: Discurso Transcendentalista na obra de Stuart Saunders Smith

José Augusto Duarte Lacerda / UFMT
zecalacperc@gmail.com

Palavras-Chave: Stuart Saunders Smith; Transcendentalismo; não-teleologia; *non-sequitur*; repetição.

(1) Introdução: No ano de 1836 em Concord, MA, na região do nordeste dos EUA conhecida como Nova Inglaterra, o escritor e filósofo Ralph Waldo Emerson e outros fundaram o chamado Clube Transcendentalista. Desiludidos com a religião protestante conhecida como Unitarianismo, os fundadores do Clube foram inspirados pelos escritos do filósofo alemão Immanuel Kant. Atribui-se à fundação do Clube o início do movimento filosófico e literário norte-americano conhecido como Transcendentalismo. O Unitarianismo seguia a hipótese do filósofo britânico John Locke de que a mente humana era uma tábula rasa, ou seja, que todo o conhecimento aplicado por humanos é adquirido através da experiência empírica. Já os Transcendentalistas defendiam a noção de Kant de que o conhecimento era inato. Embora o compositor da Nova Inglaterra (Maine, especificamente) Stuart Saunders Smith tenha nascido mais de cem anos após o auge do Transcendentalismo, ele nasceu, cresceu e vive imerso em um ambiente que herdou valores desse movimento. **(2) Objetivos:** Focando em um dos vieses apontados em pesquisa nossa de maior escopo – tese de doutorado que aborda como diversos aspectos do Transcendentalismo se refletem na música de Smith –, este recital-palestra explora como a rechaça da teleologia, ou do pensamento orientado para a meta, reflete no processo composicional e na música de Smith. Além disso, o discurso de Smith mostra que suas recentes incursões pelo modalismo e suas frequentes referências à natureza da Nova Inglaterra também são indicativas de comportamento não-teleológico. Utilizaremos a definição de teleologia de Leonard B. Meyer fornecida em *Music, the Arts and Ideas* para abordar a sua prescindibilidade (a não-teleologia) na filosofia transcendental em geral. **(3) Metodologia:** A metodologia que utilizamos consiste de: Pesquisa bibliográfica, focada em textos de Transcendentalistas, de Smith e outros; entrevistas com Smith; análise das obras. Passagens de Thoreau, um dos principais expoentes do Transcendentalismo, especialmente do seu livro *Walden*, foram utilizadas para ilustrar como a não-teleologia Transcendentalista aparece na literatura. De forma a demonstrar como Smith apresenta comportamento não-teleológico, utilizaremos e executaremos uma das duas obras propostas a seguir, ambas as quais nos foram gentilmente dedicadas pelo compositor:

By Hand (2015), para bongôs *solo* ou *Alone in a Room* (2016), para glockenspiel *solo* e quarteto de percussão. **(4) Resultados obtidos:** Através da aplicação da metodologia supracitada, descobrimos que o pensamento não-teleológico se faz presente na música de Smith através de: sua recente tendência de compor obras de longa duração, que focam na contemplação e no momento presente; seu desprezo pela forma, priorizando o micro sobre o macro (conteúdo sobre forma); seu uso frequente e não sistemático de repetições, de forma a permitir que o ouvinte re-experencie o conteúdo apresentado; o uso de *nonsequiturs* (descontinuidade lógica), resultantes da aplicação de dinâmicas e ritmos contrastantes que quebram a linearidade da peça; incursões pelo modalismo, sob a ótica de que o modalismo “canta ao passado” conforme mencionado por Smith em correspondência e de que o mesmo não apresenta as características teleológicas de tensão e relaxamento presentes na música tonal (SMITH em LACERDA, 2018, pg.17); frequentes referências à natureza da Nova Inglaterra também são indicativas de comportamento não-teleológico. **(5) Considerações Finais:** Smith simbolicamente unifica sua arte e sua vida compondo peças que transmitem seus credos. Neste sentido, não só em suas ideias, mas também na sua música refletem um diálogo com o pensamento Transcendentalista, conforme corroborado pelas duas opções de obras aqui propostas para performance: *By Hand* aplica as características acima descritas e nossos resultados, com exceção do uso de modalismo. Por ser uma obra para bongôs *solo*, *By Hand* dialoga com a temática do congresso. Já *Alone in a Room* - proposta caso já não seja selecionada para recital compartilhado - apresenta as mesmas características de maneira ainda mais acentuada e pervasiva, além da adição do modalismo, e por isso sendo um exemplo ainda mais claro do pensamento não-teleológico na música de Stuart Saunders Smith.

Referências Bibliográficas

1. LACERDA, José Augusto Duarte (2018). **Non-Teleology: Transcendentalist discourse in Stuart Saunders Smith's *The Starving Month***. Revista Per Musi, v. 2018, n. 2018, 2018.

Partituras

1. SMITH, Stuart Saunders (2016). *Alone in a Room*. Manuscrito.
2. SMITH, Stuart Saunders (2015). *By Hand*. Sharon, VT: Sonic Art Editions.

Kunai e XyLoops: novas perspectivas de abordagens performativas para xilofone solo¹

Helvio Mendes / Universidade de Aveiro / Inet-md
helvio_mendes@hotmail.com

Palavras-Chave: xilofone, pesquisa artística, performance, live eletrônico, live looping.

(1) Introdução: Os pesquisadores Cahn (1979), Mc Cutchen (1984) e Eyles (1989) registram a chamada “Época de Ouro” do xilofone entre o fim do Séc. XIX até a terceira década do Séc. XX, onde o instrumento estava inserido em diferentes contextos e linguagens musicais populares da época. Já na segunda metade do Séc. XX, “o instrumento começou a perder o seu espaço de performance para instrumentos como o vibrafone” (Strain, 1995, p. 86), e suas práticas performativas de maior frequência começam a estar associadas ao meio orquestral. Na década de 1970 ocorreu um interesse pelo xilofone através de pesquisas acadêmicas, assim como um “resgate” do repertório da primeira metade do Séc. XX. Atualmente, ainda que novas obras sejam compostas, o instrumento é pouco explorado dentro dos contextos composicionais da música erudita contemporânea de raiz essencialmente ocidental, tornando-o assim um instrumento limitado nestas abordagens performativas. Diante deste quadro, surgem duas obras no âmbito de uma pesquisa acadêmica relacionada a reflexões sobre as práticas performativas no xilofone na contemporaneidade, trata-se de: Kunai – para xilofone solo (2015) – de Cesar Traldi e XyLoops – para xilofone e eletrônica em tempo real [*live looping*] (2018) – de Helvio Mendes, Alex Duarte e Cesar Traldi. **(2) Objetivos:** Este trabalho almeja demonstrar, através das duas obras citadas, novas possibilidades performativas no xilofone. **(3) Metodologia:** As obras tiveram procedimentos distintos nos processos composicionais e nas metodologias de estudos para a performance. 3.1 Composição: A obra Kunai está relacionada ao processo de pesquisa tímbrica no instrumento em que sugere diferentes níveis de durezas das baquetas e utilização de objetos casuais (bola de gude, *rattan*) durante a performance. Grande parte da obra está escrita com notação convencional e os excertos de escrita não convencional destacam-se elementos de livre interpretação e de improviso. Mendes, Duarte, Traldi, (2018) relatam que XyLoops foi composta no âmbito de um laboratório de práticas performativas musicais envolvendo

¹ Agência financiadora: INET-md (Instituto de Etnomusicologia, Centro de estudos em música e dança)/DeCA-UA (Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro).

três músicos-pesquisadores. O modelo metodológico de pesquisa científica designado por “práticas de investigação partilhadas” (Sardo, 2017, p.231) foi adotado por privilegiar uma maior democratização, quer da construção e do acesso ao conhecimento científico produzido.

3.2 Estudos: Ainda que o compositor permitisse a liberdade ao intérprete para realizar qualquer alteração que fosse pertinente à obra *Kunai*, procurou-se respeitar o seu conteúdo original. Algumas dificuldades foram apresentadas, ao exemplo do trecho em que é sugerido a utilização da bola de gude para a extração do som. O objeto não tinha uma forma ideal de *grip* e a solução encontrada foi envolver uma fita adesiva para melhorar a aderência do objeto com as mãos. Na obra *XyLoops*, as maiores dificuldades apresentadas nos estudos foram relacionadas aos gestos face ao *set-up* (xilofone, pedal de *loop station* e processadores sonoros). Para solucionar estas dificuldades utilizou-se a metodologia de “gesto intelectual” (Chaib, 2012), em que durante o processo de preparação de uma obra é atribuído ao gesto quatro fases: atenção, intenção, decisão e precisão. **(4) Resultados obtidos:** As duas obras apresentaram resultados sonoros que ainda não haviam sido explorados no xilofone e, desta forma, tornam-se pioneiras no repertório para o instrumento. **(5) Considerações Finais:** Estas obras foram realizadas em parcerias com o Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT) do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, através do prof. Dr. Cesar Traldi, e o Laboratório de Live Looping (LoopLab/INET-md) do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro (DeCA), através do investigador Dr. Alex Duarte.

Referências Bibliográficas

1. CAHN, William L. (1979). **The xylophone in acoustic recordings (1877 - 1929)**. Paper apresentado em masterclass na Eastman School of Music, 29 de janeiro de 1979.
2. CHAIB, Fernando (2007). **Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López**. Dissertação (Mestrado), Departamento de Comunicação e Arte/DECA, Universidade de Aveiro. Aveiro.
2. EYLES, Randall (1989). **Ragtime and Novety Xylophone Performance Practices**. Tese (Doutorado), The Benjamin T. Rome Graduate School of Music da Catholic University of America, Washington D.C.
3. MCCUTCHEN, Thomas (1984). **An Examination of Selected Ragtime Solos by Zez Confrey, George Hamilton Green, Charles Johnson, and Red Norvo as Transcribed for Xylophone Solo with Marimba Ensemble**

Accompaniment. Tese (Doutorado). University of North Texas. Denton, Texas.

4. MENDES, Helvio Monteiro; DUARTE, Alexsander Jorge; TRALDI, Cesar Adriano (2018). XyLoops - Composição e performance de uma obra para xilofone e eletrônica em tempo real (*live looping*). **Revista Vórtex**, Curitiba, n.2, v.6 p.1-20.
5. SARDO, Susana. Shared Research Practices on and about music: toward decolonizing colonial ethnomusicology. In: **Making Music, Making Society**. Org. by Josep Martí and Sara Revilla. Cambridge, Cambridge Scholars, 2017, 217-238.
6. STRAIN, James. (1995). **The Xylophone (ca. 1878-1930): Its Published Literature, Development as a Concert Instrument, and Use in Musical Organizations**. Tese (Doutorado). University of Rochester—Eastman School of Music.

Partituras

1. MENDES, Helvio; DUARTE, Alexander; TRALDI, Cesar (2018). XyLoops para Xilofone e eletrônica em tempo real (Live Looping). **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.2, p.1-15

Links de performance das obras

1. XyLoops: <https://www.youtube.com/watch?v=aMOwkuLHAhU>
2. Kunai: <https://www.youtube.com/watch?v=B9lhDLFchVU&t=27s>



NOTAS SOBRE OS AUTORES E ARTISTAS

Ademar Luiz D. Junior cursa o último semestre do curso de Bacharel em Música com ênfase em Bateria e Percussão Brasileira pela UNIVALI, Itajaí/SC, atua como baterista, percussionista e professor de música na cidade de Itajaí e região.

Alcione Oliveira é capoeirista e percussionista. É a primeira mulher a chegar ao status de Mestre de capoeira Angola em Minas Gerais. É também diretora do Coletivo Couro Encantado.

Alyson Matheus de C. Souza é Professor do Instituto Metrópole Digital -IMD/UFRN, onde realiza doutorado em Bioinformática. Mestre em Sistemas e Computação pela UFRN. Desenvolvedor Android e iOS com aplicações publicadas.

Ana Paula Peters   licenciada em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Par r  e em história pela UFPR, onde realizou mestrado em Sociologia e doutorado em História.   flautista e professora da UNESPAR - Campus I - EMBAP.

André Queiroz   Doutorando em Música pela UFMG  , na mesma instituição, Bacharel e Mestre em Percussão além de ser Professor dos cursos de Bacharelado em Bateria e em Percussão. Instrumentista e compositor, atua com renomados artistas por todo o Globo.

Aquim Sacramento   Bacharel em percussão (UNESP) e Mestre em Educação Musical (UFBA). Integra diversos grupos e a Orquestra Juvenil da Bahia. Atua a *solo* em festivais no Brasil, EUA e Col mbia. Co-coordenou o VII Festival de Percussão 2 de Julho (Salvador, BA).

Arcomusical Brasil é formado por Mateus Oliveira, Natália Mitre, José Henrique Soares Viana, Rafael Matos, Daniela Oliveira e Breno Bragança. Sua proposta artística é pesquisar o berimbau inventando e interpretando um novo repertório para o instrumento.

Augusto Moralez   Bacharel em Percussão pela UNESP, com Mestrado pela UFG. Professor da ETA/UFAL, onde desenvolve pesquisa sobre o repertório latino americano para vibrafone.   artista patrocinado pela Mike Balter Mallets (USA).

Breno Bragança é Bacharel em Percussão pela UFMG com Mestrado pela UFG. É professor do Instituto Federal de Goiás e doutorando pela UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre performance de obras para percussão e eletrônica.

Bruno Aguiar é Bacharel em percussão pela UFMG onde faz Mestrado em Performance Musical. Estudou na The Collective School of Music (New York/EUA). Atuante como baterista profissional há 20 anos, é performer, professor e produtor musical.

Bruno Santos possui Bacharelado e Mestrado pela UFMG e Doutorado pela Universidade de Aveiro. Foi membro fundador do grupo Oficina Música Viva e do trio de percussão Prucututrá. Atualmente é professor de Percussão da UFSJ.

Carlos Eduardo S. Garanhão é baterista, mestrando em Música na UNICAMP.

Carlos Stasi é Diretor do Grupo PIAP e do Curso de Percussão do Instituto de Artes da UNESP.

Carlos Fernandes é graduado em Música/Percussão pela UFOP. Atua como músico, produtor musical e engenheiro de som no CHF Estúdio de gravação e integra grupos de música instrumental como o "Ouro Trio".

Cesar Traldi é Bacharel em percussão e Doutor em Música e Tecnologia pela Unicamp. É professor de percussão, pesquisador do Núcleo de Música e Tecnologia e Diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Charles Augusto B. Leandro é Mestre em música pela UFMG e Bacharel pela UNESP. É professor de percussão da UFOP e Diretor Artístico do Grupo de Percussão da UFOP. Tem seus principais trabalhos direcionados à performance musical e tecnologia.

Chico Santana é performer, educador e pesquisador. Doutor em música pela Unicamp, em parceria com a Universidade de Música Franz Liszt Weimar (Alemanha), atualmente leciona no curso de licenciatura em música da UFPB.

Cleber da Silveira Campos é Doutor e Mestre pelo NICS-UNICAMP. É Professor de Bateria e Percussão da UFRN e coordenador do LAPER²ME, com pesquisa sobre interação dos instrumentos de percussão e processos tecnológicos.

Cristina Maria Pozzi é Médica Neuropediatra, Mestre em Pediatria pela Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, Doutora em Ciências pela USP. Professora e pesquisadora do Curso de

Medicina da UNIVALI, Itajaí/SC.

Daniel Serale é Licenciado em Artes Musicais (Universidade Nacional das Artes, Argentina), Mestrado em Música (UniRio) e é doutorando (PPGM/UFRJ) com estágio na Universidade de Toronto sob a orientação de Aiyun Huang.

Douglas Rafael dos Santos é natural de Presidente Venceslau (SP). Atualmente cursa o 7º semestre do Bacharelado em Percussão na UFMG sob orientação dos professores Fernando Rocha e Fernando Chaib. É Bolsista PIBIC/CNPq.

Duo DESVIO, formado pelos músicos e compositores Leonardo Gorosito e Rafael Alberto, desenvolve um trabalho autoral dedicado à música brasileira, mesclando as influências populares ao pensamento erudito.

Duo Queindá é formado pelo vibrafonista Rodrigo Heringer e pela flautista Aline Gonçalves. O repertório do duo é formado por arranjos que dialogam com diversos gêneros da música latino-americana.

Duo Sofia Leandro (Portugal) e **Bruno Santos** (Brasil) foi criado em 2016, tem como objetivo a exploração da música original e adaptada para a formação violino e percussão, e ainda à divulgação da música de compositores da América Latina e da lusofonia.

Eduardo Fraga Tullio é professor das disciplinas de percussão e bateria na Universidade Federal de Uberlândia. Concluiu o Doutorado na Universidade de Aveiro (Portugal), Mestrado na UFG e Bacharelado em Percussão na UFSM.

Eduardo Vidili é Mestre em Música pela Udesc e Bacharel em Percussão pela USP. Atualmente realiza o Doutorado em Música na UniRio, orientado pelo Prof. Dr. Pedro Aragão. Desenvolve trabalhos artísticos como percussionista.

Eliana C. M. G. Sulpicio é Professora de percussão e percepção do DM-FFCLRP-USP. Tem graduação em piano pela UNAERP; bacharelado em percussão, pelo IA/UNESP, Mestrado pela Boston University e doutorado pela ECA-USP.

Elson Oliveira é Bacharel em Percussão pelo Instituto de Artes da UNESP e professor de Bateria e Percussão no Conservatório Municipal Maestro Henrique Castellari (Salto/SP), desde 2011.

Helvio Mendes é pesquisador do INET-md, polo do DeCA/ Universidade de Aveiro, onde desenvolve pesquisa de Doutorado centrada nas reflexões das práticas performativas do xilofone na contemporaneidade.

Érica Sá é Mestranda na UFMG, graduou-se em Percussão pela UFBA e tem Especialização pelo Conservatório Superior de Música de Estrasburgo. Atua como solista junto à Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, onde é percussionista.

Fernando Chaib é Professor de Percussão da UFMG. Bacharel em Percussão (UNESP). Mestre e Doutor pela Universidade de Aveiro (orientado por Miquel Bernat e Evgueni Zoudilkine). Atua como *solista* e camerista por todo o Globo. É pesquisador do CNPq.

Fernando Hashimoto é Professor Livre Docente de Percussão e Rítmica da UNICAMP, onde tem desenvolvido pesquisa sobre o repertório brasileiro para percussão. É fundador e diretor do Grupo de Percussão da UNICAMP.

Fernando Rocha é professor da UFMG, é formado na UNESP tendo Pós-Doutorado pela Universidade da Virgínia e Doutorado pela McGill University. Fundador do Grupo de Percussão da UFMG, participa ativamente da cena da música contemporânea no Brasil.

Flávia B. Silva é Graduada em Biblioteconomia pela UFES. Aluna do Curso de Formação Musical Erudito em Percussão da FAMES. Percussionista da Orquestra Jovem de Sopros e Percussão e Grupo Tocata Brass (FAMES).

Flávio D. Dias Veloso é Professor Auxiliar na PUC-PR. Licenciado e Mestre em Música (Cognição/Educação Musical) pela Universidade Federal do Paraná e Bacharelado em Instrumento (Percussão) na UNESPAR/EMBAP.

Grupo de Percussão da UFMG foi criado em 1998 por Fernando Rocha. Em seus 20 anos de atividades realizou concertos no Brasil, EUA e África do Sul, gravou Cds, programas de Rádio e TV. Como Projeto de Extensão conta com alunos da graduação e pós-graduação.

Grupo de Percussão da UFOP iniciou suas atividades em 2016 com a proposta de auxiliar o desenvolvimento artístico dos alunos de percussão desta universidade, dedicando-se a um repertório amplo - erudito e popular. Estreou obras de K. Essl (AUS) e Duo Desvio (BR).

Grupo de Percussão e Programa de Extensão [re]Percute UFMT promove concertos e aulas de percussão para a comunidade cuiabana. Agraciado pela Secretaria de Cultura de Mato Grosso, fez turnê pelo estado e gravou o CD *Alone in a Room: Music for Resistance*.

Guilherme Machado da Silva é Licenciando em Música pela UNIVALI, formado em percussão pelo Conservatório de Música Popular de Itajaí Carlinhos Niehues, atua como percussionista em grupos de cultura

popular e professor.

Guilherme Marques é baterista profissional, mestre (2013) em música pela Unicamp, atua com ênfase nas áreas de performance em música popular e docência em nível superior. Como intérprete, desenvolve trabalhos ligados à improvisação e suas mais variadas formas.

Guilherme Misina é Licenciando em Música na FFCLRP-USP e mestrando em Música no IA-UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Hashimoto.

Gustavo Surian Ferreira é bacharel em Percussão pelo Instituto de Artes da UNESP. Atualmente está cursando o Mestrando Acadêmico sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi, na mesma instituição.

Helvio Mendes é Bacharel em Percussão pela UNESP e Mestre pela UNICAMP. Atualmente cursa o doutorado na Universidade de Aveiro realizando pesquisa centrada nas práticas performativas do xilofone na contemporaneidade.

Herivelto Brandino: Mestre em percussão pela UFMG e bacharel pela UNESP. Atualmente é professor de percussão da Faculdade Cantareira e EMESP. Sua experiência profissional conta com grupos como Percorso Ensemble, Camerata Aberta e Grupo PIAP.

Joachim Emidio aos sete anos começou a fazer aulas de percussão popular com Ari Colares. Atualmente integra o Grupo PIAP, o trio de jazz/rock instrumental Akrochordion e o duo Emidio/Iafelice.

João Paulo Drummond Bacharel em Percussão pela UFMG e Especialização em vibrafone e marimba pelo Conservatório de Música de Estrasburgo. É convidado em orquestras de MG e SP. Mais de 10 CDs gravados. Pesquisa em música latino americana e flamenco.

José Henrique Soares é percussionista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Bacharel em percussão pela Universidade Federal de Minas Gerais, atualmente cursa o mestrado na mesma instituição, onde pesquisa a linguagem de berimbau do músico Naná Vasconcelos.

José Lacerda é Doutor pela BGSU (EUA) e professor de percussão da UFMT, onde coordena o [re]Percute UFMT. Estreou obras de compositores como Bob Becker, Christian Wolff, James Romig e Stuart S. Smith. Lançou o CD *When Still: New Music for Solo Vibraphone*.

Leandro Barsalini é baterista, Professor Doutor no Departamento de Música da UNICAMP.

Leandro Henrique de A. Martins é Bacharelado em percussão pela UNESP. Atua como baterista/percussionista. É bolsista FAPESP do projeto “Harmonicidade e Inarmonicidade em Instrumentos da Família Percussão/Ressonância em Interação com a Eletrônica”.

Léo de Paula é professor de percussão no projeto Vale Música e no Museu Capixaba do Negro (MUCANE) em Vitória-ES. Atua amplamente em ambientes artísticos eruditos e populares. Enquanto solista e/ou camerista tem passagens por todo o Brasil e exterior.

Leonardo Gorosito é Bacharel em Percussão pela UNESP, com Mestrado na Yale University (EUA), é Timpanista da Orquestra Sinfônica do Paraná e membro do Duo Desvio.

Letícia Maria Antunes é graduanda no curso de Bacharelado em Percussão Sinfônica pelo DM- FFCLRP-USP.

Lucas Gabriel Sabel é 4º anista do Bacharelado em Percussão na UNESPAR/EMBAP. É membro do duo de percussão SabelVeloso e tem como principais interesses a prática orquestral, a música de câmara para percussão e o teatro instrumental (percussão cênica).

Lucas Manassés é graduado em composição pela UFG e possui um mestrado incompleto pelo conservatório Nicolo Puccini de Bari, Itália. É colaborador ativo em projetos goianos de música contemporânea como Katagata, Goiânia Música Hoje e Música Íntima.

Luís Carlos Oliveira é graduado em Percussão pela UNESP e ESMAE (Portugal). Possui Mestrado em Música pela Universidade de Aveiro. Atua com o Drumming G.P, projetos diversos e a *solo*, além de ser professor da Academia de Música Vilar do Paraíso (Portugal).

Luiz Gonçalves é compositor, atualmente professor substituto na UFG. É Mestre em Musicologia onde pesquisou Transtextualidade e Pós-modernidade. É produtor ativo do Música Íntima - série se concertos voltados para estreias de música nova.

Magno Altieri é mestrando do Programa de Pós-graduação em Música da UFRN sob orientação do Prof. Dr. Cleber Campos, onde vem desenvolvendo sua pesquisa sobre o baterista Luisinho Duarte.

Marcelo R. de Oliveira é Professor da FAMES, onde coordena o Grupo Tocata Brass e rege a Orquestra Jovem de Sopros e Percussão. Mestre em Educação Musical (UFRJ). Bacharel em Trompa e Licenciado (FAMES).

Marcos Filho é professor adjunto de Composição e Educação

Musical no Departamento de Música da UFSJ. Doutor em História Social da Cultura (UFMG), mestre em Música (UFMG) e graduado em Música - Composição (UFMG).

Marcos Vinícius Lacerda Schettini é Bacharel em percussão pela EMBAP, tem Especialização em Docência (UNESPAR) e é Mestre em Educação Musical pela UFPR. É professor do Conservatório de MPB de Curitiba e da UNESPAR.

Matheus de Andrade Silva é graduando em Tecnologia da Informação na UFRN e membro do Programa Talento MetrÓpole (UFRN). Trabalha com tecnologias de baixo custo e programação de *softwares* para sonificar uma bateria praticável.

Miguel Faria possui curso técnico em bateria pelo Conservatório Estadual de Música de Uberaba-MG. Atualmente é aluno do curso de Música (Percussão/Licenciatura) da UFU. Em 2018 fez mobilidade acadêmica na UFSM.

Natália Mitre é mestranda em performance musical pela UFMG e Bacharel em percussão na mesma instituição. Atua no cenário musical em BH como vibrafonista e percussionista. Recebeu o prêmio de Melhor Instrumentista do Prêmio BDMG Instrumental/2018.

Pedro Bittencourt é saxofonista, professor e pesquisador dedicado à música de concerto e contemporânea. Fundador, diretor e saxofonista do ABSTRAI ensemble, é professor adjunto de saxofone da Escola de Música da UFRJ

Rafael Alberto é Bacharel em Percussão pela UNESP, com Mestrado na Stony Brook University (EUA), é chefe do naipe de percussão da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e membro do Duo Desvio.

Rafael Calaça é compositor e violonista, tendo sua formação se dado tanto no meio da música popular, quanto da música erudita. Já ganhou prêmios como O X Concurso Nacional Villa-Lobos, em Vitória - ES e o Jovem Músico BDMG (2014).

Rafael Silva: Desenvolve projetos de arte sonora e educação em música livre. É educador de percussão no projeto Fábricas de Cultura e Baterista no sexteto "Conde Favela", que se dedica a pesquisas na linguagem do *free jazz*.

Rafael Y Castro é Doutorando em Música pelo IA/UNESP, Coordenador Técnico Artístico Pedagógico do Projeto Guri, Ritmista da Bateria Império de Casa Verde e Ogã da Casa de Angola Kyloatala.

Ricardo A. de Lima Brandão é Bacharel em Música (bateria e percussão) pela Universidade do Vale do Itajaí (2017).

Ricardo Bologna é Professor de percussão do CMU-ECA-USP e timpanista solista da OSESP. Possui bacharelado em percussão pelo IA-UNESP, mestrado pela Haute École de Musique de Genève e doutorado pelo IA-UNICAMP.

Rodrigo Heringer é Professor Assistente na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) na área de Percussão. Graduado em Ciências Sociais e Música pela UFMG, Mestre em Música pela UNIRIO e doutorando em Música pela UFBA.

Rodrigo G. Paiva é Licenciado em Música pela UDESC, Mestre e Doutor em Música pela UNICAMP, sendo baterista, percussionista, pesquisador e professor nos cursos de Licenciatura, Bacharelado e Especialização na UNIVALI, Itajaí/SC.

Rosane Cardoso de Araújo é Bolsista Produtividade CNPq; Professora Associada na Universidade Federal do Paraná (UFPR); Coordenadora do PPG Música UFPR e do Grupo de Pesquisa PROFCEM – Processos Formativos e Cognitivos em Educação Musical.

Ruben Zuñiga é membro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo-OSESP, do Percorso Ensemble, Escualo Ensemble e professor de Percussão do Instituto Bacarelli. É artista internacional Zildjian, Freer Percussion, Black Swamp Percussion.

Sílvia Patrícia C. de L. Sant' Ana é mestranda em Música pela UFRN, sob orientação do Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos, onde desenvolve pesquisa sobre interação da bateria com recursos tecnológicos em tempo diferido e em tempo real.

Sofia Leandro concluiu a Graduação em Música (violino) em 2010 e o Mestrado em Ensino de Música em 2012, ambos na Universidade de Aveiro (Portugal). Atualmente é professora de violino da UFSJ.

Ygor S. M. C. Monteiro é músico, professor e pesquisador sendo Licenciado em Música pela UFAM. É autor do livro *Tambores da Amazônia* e atualmente dedica-se às suas pesquisas em música/performance no PPG-MUS da UNESP.

Yuri Vieira é percussionista, graduado em Música pela UFSJ. Pesquisou a Influência Africana na Linguagem dos Sinos de São João del-Rei, trabalho que recebeu destaque local e premiação nacional.

Realização:



Apoio:

